

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 24

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 № 13 від 31 жовтня 2024 р.)

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. Вернадського,
Google Scholar, Index Copernicus International, DOAJ

Адреса редакційної колегії

04212, 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/10.28925/2412-2475.2024.24>

© 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 31.10.2024*)

Editor in Chief:

Tetiana Virchenko — Professor at 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 at 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 at 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 at 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 at 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 at 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 at 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 at the Department of Modern Languages and Literatures, Tomas Bata University in Zlín, Candidate of Philological Sciences (Czech Republic);

Anatolii Tkachenko — Professor at 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);

Nataliia 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, DOAJ

Editorial Address

04212, 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

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.24>

© Authors of publications, 2024

© Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2024

ЗМІСТ

Концептуальні питання літературознавства

<i>Астрахан Наталія</i> . Особливості художнього мислення Х. Л. Борхеса (на матеріалі збірки новел «Сад з розгалуженими стежками»)	6
<i>Бондарева Олена</i> . «Дуже треба нам вас, недобитків бандерівських...»: простір «героїв» і смислів у п'єсі Павла Ар'є «Слава героям»	17
<i>Гальчук Оксана</i> . Список (не) рекомендованої літератури: українці у творах російських письменників ХХ ст.	40
<i>Гребенюк Тетяна</i> . Реконструкція родинної пам'яті: шлях від забуття до віднайдення ідентичності в романах Володимира Рафеєнка «Довгі часи» і «Мондегрін (пісні про смерть та любов)»	50
<i>Карпа Романа</i> . Твори Гоголя в інтерпретації французького нового критика Жана-Поля Вебера	60
<i>Микитюк Ірина</i> . Недомовленість як спосіб вираження травми в романі «Die Verwandelten» Ульріке Дрезнер	66
<i>Пилинський Михайло</i> . Концепт політичної свободи у військовій ліриці: порівняння української поезії сучасної війни з американською лірикою часів революційних війн	74
<i>Підбуртна Діана</i> . Символіка простору в романі Артема Чеха «Район “Д”»	85
<i>Прокопенко Іван</i> . Теоретичні аспекти студій травми (термінологія, проблематичні моменти та схема розбору): спроба аналізу	91
<i>Просалова Віра, Ярослав Григошкіна</i> . Літературні імена «недостріляних» авторів: історія виникнення, функції	99
<i>Резніченко Юлія</i> . Наративні моделі репрезентації пам'яті роду в короткій прозі І. Стеф'юк («Про вас») і Л.-П. Стринадюк («Як я 'му жити на полонині»)	108
<i>Романенко Олена</i> . Війна і пам'ять: трансформація наративних меморіальних практик	114
<i>Ставнича Олена</i> . Меморіальний канон визвольних змагань 1917–1921 рр. у сучасній романістиці: формування і перспектива	123
<i>Ципанов Сергій</i> . Пам'ять про минуле у світлі постколоніальних студій	135

Рецензії

<i>Васьків Микола</i> . Письменник і доба	143
<i>Руснак Ірина</i> . Історична проза як цілеспрямована політика пам'яті	148

CONTENTS

Conceptual Issues of Literary Studies

<i>Natalia Astrakhan</i> . Features of J. L. Borges's Artistic Thinking (based on the collection of short stories <i>The Garden of Forking Paths</i>)	6
<i>Olena Bondareva</i> . "We really need you, Bandera's scum...": The space of "heroes" and meanings in the play by <i>Glory to the Heroes</i> by Pavlo Arie	17
<i>Oksana Halchuk</i> . List of (Un)Recommended Reading: Ukrainians in the works of Russian writers of the 20th century	40
<i>Tetiana Grebeniuk</i> . Reconstruction of Family Memory: The way from oblivion to re-gaining of identity in Volodymyr Rafeyenko's novels <i>The Length of Days</i> and <i>Mondegreen: Songs about Death and Love</i>	50
<i>Romana Karpa</i> . The Works of Gogol in the Interpretation of the French New Critic Jean-Paul Weber	60
<i>Iryna Mykytiuk</i> . Speechlessness as a Way of Expressing Trauma in the Novel <i>Die Verwandelten</i> by Ulrike Draesner	66
<i>Mykhailo Pylynskyi</i> . The Concept of Political Freedom in War Poetry: A comparison of Ukrainian poetry from the modern war and American poetry from the revolutionary wars	74
<i>Diana Pidburtna</i> . Symbolism of Space in Artem Chekh's Novel <i>District "D"</i>	85
<i>Ivan Prokopenko</i> . Theoretical Aspects of Trauma Studies (terminology, problematic issues and scheme of analysis): An attempt at analysis	91
<i>Vira Prosalova</i> . Literary Names of the 'Undershot' Authors: History of emergence, functions	99
<i>Yuliia Reznichenko</i> . Narrative Models of Representation of Family Memory in the Short Prose by I. Stefiuk (<i>About You</i>) and L.-P. Strynadiuk (<i>How will I Live on Polonyna (Pasture)</i>)	108
<i>Olena Romanenko</i> . War and Memory: The transformation of narrative memorial practices	114
<i>Olena Stavnycha</i> . Memorial Canon of the Liberty Struggle of 1917–1921 in Contemporary Novelistics: Formation and prospects	123
<i>Serhii Tsypanov</i> . Memory of the Past in the Context of Postcolonial Studies	135

Reviews

<i>Mykola Vaskiv</i> . The Writer and the Times	143
<i>Iryna Rusnak</i> . Historical Prose as a Purposeful Politics of Memory	148

Наталія Астрахан,

Житомирський державний університет імені Івана Франка (Житомир, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

e-mail: astrkhannatala@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ Х. Л. БОРХЕСА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ НОВЕЛ «САД З РОЗГАЛУЖЕНИМИ СТЕЖКАМИ»)

У статті аналізуються риси художнього мислення Хорхе Луїса Борхеса на матеріалі збірки новел «Сад з розгалуженими стежками». Літературознавче потрактування знаменитої збірки аргентинського письменника, до якої входять, серед інших, такі знакові новели, як «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус», «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"», «Вавилонська бібліотека», здійснюється в контексті досвіду постмодерністської літератури, що сьогодні сприймається як уже завершений проєкт і потребує неупередженої оцінки. Застосовування елементів мотивного та архетипного аналізу, а також врахування настанов філософської герменевтики та філософії діалогу дають можливість охарактеризувати збірку новел «Сад з розгалуженими стежками» як певну художню цілість, підпорядковану завданню співвіднесення істини та історії. Сім новел збірки об'єднані складною системою взаємопов'язаних мотивів, серед яких особливого значення набувають дзеркало й книга, реальність і вигадка, час і вічність, лабіринт і сад. Мотиви художньо проявляють суперечності буття так, що метафізична безнадія їх подолання змінюється новим рівнем осмислення: книга — найпродуктивніше дзеркало, оскільки відбиває різні обличчя та різні епохи, не відмінюючи відмінностей між ними; вигадка найкраще проявляє сутність реальності; вічність відкривається у миттєвості переживань; сад з розгалуженими стежками — культурна модель буттєвого лабіринту, що містить у собі шлях до істини й можливість гармонізації історії. Співвіднесення мотивів, встановлення складних смислових зв'язків між ними проявляє особливості художнього мислення Борхеса, серед яких передусім синтетичність, парадоксальність, діалектичність, діалогічність, лаконізм. Вони визначають закони побудови художнього світу письменника, за яким вбачаються його засадничі творчі інтенції, спрямовані на об'єднання можливостей мистецтва, науки й релігії задля діалогічного розкриття головних буттєвих суперечностей, у яких проявляє себе в численних і різноманітних спробах омовлення істина буття людини й Всесвіту.

Ключові слова: Борхес, постмодернізм, новела, мотив, архетип, металітературність, діалогічність.

Думати, аналізувати, винаходити... —
це не щось аномальне, це нормальне дихання розуму.

П'єр Менар

Оцінка досвіду постмодерністської літератури як певного завершеного проєкту — одна з нагальних потреб актуального художнього та теоретичного дискурсів передусім у їх металітературній та метакритичній іпостасях (Савина, 2024). Після неприйняття, потім тотального захоплення й наслідування, а згодом критики у її різноманітних увиразненнях за-требуваним є неупереджений погляд на феномен постмодерністської літератури, ґрунтований перш за все на перечитуванні в сучасному

контексті та літературознавчому потрактуванні художніх текстів. Тоді критика, як, можливо, до цього апологетика, віднайде свої об'єктивно окреслені межі. Констатуючи вичерпаність постмодерністського проєкту, Я. Поліщук зауважує: «Постмодерністський світогляд виявився нестійким через свою схильність піддавати сумніву все, що стало основою європейської інтелектуальної парадигми новітньої епохи. Тому-то постмодернізм реалізував як імовірні, так і цілком реальні загрози руйнування кор-

донів філософського мислення та розмивання меж морально-етичних засад сучасного західного світу» (Поліщук, 2019, с. 26). А втім, філософське мислення немислиме (!) без сумніву, на чому, закладаючи його основи, наполягав вже Сократ, а морально-етичні межі в русі історії безперервно спростовуються й відновлюються, утворюючи живу й рухливу систему заперечень і стверджень, про що свідчать уже біблійні оповіді про Мойсея і його оточення, блудного сина, зречення Петра, навернення Павла і т.д. У цьому плані «постмодерністський проєкт» як об'єкт оцінки потребує розширення контексту, що, власне, закладено в його художньо-естетичну природу з притаманною для неї діалогічною відкритістю стосовно усіх попередніх (і майбутніх) мистецьких, наукових, релігійних систем. Кроком у напрямі такого розширення є постійний перегляд феномену модернізму на тлі постмодерністського досвіду, а також сучасні міркування про метамодернізм (Онищенко, 2021), що об'єднує різні тенденції літератури ХХ — початку ХХІ століття.

Творчість Х. Л. Борхеса, як і його творча доля (Teitelboim, 2004), показова в плані окреслених проблем. Вона є знаковим явищем в художній практиці ХХ століття як визнана класика постмодерністської літератури, що назавжди змінила уявлення про літературу (Чабаттарі, 2017), і водночас вийшла за межі свого часу, сприймається як загадка, що продовжує вимагати уваги численних дослідників, серед яких І. Альмейда, Б. Дубін, Д. Гонсалес, У. Еко, М. Лафон, Б. Касарес, П. Читаті, С. Елісондо, І. Петровський, В. Тейтельбаум, І. Тертерян та ін. Українські науковці активно долучаються до цієї спільноти, аналізуючи твори Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму (Висоцька, 2014), зокрема такої її ознаки, як інтертекстуальність (Дзись, 2009), характеризуючи координати філософсько-поетичної картини світу митця (Дяченко, 2011), з'ясовуючи значення найбільш важливих концептів у контексті постмодерністської художньої практики та за її межами (Набитович, 2010).

Метою статті є визначення основних особливостей художнього мислення Х. Л. Борхеса у збірці новел «Сад з розгалуженими стежками» (книга «Вигадані історії»). Методологічна основа розвідки зумовлена застосуванням елементів мотивного та архетипного аналізу, врахуванням настанов філософської герменевтики й філософії діалогу.

Збірка «Сад з розгалуженими стежками» («El jardín de senderos que se bifurcan», 1941) складається із чи не найбільш відомих і вод-

ночас загадкових новел Хорхе Луїса Борхеса, об'єднаних низкою знакових не лише для творчості цього автора, але й для усієї літератури постмодернізму мотивів. У своїх численних повтореннях і неочікуваних варіаціях вони утворюють смислову єдність, здатну актуалізувати метафізичні питання для кожного читача, незалежно від ступеня його готовності до зустрічі із примхливо парадоксальним художнім світом автора, за яким закріпилася слава витончено-інтелектуального, елітарного письменника. Будемо розуміти слово «еліта» у демократичному сенсі цього слова, який супроводжував появу духовно-творчої інтелігенції як окремої суспільно значущої соціальної групи у добу Ренесансу: будь-хто може приєднатися до цієї спільноти, якщо докладе необхідних інтелектуальних зусиль, спрямованих на отримання певної суми знань, і долучиться до духовної праці, підпорядкованої їх свідомому активно-творчому застосуванню у межах вартісних культурних традицій (Козлик, 2011, с. 121–122). Загально-визнано, що твори Борхеса мають надзвичайний вплив на сучасну художню культуру. Вони корелюють не тільки з постмодерністською літературою і, ширше, літературою постмодерну, але з усім корпусом текстів, що репрезентують культуру в посутньому розумінні цього слова у вимірі «великого часу» й навіть більше — у координатах такого часу й простору, що перетинає кордони людського світу, примушує задуматися про перспективи іншого бачення й розуміння, здатного спростувати стереотипне й піддати сумніву узвичаєне, натякаючи на нові обрії й можливості, готові відкритися перед потребами людського пізнання.

Лабіринт — засадничий мотив художнього світу Борхеса (Набитович, 2010), що достає художньої розробки в усіх новелах збірки. У першій новелі «Глен, Укбар, Орбіс Терціус» він народжується із зіставлення двох інших знакових мотивів: енциклопедії та дзеркала. Якщо енциклопедія асоціюється з уявленням про наукове знання — точне, ґрунтоване на аналізі та систематизації фактів, всеохопне, то дзеркало, відкриваючи у мерехтінні свою іноді жахаючу спостерігача глибину, сприймається як натяк на художнє пізнання, підпорядковане завданню цілісного відтворення образу дійсності. Якщо мотив енциклопедії відсилає до ХVІІІ століття, часу народження просвітницької віри у гносеологічний потенціал науки, її спроможність стати основою гармонізації суспільного й особистісного існування, то дзеркало позначає мистецтво у різних варіантах його концептуалізації — від античного мімезису до бароко-

вого художнього ускладнення реальності через гру відображеннями й конструювання багатовимірного простору, а потім до постмодерністської металітературності, коли дзеркало починає позначати художню рефлексію, спрямовану на саме мистецтво, зокрема мистецтво літератури.

У першій новелі збірки відбувається характерне для художнього мислення Борхеса діалектичне зміщення, що акцентує взаємодоповнюваність мистецького й наукового пізнання, розмиваючи кордони між ними. Енциклопедія стає сферою, де може розгортатися більш або менш масштабна містифікація: так, надрукований у 1917 році міфічний американський варіант «Encyclopaedia Britannica» 1902 року, як про це розповідається у творі, містить на додаткових сторінках двадцять шостого тому свого раритетного видання опис неіснуючої країни Укбар, а одинадцятий том першої енциклопедії Тлена «науково» описує цілком вигаданий світ, закони якого, як можна здогадатись, відповідають засадам суб'єктивного сприйняття й переживання реальності, що на них ґрунтоване мистецтво: ідеалізм мешканців, домінування часу й умовність простору, акцент на психології сприйняття й враження, погляд на історію як сукупність вчинків, нерозрізнення подібності й тотожності тощо. Лабіринт утворюється внаслідок змішування реального й фікційного — вигаданого. При цьому вигадане натякає на реальність, яка проступає навіть крізь цілком неймовірне: виявляється, що матеріалізм як одна з найбільш фантастичних філософських систем все-таки народжується й знаходить своїх прибічників і на Тлені, дуже далекому від визнання, що реальність існує. Лабіринт — це Орбіс Терціус, тобто третій світ — огляд ілюзорного всесвіту, у концепції якого, як і у її критиці, проглядає фундаментальна платонівська недовіра до того, що можна побачити очима, — і до реальності, і до її віддзеркалення, об'єднаних ідеєю множення.

Лабіринт — пастка для того, хто у ньому опинився: це штучний простір, створений завдяки множинним повторенням — своєрідним віддзеркаленням-копіюванням. Н. Фрай вважає лабіринт демонічним образом, негативною протилежністю стосовно прямої дороги, адже це «заплутаний шлях, образ загубленого напрямку» (Фрай, 2001, с. 159). Якби множення було природним і сутнісно-особистісним — тобто заснованим на зростанні або еволюції — ефект лабіринту не зміг би виникнути. Природні процеси й феномени характеризуються унікальністю, яка якісно перемагає повторюваність

і впорядкованість: код ДНК, відбитки пальців людини, смуги на шкірі тварин, контури листка на дереві тощо. Органічність повторюваності (варіативність) й впорядкованості (динамічність) — це закон існування мистецтва, яке залишає людей вільними входити у сферу художності або уникати цього входження, піддаватися впливу естетичного або ухилятися від нього. Натомість гіпертрофія цих ознак у процесі опису природного або мистецького світу перетворює повторюваність на нав'язливість, а впорядкованість на жорсткість, відкриваючи шлях для шахрайських маніпуляцій й замаскованого ментального насильства. «Ще десять років тому досить було запропонувати хай там яку симетричну систему, наділену видимістю досконалої впорядкованості, щоб зачарувати людей, — зауважує оповідач в новелі Борхеса. — То як не піддатися чарам Тлену, досконало описаної й такої переконливої картини бездоганно впорядкованої планети?» (Борхес, 2016, с. 31).

Перебуваючи у межах постмодерністської художньої парадигми й володіючи постструктуралістськими можливостями її опису, ми можемо з легкістю відчитати смисли, передбачені квазіхудожньою і квазінауковою дескриптивними системами, створеними Борхесом у процесі художньої гри. Звісно, характеристика законів існування «вигаданих» феноменів (симулякрів), їх докладний наукоподібний опис, енциклопедичний характер накопичення фіктивних знань про фікційні світи — характерна ознака постмодерністської літератури, фентезі як специфічного метажанру жанрової системи постмодернізму. Сьогодні нікого не здивуєш докладним описом на сторінках Вікіпедії вигаданих світів Дж. Р. Толкієна або Дж. Ролінг, Р. Льюїса або Т. Пратчетта і багатьох-багатьох інших. Але у сорокових роках, коли створювалась збірка «Сад з розгалуженими стежками», інтелектуально-філософські новели Борхеса вражали новаторством авторського погляду на світ і унікальністю художнього способу його репрезентації. На основі моделювального спрощення одного та іншого в ході рецепції, трактування й наслідування й виникли згодом згадані системи. А разом з ними — певна інерція сприйняття текстів Борхеса, що передбачає зведення їх до впізнаваних постмодерністських особливостей (Висоцька, 2014), відчитання лише таких смислів, які артикульовані в межах постструктуралістської деконструкції тексту, «руйнування поетики» й «смерті автора». Дійсно, на Тлені «суб'єкт пізнання є єдиним і вічним», а тому «у літературних звичаях теж панує ідея єдиного суб'єкта», «поняття плагіа-

ту не існує», вважається, що всі твори належать єдиному автору, «який існує поза часом і не має імені», «у художніх творах опрацьовується один сюжет, з усіма перестановками, які тільки можна собі уявити» (Борхес, 2016, с. 24).

Але Борхесом, як можна здогадатись, рухала передусім жага пізнання, яка примушувала використовувати усі наявні засоби задля пошуку істини — наукові, художні, релігійні — в усіх можливих варіантах взаємозв'язків і взаємодоповнення. І оскільки це пізнання розгорталося не у вимірі реального життя, а у штучному просторі гносеологічного моделювання, воно виглядало підозріло для самого письменника, сприймалось в якості приреченості й прокляття — своерідної платні за можливість просування думки вперед. Підозріле ставлення до методів і результатів пізнання, невтомний сумнів і самоіронія, що супроводжують прозу Борхеса, залишають багато простору для рефлексії, в тому рахунку й такої, до якої читача запрошує сам автор. Концепція Тлену, розкрита у його описі-містифікації (Орбіс Терціус — третій світ — це віддзеркалення третього ступеня), викликає конспірологічні побоювання в оповідача: «Контакти з Тленом та приреченість до нього розкладають цей світ. Зачароване довершеною строгістю цієї системи людство все більше забуває, що це строгість задуму шахістів, а не задуму ангелів» (Борхес, 2016, с. 31). Проектуючи енциклопедію вигаданої планети (після того, як була створена Америка, енциклопедія уявної країни Укбар вже не здається чимось справді новаторським і грандіозним), автори концепції Тлену сперечаються з Богом, намагаються конкурувати з ним, самотужки створюючи світ. Невипадково один із спонсорів «проекту» вимагає у його ініціаторів, щоб сорок томів «Першої енциклопедії Тлену» не мали нічого спільного з «самозванцем Ісусом Христом»: «Баклі не вірив у Бога, але хотів показати Богові, який не існує, що смертні люди спроможні задумати і створити новий світ» (Борхес, 2016, с. 28). Створений людьми світ очікувано виявляється пасткою, із якої потрібно шукати вихід, долаючи солодкий, як сон, і водночас небезпечний полон ілюзії. «Тлен — це лабіринт, але створений самими людьми, лабіринт, вибудований у такий спосіб, щоб люди могли розгадати його загадку» (Борхес, 2016, с. 31), — зауважує Борхес у «Постскриптімі 1947 року», що супроводжує текст новели, починаючи з її створення і першої публікації у 1940 році.

Звісно, можна побачити у сорокатомній «Першій енциклопедії Тлена» натяк на знаменитий просвітницький проект «Енциклопедії,

або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751–1780), думку про те, що образ нашої планети, віддзеркалений у різних свічадах духовної культури — художньо привабливий, науково-переконливий і релігійно насажений навіть у ситуації атеїстично-нігілістичного заперечення Бога, відображає передусім особливості нашого людського сприйняття, мислення, переживання. Тобто не стільки репрезентує реальність, скільки окреслює епістемологічні обмеження, що не дозволяють її по-справжньому відкрити. Іронічно описуючи різні наукові, зокрема філософські й релігійні, міфи, у полоні яких перебуває пізнавальна свідомість, Борхес акцентовано піддає ревізії узвичаєні уявлення. Звідси прагнення змінити систему обчислювання (не 10, а 12 або навіть 60 в якості основи), вимірювання історичного часу (не сто, а сто чотири роки), географічні орієнтири (передусім Північна та Південна півкулі Тлена, а не Західна та Східна), уявити собі альтернативні семіотичні системи з іншими акцентами в плані сприйняття й можливостями в процесі концептуалізації (не іменники, а дієслова або прикметники в основі омовлення дійсності).

Проблематизація реальності посідає важливе місце у системі борхесівських мотивів, актуалізуючи досвід не лише філософських дискусій, але й художніх експериментів. Наприклад, *хрьоніри* й *ури* з їх уявною природою примушують згадати про художню прозу Марселя Пруста, його концепцію реальності, суб'єктивно побудовану на перетині враження й спогаду, що забезпечує певний предмет або явище, провокуючи асоціативне входження минулого в теперішнє. Якщо перекодувати логіку Пруста мовою Борхеса, *хрьоном* виявиться означеним предметом або явищем у площині минулого, а *уром* — у площині теперішнього, причому в обох випадках йтиметься про вигаданий (уявлений), а тому по-справжньому реальний для суб'єкта світ.

Прагнення перекодувати, перекладати, переводити абстрактні міркування й навіть цілі філософські системи в площину образно-предметної візуалізації — один із засадничих методів художнього мислення Борхеса, способів просування думки вперед. Це результат притаманної цьому автору жаги пізнання буттєвих таємниць і тверезого усвідомлення кордонів, зумовлених природою людини, її щільного зв'язку із Землею, земним життям. Вигадка, робота уяви, до яких вдається аргентинський письменник («вигадані історії», «фантастичні істоти», штучно створені країни й світи) теж не гарантують досягнення бажан-

ного розширення обріїв пізнання, оскільки уявити можна лише те, що є реальним, корелює із попереднім досвідом. Тому вигадана планета Тлен у парадоксальний спосіб повертає нас до Землі, її реалій, що стають тим більш очевидними, чим більше автор намагається переконати нас, що для моністично-ідеалістичного світогляду реальності не існує. Показовим є ілюстративна історія із загublеними й знайденими в різні дні монетами, адже часовість і кінцевість життя така ж жорстка й очевидна реалія людської екзистенції, як гроші — фактор суспільного співіснування. Одне й інше важко повністю ігнорувати, навіть перебуваючи в ідеалістичній ментальній системі координат Тлена. Водночас сама природа мислення стає предметом рефлексії у борхесівських текстах, реалізуючи функцію метакогніції у масштабі цілої культури. Художня структура новели починає працювати як оприявлення структури й механізмів пізнання у його індивідуальному й колективному вимірах, що, як це повсякчас буває у Борхеса, взаємодоповнюються, складно співвідносяться у межах створеної картини світу. Якщо йдеться про те, що мешканці Тлена розповідали у своїх оповідях тільки про вигадані події, котрі нічого спільного не мають з реальністю, то постає питання про спосіб осмислення буття через нарратив, здатний артикулювати буттєві смисли саме за посередництвом вочевидь вигаданих історій. Новела «Тлен, Укбар і Орбіс Терціус» починається розповіддю про дискусію між наратором і його приятелем Біоєм Касаресом про можливість так написати роман, щоб банальна або жорстока правда, викривлена й прихована розповіддю від першої особи, все-таки проступала крізь романний нарратив. Шлях до цього — концентрація суперечностей, що стануть підказкою для «деяких читачів — дуже невеликої кількості читачів» (Борхес, 2016, с. 10). Зауважимо, що у Борхеса дійсно був приятель (і співавтор) з таким іменем. Отже, ми маємо характерну для письменника ситуацію метаморфоз реального й вигаданого, а разом з цим усвідомлення сумніву й стосовно нарративу, і стосовно правди, яка ним (знову ж таки діалектично) приховується і водночас відкривається.

Вже наприкінці XIX століття про зв'язок між мисленням людини й створенням художніх образів, запрограмованих самою природою мови, розмірковував у своїх працях О. О. Потебня, легітимізуючи поетичне пізнання світу, концептуалізуючи метафору й приховане у ній порівняння як засіб розгортання думки, актуалізуючи міф у його зв'язках із поетичним

пізнанням світу (Потебня, 1985). Сприйняття людини, як і її мислення, завжди є міфічним, про що у XX столітті писали сучасники Борхеса О. Лосев, К. Г. Юнг і К. Леві-Стросс, акцентуючи символічний, архетипний і когнітивно-ментальний («логіка бриколажу») рівень осмислення міфології як певної універсальної інтерпретаційної системи, що функціонує у межах культури. На думку Н. Фрая, міф — це мистецтво безумовної метафоричної ідентичності (Фрай, 2004, с. 147). Насичений метафоричними ідентифікаціями індивідуальний міф Борхеса завжди виступає як оригінальна версія певного загальнокультурного міфу, його репрезентація унікальним авторським ідіостилем — неочікувана й водночас впізнавана. Не дивно, що Борхеса з цікавістю читають у більшості країн світу, перекладаючи різними мовами, віднаходячи смисли, що об'єднують всіх людей, чиє перебування у просторі культури є усвідомленим.

Альбер Камю стверджував, що звичка жити, всупереч знаменитому афоризму Декарта, у людини формується раніше, ніж звичка мислити. Тому більшість населення земної кулі поза життєво-практичним виміром існування та, власне, і у його межах, не думає, точніше, приймає за власні думки відтворення чужих міркувань, узвичаєних уявлень, стереотипних суджень. Ми існуємо неначе всередині гносеологічного кокону, створеного геніальними представниками людської спільноти, перебуваємо у світі, відформатованому великими мислителями минулого. Герої Борхеса — люди думки, включені у процес такого форматування. Для них метафізичні питання — це особистісно актуальні екзистенційні проблеми, вирішення яких є нагальною необхідністю. Тому ці герої здатні переходити будь-які межі в пошуках переконливих варіантів розв'язання буттєвих загадок, що їх непокоять, не зупиняючись навіть тоді, коли жадане знання виявляється несумісним із життям, супроводжується втратою людського погляду на світ, забуттям власного «я» — тобто руйнацією гносеологічного кокону, набуттям непередбачуваної нової якості.

Так, П'єр Менар, поставивши перед собою завдання створити окремі глави роману «Дон Кіхот» точно так, як Сервантес, відмовляється від наміру ототожнити себе з великим ренесансним автором не тому, що це в принципі є неможливим, а тому що таке ототожнення занадто спростить самозречене відтворення роману, покликане розкрити у ньому значно глибший, збагачений часом сенс. Звісно, автор XX століття, для якого рідною є не іспанська, а французька мова й найбільш переконливою видається

символістська художньо-естетична традиція, зможе надати тексту Сервантеса посутньо більшої смислової глибини, зумовленої додаванням кількох століть до актуального для істинного автора контексту його сприйняття: «Текст Сервантеса і текст Менара словесно тотожні, проте другий — до нескінченності багатший» (Борхес, 2016, с. 43). Тут діалектика оригінальності й наслідування значно виходить за межі, які ми можемо собі уявити, адже найбільша оригінальність проявляється у тому, щоб створити текст, повністю ідентичний вже наявному, уславленому настільки, що його перевидання своєю кількістю наближаються до біблійних. Оповідач стверджує, що задум Менара змінив його власне сприйняття шедевра Сервантеса, навіть тих глав, за які новоявлений автор не брався. Читаючи їх, оповідач починає вбачати за текстом стиль не іспанського письменника, а його французького шанувальника, адже останній планував зберегти свою особистість і «прийти до „Дон Кіхота“ через життєвий досвід П'єра Менара» (Борхес, 2016, с. 39). Художньо моделюючи фантастичну особистість читача-автора і його геніальний задум, реалізація якого вимагає безсмертя, Борхес показує, що геніальні твори літератури — перехрестя вічності, смислові платформи, на яких у пошуках істини / досконалості / Бога зустрічаються люди різних епох, віднаходячи безмежність свого ідеального (творчого) «я». Двічі (у смисловій перспективі різних творчих особистостей) у новелі цитується формула Сервантеса, яка узгоджує «істину» та «історію», котрі, власне, і є головним предметом художнього осмислення: «... істина, якій історія доводиться матір'ю, суперниця часу, скарбниця дій, свідок минулого, приклад і застереження теперішнього, повідомлення про майбутнє» (Борхес, 2016, с. 43). І хоча оповідач дає власний коментар процитованому фрагменту «Дон Кіхота», акцентуючи передусім думку про історію як джерело реальності, тобто стверджуючи, що істина — це і є реальність у її суб'єктивному заломленні, він залишає безмежний простір для читачької концептуалізації означених феноменів та зв'язків між ними.

Творець у новелі «У колі руїн», намагаючись довести до остаточної реалізації мрію створити й залучити до дійсності людину, існує на межі сну й реальності, творення та руйнації, минулого (йому здається, що всі події вже відбувалися раніше) і майбутнього, коли йому доведеться визнати, що він також штучна людина, як і та, яку він з любов'ю створював протягом тисяча і однієї втаємниченої ночі. І якщо П'єр Менар прагне перетворити свою особистість на відне-

сений у майбутнє відбиток Сервантеса, відмовившись від вихідного задуму ретроспективного віддзеркалення — наближення до сімнадцятого століття з його війнами, католицькою вірою і рівнем розвитку іспанської мови, то сомнамбулічний творець із новели «У колі руїн» вбачає своє віддзеркалення у штучно створеному сині, усвідомлюючи себе створінням іншого невідомого творця. І знову вихід з лабіринту відбувається на основі співвіднесення знання й віддзеркалення, «я» та «іншого», відкриваючи нові перспективи осягнення часу й простору, розмикаючи їх розгортання у нескінченність.

Нескінченність у Борхеса — це значно більше, ніж нанизування повторень: далі за течією ріки ще один зруйнований храм вогню, де інший творець вимріює людину уві сні, щоб врешті-решт усвідомити себе чийось створінням. Борхесівська діалектика кінцевого й нескінченного яскраво втілюється в образі «Вавилонської бібліотеки» — своєрідної художньої моделі Всесвіту, міфологічно ототожненого з лабіринтом. Лабіринтова нескінченність з неминучістю має обернутися конечністю — тотальним обмеженням, що породжує прагнення переходу кількості в нову якість і доводить до відчаю, позбавляючи надії щодо цього. У ситуації глухого кута, максимального нагромадження негативних повторень художнє мислення набуває проривного характеру, породжуючи парадокси як своєрідні вибухові тунелі, інструменти блокування повторень, засоби колосального розширення простору та часу.

Парадоксальність — головна ознака мислення, його здатності піднятися над загальноприйнятою думкою — доксою. У новелах Борхеса, що входять до збірки «Сад з розгалуженими стежками», парадоксальність «в контексті гераклітівської діалектики» (Дяченко, 2011) ґрунтується на гнучкості художнього мислення, що постійно змінює вектори розгортання, як тільки починає усвідомлювати власну інерцію. Основа такої гнучкості — діалогічність мислення. Вона може бути експліцитною, тоді в текст вводиться образ співрозмовника і його слово, посутньо відмінне від слова автора або його протагоніста. Так, перша новела збірки починається із діалогу наратора і його приятеля Біойя Касареса про поверхневий і глибинний рівні наративу. В останній новелі, названій так само, як і вся збірка, особливого значення набуває розмова німецького шпигуна Ю Цуна з англійським синологом Стівеном Елбертом, гносеологічний масштаб якої наділений, на жаль, нереалізованим потенціалом змінити майбутнє. У випадку імпліцитної діалогічності

на передній план висувається діалог не з конкретною людиною, але із самою життєвою ситуацією, у якій опинився персонаж — бібліотекар, загублений у нескінченності Вавилонської бібліотеки, творець, який побачив, що вогонь не несе для нього загрози, тобто викриває його як штучну, а не органічно-аутентичну істоту. В останньому випадку екзистенційні тенети починають сприйматися як репліка у дискурсі Бога, зверненому безпосередньо до конкретної людини мовою унікальної людської долі, яку адресат зможе зрозуміти найкраще, тому що матеріалом для висловлювання стають його життєві обставини.

Кожна з новел збірки відповідно до «логіки бриколажу» окреслює певну пару суперечностей, що характеризують винайдений автором світ або сам процес творення, намічаючи силові лінії їх діалектичного взаємозв'язку (Астрахан, 2006). Якщо у першій новелі йдеться про реальний і вигаданий світи, то друга новела «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"» ставить під сумнів позицію творця фікційного світу, продовжуючи тему повторення й віддзеркалення: вигаданий Борхесом поет-символіст П'єр Менар — опосередковане текстом сервантесівського роману мистецьке віддзеркалення його автора. Сама ідея тотожності текстів та мистецьких особистостей вписується у контекст сумнівного образу лабіринту віддзеркалень: автор і читач можуть зустрітися у просторі художнього тексту геніального літературного твору, але два автори — ні, адже кожен з них може існувати лише у просторі цілком оригінального тексту, який би давав йому підстави постати в якості автора. Подібно до того, як Тлен — квазісвіт, що віддзеркалює Землю й історію її пізнання-відтворення в штучному просторі культури, П'єр Менар — квазіавтор, який віддзеркалює мистецькі особистості Сервантеса й Борхеса й водночас дає можливість останньому реалізувати себе в якості не лише читача, але й автора.

У новелі «Про творчу спадщину Герберта Квейна» висловлюється думка, що читачі стали рідкісними у європейській культурі, адже всі вони прагнуть перетворитися на авторів. Йдеться не лише про взаємини автора й читача, але також про різні погляди на мистецтво слова. Можна вважати твори літератури рідкісними явищами, котрі вимагають великих зусиль і є результатом художньої роботи геніальних особистостей. Або стверджувати, що до рівня літературного твору піднімається будь-яка розмова, розгорнута в площині реальної взаємодії між людьми. Герберт Квейн тяжіє до другого погляду. Звісно, для літератури по-

стмодернізму відмінність елітарного мистецтва від масового несуттєва, тоді як для літератури модернізму означена опозиція дорівнює протиставленню мистецтва й немистецтва. Якщо квазіавтор на зразок П'єра Менара — бажана позиція в процесі прочитання літературного твору, певний читацький максимум, реальний читач у його русі до читача ідеального (У. Еко говорить про емпіричного й зразкового читача (Еко, 1995)), то творення літературного твору квазіавтором передбачає великий ризик обернутися породженням симулякру.

Борхес у вочевидь металітературній новелі «Про творчу спадщину Герберта Квейна» створює мистецьке дзеркало («Таємне дзеркало» — назва одного з творів означеного автора), що відбиває деякі оригінальні художні ідеї літератури ХХ століття. Вони викликають асоціацію передусім із творчим здобутком Дж. Джойса, але водночас є віддзеркаленням власних творчих настанов Борхеса: прагнення винаходити всупереч залежності від прочитаних книжок, дивувати всупереч роботі пам'яті, що об'єднує всіх; тяжіння до ретроспективної композиції у художньому творі, коли після розповіді про певну подію подаються її витоки, аналізуються інші події, що їй передували, вказуються розвилки, що програмують ті або ті варіанти наслідків. Ретроспективний роман Квейна «April March» (Квітень Березень) є свого роду віддзеркаленням роману, написаного китайським автором Цюй Пенем — героєм новели «Сад з розгалуженими стежками», назва якої може символічно позначати всю сукупність текстів не лише збірки, але й усєї творчої системи Борхеса й прямо згадується у новелі «Про творчу спадщину Герберта Квейна». Якщо роман Цюй Пена звернений до майбутнього, твір Квейна розгортає рух часу в минуле, аналітично акцентуючи розвилки-біфуркації, проявляючи у зворотній перспективі причинно-наслідкові зв'язки. Ще один твір Квейна має назву «The God of the Labyrinth» («Бог лабіринту»), яка сприймається як певна авторська підказка, ключ до розуміння художньої логіки Борхеса. Законірно, що цей роман детективний, тобто будується навколо розслідування вбивства — деструктивної події, яка взагалі не повинна була відбутися, тобто є показником неблагополуччя світу, його зіпсованості.

«Бог лабіринту» в контексті творчості письменника — це одна із засадничих суперечностей його художнього світу. Універсальний архетип «Бог» (визначення К. Г. Юнга) актуалізує семантику нескінченного розвитку, вдосконалення, піднесення людини, розкриття й реалізації її

творчих можливостей, тоді як лабіринт — це футуроцидне повторення, кружляння на одному місці, перебування у замкненому просторі, неначе у полоні, що стрімко обертає теперішнє у минуле, унеможливаючи рух до майбутнього. У першій новелі збірки «Сад із розгалуженими стежками» «Укбар, Тлен, Обріс Терціус» в одному контексті у зв'язку із мотивом лабіринту згадуються дзеркала й народження. Множення об'єктів у віддзеркаленнях і розмноження людства художньо маркуються учасниками засадничого для збірки діалогу як негативні явища одного порядку. Стосовно дітонародження природа негативного смислового забарвлення зрозуміла, передусім, завдяки біблійним оповідям: вона зумовлена поглядом на появу численного людства й початок його історії як наслідок первородного гріха. Віддзеркалення — еквівалент множення на рівні матеріальної культури, винахід, з яким пов'язане самоусвідомлення, що несе у собі загрозу відокремлення людини від загалу, протиставлення себе іншим, зосередженості на собі, отже, формування усамітненої свідомості, готової заблукати в лабіринті віддзеркалень.

Негативний характер породжуваного різноманітними віддзеркаленнями лабіринту підкреслює віднесеність зображуваного до Вавилону. Звернімо увагу, що епітет «вавилонська» двічі повторюється у назвах новел збірки, теж утворюючи своєрідне віддзеркалення часового (причинно-наслідкового) образу лотереї і просторового образу бібліотеки. За Біблією, задум побудови Вавилонської вежі — виявлення людської погорди, бунту проти Бога, змагання з ним. Наслідком цього стає втрата божественної першомови, поява багатьох мов, їх змішування. Історія про Вавилонську вежу розкриває глибинний взаємозв'язок між розривом вертикального зв'язку людей із Богом і горизонтальних зв'язків між людьми. Показово, що вертикаль і горизонталь, верх і низ, право й ліво несуттєві для глобального Порядку, закладеного в архітектуру всесвітньої бібліотеки. Втрата Бога — це втрата можливості розуміти іншого, перебувати з ним у діалозі, без чого недосяжною стає гармонія співіснування людей у світі. «Вавилонська лотерея», «вавилонська бібліотека» — це відповідно образи світу-лабіринту, де втрачений глибинний діалектичний зв'язок між випадковістю й закономірністю, і всесвіту-лабіринту, в якому загубились відмінності між природним і культурним, між спонтанним розвитком і впорядкованим повторенням, хаосом і гармонією. Перебування у просторі Вавилону супроводжуються рухом від надії до відчаю,

від віри в наявність смислу й можливість його відшукати до жаху, позбавленого сенсу абсурдного існування («кафкіанського нужника»), від пошуків Бога до його остаточної втрати. Пошуки Бога у цьому ушкодженому часопросторі приводять до протилежності, прагнення абсолюту породжує ескалацію абсурду.

За художньою логікою Борхеса, Всесвіт неможливо збагнути, як і прочитати книги у Вавилонській бібліотеці, оскільки після втрати божественної першомови всі наявні мови зіпсовані, порозуміння між людьми недосяжне, кожна людина виявляється трагічно самотньою, нездоланно недосконалою і приреченою. «Піраміди часу», які згадуються у «Вавилонській бібліотеці», — це простір смерті, що ним обертається історія, хоча покликана вона, відповідно до формули Сервантеса, стати матір'ю істини. Війна в останній новелі збірки стає загрозливим знаком викривлення історії й загального неблагополуччя світу, де спільні пошуки істини буття відступають перед абсурдною логікою тотального вбивства. Якщо можна пожертвувати заради трансляції шпигунського повідомлення життям однієї людини, то чому неможливо знищити велику кількість людей заради досягнення химерних військових цілей? Спричинення насильницької смерті в окремому випадку призводить до колосального примноження смертей, які віддзеркалюють одна одну, утворюючи лабіринт знищення й самознищення, відкриваючи негативне майбутнє, якого взагалі потрібно було уникнути.

Лаконізм прози Борхеса, задекларований самим автором («який глузд у тому, щоб розтягувати на п'ятсот сторінок те, що можна розповісти за п'ять хвилин» (Борхес, 2016, с. 8)) і відзначений усіма її дослідниками, сприймається як виявлення тяжіння до мовчання, усвідомлення, що спроби відновити у процесі художньої творчості божественний характер мови, повернути слову здатність виражати істину якщо не марні, то вочевидь сумнівні в кожному конкретному випадку писання й читання. Звісно, надія на вихід з лабіринту є, про неї говорить назва збірки. «Сад з розгалуженими стежками», відповідно до художньої моделі світу в романі Цюй Пена, — це омріяна єдність природного й культурного, свободи вибору й порядку, вигаданого та реального, часового (людського) та просторового (всесвітнього), миті й вічності. Це парадоксальне віддзеркалення райського саду, що передбачає зустріч з Богом не в центрі, а на кожній розвилці, де здійснюється правильний вибір — відповідний дійсним особистісним прагненням, а також кожної миті, коли долаєть-

ся ворожнеча й переживається диво діалогічної зустрічі з іншою людиною. Це можливість подолання лабіринту, його якісного перетворення на шлях до кращого майбутнього, що має стати результатом правильного вибору, зробленого внаслідок продуктивної діалогічної взаємодії з часовими та просторовими іншими — представниками інших поколінь, посланцями інших культурно-національних та релігійних світів. Саме такому кращому майбутньому адресує свій роман Цюй Пен. І хоча його правнук Ю Цун робить хибний вибір, здійснюючи вбивство людини, яка поділилася з ним істиною, й у такий спосіб прирікаючи себе на нескінченну біль та втому, він усвідомлює свою помилку, переадресовуючи усвідомлену істину в досвід, маркований ним як негативний, читачу.

Отже, художнє мислення Борхеса підпорядковане завданню пошуку й вираження істини, ознакою якої є вихід із штучного лабіринту узвичаєних уявлень і стереотипних суджень, подолання загрозливих буттєвих суперечно-

стей, гармонізація історії, а інструментом — діалог з іншою людиною, локалізованою у будь-якій точці відкритого часопросторового континууму людської культури, художньою моделлю якого виступає діахронічна глибина кожного тексту, інтертекстуальність будь-якого висловлювання. Йдеться саме про мислення (Борхес вочевидь належить до письменників-раціоналів, а не емоціоналів), що має діалектичний характер, використовує ґрунтовані на метафорі художні образи в процесі міфологічного отожднення всього з усім для просування вперед думки, подолання її кружляння на місці, гальмування у повтореннях. Поєднуючи міфопоетичну «логіку бриколажу» й «гераклітівську діалектику» з художнім нарративом, синтетично застосовуючи можливості традицій, укорієних у всіх сферах духовної культури, Борхес добивається досягнення нової якості художнього мислення, що кардинально змінює погляд на світ і відкриває нові перспективи розуміння закономірностей перебування людини в ньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрахан Н. *Особливості міфопоетичного мислення в новелі Х. Л. Борхеса «Троянда Парацельса»*. Літературний твір: шляхи дослідження поетики. Житомир : Полісся, 2006. С. 105–117.
2. Борхес Х. Л. *Вигадані історії : оповідання*. Київ : КМ-БУКС, 2016. 192 с.
3. Висоцька Р. *Новела «Вавилонська бібліотека» Хорхе Луїса Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму*. Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія. 2014. Вип. 29. С. 191–195.
4. Дзись Г. *Інтертекстуальність малої прози Х. Л. Борхеса*. Питання літературознавства. 2009. Вип. 77. С. 122–128.
5. Дяченко М. Х. Л. Борхес: філософсько-поетична картина світу. *Культура України*. 2011. Вип. 34. С. 21–30.
6. Козлик І. *Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу». Естетика. Поетика) : навчальний посібник*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2011. 344 с.
7. Набитович І. *Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х. Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»)*. *Мастеріум*. 2010. Вип. 38. Літературознавчі студії. С. 45–51.
8. Онищенко О. *Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»?* *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 27–28. С. 137–144. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238837>
9. Поліщук Я. *Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту*. *Слово і Час*. 2019. № 4. С. 22–29.
10. Потебня О. *Естетика і поетика слова*. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.
11. Савина А. *Металітература в контексті метакритики: персонаж, нарратив, дискурс : дис. доктора філософії за спец. 035 Філологія*. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2024. 231 с.
12. Фрай Н. *Архетипний аналіз: теорія мітів*. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2001. С. 142–171.
13. Чабатгарі Дж. *Чи дійсно Борхес — найвидатніший письменник ХХ століття?* *BBC News Україна*. 09.04.2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-39533210>
14. Eco U. *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Kraków: Znak, 1995. 160 s.
15. Teitelboim V. *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 2004. 348 p.

REFERENCES

1. Astrahan, N. (2006). Osoblyvosti mifopoetychnoho myslennia v noveli Kh. L. Borkhesa "Troiana Paratselsa" [Peculiarities of Mythopoetic Thinking in J. L. Borges's Short Story "The Rose of Paracelsus"]. In O. Chirkov (Ed.), *Literaturnyi tvir: shliakhy doslidzhennia poetyky* (pp. 105–117). Zhytomyr: Polissia [in Ukrainian].
2. Borges, J. L. (2016). *Vyhadani istorii: opovidannia* [Fictional Stories: Short Stories]. Kyiv: KM-BUKS [in Ukrainian].
3. Vysotska, R. (2014). Novela "Vavylonska biblioteka" Khorkhe Luisa Borkhesa v konteksti estetyky literatury postmodernizmu [Story "The Library of Babylon" by Jorge Luis Borges in the context of the aesthetics of postmodern literature]. *Naukovyi visnyk kafedry UNESCO KNLU. Serii Filolohiia. Pedagogika. Psykholohiia*, 29, 191–195 [in Ukrainian].
4. Dzis, H. (2009). Intertekstualnist maloi prozy Kh. L. Borkhesa [Intertextuality of Short Prose by J. L. Borges]. *Pytannia literaturoznavstva*, 77, 122–128 [in Ukrainian].
5. Diachenko, M. (2011). Kh. L. Borkhes: filosofsko-poetychna kartyna svitu. [J. L. Borges: Philosophical and poetic image of the world]. *Kultura Ukrainy*, 34, 21–30 [in Ukrainian].
6. Kozlyk, I. (2011). *Svitova literatura doby Serednovichchia ta epokhy Vidrodzhennia ("Kartyna svitu". Estetyka. Poetyka)* [World Literature of the Middle Ages and the Renaissance ("Picture of the world". Aesthetics. Poetics)]. Ivano-Frankivsk: Symfoniia forte [in Ukrainian].
7. Nabytovych, I. (2010). Kontsept labiryntu yak sakralnogo lokusu (na prykladi novelistyky Kh. L. Borkhesa, romaniv U. Eko «Imia Rozy» ta K. Moss «Labirynt») [The Concept of the Labyrinth as a Sacred Locus (as exemplified by J. L. Borges' short stories, U. Eco's novel "The Name of the Rose" and K. Moss's novel "The Labyrinth")]. *Magisterium*, 38, *Literaturoznavchi studii*, 45–51 [in Ukrainian].
8. Onischenko, O. (2021). Metamodernizm: teoretychna realnist chy «Fihura Filosofii»? [Metamodernism: Theoretical reality or "Figure of Philosophy"?]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 27–28, 137–144 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238837>
9. Polischuk, Ya. (2019). Dyskusiinist ta vycherpanist postmodernistskoho proektu [Controversy and exhaustion of postmodernistic project]. *Slovo i Chas*, 4, 22–29 [in Ukrainian].
10. Potebnia, O. (1985). *Estetyka i poetyka slova* [Aesthetics and Poetics of Word]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Savyna, A. (2024). *Metaliteratura v konteksti metakrytyky: personazh, naratyv, dyskurs* [Metafiction in the Context of Metacriticism: Character, narrative, discourse]. PhD in Philology dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr, Ukraine [in Ukrainian].
12. Frye, N. (2001). Arkhetypnyi analiz. Teoriia mitiv [Archetypal analysis. Theory of myths]. In M. Zubrytska (Ed.). *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 142–171). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
13. Ciabattari, J. (2017, April 09). Chy diisno Borkhes — naivydatnishyi pysmennyk XX stolittia? [Is Borges the 20th century's Most Important Writer?]. *BBC News Ukraine* [in Ukrainian].
<https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-39533210>
14. Eco, U. (1995). *Sześć przechadzek po lesie fikcji* [Six Walks in the Fictional Woods]. Kraków: Znak [in Polish].
15. Teitelboim, V. (2004). *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas* [The two Borges: life, dreams, enigmas]. Editorial Arte y Literatura [in Spanish].

Natalia Astrakhan,

Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

e-mail: astrkhannatala@gmail.com

FEATURES OF J. L. BORGES'S ARTISTIC THINKING

(BASED ON THE COLLECTION OF SHORT STORIES *THE GARDEN OF FORKING PATHS*)

The article analyses the features of Jorge Luis Borges's artistic thinking, based on the collection of short stories "The Garden of Forking Paths". Literary interpretation of the Argentine writer's famous collection, which includes, among others, such significant short stories as "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," "Pierre Menard, Author of the Quixote," and "The Library of Babel," is carried out in the context of the experience of postmodern literature, today perceived as a completed project requiring

objective evaluation. By applying elements of motivic and archetypal analysis, as well as considering the principles of philosophical hermeneutics and the philosophy of dialogue, the collection of short stories "The Garden of Forking Paths" can be characterized as an artistic whole, dedicated to correlating truth and history. The seven short stories in the collection are united by a complex system of interrelated motifs, among which a mirror and a book, reality and fiction, time and eternity, a labyrinth and a garden are of particular importance. These motifs artistically manifest the contradictions of existence in such a way that the metaphysical hopelessness of overcoming them is replaced by a new level of understanding: the book is the most productive mirror since it reflects different faces and different epochs without cancelling the differences between them; fiction best reveals the essence of reality; eternity is disclosed in fleeting moments of experience; and the garden of forking paths is a cultural model of the labyrinth of being, containing the path to truth and the possibility of harmonizing history. The correlation of motifs and the establishment of complex meaningful connections between them reveal the features of Borges's artistic thinking, including, first of all, its synthetic character, paradoxical, dialectical, and dialogical nature, and conciseness. They define the rules for constructing the writer's artistic world, within which one can discern his fundamental creative intentions, aimed at combining the possibilities of art, science, and religion to achieve a dialogical discovery of the main existential contradictions, where the truth of the existence of humans and the Universe manifests itself in numerous and diverse attempts at verbalization.

Key words: Borges, postmodernism, short story, motif, archetype, metaliterary nature, dialogical nature.

Стаття надійшла до редакції 27.08.2024

Прийнято до друку 27.09.2024

Олена Бондарева,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

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

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

«ДУЖЕ ТРЕБА НАМ ВАС, НЕДОБИТКІВ БАНДЕРІВСЬКИХ...»: ПРОСТІР «ГЕРОЇВ» І СМИСЛІВ У П'ЕСІ ПАВЛА АР'Є «СЛАВА ГЕРОЯМ»

У статті п'єсу Павла Ар'є «Слава героям» розглянуто в контексті її театральних версій та аналітико-критичної рецепції з позицій «війни пам'ятей» та «суспільних ран». Від часу написання цього драматургічного тексту й до погляду на нього на тлі майже трьох років повномасштабної російської війни в Україні та понад десятиліття російської агресії суттєво трансформуються сприйняття його персонажів і тих «персональних правд», які вони репрезентують. Показовою є нарочита обережність як самого драматурга, так і його театральних інтерпретаторів (Стас Жирков, Олекса Кравчук, Вячеслав Жила, Анатолій Левченко, Алла Соколенко) у роботі з семантичним полем української громадянської ідентичності, бажання озвучити наявність в сучасній Україні різних історичних пам'ятей, але при цьому демонстрація відсутності пошуків їх зближення, яка камуфлюється під інтенцію вийти за межі «політики» та приділити особливу увагу «людяності» персонажів незалежно від того, до якого політичного табору належить кожен із них. У результаті в п'єсі немає жодної «взірцево людяної» постаті, нерозв'язані проблеми протистояння літніх «політичних» антагоністів переходять у спадок їх дітям і онукам та цементують нові транспоколіннєві персональні й суспільні травми. У фіналі здається, що фізична смерть наче примирює непримиренних за життя ворогів — адже вони у посмерті ідуть поряд без зброї. І водночас смерть обох героїв усі питання, які лунають у п'єсі, так і залишає відкритими, транспоколіннєві рани — незагоєними, а затаврованих совєцьким режимом борців за українську незалежність — нереабілітованими.

Ключові слова: драма, війна пам'ятей, транспоколіннєва травма, суспільні рани, громадянська ідентичність, актуальний театр.

Кілька вступних зауваг. Український драматург Павло Ар'є (це творчий псевдонім львів'янина Павла Алексєєва (Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка, 2021)) 2011 р. став лауреатом «Коронації слова» із п'єсою «Людина в підвішеному стані», а 2013 р. його п'єса «Слава героям», створена за підтримки лондонського театру «Royal Court» та Британської Ради, на Коронації була номінована заохочувальною «Відзнакою Київського національного університету імені Тараса Шевченка» (Слава героям. Прем'єра, 2022).

Драматург розповів, що сам текст п'єси він почав писати ще 9 травня 2011 р., коли у Львові став свідком жорсткого протистояння під час заходів вшанування героїв так званої «Великої Вітчизняної» війни — «з провокаціями, бійками» (Садовська, 2016), «коли праві били пра-

вих, ліві правих, було відчуття, що країна розхитується, що минуле нас тягне в якусь прірву, що не залишається місця для нас, тих, хто живе зараз, хто буде жити завтра» (British Council Україна, 2017), коли «ветерани радянської армії несли квіти до Монументу слави у Львові, їм перешкоджали певні сили, був якийсь балаган. Я дивився на все це і розумів, що існує така політична завіса, яка відділяє нас, людей, від майбутнього, розділяє і вкотре піднімає теми, які вже можна було б обговорити й жити далі» (Олійник, 2016).

Працюючи у Львівській театральній майстерні «Драбина», Павло Ар'є як один із п'яти українських фіналістів за сприяння Британської Ради у 2011 р. потрапляє на дворічну програму до «Royal Court», де набуває досвіду роботи з британськими менторами та ближче знайомиться з сучасним європейським

театром: «Це була можливість роботи з, як на мене, одним із найвизначніших світових театрів, який відкрив для світу і Сару Кейн, і Марка Равенхіла — цілу плеяду драматургів, які змінили не тільки британський, а й світовий театр, і взагалі контекст театру в сучасному світі, які заявили, що театр є не тільки храмом мистецтва, а й соціальним інститутом» (British Council Україна, 2017). Прирівнюючи для себе участь у цій програмі до здобуття другої вищої освіти, драматург засвідчує, що саме під час контактів з «Royal Court» почав продумувати «Славу героям», адже його кураторка дала завдання «писати про те, що болить і що йому зараз важливо», а віру в те, що подібні тексти знайдуть аудиторію, драматург отримав під час одного з воркшопів (British Council Україна, 2017).

Також маємо відомості, що завершено п'єсу було 2012 р. (Скуба, 2016), а у 2013 р. вона була схвально сприйнята на «Коронації слова», і у рамках фестивалів «Тиждень актуальної п'єси» в Києві та «Драма.UA» у Львові 2013–2014 рр. відбулися її сценічні читання.

Розголосу ж п'єса набуває саме у 2014 р. на проєкті «Театр сучасного драматурга» у Львівському театрі імені Леся Курбаса (Скуба, 2016), який було реалізовано як ініціативу самого театру за підтримки програми «Ідея-Імпульс-Інновація» Фонду Ріната Ахметова «Розвиток України» (Яковленко, 2014). Ганна Липківська, беручи безпосередню участь у цій театральній події, згадувала, що під час обговорення всі питали у драматурга, якого року ця п'єса, бо вона сьогодні «надто болить та резонує» (Липківська, 2014). Тоді цей текст багатьом сподобався і його стали пропонувати різним українським театрам, але українське театральне середовище не хотіло ризикувати на вельми провокативному проблемному полі, і тодішня театральна критика абсолютно справедливо докоряла сучасному українському театрові за «хронічний, багатолітній головний біль» — його «віддаленість від сучасної драматургії» (Липківська, 2014).

Увага до п'єс Ар'є в українських театрах з'явилася лише після «легалізації» його драматургічного письма у московській метрополії... «Власне, важко відповісти, чи взяли б українські режисери до драматургії Ар'є, якби не минулорічний успіх московської постановки “Баби Прісі” в театрі Романа Віктюка» (Головенко, 2016).

Драматург, пригадуючи перші читання п'єси «Слава героям», з відстані Революції Гідності та початку російської агресії проти Украї-

ни, так би мовити, постфактум, міркував про окремі проблематичні акценти свого твору: «ще до революції в театрі імені Леся Курбаса були читання п'єси «Слава Героям». І є певні речі, які абсолютно по-іншому сприймаються вже після революції. У самій п'єсі одна з героїнь каже:

«Хочу, щоб була війна, щоб всіх тих чиновників можна було вішати та розстрілювати за саботаж». Це було перед революцією і війною. А потім починається революція і мені стало страшно. Ти ж ніби бачиш це з іншої сторони, а коли воно стає реальністю... все зовсім по-іншому. (Ар'є, 2015)

За свідченнями Ганни Липківської, Павло Ар'є не переставав дивуватися, «як його рукою 2012 було виписано ці слова» (Липківська, 2014), сам драматург в одному з інтерв'ю 2016 р. зізнавався, що «якби писав цю п'єсу зараз, то не вживав би таких слів» (Нікітіна, 2016). Олег Вергеліс у передмові до книги п'єс драматурга 2015 р. наголошував на актуальності «Слави героям», яку «перечитали на всіх драматургічних форумах України, але так ніде толком і не поставили» (Вергеліс, 2015, с. 6–7).

В іншому контексті йшлося вже не про сценічні читання, а про прообраз вистави, органічно вплетеної в політичне життя постмайданної України:

Ми зробили у Львівському Театрі ім. Леся Курбаса виставу, і це вже не читка, бо є гра акторів, є сценографія. Вперше ми показали глядачу цю історію до Майдану. Потім під час революції і нині на початку жовтня. Буде ще два покази: у день виборів та у грудні. І це — неймовірно! У п'єсі є головний персонаж Ганя, який хоче, щоб була війна між сходом і заходом. І це жахливо! Коли я писав, то фантазував і навіть не думав, що у нас буде війна на Донеччині й Луганщині... Це зумовлює жахливі відчуття і стає моторошно. Я думав, що моя вистава втратила сенс, але вона зажила своїм життям... (Яковленко, 2014)

2013 р. Павла Ар'є як стипендіата від Goethe Institut було делеговано представником від Східної Європи на міжнародному форумі фестивалю BerlinTheatertreffen-2013 (Яковленко, 2014), а 2017 р. — куратором української програми німецького театрального фестивалю Heidelberger Stückemarkt (Грabsька, 2017).

Принципова для Павла Ар'є творча позиція — не переробляти власні тексти просто на злобу дня: «Нічого не змінював і не буду.

Тоді ми дивилися на цю проблему з перспективи, якщо раптом щось станеться, то зараз це вже сталося. І ми починаємо думати, чому саме сталося, для чого?» (Яковленко, 2014). Водночас він охоче йде на співпрацю з режисерами й дописує фрагменти під їхні запити, як, наприклад, це відбулося з текстом «Слава героям» для вистави Тернопільського театру (Садовська, 2016). Також митець старається давати не компліментарну, а нейтральну самооцінку своїм топтворам: «Я не люблю свої п'єси насправді. От слухаю в театрі “Бабу Прісю” та “Славу героям” і здається, що це не я написав. Якесь відсторонення від цього. Але за ці дві п'єси мені несоромно» (Вишня, 2014).

Зараз драматург мешкає в Німеччині, куди переїхав доволі давно — так, в інтерв'ю від 2017 р. він говорив, що обрав Німеччину близько 10 років тому як країну, яка дає «більше свободи, певної корисної відстані від України», і що цей крок «самовигнання», коли можна «загубитися <...> серед великої кількості чужих людей», був скерований виключно на служіння своїй країні: «Є таке поняття, коли виштовхуєш себе з суспільства для того, щоб могли бути більш незалежним від нього, могли дивитися на все зі сторони»; «цей ефект самовигнання для мене дуже важливий момент в роботі. Бо це допомагає відсторонитися, вийти зсередини якогось процесу, події. Подивитися очима не простого стороннього європейця, а звільнитися від тиску цих подій. І це дуже хороший ефект». Він зауважує, що не прагне сподобатися німцям, а подеколи навіть отримує за кордоном реакцію: «О, у вас чудова п'єса. Але вона занадто українська» (Зеленюк, 2017).

2021 р. вистава «Слава Героям» Київського академічного театру «Золоті ворота» у копродукції з Івано-Франківським обласним українським музично-драматичним театром імені І. Франка подавалася на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка. У поданні, де Павло Ар'є був заявлений не лише як драматург, але і як один із постановників, йшлося про таке:

Вистава не втрачає своєї актуальності, адже працює з темами, болючими для кожного свідомого Українця, болючими для тих, хто не приймає ворожнечі між людьми одного народу. Посил вистави: примирення заради майбутнього. Від моменту її створення вона була зіграна на багатьох майданчиках в Україні і за кордоном. (Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка, 2021)

Траєкторія взаємин з росією після її вторгнення в Україну — культурна співпраця чи культурний бойкот: позиція Павла Ар'є. 2015 р. велике захоплення промоутерів Павла Ар'є викликав той факт, що його «одночасно ставлять у Львові, Києві та Москві» (Непогора, 2015). В анонімній коротенькій анотації до книги Павла Ар'є «Баба Пріся та інші герої», виданої того ж 2015 р., теж як головне досягнення драматурга називалися його постановки саме у цих трьох містах, бо куди ж, попри все, сучасному українському драматургові без Москви! (стала колоніальна традиція не вивітрилася ані на Майдані, ані після анексії Криму...) (Ар'є, 2015, с. 3).

Більшість інтерв'юерів намагалися не запитувати драматурга про його московську прем'єру та її відвідини у столиці держави-агресорки вже після початку війни, у жовтні 2014 р. — так було зручніше, а рецензенти вистав теж м'яко оминали або фальшували цей дискурс. От скажімо, Галина Садовська, анонсуючи прем'єрний показ «Слави героям» у Тернополі, обережно зауважила, що п'єси Ар'є «ставлять не лише українські театри» й що одну із п'єс поставив Роман Віктюк у Москві «ще до початку військових дій росії на сході України» (Садовська, 2016), що не відповідало дійсності, адже прем'єра поставленої Віктюком п'єси відбулася 27 жовтня 2014 р. на сцені театру імені Моссовета (Сліпченко, 2014). Звісно ж, багатьма українцями-інтелектуалами, які добре знали московського режисера та приятелювали з ним, вистава української п'єси у Москві вже після повномасштабного вторгнення росії в Україну сприймалася як особистий мистецький протест українця Романа Віктюка, про що, наприклад, говорив Сергій Проскурня:

У 1991 році він відкрив свій театр у Москві, який на 50 % складався з українських акторів. Він практично щороку приїздив у Львів і завжди був у центрі уваги. Після того, як почалася війна з росією, він писав неймовірно звернення в інтернеті до жителів Донбасу. Він розумів, що не зможе гастролювати в Україні, для нього це була трагедія. У Москві він поставив п'єсу **українсько-німецького** драматурга Павла Ар'є, вона досі йде у Москві українською мовою. Це справді громадянський подвиг, адже на цю виставу приходять всі, хто хоче **підтримати Україну** в наші дні.

У нього був дуже **наївний протест**: він на дверях своєї квартири, у якій колись жили син і онук Сталіна, повісив три жов-

то-блакитні стрічки для того, щоб всі сусіди знали, що він український націоналіст. (Славінська, Проскурня, 2020)

Про те, що Віктюк восени 2014 р. поставив у російській столиці виставу *на «мові»*, повідомляли й інші джерела (Тидень, 2014). Але щодо мови вистави Віктюка бачимо нестиківки в інформаційному полі. Так, сам Ар'є засвідчує, що вони вдвох із Романом Віктюком таки *переклали п'єсу російською*, але спробували при цьому зберегти український колорит:

Микола Шот: з української мови на російську п'єсу хто переклав? *Павло Ар'є*: Я і Роман Віктюк. Вирішили, що це не буде російською літературно перекладена п'єса, в ній має звучати й гарне українське слово, панувати українська колористика. Режисер підібрав для втілення образів у виставі *акторів з українським корінням*. І вони, певна річ, розуміли цю тему, правильно її подали зі сцени. Тисячі глядачів прийшли на прем'єру. Реакційні російські газети звинувачували Романа Григоровича, що він поставив *антиросійську виставу*. Але життя вистави триває. (Шот, 2016). (Усі акценти курсивом у цьому абзаці мої. — О.Б.).

Так само є дві публічні версії від перших осіб — Павла Ар'є та Романа Віктюка — про те, як відбулося їхнє знайомство та як у Віктюка визріло рішення взятися за «Бабу Пріську» для московської публіки. Перша належить Роману Віктюку: у телефонному інтерв'ю для «Дзеркала тижня» він після прем'єри повідомив, що вперше познайомився з автором і з текстом у рідному Львові (Тидень, 2014), натомість Павло Ар'є розповідає власну історію, відповідно до якої Віктюк зателефонував до нього з російського номера, коли сам драматург працював у Стамбулі в театрі «Галата», говорив українською, відрекомендувався та попросив дозволу на постановку п'єси у театрі ім. Моссовета (Шот, 2016).

Свою поїздку до москви на прем'єру у жовтні 2014 р. драматург пояснює виключно тим, що мав підтримати Віктюка: «Якраз росія вторглася на українські землі, моє серце розривалося за анексований Крим, тож я не хотів їхати до москви. Але почалися напади на Романа Віктюка за його проукраїнську позицію, тож поїхав його підтримати на один прем'єрний день» (Шот, 2016). Проте драматургові почасті дорікають і за цю поїздку, і за його перебування за кордоном під час повномасштабного вторгнення, вписуючи його постать у шерет

«формально українських, але ментально про-російських драматургів» (Мірошниченко, 2023, с. 44), які «не помічали» російської агресії аж до її повномасштабного прояву, а тепер не готові долучатися до захисту власної країни, а натомість займаються промоцією певних її драматургічних осередків за кордоном.

Водночас беремо до уваги, що Павло Ар'є свого часу відмовив у постановці «Слави героям» Маріупольському театру, який йому нав'язував режисера з відвертими антиукраїнськими поглядами. Після зміни керівництва театру в Маріуполі, отримавши дозвіл автора п'єси, за виставу взявся й реалізував її Анатолій Левченко (Шот, 2016): зрозуміло, що цей режисер працював в умовах набагато складніших, аніж, скажімо, його колеги в Києві, Івано-Франківську чи Тернополі. Прем'єрний показ поставленої Левченком вистави маріупольські проросійські сили намагалися зірвати, звинувачуючи драматурга й режисера у фашизмі (Семчук, 2018). Проте не зустрічала відомостей, чи згодом Павло Ар'є якось переймався долею та допомогою у визволенні самого Левченка, який навесні 2022 р. опинився у донецькій катівні за свою проукраїнську позицію і власні проукраїнські вистави (у тому числі й за п'єсою «Слава героям»).

Ще після Революції Гідності в одному з інтерв'ю Павло Ар'є спробував пояснити назагал власні переконання щодо точок перетину українців із російською культурою, як він це сприймав станом на 2014 р., уже після анексії Криму та окупації росіянами частини української території на сході. У Німеччині він бачив, що русофілія — це одна із суспільних хвороб («вони чомусь вважають, що росія це щось завжди величне та правильне»), спостерігав надмірну активність лівих та ультралівих рухів, які тиражували «всю маячну російської пропаганди» й поширювали фейки, усвідомлював, які «жирні-жирні російські гроші» підживлюють лояльність до російської брехні в політиків та журналістів і наскільки довго й плідно росія готувала для себе таких європейських «експертів». Він толерантно ставився до участі колег по цеху в російських Любимовках навіть на тлі війни, проте особистого спілкування з більшістю російських колег після вторгнення російської армії в Україну уникав: «Я не дуже спілкуюся з російськими колегами, вони самі цього не дуже хочуть. Мені здається, що деколи, навіть ті колеги, які нас підтримують, підтримують трохи зверхньо. Тобто цей імперський ідіотизм сидить у них настільки глибоко, що розмови стають неприємними... Я виступаю за рівнобічний діалог,

а тому не можу спілкуватися, коли є риторика невдячності». У цьому ж інтерв'ю на питання кореспондентки, що він вважатиме продуктивнішим — спільну роботу на культурному полі, обміни, спільні фестивалі чи, навпаки, культурний бойкот, — драматург відповідав, що нам «слід вести агресивнішу політику. Адже ми увесь час захищаємось, а нам треба вести наступальні дії. Потрібно заходити на територію Росії і вести діалог там на наших умовах... Що ж до росії, то там є хороші люди, від яких не потрібно відвертатись, а підтримувати їх» (Яковленко, 2014). У таку концепцію вповні вписується вся історія з Віктюком та з поїздкою самого Павла на його прем'єрну виставу тоді, коли для частини українців, у тому числі українських письменників і драматургів, подібні рішення вже не могли бути прийнятними — бо вони припинили будь-яку співпрацю з представниками та інституціями країни-агресорки. У цю ж концепцію можна вписати й обов'язкову присутність у будь-якій українській п'єсі російськомовного персонажа — у «Славі героям» є така російськомовна безцеремонна медсестра Ольга, яка розказує хворим стареньким у ветеранському шпиталі: *«Ветерани, к сожалению, часто умирают. Старость, знаете ли...»* (Ар'є, 2015, с. 105). Російській мові в п'єсах, написаних у ХХІ столітті з нейтральних, а не українських базових позицій, обов'язково потрібен був публічний простір, і українські драматурги радо його надавали, а українські режисери тиражували.

Концепція актуального українського театру. Можливість жити й творити в західноєвропейському просторі, знання мов та відкритість до цікавих театральних досвідів переконали Павла Ар'є, що сучасному українському суспільству не буде цікавим театр, у якому воно себе не бачить, який не ставить актуальних питань і не резонує суспільним очікуванням: «Коли ми виходимо з театру і у нас виникають запитання, це вже добре і правильно. Неважливо дати відповідь в сучасному театрі, а поставити запитання. Сучасна драма має вести розмову з теперішнім суспільством. Вона не має бути прикрасою чи філософствуванням. Вона має вести діалог, соціальний у першу чергу. Інколи здається, що театр сприймають як місце, де не треба говорити на гостро-соціальні теми, не треба думати, а треба відпочивати. Ви знаєте чому суспільство втрачає інтерес до театру, тому що воно себе в ньому не бачить» (Вишня, 2014).

Вважаючи «сучасною драмою» не всі тексти, створені нашими сучасниками («бо можна бути сучасником, а писати не сучасну драму»), Пав-

ло Ар'є для себе визначає «сучасну драму» як таку, яка відповідає на запитання «хто ми зараз?», «де ми є зараз?»: «Глядач має піти з театру іншим, мають виникнути запитання та сумніви. І, можливо, із цього зерна через роки щось сформується, щось з цього виросте... Зараз людям не потрібні відповіді. Постмодерне світосприйняття не потребує відповідей — це добре, а це погано. Люди потребують правильних питань, бо насправді важко сказати що є добре, а що погане. А оцей пошук, підвішений стан і є суть. Перебуваючи у стані пошуку, ти вже далеко просуваєшся» (Зеленюк, 2017).

Підвішений стан — одна із головних концептуальних настанов драматургії самого Ар'є, і на це завжди звертали увагу дослідники драматургії і театральні критики, вважаючи, що саме відчуттям персонажа як людини у підвішеному стані визначаються усі три п'єси, надруковані в авторській книзі драматурга (Вергеліс, 2016). Наприклад, Олександра Вісич п'єсу «Людина в підвішеному стані» вважала ледь не продовженням «написаного майже сто років тому головного театрального маніфесту ХХ століття — “Шість персонажів у пошуках автора” Луїджі Піранделло» і розглядала її як спробу «осмислити на початку ХХІ століття чергову кризу драми..., зібрати в пучок абсолютно різні погляди, переплести розмаїті картини світу в складну головоломку, де стирається грань між реальністю й віртуальністю, та запросити читача / глядача до провокативного діалогу онтологічного змісту»: цим, власне, дослідниця й пояснює інтерес сучасних молодих режисерів до драматургії Павла Ар'є (Вісич, 2018, с. 280–281). А Олег Вергеліс у рецензії, яка так і називалася — «Підвішені люди» — фіксував, як у п'єсі «Баба Пріся» «сімейку чорнобильської баби підвісили над небуттям — між небом та могилою — драматургічні часи: прийдешні й минулі», та радив звертати особливу увагу на першу назву цього твору — «На початку й наприкінці часів»; як у «Славі героям» «ветеранів-дідуганів <...> підвісили за лацкани з медалями — колізії історичні, досить жорстокі. І ці літні люди, може, й хотіли би спуститися на грішну землю та пройтися босоніж рідним городом, але ж рука історичного фатуму утримує двох бійців у підвішеному стані навіть на лікарняних ліжках, під крапельницями», і що, відповідно, «не буде нам спокою на цім світі, а так і лишимось у “підвішеному стані”, доки скелети зі старих домовин знову й знову танцюватимуть свої вихляси у нашій з вами реальності, в нашій уяві, на наших нинішніх політичних сценах» (Вергеліс, 2016).

Ар'є був вражений тим, які потужні соціальні функції виконують театри у Німеччині чи Британії, наскільки театр «може бути соціальною інституцією, яка впливає на суспільство, змінює його, дає можливість щось сказати, навіть більше, ніж журналістика» (Вишня, 2014). Водночас його дратує навала постдрами, постдраматичних текстів і постановок у сучасному німецькому театрі (Непогора, 2015), але йому імпонує, що у Європі багато театрів дозволяють робити дуже реалістичні речі, без зайвого театрального пафосу, «майже кіношні», і це «допомагає вийти з території пафосу і увійти в територію логіки» (Непогора, 2015).

У цьому сенсі як куратор українських програм на західних драматургічно-театральних фестивалях Павло Ар'є просував для тамтешніх глядачів гостросоціальні та провокативні історичні п'єси, які би презентували Україну не «красивою, вишиванковою, співучою», а країною, якій болять за давні рани, яка вміє чесно мовою театру говорити про свої проблеми. В українському контексті це давало шанс показати європейцям, що ми на рівні театру спроможні робити революцію і в культурі, а не тільки на Майдані» (Габська, 2017).

Своїми європейськими драматургічними орієнтирами Павло Ар'є вважає німецького драматурга Мартіна Гекманса, Марка Равенхіла та Сару Кейн (чий п'єси він перекладав і ставив).

Гекманс, зокрема, навчив його, що «професія драматурга передбачає вразливість, чутливість. Драматург має бути більш вразливим до соціального, ніж інші люди. Те, що для нас є буденним і звичним, драматург має це відчувати до болю» (Вишня, 2014).

З огляду на європейський досвід Павло Ар'є радів, що у постмайданній Україні можна спостерігати переформатування театру: «У нас тільки зараз починають розуміти, що театр має бути неспокійним, відкритим, постійно перебувати в пошуку й служити суспільству», завдяки чому на Заході нарешті перестали асоціювати український театр із російським — «відокремлення відбулося» (Габська, 2017).

Жанрові очікування від п'єси та її сценічних утілень. Олег Вергеліс жанрово визначив усі представлені у книзі Ар'є п'єси, у тому числі й «Славу героям», як «маленькі трагедії», які не мають нічого спільного з відповідним пушкінським циклом, проте мають багато спільного «з суто українськими рефлексіями. На теми Часу, Вибору, Позиції, Соціуму, Революційних та Еволюційних зрушень (Згідно з символічними стандартами, всі ці слова саме з великої літери)» (Вергеліс, 2015, с. 6). Ірина Федоляк

наголосила, що у «Славі героям» конфлікт поколінь вирішено «у форматі класичного серіалу: у радянського героя багатий син, якому не потрібен батько, а в українського патріота — любляча турботлива онучка-сирота, готова для діда змінити свою систему життєвих цінностей і перетворитись з чемної сумирної виконавиці на людину, що може постояти за себе» (Федоляк, 2016). Вікторія Ільків розмірковувала про «гостросюжетну п'єсу молодого драматурга» (Ільків, 2016), а Ганна Липківська — про «авторське осяяння», яким спричинено «розгортання низки ситуацій, від кумедних до глибоко драматичних» (Липківська, 2014). Маріупольський театр, запрошуючи свою публіку на виставу, зауважував, що «ця п'єса виявилася напрочуд своєчасною і потрібною», а її режисер Анатолій Левченко визначив жанр своєї роботи як «танго свободи без антракту» (Libertango, 2016).

Хоча «кон'юнктурна назва» п'єси інколи спершу насторожувала її реципієнтів, але при глибшому прочитанні сам твір починав сприйматися як художній текст зовсім «не про перші асоціації кожного українця, пов'язані з цим словосполученням» (Тодорюк, 2016). Ганна Липківська вдалим контекстом для цієї п'єси називала сучасні українські драми, які демонстрували «“нюх” на проблеми й відчуття сьогодення» та змушували театри задуматися над власними пріоритетами та своєю суспільною місією — «Свиняча печінка» Сашка Брама, «Деталізація» Дмитра Тернового, «Партія» Євгена Марковського, «Бал Бетменів» Тетяни Кіценко, «Хата, або Кінець епохи вишневих садів» Надії Симчич (Липківська, 2014). Наталія Юган, стверджуючи, що сучасні українські драматурги «усвідомили необхідність дискусій про суперечливі історичні та сучасні політико-ідеологічні конфлікти», вписувала п'єсу Павла Ар'є у контекст творів «Калина та Песиголовці» Надії Марчук, «Хата, або Кінець епохи вишневих садів» Надії Симчич, «Діалог зі снайпером» Жанни Безп'ятчук (Юган, 2019, с. 342).

Прем'єру вистави в театрі «Золоті ворота» анонсували як «холодний аналіз непривабливих аспектів дійсності в поєднанні з фарсом, трагікомізмом і містиком (доволі традиційними засобами для театру, зокрема й українського)» (Катаєва, 2016), а показ цієї ж вистави у Львові — як «трагікомедію» (У Львівському драмтеатрі..., 2016) та як «спробу показати вихід у конфлікті: що б не було за плечима, потрібно бачити в людині людину» (Сенишин, 2016). Як «виставу не для легкодухих» анонсував свою прем'єру за п'єсою Ар'є Тернопільський театр (Семеняк, 2016), маючи інтенцію на реалізацію

трагікомедії, критика ж після прем'єри писала про «героїчну трагікомедію», яка «наче написана кров'ю» — з огляду насамперед на візуальне вирішення дизайну програмки (Садовська, 2016). Після тернопільської прем'єри Оля Сагаль назвала «Славу героям» «діагностикою війни» — і це не та війна, «що точиться сьогодні у нашій країні, і навіть не Друга світова, ветеранами якої є головні персонажі, а наша внутрішня — у серцях і головах, що продовжує ділити наш народ на своїх і чужих, на корінних українців і переселенців, на патріотів і зрадників, на братів і чужинців» (Сагаль, 2016). Маріупольська ж вистава описувалася у категорії «специфічна комедія» (На межі правди і брехні, 2016) — у цих же жанрових координатах було анонсовано й першу київську виставу у «Золотих воротах» (У Києві презентували театральний проект «Слава героям», 2016) та її ж прем'єру в Івано-Франківську (Слава героям, 2021). Як виставу «крізь сміх та сльози» досі анонсує «Славу героям» Львівський драматичний театр Лесі Українки (Teatr Lesi, 2024), яку на початку презентації глядацькій аудиторії було визначено як «трагікомедію» (Шпуляр, 2016). Цю виставу розглядали як розповідь «про причини поділу на непримиренні табори, про відсутність діалогу та взаєморозуміння, про інертність мислення та ідеологічну зашореність» (У Львівському драмтеатрі..., 2016). Свіжа постановка Ніжинського театру у жанрі трагікомедії публіці представлена наступним чином: «Ця розповідь про життя... Про життя до ... і трохи після. Про деякі причини того, що розпочалося у 2014 році і продовжується нині і яке має визначення у короткому, але дуже страшному слові — ВІЙНА! Російсько-українська війна...» (Слава героям. Прем'єра, 2022).

Театральна критика загалом була вельми щедрою на різні жанрові визначення п'єси й реалізованих за її текстом вистав: «специфічна комедія», одна з «високотемпературних» постановок поточного театального сезону — Вікторія Ільків (Ільків, 2016); «діагноз і градус нової сторінки нашого театального життя» — Олег Вергеліс, «перемога над звичним, над реальністю» — Ганна Веселовська, «діагноз сьогоденню соціуму, історії і нашому майбутньому» — Тетяна Люта, «болюча до дзвону у вухах, правдива — до нудоти», «екстрена кардіооперація» — Юрій Бірзул, «реалії сучасності ... з мистецької точки зору» — Тетяна Тимура, «зроблено як досить складний поліфонічний музичний твір» — Віталій Жежера (Ільків, 2016); «вистава-скандал», «вистава-потрясіння», «вистава-катарсис», «резонансна постановка» —

анонс тернопільської прем'єри у місцевих медіа (Слава Героям по-тернопільськи), «вистава-діагноз», «діагноз сьогоденню соціуму, історії і майбутньому», «приступ болісного сміху, що змінюється плачем» (Слава героям, 2021).

У виставі Стаса Жиркова, на думку критиків, проступала «смілива еклектика жанрів (буфонада, гротеск, чорнуха, “стьоб”, треш, мелодрама, трагедія тощо), активна мішанина сценічних прийомів (“фішок”)), завдяки чому дійство балансувало на межі «філософської вистави-клоунади», «популярних комп'ютерних ігор-боїв лазерними мечами», «патріотичних бойовиків із Брюсом Віллісом у головній ролі», на межі «життя і смерті, правди і брехні, сьогодення й минулого, реального й потойбічного, свідомого й підсвідомого» (Ільків, 2016), а сам режисер вважав за потрібне наголосити, що його вистава — це «в жодному разі не “агітка”, покликана роз'яснити, хто ж насправді правий» (Олійник, 2016), що вона «починається від клоунади і закінчується трагедією» («Слава героям» — це провокація, 2016). У діапазоні «від клоунади до трагедії» і про прем'єру вистави в Івано-Франківську говорили тамтешні критики (Турій, 2016). «Принципово іншим театральним продуктом», «перемогою над звичайним, над реальністю» назвала саме цю виставу Ганна Веселовська (Веселовська, 2016), «потрібним продуктом для сучасного театру та суспільства в цілому» — її івано-франківський співрежисер Ростислав Держипільський, а виконавець однієї з головних ролей Олексій Гнатковський саму виставу маркував як «провокацію» («Слава героям» — це провокація, 2016).

Така розмаїта панорама оцінок переважно в позитивному та компліментарному ключі засвідчувала, наскільки українське суспільство очікувало від українського театру в цілому та від окремих театральних колективів і спільнот відвертої розмови про те, що робити сучасному українському суспільству з внутрішнім конфліктом пам'ятей і правд, як проговорювати наші задавлені транспоклінневі травми, і «Слава героям» виявилася чи не єдиною п'єсою на тему протистояння двох таборів ветеранів, нереалізованої політики пам'яті й примирення, яка отримала широкий театральний та суспільний розголос в Україні та почасти за її межами.

Театральні концепції прочитання п'єси. Сценічну історію п'єси «Слава героям», як ми вже побачили, отримала за кілька років після її створення — до цього «необхідна українському соціуму як ліки п'єса пролежала кілька років без жодного руху в столичних театрах, а прем'єру

“Слави героям” від початку мріяли поставити на сцені Національного театру ім. І. Франка» (Веселовська, 2016). Основна маса сценічних утілень п’єси «Слава героям» припадає на 2016 р., а більшість репетицій велася упродовж 2015 р. Два очевидні фактори були каталізаторами цього театрального буму: з одного боку, постмайданний суспільний запит на «іншу» історію України, в яку включені й наші визвольні національні рухи ХХ століття, та на завершення імперських таврувань для борців за українську свободу й реальну незалежність, а з другого — легалізація Романом Віктюком та його виставою «Баба Пріся» у москві драматурга Павла Ар’є як митця, чий п’єси знаходять успіх на великій сцені.

22 січня 2016 р. у День Соборності у київському театрі «Золоті ворота» відбулася широко анонсована перша прем’єра вистави за п’єсою Павла Ар’є «Слава героям».

Різні джерела повідомляють, що партнером цієї вистави став Український інститут національної пам’яті, адже його тодішній директор Володимир В’ятрович, переконаний, що «до минулого не можна застосовувати “політику амнезії”, його потрібно проговорювати», і що «українці об’єднуються навколо минулого через нинішню війну» (Олійник, 2016), консультував творців першої сценічної версії «Слави героям» (Гостева, 2016; Катаєва, 2016) та надав їм можливість працювати з документами раніше засекречених архівів. Ініціаторкою та продюсеркою проекту виступила Ірма Вітовська (Катаєва, 2016), яка брала активну участь у його промотуванні та розповіла, що ідея поставити цю п’єсу виникла ще 2015 року, у рік 70-річчя завершення Другої світової війни (Громадське радіо, 2015).

Також багато хто з критиків був приємно вражений, що це виявилася копродукція двох театральних осередків — театру «Золоті Ворота» з Києва та Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка (Головненко, 2016; Ільків, 2016; Катаєва, 2016; Турій 2016; Федоляк, 2016), адже така співпраця театрів на відстані та одночасне створення різними режисерами двох версій однієї вистави, де незмінними лишилися двоє виконавців головних ролей, була новою для української театральної справи (Олексій Гнатковський з Івано-Франківська й киянин Дмитро Рибалевський грали в обох містах; водночас у київських виставах інші ролі презентували актори різних столичних театрів: Віталіна Біблів, Ірина Ткаченко, Сергій Кияшко, Ксенія Баша-Довженко, а у франківських — Галина Баранкевич, Надія

Левченко, Ігор Захарук, Олеся Пасічняк; київську сценічну версію реалізував Стас Жирков, івано-франківську — Ростислав Держипільський). Для сучасних європейських театрів, навпаки, копродукції вважаються цінним надбанням, що варто переймати й нам (У Києві презентували театральний проект «Слава героям», 2016). Це був неординарний досвід співпраці, особливо з огляду на сам формат театрів — невеличка камерна зала на 60 місць у «Золотих воротах», велика зала на 900 місць та мала сцена-трансформер від 50 до 150 місць у театрі Івано-Франківська.

Режисерові Стасу Жиркову було принципово, аби «ролі 80-річних дідів виконували молоді актори. Бо за сюжетом герої постійно повертаються у свою молодість» (Турій). Відповідно, на сцені актори були без вікового гриму. Олексію Гнатковському вдалося привнести у виставу західноукраїнський мовний колорит, на що звертав особливу увагу Стас Жирков: «В Києві ми постійно чуємо від глядачів і від експертів, що той говір, те розуміння ситуації, яку показує франківський актор Олексій Гнатковський, граючи воїна УПА, в Києві знайти було б просто неможливо. Я постійно отримую в фейсбуці після вистави смс-повідомлення: “Я побачила свого дідуся з Тернопільщини в тому акторі”, “А я — із Львівщини”» (Сенишин, 2017). Театральна критика була одностайна в необхідності започаткування засобами українського театру суспільного діалогу про нашу справжню історію та її трагічні перипетії, які змушували українців опинятися по різні боки війни, а саму виставу позиціонувала як театральний твір «про законсервованість та інертність мислення», про «вбивства й катування, війну, ненависть і “свою” Україну», рясно розбавлений «психоделічними “вприсками” з танців, пластичних скульптур й сміхотворних акцентів» (Головненко, 2016). Ті, хто міркував саме про цю виставу, багато говорили про її емоційні гойдалки — від сміху до сліз. Наприклад, Вікторія Ільків звернула увагу на побудову вистави таким чином, аби у першій дії глядачі могли «до кольок у животі наредотатися», а у другій, навпаки, — «ридма плакати, ледве стримуючи голосні схлипи» (Ільків, 2016). Прем’єра справила й на глядачів неабияке враження, градус якого зафіксувала письменниця Лариса Ніцой:

Я не знаю, як актори будуть відходити від своєї ж гри, бо глядачі від переживань, здається, ледь вижили... Я знала, що такі вистави є. Що так буває. Я читала про це: вистава закінчується — а в залі тиша. Я ще таких ви-

став не бачила, щоб не аплодували. Сьогодні це сталося. Сьогодні ставили ту п'єсу, коли овації вмикаються з запізненням. Не можу сказати, що це була геть ідеальна тиша, але аплодисменти були настільки невиразні, що здається, актори аж розгубилися. А може вони й не помітили. Мені здалося, вони були ще там, по той бік реальності і вийшли на поклон ще в режимі автопілоту. Мені здалося, вони були ще в тому житті, яке грали, а ми, глядачі ... ми, були разом із ними. (Ніцой)

Нинішня директорка «Золотих воріт» Маріанна Розстальна засвідчує, що у 2024 р. ця вистава ще 2016 р. досі входить у п'ятірку найпопулярніших постановок театру (Щокань, 2024).

Водночас, окрім компліментарних відгуків, були й доволі критичні реакції на виставу Стаса Жиркова. Зокрема, Сергій Винниченко фіксував «існуючий дисонанс між героями першої ланки вистави та всіма іншими» і говорив, що на головних героях «режисерський запал скінчився», а в реалізації сучасних жіночих ролей вловлював сколи різних штампів маскульту: «це і провідниця-хабалка, і ведуча-скоромовниця, і збірна солянка всіх штампованих серіальних медсестер до купи» або щось «на перетині Зої Космодем'янської (суворе скельне обличчя з переграною незламністю в перемішку зі згодою пити каву з першим ліпшим, отримувати гроші від малознайомих людей та ін.) та леді Макбет» (Винниченко, 2016).

Івано-франківську прем'єру ко-вистави було приурочено до Дня Героїв Небесної Сотні — вона пройшла 20 і 21 лютого 2016 р. Анонс її у Франківську відбувся дещо раніше — на пресконференції, яку 11 лютого 2016 р. в Івано-Франківському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Івана Франка спільно провели Стас Жирков та Ростислав Держипільський. Зокрема, останній наполягав, що

конкретні паралелі йдуть з тим, що сьогодні відбувається в Україні. Попри те, що у виставі ніхто цього не говорить, зрозуміло що вистава перегукується з тим, що ми зараз маємо. І саме тому вистава сьогодні дуже актуальна та є потрібним продуктом для сучасного театру і суспільства загалом. («Слава героям» — це провокація, 2016)

А 8 травня 2016 р. на честь Дня пам'яті та примирення виставу зіграли для широкої та довільної аудиторії під відкритим небом.

31 січня 2016 р. відбулася прем'єра «Слави героям» у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки (режисер-постановник Олекса Кравчук, Остап — Олег Стефан, Андрій — Юрій Хвостенко), яка, на думку критики, на сцені театру шукала відповіді «на непрості і знову нагальні для українців питання» (У Львівському драмтеатрі..., 2016). Олекса Кравчук назвав п'єсу Павла Ар'є «Слава героям!» «унікальною» (Бублик, 2018) та розповів, що хотів її поставити дуже давно, і весною 2014 р. у Луганську розпочав з акторами різних театрів її читку: «Але війна перебила всі наші плани. І безумовно є такі п'єси, які “за тобою ходять”, або “ти за нею ходиш”. І це один із тих матеріалів, який є неймовірно важливий. І коли прийшов новий директор у Львівський театр імені Лесі Українки, то втілити цю ідею стало цілком реально» (Бабенко, 2016). Вікове обмеження вистави 18+ критика пояснювала тим, що на її початку та у фіналі на ящики, які слугували декорацією (таких ящиків було п'ять, і на них глядач бачив проєкції очей, кардіограми, снігу, дощу тощо), була спроектована гола дівчина (Якубич, 2016). На питання, чи дає саме ця вистава відповіді на складні внутрішні конфлікти людей різних суспільно-політичних таборів у сучасній Україні, режисер відповів, що насамперед прагнув, «щоб вона поставила питання. І щоб кожна людина, так само, як і я, шукала свої відповіді. Ми не можемо нікого вчити жити. Але в гарно поставленому питанні вже є частина відповіді», а також міркував, що він розраховує на «емоційно-інтелігентного глядача» (Бабенко, 2016). Львівські відгуки на цю виставу привертали особливу увагу до незавершеної суспільної реабілітації УПА в українській історії та до того, що «Друга світова закінчилася, але безпечно українці не жили жодного дня з моменту здобуття незалежності. І власна українська держава про її ж патріотів не думає» (Якубич, 2016).

Ця вистава є репертуарною у Львові й донині, щоправда на сайті театру зараз уже аносовано інший склад акторів, які виконують ролі двох ветеранів — це Дмитро Наумець та Володимир Пантелеев (Teatr Lesi, 2024).

22 травня 2016 р. прем'єру «Libertango» («Слава героям») було показано у Маріуполі в реалізації Донецького академічного обласного драматичного театру (режисер — Анатолій Левченко, Остап — Анатолій Шевченко, Андрій — Валерій Сарабей). Зрозуміло, що для публіки в тодішньому Маріуполі, сформованої здебільшого російським театральним репертуаром, це був неабиякий виклик, а для режисера

та акторів — акт подвижництва та репутаційної самопожертви. Сама думка, що колишньому воїнові УПА дадуть шанс промовляти на маріупольській сцені, викликала спротив як проросійської частини тамтешнього театру, так і місцевих проросійських «тітушок». Вибір назви «Libertango» — «танго Свободи» — формував програмну для маріупольців настанову на вивільнення з-під гніту імперських міфів про Україну та необхідність розуміння її реальної, а не містифікованої історії через долі двох персонажів, які в режисурі Анатолія Левченка мали так багато спільного, що публіка починала вірити в їхнє можливе примирення, якого в п'єсі так і не відбулося. Театр в анонсі вистави заявляв, що саме зараз «наше суспільство проходить найважливіший тест на зрілість» (Libertango, 2016). Парадоксально, що вистава стала відкриттям і провокацією водночас не лише для Маріуполя, але й для інших регіонів України, у яких дискурс УПА на той момент ще не набув валідності. Так, наприклад, коли театр із цією виставою відкрив 46-те Всеукраїнське свято театрального мистецтва «Вересневі самоцвіти» у Кропивницькому, тамтешня преса писала, що вистава стала викликом і для місцевих глядачів, з-поміж яких «багато хто вперше, як і герой-червоноармієць, почув слова присяги воїна Української Повстанчої Армії», але піднесено реагував на «соковиту, з перцем, мову, неперевершену гру акторів, пристрасне танго балету, цікаві музичні, відео-візуальні та світлові рішення» (На межі правди і брехні, 2016).

17 вересня 2016 р. XIV Всеукраїнський фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» було відкрито прем'єрою «Слави Героям» у Тернопільському академічному драматичному театрі ім. Т. Шевченка (режисер — В'ячеслав Жила, Остап — Андрій Малінович, Андрій — Олександр Папуша). У тернопільській версії на обличчях акторів також не було ніякого вікового гриму. В анонсах цієї вистави публіку інтригували тим, що саме для Тернопільського театру Павло Ар'є створив «ексклюзивний варіант п'єси, якого немає в жодному театрі України» («Слава Героям» по-тернопільськи): йшлося про те, що у співпраці з режисером В'ячеславом Жилою драматург справді змінив оприлюднений текст своєї п'єси й на прохання режисера тернопільської вистави дописав ролі Сталіна і Гітлера та відповідні епізоди, у яких вони стають повноправними учасниками сценічного дійства (в опублікованому варіанті п'єси в цих персонажів є лише по дві репліки про Україну та українців і закладено ідею їх спільного танго). Символічні постаті Сталіна, Гітле-

ра та Дівчини в білому (такого собі прообразу України) анонсувалися як «цікаві режисерські знахідки», проте сцен із ними для глядачів виявилось таки забагато (Семеняк, 2016), оскільки «їхнє диявольське танго, їхнє намагання поневолити символічну дівчину Україну, тобто їх диявольські історичні гормони відверто переважають на терезах сценічного сюжету» (Вергеліс, 2016). Танців у виставі критиці також ввижалося забагато, а у сценічному оформленні нерозуміння викликали великі бутафорні соняшники в лікарняній палаті, які набували логічного розуміння аж у фіналі, переходячи в соняшникове поле, а до цього лише «муляли очі» (Садовська, 2016). Також відзначимо, що Тернопільський театр підготував одночасно два різних акторських склади для своєї вистави, і, відповідно, у другому складі Остапа грав Сергій Андрушко, а Андрія — Микола Ткачов (Садовська, 2016), аналогічна ситуація розповсюджувалася й на ролі сучасного медичного персоналу лікарні, і на нововведені символічні постаті Сталіна, Гітлера, Дівчини. Також тернопільських критиків особливо обурило нецензурна лайка персонажів на сцені (Садовська, 2016) — подібної реакції не було в інших містах України. Тернополяни водночас намагалися дещо перебільшити естетичну вартість власної вистави на тлі інших українських сценічних версій «Слави героям», говорячи, що «постановка резонансна, і в Києві нашуміла, і в Маріуполі відгриміла, і в Івано-Франківську всіх порвала... Але такого грому аплодисментів, як у Тернополі, не чули, мабуть, ніде...» (Сагаль, 2016).

З 22 по 24 жовтня 2018 р. у Варшаві «Агенція драми» (Agencja Dramatu) та «Театр Адіт» (Teatr ADiT) на базі «Театру Варсави» (Teatr WARSAWY) організували Фестиваль читаних п'єс, який відкрився з читання «Слави героям». Сам факт, що п'єсу, у якій є герой УПА, читали для аудиторії в Польщі, де, власне, дискурс УПА є ледь не табуованою зоною, простором ворогів та антигероїв, був доволі промовистим, а заплановане в Польщі читання — провокативним: «Павло Ар'є жартував про те, що його вистава може бути чи зірвана, чи заборонена, а на нього самого можуть заявити до прокуратури. Нічого такого не сталося. У п'єсі немає польського контексту, про це треба зазначити одразу... Павло Ар'є якимось чином переконав громадськість, що жодного націоналізму у творі нема» (Семчук, 2018).

16 листопада 2022 р., вже через кілька місяців після повномасштабного вторгнення та до річниці початку Революції Гідності,

прем'єру «Слава героям» представив Ніжинський академічний український драматичний театр ім. М. Коцюбинського (режисер-постановник — Алла Соколенко, Остап — Юрій Мукович, Андрій — Іван Стеблинський). В анонсі ніжинської прем'єри впадала в очі пафосна патетика про зв'язок подій у виставі та повномасштабної російської агресії проти України: «Зараз давня тема протистояння між воїнами УПА та червоноармійцями набула нової актуальності, адже знову чорна тінь нависла над Україною, і прийшов час розібратися з «білими плямами» на сторінках нашої історії. Зрада, корумпованість, роз'єднаність та наша слабкість призвели до того, що нині синам та дочкам України доводиться гинути за українську державність, свободу та самовизначення нації. І хочеться вірити, що на прикладі прозріння і покаяння героїв нашої вистави, у багатьох наших громадян після 24 лютого 2022 року — початку повномасштабної війни, кардинально змінилася думка — хто дійсно є ким у нашому суспільстві, і в нашій країні, і які цінності кожен із нас сповідує» (Ніжинський драматичний театр, 2022). У цій виставі наявні нові персонажі — Слідчий НКВС та Вартовий НКВС.

Як бачимо, різні українські театри майже синхронно (здебільшого впродовж 2016 р.) запропонували українській публіці несхожі сценічні варіанти прочитання п'єси Павла Ар'є «Слава героям», але всі зберегли магістральною лінію протистояння двох типів історичної пам'яті, які роз'єднували українців аж до початку повномасштабної російської агресії.

Два світи, дві пам'яті? Для описаного в п'єсі Павла Ар'є протистояння двох українців, приналежних до різних політичних таборів під час Другої світової війни, актуальними будуть два сучасних термінологічних поля студій пам'яті — «війни пам'ятей» та «історичні рани».

Щодо Першої світової війни ще від 1920 р. в англomовному історичному дискурсі застосовувався термін «психологічна війна», який в інтерпретаціях Другої світової війни переріс у «психологічні спецоперації» (Троян, Киридон, 2016, с. 40). Сучасні ж студії пам'яті активно пишуть про «війни пам'ятей» (різновид конфліктів пам'ятей, коли в інтерпретації образів минулого стикаються інтереси або окремих груп певної спільноти, або ж різних спільнот) як один із сучасних доволі дієвих різновидів інформаційної війни, в яких переможцем стає та сторона, що «повніше здатна змодельовати поведінку супротивника в різних ситуаціях, визначити власний алгоритм поведінки, нарешті, реалізувати його, зокрема шляхом ефективного

впливу на суспільну думку» (Троян, Киридон, 2016, с. 41). За метафоричною термінологією ховаються унікальні маркери таких війн, які відстоюють різні моделі пам'яті, не є одномоментними, а пролонговані в часі й просторі, дуже часто притаманні травмованим та посттравматичним суспільствам, тобто «конструюються» минулими, вже пережитими, але ще суспільно та індивідуально не відрефлектованими насиллям і травмою: «Ускладнює ситуацію накладання старих і нових індивідуальних і колективних травм пам'яті. Унаслідок такого «проникнення» формується складна спільнота з доволі високим імперативним обов'язком «пам'ятати»» (Троян, Киридон, 2016, с. 41).

Класичний приклад війн історичної пам'яті українців демонструють понад півстолітні протистояння двох історично сформованих напередодні, під час та після Другої світової війни типів українського захисника — з одного боку, радянських воїнів-червоноармійців, для яких батьківщиною був Радянський Союз і які позиціонують себе як герої Великої Вітчизняної війни, а з другого — бійців національно-визвольного руху, які між різними владами й режимами, що прокотилися по західних землях нашої країни, у Другій світовій війні та по її завершенні позиціонували себе як борці за національну незалежність України та її державність. Саме довкола випадкової зустрічі двох літніх персонажів, які були щирими воїнами українських опозиційних мілітарних спільнот Другої світової — Червоної армії та УПА — і розгортаються смисли п'єси Павла Ар'є «Слава героям».

Усі, хто писав про п'єсу або вистави «Слава героям», звернули увагу на те, що в лікарняній палаті не просто опиняються разом «апріорі налаштовані один проти одного» (Садовська, 2016) два старих воїни різних армій — а відбувається «зіткнення двох світів: різних переконань, досвідів та стереотипів» (Гостева, 2016); монологи двох антагоністів заторкують «надто глибокі та болючі питання» (Тодорюк, 2016); у кожного із ветеранів, які були й лишаються по різні боки барикад, «на руках кров», а в пам'яті ще живуть «картини жорстоких чисток, понівечені рештки тіл і уламки людських життів» (Федоляк, 2016), тож обидва ветерани, попри свій важкий стан здоров'я, і досі «готові вбити одне одного» (Семеняк, 2016).

Та й сам драматург розповідав, що більшість своїх драматургічних персонажів він завжди шукає в реальних людях, і п'єса про ветеранів не стала винятком — «я ходив до шпиталю, сидів тихенько, намагався бути непоміченим, слухав і спостерігав за людьми, про що вони думають,

як поводяться» (Вишня, 2014). Зокрема, пригадував, як у Винниках біля Львова (Олійник, 2016) навідував у шпиталі свою маму і побачив, наскільки неприязно поводяться старі чоловіки — ветерани УПА і радянської армії: «І я собі фантазію увімкнув: а що, якби вони лікувалися не на різних поверхах, а два ветерани в одній палаті? Що з цього буде?» (Сенишин, 2016). Невипадково й критика провідним завданням п'єси вбачала здебільшого намір показати «конфлікт між ветераном радянської армії і ветераном УПА» (Ільків, 2016), а не осмислити шляхи виходу з цього конфлікту.

І тут ми мусимо взяти до уваги осучаснення дефініції «українці», вживаючи яку сьогодні, ми «маємо на увазі політичну націю, формування якої продовжується й на початку ХХІ століття... Тому справедливо було б зауважити, що Другу світову війну насправді зустріли не українці як політична нація, а ціла група спільнот з дуже різним рівнем національної свідомості та ідентичності. Поруч із українцями, які бачили себе спільнотою із тривалою історичною традицією, поставали “радянські українці”, “малороси”, “польські українці”, русини, гуцули, лемки тощо. Проте це “постання” не обов'язково було стабільним, й хтось саме в роки війни усвідомлював себе як українця, а хтось волів бачити себе частиною “великого русского народа”» (Стяжкіна, с. 594).

У контексті «Слави героям» йшлося про специфічний феномен «двоукраїнськості», коли у свідомості обох ветеранів досі виявляють себе «химери ідеологічного протистояння, які самим героям здаються важливішими за будь-що, в той час як головними проблемами реального світу довкола них є бідність, байдужість і корупція» (Протасова, 2019, с. 217), а сам процес лікування та підготовки обох дідусів до складних кардіологічних операцій «переростає в палатні баталії» (Ніжинський драматичний театр, 2022). Відтак, наприклад, Стас Жирков педалював власне бажання «зіткнути цих двох дідів» (Громадське радіо, 2015) та ставити твір «про війну, яка ніколи не закінчується», тож як режисер він «не стільки заглиблюється в текст, скільки використовує його як приманку: за аналогією до «пінг-понгу», актори кидають одне в одного свої репліки, іронічно й гостро раничи одне одного» (Головненко, 2016).

Увесь театральний-аналітичний метатекст «Слави героям» засвідчив, що для його творців провідною була інтенція показати в сьогоденних українських реаліях фанатичну непримиренність до цінностей протилежної мілітарної

спільноти середини ХХ століття, а не відновлення справедливості, не актуалізація проукраїнської версії нашої національної історії та скасування її імперських інтерпретацій, і точно не процеси суспільного примирення.

Офіційно в Україні процеси державного визнання до того таврованих проімперською історіографією українців, які брали участь у національно-визвольній боротьбі, розпочалися за президентства Віктора Ющенка й викликали шалений спротив та осуд багатьох політичних сил та культурних еліт. Проте в тодішнього Президента України вистачило політичної волі, аби 14 жовтня 2006 р. підписати Указ «Про всебічне вивчення та об'єктивне висвітлення діяльності українського визвольного руху та сприяння процесу національного примирення» (Указ Президента України, 2006), а 28 січня 2010 р. — Указ «Про вшанування учасників боротьби за незалежність України у ХХ столітті», згідно з яким учасниками боротьби за українську незалежність визнавалися особи, які «брали участь у політичній, партизанській, підпільній, збройній боротьбі за незалежність України, в тому числі у складі формувань Української Центральної Ради, Української Народної Республіки, Західно-Української Народної Республіки, Української Держави (Гетьманату), Української військової організації, Організації народної оборони «Карпатська Січ», Організації українських націоналістів, Української повстанської армії, Української головної визвольної ради та інших військових формувань, партій, організацій та рухів, що ставили за мету здобуття Україною державної незалежності» (Указ Президента України, 2010). Як бачимо, цей дискурс визнання та примирення започаткований далеко не п'єсою Ар'є, як це доводила нам критика упродовж 2016 р., а розпочатий бодай на 10 років раніше.

Більш того, дуже цікаво зараз ретроспективно поглянути на висловлювання драматурга та учасників театрального процесу — а як вони бачили місію розмови з суспільством через 25 років проголошення української незалежності та через 10 років після визначення в Україні державного курсу на національне примирення та єднальне завершення «війни пам'ятей»?

Для Павла Ар'є було очевидним бажання не поновити історичну справедливість та реабілітувати учасників національно-визвольних рухів, а «продемонструвати, що є теми, які нам болять» (Грabsька, 2017) та наголосити, що політичні орієнтири героїв не мають значення, бо «це не про УПА все ж таки історія, а про людей, про світ, в якому є політика» (Вишня, 2014), бо

ж «ми всі люди, у всіх кров червона, в кожного є біль, свій біль, але він такий самий сильний як і іншого» (Гостева, 2016), як, власне, і для багатьох, хто реалізовував ці думки на сцені. Драматург неодноразово наголошував, що він не збирається нікого мирити, як це хотів зробити Віктор Ющенко, бо спроби примирення вважав «наївними», натомість пропонував «підсумки якісь підбити і жити далі», «дивитися в майбутнє, а не на минуле» (Садовська, 2016).

Стас Жирков максимально балансував, аби його і його театр не звинуватили в суспільній легітимації українських націоналістів, тому підкреслював, що його вистава — «це в жодному разі не “агітка”, покликана роз’яснити, хто ж насправді правий» (Олійник, 2016), і до пори до часу максимально відмежовувався від можливого примирення головних персонажів:

Ми не хочемо нікого примирювати, такого завдання немає. Театр не може змінити життя. Але театр може дати якусь емоцію чи можливість щось згадати. Ми хотіли поставити саме так питання, бо це важка тема для нашої країни. Питання примирення: чи важливе воно, чи не важливе? Чи, може, існують питання нагальніші? (Трощинська, 2015).

Складалося враження, що станом на 2015–2016 рр. режисер у тому числі і для себе не мав відповідей на ці питання. Ірма Вітовська обережно говорила про гіпотетичне примирення, «хоча це не примирення, а діалог», і вважала що вистава допомагає «зрозуміти іншу точку зору — нехай не прийняти, але зрозуміти» (Трощинська, 2015), хоча і засвідчувала, що й у її власній родині є представники обох ідеологічних таборів — «батьки за матір’ю були в Червоній армії, а дід за батьком був зв’язковим УПА» (Олійник, 2016).

Навіть в офіційному поданні, у якому театр «Золоті ворота» висував виставу на Шевченківську премію, наголошувалося, що «світ не чорно-білий», а «людськість і людяність перебувають поза політичними штампами» (Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка, 2021). Загалом театр ставив собі у заслугу не надання голосу тим, хто його раніше не мав на сцені, а однакове «олюднення» тих, хто служив тоталітарному режиму, і тих, хто чинив йому опір.

Виконавець ролі Остапа у виставі Стаса Жиркова Олексій Гнатковський міркував, що у багатьох українців представники «різних фронтів» нерідко були в одній родині:

Хтось — воїн радянської армії, хтось — з УПА, можливо навіть у декого родичі з боку поляків тощо. І попри все це ми ж з вами якось народились! А це вже означає можна якось знайти спільну мову, можна якось дійти згоди, примирення. Головне не вказати хто перший винен, а винести на перший план людину. Адже перш за все і ті, і ті перш за все люди. Всі однаково закохувались, однаково молились, тільки кожен своїми словами. Загальнолюдські речі для всіх однакові. Це просто люди, що розкидані по різні сторони барикад. (Гостева, 2016)

Щоправда, художник Володимир Стецькович таки створює для персонажів спільний сценічний простір — єдине велике лікарняне ліжко:

Адже держава — як і Бог, і земля, і хліб, і мова, і мати-українка, — у них спільні. Отже, вони — сини одного народу і ліжко (колиска й домовина) — одне на двох. Спершу воно символічно стає полем бою вояків, а у фіналі — наче снігом покритою братською могилою, на якій шастають ворони. До останнього віриться, що герої таки знайдуть компроміс, підлікуються й випишуться з лікарні, проте ця «специфічна комедія» виписана з нашого життя, тому солодкий хепі-енд ні автором, ні режисером не передбачений. (Ільків, 2016)

Також впадає у вічі, що в різних інтерпретаціях на заваді гіпотетичному примиренню українців буцімто стоять могутні містичні «надсили», невідвладні нашим прагненням та розумінню: Олег Вергеліс писав про «руку історичного фатуму», яка «утримує двох бійців у підвищеному стані навіть на лікарняних ліжках, під крапельницями» (Вергеліс, 2016), а Стас Жирков говорив про «якусь третю силу, яка впливає на життя» і не дає героям можливості нічого змінити (Трощинська, 2015). Шукати міфічні імперсональні перешкоди на шляху до справжнього порозуміння та примирення українців — це ж надзвичайно зручно, правда ж?

Те, що оптикою для розмови про сучасні проблеми в п’єсі Ар’є стають двоє доволі старих чоловіків («80-річні діди»; «ветерани-дідугани», «літні люди»; «двоє сивих «стріляних горобців»»; «літні хворі чоловіки») (Турій, 2016; Вергеліс, 2016; Головенко, 2016; Teatr Lesi, 2024), почасти дає можливість розглядати переосмислення Другої світової війни українцями як «війну за минуле». Проте геронтологічна лінія п’єси витримана, як ми вже побачили, не

у всіх її сценічних інтерпретаціях, адже, наприклад, у виставі Стаса Жиркова

хворих, виснажених мареннями ветеранів грають актори, за віком відповідні своїм героям часів Другої світової війни. Вони не стогнуть і не шамкають, а існують, мов фантастичні істоти, що раз у раз перекидаються на сильних і мужніх, а потім знесилені повертаються у свою немічну оболонку. (Веселовська, 2016)

А Олекса Кравчук у своїй виставі вибудовує мізансцену, «в якій ці старички стоять на авансцені — а позаду вони ж, молоді, йдуть із рушницями і ціляться одне в одного. А потім розвертаються і стріляють в себе старих. Такий от постріл з минулого...» (Бублик, 2018). Непропрацьоване минуле в такий спосіб впливає на сьогодення та на майбутнє, а актори без вікового гриму мовби говорять нашим сучасникам, що саме їм належить нарешті спробувати розібратися з жахливою національною «війною пам'ятей».

Проблематика ймовірного примирення та його нагальної суспільної необхідності зчитувалася лише в окремих рецептивних реакціях на «Славу героям», там йшлося не лише про обговорення «непримирених світоглядів наших сучасників», але і про можливість «загоєння ран» (Катаєва, 2016), що лежали в основі світоглядного конфлікту обох героїв.

Але «історичні рани» — і як концепт, і як частина політик пам'яті — є зорієнтованими не тільки на національні історичні наративи. Вони визискують та потребують включення режиму видимості й визнання, а відтак не тільки історичного оприявлення, а й політичних вибачень від тих, хто заподіював насилля, ігнорував та замовчував геноциди й соціальні катастрофи. «Історичні рани» не дають «вистигнути» минулому, замикаючи його в довгому та такому, що не проходить, «сьогодні». (Стяжкіна, с. 590–591)

Як ми побачили і в самій п'єсі Ар'є, і в усьому дискурсі довкола її сценічних версій знайшлося достатньо місця для «історичного оприявлення», але геть не було навіть натяку на «політичні вибачення» та переосмислення «історичних ран». Олена Стяжкіна також наголошувала, що для того, аби «розгортати історію звичайних українців в роки Другої світової послідовно, варто надати історичний голос темпоральним та просторовим розломам, які спричиняли ідентифікаційні розломи або, навпаки, сприяли

формуванню самоідентифікації людей як українців» (Стяжкіна, с. 607).

Заслугою драматурга Павла Ар'є перед українською публікою вважалося те, що його персонаж з армії УПА отримав можливість майже на рівних говорити з представником тієї «офіційної» спільноти героїв, яка була легітимована совєцькою владою, адже повноцінна історія і психологія колективних травм пишеться не лише з позицій переможців, але й «очима переможених, скривджених, поневолюваних і знищуваних, а не лише тих, хто перемагав, інколи ціною колективних злочинів, які видавались за яскраві перемоги і досягнення» (Горностаї, 2023, с. 7). Тож спробуємо побачити, чи на рівних відбувалася така розмова і якими сам драматург бачив борців за українську незалежність, реабілітованих офіційними указами, але не суспільною свідомістю та не українською культурою.

Естетичні штампи та їх дезавування у створенні образу українського націоналіста. Прагнення Павла Ар'є переглянути базові правила: кого ж варто, а кого не варто називати «героями» в сучасній Україні, накладалося на три нові матриці історіописання Другої світової війни — на загальне постмодерністське сприйняття дійсності, яке «характеризується розчаруванням в ідеалах попередніх епох» (Овсіюк, с. 52), на антропологізацію досліджень, де на перший план виходила саме людина, та на україноцентризм, тобто «висвітлення історії України періоду Другої світової війни в українознавчих вимірах, у цілісному національно-державному контексті, на засадах державницької ідеї» (Овсіюк, с. 56–57). При цьому Олена Стяжкіна закликала колег по історичному цеху «підійти до аналізу життя пересічних громадян, запобігаючи логіці бінарних опозицій і штучних категоризацій та розділів на умовно “добрих” і “умовно” поганих українців» (Стяжкіна, с. 587).

На перший погляд, у п'єсі Павла Ар'є «Слава героям» і колишній червоноармієць, і колишній воїн УПА поставлені в однакові позиції: вони потрапляють в одну передопераційну палату державного шпиталю для ветеранів війни, про них піклуються їхні молодші родичі, обох очікує операція на серці, без якої жоден не має шансу вижити. І Остапу Ільковичу, і Андрію Васильовичу важко пересуватися, тому перший спирається на гуцульський топірець, а другий — на милицю і палицю. Обидва ветерани мають безліч нагород, якими пишуться і хизуються водночас, за плечами в обох — щире служіння ідеям, у які вони вірили. Навіть діагнози в них схожі, їм дають однакові ін'єкції та синхронно

ставлять крапельниці. Вони, поки чекають на свої операції, чубляться на історичні теми з однаковим завзяттям і зрештою обидва не витримують взаємних образ та докорів — драматург завершує п'єсу смертями обох своїх героїв. Символічні імена — Остап і Андрій (правда, закамують за прізвищами по батькові) — відсилають нас до історії про двох рідних братів — синів українського козачого ватажка Тараса Бульби з повісті Гоголя. Здавалося б, якої ще неупередженості нам треба? Проте

описання людського досвіду проживання (чи не проживання) війни завжди наштовхується на низку етичних й політичних перешкод, у яких розповідь про відвагу, жертвність, відчай, зраду, загибель завдає рамки неможливості відстороненого аналізу й іноді формує стратегії свідомого умовчання. А політика, у тому числі, й політика пам'яті, заохочує до вибіркової історичної амнезії, завдання якої можуть бути різними — від забезпечення єдності нації до виправдання поведінки еліт. (Стяжкіна, с. 587–588)

Нерівність ставлення самого драматурга до своїх персонажів-антагоністів ми зчитуємо уже в ремарковому комплексі. Зовнішність ветерана УПА Остапа Ільковича Шемелі, за авторським задумом, нагадує масмедійного пірата (=розбійника): він *«дуже старий, на лівому оці пов'язка, на вказівному пальці лівої руки відсутні дві фаланги», «невисокий, худий, вертлявий, рухи нервові, іноді трусяться руки і підборіддя»* (Ар'є, 2015, с. 99). Також одразу марковано певну «одержимість» цього персонажа — *«на голові носить мазепинку, знімає її тільки під час сну»* (Ар'є, 2015, с. 99). Зовнішність ветерана червоної армії Андрія Васильовича Чумаченка порівняно з першим описом нейтральна — він просто має зайву вагу і через стенокардію страждає на задишку. Але драматург уже в ремарці підкреслює його доброту й людяність — *«більше за все він любить і турбується про свого пса на прізвисько Бімка»* (Ар'є, 2015, с. 99).

Коли Остап і Андрій представляються один одному, то перший робить це без зайвого пафосу, з розповідною інтонацією, а другий усвідомлює, що він бачить перед собою українського повстанця, який *«з лісу вийшов у п'ятдесят четвертому»* (Ар'є, 2015, с. 107), тобто, після офіційного завершення війни ще майже 10 років чинив опір совєцькій владі, — і сам цей факт просто вганяє колишнього червоноармійця у ступор, він дивиться на свого сусіда по палаті

так, *«нібито чорта бачить»*, і представляється йому підкреслено офіційно, одразу створюючи неподоланну комунікативну дистанцію: *«для тебе я Андрій Васильович Чумаченко. Старший лейтенант гарматних військ у запасі. Кавалер ордена Слави»* (Ар'є, 2015, с. 107).

У першій словесній перепалці Андрій Васильович заявляє, що йому *«не місце з Бандерою»*, що його сусід — не ветеран, а *«бандит»*, чий побратими *«сиділи у Гітлера під ср*кою, грілися»*, і що він навіть знати не хоче нічого про справжню діяльність УПА (Ар'є, 2015, с. 107–109). Потім він відчайдушно добивається, аби його перевели в іншу палату з цієї *«КРИЇВКИ»* (Ар'є, 2015, с. 109) і розчаровано дізнається, що тепер це вже не шпиталь ветеранів Великої вітчизняної війни, а *«просто шпиталь ветеранів. А якої війни — дідько його знає»* (Ар'є, 2015, с. 110–111). У пориві люти Андрій навіть інколи переходить на російську мову, він кричить, що *«давайте ми ще фашистів з Німеччини сюди завеземо»*, і пропонує, аби колишні українські повстанці лікувалися *«в німців у їхньому дойчлянді»* (Ар'є, 2015, с. 111).

У медичного персоналу шпиталю теж, виявляється, немає переконливих аргументів, чому вони мають лікувати *«бандерівця»*, тому лікарка спочатку намагається «розмити» це «зло», «розчинити» його в абстрактному загалі — *«у нас он і ветерани Афганістану лікуються, і ліквідатори Чорнобильської катастрофи»*, тоді чіпляється за те, що це ж *«українці»*, і зрештою резюмує, що *«політика — не лікарська справа, моя справа лікувати, а ваша, мій дорогенький, — лікуватися»* (Ар'є, 2015, с. 111). Показово, що в цій сцені Остапу драматург взагалі не дає жодної репліки, адже воляки УПА у власній незалежній країні не мають дратувати тих, хто ідентифікував себе «радянськими українцями».

У ставленні Андрія як до своєї країни, так і до своєї родини проявляється невеликовий «совок», позначений повною відсутністю поваги до всього і всіх — *«державою у нас підла, гірше, ніж родичі»*, донька *«забула, що таке батько, ставиться до мене, ніби я кактус»*, внуки — *«дегенерати»*, зять — *«то взагалі алкаш кінчений»*, колишня невістка — *«хвора на голову, повна труба... аж здуріла остаточно, пішла в лесбіянки»* (Ар'є, 2015, с. 119, 143–144). Ближче до фіналу Андрій, умовляючи свого сина бізнесмена Петра дати Ганні гроші на операцію її діда, робить страшне зізнання, що він *«цими руками доноси на односельчан писав під примусом, але ж писав, мене в комсомол, а їх до Сибіру»*, і саме через це тепер, перед смертю, він

хоче «дати цим людям ті клятві гроші...» (Ар'є, 2015, с. 168), і при цьому невдовзі дорікає цими ж грошима Остапу: «Ну, якщо твоя українська держава не вважає за потрібне тебе рятувати, то це зробимо я і мій син. Я так вирішив» (Ар'є, 2015, с. 173). Цим докором знівельовуються позиції «вибачення» та «визнання», адже Андрій розуміє, що від нього його опонент допомогу прийняти не зможе.

Онука Остапа медсестра Ганна покірливо приймає вибачення Андрія за те, що він кричав про її діда. Її спокійне «я звикла...» (Ар'є, 2015, с. 117) засвідчує, що поведінка Андрія не є якоюсь прикрою випадковістю, що упівцям та їх рідним досі доводиться виправдовуватися за своє існування в Україні.

Прагнучи отримати зі своєї підопічної медсестри Ганни велику суму грошей за заплановану операцію її діду, яка мусила би бути безоплатною, лікарка Ірина Богданівна бреше дівчині, що «нові квоти на безкоштовні операції та післяопераційне медикаментозне забезпечення і догляд хворих у нашому шпиталі» тепер не розповсюджуються на ветеранів Української повстанської армії: «Влада змінилася. Тепер Остап Ількович знову — не герой, а ворог. Нова влада — нова історична правда» (Ар'є, 2015, с. 135).

Остапа драматург промальовує як самодура, який розпоряджається своєю онукою як власністю, не дозволяє їй влаштувати своє особисте життя, але у критичний момент, дбаючи про неї, також не дає їй дозволу продати їхню кімнату в ім'я коштів на операцію. Історія родини Остапа проливає світло на його жорсткий характер та нервову поведінку, у нього дуже суворі особисті рахунки до совєцької влади: у 1940 році його батька «забрали гебеушники, він викладав писемність у церковній школі, комуняки трактували це за націоналізм. На додачу забрали... його старшого брата. Їхні закатовані тіла знайшли в 41-му після приходу німців, в одній із львівських тюрем» (Ар'є, 2015, с. 157). Остап дуже мало говорить про своє заслання з родиною до колонії під Новосибірськом, але розповідає, що його доньку, як і інших українських дівчат, постійно гвалтували місцеві міліціонери, і в 17 років та народила Ганну і втекла — «зникла назавжди» (Ар'є, 2015, с. 156). Утім, ані репресії, ані суспільна зневага не змушують Остапа зректися своїх переконань і своєї віри в Україну. Натомість він втрачає віру в Бога і в людей, а від свого ідеологічного опонента не приймає навіть життєво необхідну фінансову допомогу.

У передфіналі звучить «Присяга воїна УПА», яку Ганна читає вголос, і вмираючий Остап повторює її останній абзац як заповіт.

Як виявляється, у ній немає нічого з тих стереотипів, які нав'язувала своїм адептам совєцька влада («вірно Гітлеру служити, Бандеру за бога поважати, жидів у ставочках топити, ляхів живцем палити...») (Ар'є, 2015, с. 158), а є лише віра в повне визволення українських земель і українського народу, мрія про Українську державність. І от на 25 році після набуття цієї державності онука воїна УПА адресує в залу болюче питання: «От тільки хто ж наш ворог? Чому нам з вами так погано? Нам з вами, га, дідо?» (Ар'є, 2015, с. 185).

Смерть наче примирює непримирених за життя ворогів — адже вони в посмерті ідуть поряд без зброї. І водночас смерть обох героїв усі питання, які лунають у п'єсі, так і залишає відкритими, транспоколінневі рани — незагоєними, а борців за українську незалежність — не реабілітованими...

Висновки. П'єса Павла Ар'є «Слава героям», як і її сценічні прочитання, до проблеми суспільної реабілітації воїнів УПА підходить дуже обережно, драматург і режисери концентруються не стільки на необхідності розв'язання «війни пам'ятей» в українському суспільстві, скільки на самій наявності такої «війни пам'ятей» і непроговорених суспільних травм, невиліковних «суспільних ран», сприйняття яких загострюється в постмайданній Україні на тлі російської агресії. Новий політичний контекст суттєво трансформує сприйняття обох центральних персонажів: вчинки й мотивація «одіозного» упівця Остапа стають більш логічними й зрозумілими (хоча жалощі до персонажа та нажаханість страшними історіями його родини — зовсім не та суспільна реабілітація, яка має відбутися в Україні щодо українських повстанців), а прорадянська позиція стилістично більш нейтрально виписаного Андрія — тепер сприймається такою, яка не заслуговує на співчуття та наслідування. Бажання митців вивести своїх дійових осіб з-під спуду «політики» у сферу «людяності» створює неочікувані ефекти: твір набуває нейтральної тональності, оскільки українські повстанці не глорифікуються, а геноцидальні дії совєцької влади щодо українців не засуджуються; «розтяжка» між Гітлером і Сталіним знімає з героїв як особисту славу, так і персональну провину; літні персонажі вмирають, з ними наче відступає минуле, яке розділяло українців, але не настає майбутнє, яке б їх об'єднувало, адже в контексті української війни за власну ідентичність ситуація «поза політикою» навіть при збереженні яскравого антропологічного вектору постає як випадіння з українського ідентичнісного поля.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ар'є П. Баба Пріся та інші герої. Брустури: Дискурсус, 2015. 275 с.
2. Бабенко О. Режисер Олексій Кравчук: «Ідеологія, яка не несе поваги і любові, перетворює людину у монстра». *ARTarea*. 2016. URL: <https://art-area.com.ua/2016/01/rezhiser-oleksiy-kravchuk-ideologiya-yaka-ne-nese-povagi-i-lyubovi-peretvoryuye-lyudinu-u-monstra>
3. Бублик М. Олексій Кравчук, театральний режисер: «Ще не скоро, але все вернеться в Україну. Просто треба вести боротьбу не тільки зброєю». *Укрінформ*. 30.10.2018. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2569291-oleksij-kravchuk-teatralnij-reziser.html>
4. Вергеліс О. Життя драми. *Ар'є П. Баба Пріся та інші герої*. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 5–10.
5. Вергеліс О. Підвішені люди. *ZN.UA*. 01.10.2016. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/pidvisheni-lyudi-.html>
6. Веселовська Г. Перемагаючи реальність. 02.03.2016. *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/peremahayuchy-realnist>
7. Винниченко С. Препарована «Слава героям». 24.04.2016. *Театральна риболовля*. URL: http://www.t-fishing.co.ua/plays/preparovana_slava_heroyam
8. Вишня О. Павло Ар'є: Театр може бути без табу. *Варіанти*. 12.06.2014. URL: <https://varianty.lviv.ua/publikatsiyi/pavlo-arie-teatr-mozhe-buty-bez-tabu>
9. Вісич О. Постмодерна метадрама Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 279–285.
10. Головненко А. Понавісять медалі, кричатимуть: «Слава!». *Teatre*. 03.02.2016. URL: <https://teatre.com.ua/review/onavisjat-medali-krychatymut-lava->
11. Горностай П. Психологія колективних травм. *Кропивницький: Імекс-ЛТД*, 2023. 336 с.
12. Гостева А. «Треба просто бачити один одного»: львів'ян запрошують на історичні вистави. *Твоє місто*. 08.03.2016. URL: https://tvoemisto.tv/news/treba_prosto_bachyty_odyn_odnogo_lvivyan_zaprosuyut_na_istorychni_vystavy_76750.html
13. Грабська А. Павло Ар'є: на Заході хочуть бачити український театр. *Deutsche Welle*. 05.05.2017. URL: <https://www.dw.com/uk/павло-аре-на-заході-вже-ніхто-не-асоціює-український-театр-із-російським/a-38709498>
14. Зеленюк М. Літературні міграції. Історія драматурга Павла Ар'є. *Lviv BookForum*. 2017. URL: <https://bookforum.ua/p/literaturni-migratsiyi-istoriya-dramaturga-pavla-ar-ye>
15. Ільків В. Комедія «Слава Героям»: діагностика «війни». *Україна молода*. № 078. 22.06.2016. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3010/164/100514>
16. Катаева М. Завтра в столиці презентують виставу про ветеранів «Слава героям». *Вечірній Київ*. 21.01.2016. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/3137>
17. Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. Вистава «Слава Героям» Київського академічного театру «Золоті ворота». Офіційний вебсайт. Архів поданих робіт. 2021. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/vistava-slava-gerojam-kiivskogo-akademichnogo-teatru-zoloti-vorota>
18. Липківська Г. Назад у... майбутнє. Актуальна українська драма на прикладі Львівського театру ім. Леся Курбаса. *День*. № 110. 18.06.2014. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/nazad-u-maybutnye>
19. Мірошніченко Н. Новітня українська драма як діагностична модель суспільних змін останньої російсько-української війни. *Курбасівські читання*. 2023. № 18. С. 34–52.
20. На межі правди і брехні: вистава «Слава героям» відкрила фестиваль «Вересневі самоцвіти». *Перша електронна газета*. 22.09.2016. URL: <https://persha.kr.ua/article/93089-na-mezhi-pravdy-i-brejni-vystava-slava-geroyam-vidkryla-festyval-veresnevi-samotsvity>
21. Непокора І. Ар'є Павло: Усе починається з історії : інтерв'ю. *Інтерв'ю з України*. 2015. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2015/06/13/pavlo-are>
22. Ніжинський драматичний театр запрошує на прем'єру нової вистави. *Ніжин.City*. 11.11.2022. URL: <https://nizhyn.city/articles/249267/nizhinskij-dramatichnij-teatr-zaprosuє-na-premyeru-novoi-vistavi>
23. Нікітіна Ю. Трагікомедію Павла Ар'є тернопільяни зустріли шаленими оплесками. *20 хвилин*. 17.09.2016. URL: <https://te.20minut.ua/Kult-podii/tragikomedyu-pavla-are-ternopolyani-zustrili-shalenimi-opleskami-10544632.html>
24. Ніцой Л. Вистава «Слава героям»: коли всі глядачі наче під гіпнозом. *Главком*. 09.11.2017. URL: <https://glavcom.ua/columns/lnicoi/vistava-slava-geroyam-450312.html>

25. Овсіюк О. Концептуальні підходи до інтерпретації подій Другої світової війни в добу постмодернізму. Антропологія трансформацій: українське суспільство в умовах глобалізації та міжкультурної взаємодії: колективна монографія / за наук. ред. М. Гримич. Київ: Дуліби, 2018. С. 52–66.
26. Олійник Є. У Києві покажуть виставу про ветеранів Червоної армії й УПА. *Радіо Свобода*. 21.01.2016. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27502189.html>
27. Протасова А. Баба Пріся та інші герої [рецензія]. *Критика*. 2015. Ч. 11–12 (217–218). С. 25.
28. Сагаль О. Фестиваль високих потрясінь. *НОВА Тернопільська газета*. 21.09.2016. URL: <https://nova.te.ua/statti/festyval-vysokyh-potryasin>
29. Садовська Г. Як «не свої» українці своїми стали. *Вільне життя*. 05.10.2016. URL: <https://vilne.org.ua/2016/10/yak-ne-svoyi-ukrayintsi-svoiyimu-staly>
30. Семеняк В. Чому нам так погано живеться? Про це знає тернопільський режисер В'ячеслав Жила. *TeNews*. 18.09.2016. URL: https://tenews.org.ua/post/show/chomu_nam_tak_pogano_zhivet_sya_pro_ce_znae_ternopil_s_kiy_rezhiser_v_yacheslav_zhila
31. Семчук К. Україна на три театри, три п'єси. *Наше слово*. № 44, 04.11.2018. URL: <https://nasze-slowo.pl/ukraina-na-tri-teatri-tri-p-iesi>
32. Сенишин О. Київ та Франківськ везуть до Львова «Сталкери» та «Слава героям». *ZAXID.NET*. 04.03.2016. URL: https://zaxid.net/kiyiv_ta_frankivsk_vezut_do_lvova_vistavi_stalker_i_ta_slava_geroyam_n1384800
33. Скуба В. Відбулася прем'єра вистави «Слава Героям». *Офіційний вебсайт УІНП*. 2016. URL: <https://old.uinp.gov.ua/news/vidbulasya-prem-era-vistavi-slava-geroyam>
34. «Слава Героям» по-тернопільськи. *Яблучко*. 22.09.2016. URL: <http://yabluchko.com.ua/news/1849/60/slava-geroyam-po-ternop-lski>
35. Слава героям. *Івано-Франківський драмтеатр*. 2021. URL: <http://www.dramteatr.if.ua/show/slava-geroyam>
36. Слава героям. Прем'єра. *Ніжинський академічний український драматичний театр імені Михайла Коцюбинського*. 2022. URL: <https://www.nezhin-dram.in.ua/repertuar/komediini-vystavy/528-slava-heroiam.html>
37. Слава героям? *Театр Лесі*. 2024. URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/slava-heroiam>
38. «Слава героям» — це провокація. *Галицький кореспондент*. 11.02.2016. URL: <https://gk-press.if.ua/slava-geroyam-tse-provokatsiya>
39. Славінська І., Проскурня С. У Москві він поставив п'єсу українською мовою, її досі грають — Сергій Проскурня про Романа Віктюка. *Громадське радіо*. 19.11.2020. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/u-moskvi-vin-postavyv-p-iesu-pavla-ar-ie-ukrainskoiu-movoju-ii-dosi-hraiut-serhiy-proskurnia-pro-romana-viktiuka>
40. Сліпченко К. У театрі Романа Віктюка поставили п'єсу Павла Ар'є. 07.10.2014. *ZAXID.NET*. URL: https://zaxid.net/u_teatri_romana_viktyuka_postavili_pyesu_pavla_arye_n1325147
41. Стяжкіна О. Друга світова війна в житті та смерті українців: спроба налаштування методологічної оптики. *Academia. Terra Historiae. Студії на пошану Валерія Смоля: у 2-х кн. Кн. 1: Простори історії*. Київ: Ін-т історії України Національної академії наук України, ДУ «Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України», 2020. С. 587–607.
42. Тидень Н. Роман Віктюк поставив у Москві авангардну українську п'єсу на «мові». *ZN.UA*. 27.10.2014. URL: https://zn.ua/ukr/CULTURE/roman-viktyuk-postaviv-u-moskvi-avangardnu-ukrayinsku-p-yesu-na-movi-155002_.html
43. Тодорюк Д. Глибокi та болючі питання вистави «Слава героям!». *Oboz.ua*. 23.03.2016. URL: <https://www.obozrevatel.com/blogs/92861-moi-rekomendatsii-gliboki-i-bolyuchi-pitannya-vistavi-slava-geroyam.htm>
44. Трошинська Т. Ми не хочемо нікого примиряти, театр не може змінити життя, — С. Жирков. *Громадське радіо*. 23.12.2015. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/kyiv-donbas/my-ne-hochemo-nikogo-prymuryaty-teatr-ne-mozhe-zminyty-zhyttya-s-zhyrkov>
45. Троян С., Киридон А. «Війни пам'ятей» у вимірі інформаційного протистояння. *Україна — Європа — Світ*. 2016. Вип. 18. С. 40–45.
46. Турій Р. Від клоунади до трагедії: франківцям показали виставу про вояка УПА та ветерана Радянської армії. *Галка*. 21.02.2016. URL: <https://galka.if.ua/vid-klounadi-do-tragediyi-ivanofrankivtsyam-pokazali-vistavu-pro-voiyaka-upa-ta-veterana-radyanskoyi-armiyi-foto>
47. У Києві презентували театральний проєкт «Слава героям». *Український погляд*. 20.01.2016. URL: <https://ukrpohliad.org/news/u-kyyevi-prezentuvaly-teatralnyj-proekt-slava-geroyam.html>

48. У Львівському драмтеатрі імені Лесі Українки відбудеться прем'єра вистави «Слава Героям». *DailyLviv.com*. 31.01.2016. URL: <https://dailylviv.com/news/kultura/u-lvivskomu-dramteatri-imeni-lesi-ukrayinky-vidbudetsya-premiera-vystavy-slava-heroyam-27822>
49. Указ Президента України № 75/2010 Про вшанування учасників боротьби за незалежність України у XX столітті. Офіційний вебсайт. 28.01.2010. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/75/2010#Text>
50. Указ Президента України № 879/2006 «Про всебічне вивчення та об'єктивне висвітлення діяльності українського визвольного руху та сприяння процесу національного примирення». Офіційний вебсайт. 14.10.2006. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/8792006-4950>
51. Федоляк І. Слава сталкерам. *Zbruc̆*. 18.03.2016. URL: <https://zbruc.eu/node/49102>
52. Шот М. Режисер, драматург, художник Павло Ар'є: «Для мене щастя, що за мою п'єсою режисер Володимир Тихий взявся знімати кінострічку “Брама”». Урядовий кур'єр 10.12.2016. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/rezhiser-dramaturg-hudozhnik-pavlo-arye-dlya-mene>
53. Шпуляр У. Павло Ар'є з прем'єрою «Слава Героям» на сцені львівського театру. *Львівська міська рада*. Офіційний вебсайт. 15.01.2016. URL: <https://city-adm.lviv.ua/news/culture/229445-pavlo-ar-je-z-prem-ieroiu-slava-heroiam-na-stseni-lvivskoho-teatru>
54. Щокань Г. «Досі не впевнена, чи можна вже говорити про війну та як саме». *Gazeta.ua*. 29.02.2024. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_dosi-ne-vpevnena-chi-mozhna-vzhe-govoriti-pro-vijnu-ta-yak-same/1172169
55. Юган Н. Формування національної ідентичності українського суспільства засобами театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 341–345.
56. Яковленко К. «Потрібно вести культурний діалог з Росією на їхній території». Павло Ар'є про прем'єру своєї п'єси та тенденції у сучасній драматургії. *День*. № 197. 22.10.2014. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/potribno-vesty-kulturnyy-dialoh-z-rosiyeyu-na-yikhniy-terytoriyi>
57. Якубич С. Вистава «Слава Героям»: театральний погляд на українські реалії. *ARTarea*. 2016. URL: <https://art-area.com.ua/2016/07/vistava-slava-geroyam-teatralniy-poglyad-na-ukrayinski-realiyi>
58. British Council Україна. Павло Арьє: «Британська Рада — це можливість відкривати двері, які ніколи не відкривалися». Офіційний сайт. 2017. URL: <https://www.britishcouncil.org.ua/about/british-council-ukraine/25-years/arie>
59. Libertango (Слава героям). *Theatre.com.ua*. 2016. URL: <https://theatre.com.ua/libertango-slava-geroyam>

REFERENCES

1. Arie, P. (2015). *Baba Prisia ta inshi heroi* [Grandma Prisia and Other Heroes]. Brustury: Dyskursus, 275 p. [in Ukrainian].
2. Babenko, O. (2016). Rezhyser Oleksii Kravchuk: «Ideolohiia, yaka ne nese povahy i liubovi, peretvoriuie liudynu u monstra» [Director Oleksiy Kravchuk: “Ideology that does not bring respect and love, turns a person into a monster”]. *ARTarea* [in Ukrainian]. <https://art-area.com.ua/2016/01/rezhiser-oleksiy-kravchuk-ideologiya-yaka-ne-nese-povagi-i-liubovi-peretvoryuye-lyudynu-u-monstra>
3. British Council in Ukraine. (2017). Pavlo Arie: «Brytanska Rada — tse mozhlyvist vidkryvaty dveri, yaki nikoly ne vidkryvalysia» [Pavlo Arie: “The British Council is an opportunity to open doors that have never been opened before”]. [in Ukrainian]. <https://www.britishcouncil.org.ua/about/british-council-ukraine/25-years/arie>
4. Bublyk, M. (2018, October 30). Oleksii Kravchuk, teatralnyi rezhyser: Shche neskoro, ale vse vernetsia v Ukrainu. Prosto treba vesty borotbu ne tilky zbroieiu [Oleksiy Kravchuk, theater director: “Not soon, but everything will return to Ukraine. You just have to fight not only with weapons”]. *Ukrinform* [in Ukrainian]. <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2569291-oleksij-kravcuk-teatralnij-reziser.html>
5. Fedoliak, I. (2016, March 18). Slava stalkeram [Glory to the Stalkers]. *Zbruc̆* [in Ukrainian]. <https://zbruc.eu/node/49102>
6. Holovnenko, A. (2016, February 03). Ponavisiat medali, krychatymut: “Slava!” [Medals will be hung up, they will shout: “Glory!”]. *Teatre* [in Ukrainian]. <https://teatre.com.ua/review/onavisjat-medali-krychatymut-lava->

7. Gornostai, P. (2023). *Psykhoholohiia kolektyvnykh travm* [Psychology of Collective Traumas]. Monograph, Kropyvnytskyi: Imeks-LTD [in Ukrainian].
8. Hostieva, A. (2016, March 08). «Treba prosto bachyty olyn odnogo»: Lvivian zaproshuiut na istorychni vystavy [“We just need to see each other”: Lviv residents are invited to historical performances]. *Tvoie misto* [in Ukrainian]. https://tvoemisto.tv/news/treba_prosto_bachyty_odyn_odnogo_lvivyan_zaproshuyut_na_istorychni_vystavy_76750.html
9. Hrabaska, A. (2017, May 05). Pavlo Arie: Na Zakhodi khochut bachyty ukrainskyi teatr [Pavlo Arie: In the West, they want to see Ukrainian theatre]. *Deutsche Welle* [in Ukrainian]. <https://www.dw.com/uk/павло-аре-на-заході-вже-ніхто-не-асоціює-український-театр-із-російським/a-38709498>
10. Ilkiv, V. (2016, June 22). Komediiia “Slava Heroiam”: diahnostyka “viiny” [Comedy “Glory to Heroes”: Diagnosis of “war”]. *Ukraina Moloda*, 078 [in Ukrainian]. <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3010/164/100514/>
11. Kataieva, M. (2016, January 21). Zavtra v stolytsi prezentuiut vystavu pro veteraniv “Slava heroiam” [Tomorrow in the capital, a play about veterans “Glory to heroes” will be presented]. *Vechirniy Kyiv* [in Ukrainian]. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/3137/>
12. Komitet z Natsionalnoi premii Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka. (2021). Vystava “Slava Heroiam” Kyivskoho akademichnoho teatru “Zoloti vorota” [Performance “Glory to the Heroes” of Kyiv Academic Theatre “Golden Gate”]. *Official website* [in Ukrainian]. <https://knpu.gov.ua/archive/vistava-slava-gerojam-kiivskogo-akademichnogo-teatru-zoloti-vorota>
13. Libertango (Slava heroiam). (2016). [in Ukrainian]. <https://theatre.com.ua/libertango-slava-geroyam>
14. Lypkivska, H. (2014, June 18). Nazad u... maibutnie. Aktualna ukrainska drama na prykladi Lvivskoho teatru im. Lesia Kurbasa [Back to... the Future. Current Ukrainian drama based on the example of Les Kurbas Lviv Theatre]. *Den*, 110 [in Ukrainian]. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/nazad-u-maybutnye>
15. Miroshnychenko, N. (2023). Novitnia ukrainska drama yak diahnostychna model suspilnykh zmin ostannoii rosiisko-ukrainskoi viiny [The Ukrainian Drama as a Diagnostic Model of the Last Russian-Ukrainian War]. *Kurbasivski chytannia*, 18, 34–52.
16. Na mezhi pravdy i brekhni: vystava “Slava heroiam” vidkryla festyval “Veresnevi samotsvity”. (2016, September 22). [On the border between truth and lies: the performance “Glory to the heroes” opened the “September Gems” festival]. *Persha elektronna hazeta* [in Ukrainian]. <https://persha.kr.ua/article/93089-na-mezhi-pravdy-i-brekhni-vystava-slava-geroyam-vidkryla-festyval-veresnevi-samotsvity>
17. Nepokora, I. (2015, May 29). Arie Pavlo: Use pochynaietsia z istorii [Arye Pavlo: Everything begins with a story] [Interview]. *Interview from Ukraine* [in Ukrainian]. <https://rozmova.wordpress.com/2015/06/13/pavlo-are>
18. Nikitina, Yu. (2016, September 17). Trahikomediiu Pavla Arie ternopoliany zustrily shalenymy opleskami [Ternopil Residents Greeted Pavlo Arie’s Tragicomedy with a Standing Ovation]. *20 khvylyn* [in Ukrainian]. <https://te.20minut.ua/Kult-podii/tragikomediyu-pavla-are-ternopolyani-zustrili-shalenimi-opleskami-10544632.html>
19. Nitsoi, L. (2017, November 11). Vystava “Slava heroiam”: koly vsi hliadachi nache pid hipnozom [The Performance “Glory to the Heroes”: When all the audience seems to be under hypnosis]. *Hlavkom* [in Ukrainian]. <https://glavkom.ua/columns/lnicoi/vistava-slava-geroyam-450312.html>
20. Nizhynskyi dramatychnyi teatr zaproshuie na premieru novoi vystavy. (2022, November 11). [Nizhyn Drama Theater Invites to the Premiere of a New Play]. *Ніжин.City*. [in Ukrainian]. <https://nizhyn.city/articles/249267/nizhinskij-dramatichnij-teatr-zaproshuye-na-premyeru-novoi-vistavi>
21. Oliinyk, Ye. (2016, January 21). U Kyievi pokazhut vystavu pro veteraniv Chervonoii armii y UPA [A Play about Veterans of the Red Army and the UPA will be shown in Kyiv]. *Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/27502189.html>
22. Ovsiiuk, O. (2018). Kontseptualni pidkhody do interpretatsii podii Druhoii svitovoi viiny v dobu postmodernizmu [Conceptual Approaches to the Interpretation of the Events of the Second World War in the Era of Postmodernism]. In M. Hrymych (Ed.). *Antropolohiia transformatsii: ukrainske suspilstvo v umovakh hlobalizatsii ta mizhkulturnoi vzaiemodii* (pp. 52–66). Kyiv: Duliby [in Ukrainian].
23. Protasova, A. (2015). Baba Prisia ta inshi heroi [review]. *Krytyka*, 11–12(217–218), 25 [in Ukrainian].

24. Sadovska, H. (2016, October 5). Yak “ne svoi” ukraintsi svoimy staly [How “not their own” Ukrainians became their own]. *Vilne zhyttia* [in Ukrainian].
<https://vilne.org.ua/2016/10/yak-ne-svoyi-ukrayintsi-svoyimy-staly>
25. Sahal, O. (2016, September 21). Festyval vysokykh potriasin [Festival of High Upheavals]. *NOVA Ternopil'ska hazeta* [in Ukrainian].
<https://nova.te.ua/statti/festyval-vysokyh-potryasin>
26. Semchuk, K. (2018, November 4). Ukraina na try teatry, try piesy [Ukraine for three theaters, three plays]. *Nashe slovo*, 44 [in Ukrainian].
<https://nasze-slowo.pl/ukraina-na-tri-teatri-tri-p-iesi>
27. Semeniak, V. (2016, September 18). Chomu nam tak pohano zhyvetsia? Pro tse znaie ternopil'skyi rezhysler Viacheslav Zhyla [Why do we live so badly? Ternopil director Vyacheslav Zhila knows about this]. *TeNews* [in Ukrainian].
https://tenews.org.ua/post/show/chomu_nam_tak_pogano_zhivet_sya-_pro_ce_znaie_ternopil_s_kiy_rezhiser_v-yacheslav_zhila
28. Senyshyn, O. (2016, March 4). Kyiv ta Frankivsk vezut do Lvova “Stalkery” ta “Slava heroiam” [Kyiv and Frankivsk bring the performances “Stalkers” and “Glory to heroes” to Lviv]. *ZAXID.NET* [in Ukrainian].
https://zaxid.net/kiyiv_ta_frankivsk_vezut_do_lvova_vistavi_stalkeri_ta_slava_geroyam_n1384800
29. Shchokan, H. (2024, February 29). “Dosi ne vpevnena, chy mozhna vzhe hovoryty pro viinu ta yak same” [“I’m still not sure if it’s possible to talk about the war and how”]. *Gazeta.ua* [in Ukrainian].
https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_dosi-ne-vpevnena-chi-mozhna-vzhe-govoriti-pro-vijnu-ta-yak-same/1172169
30. Shot, M. (2016, December 10). Rezhysler, dramaturh, khudozhnyk Pavlo Arie: “Dlia mene shchastia, shcho za moieiu piesoiu rezhysler Volodymyr Tykhyi vziavsia znimaty kinostrichku ‘Brama’” [Director, dramatist, artist Pavlo Arie: “I am lucky that director Volodymyr Tykhi undertook to shoot the film ‘Brama’ based on my play”]. *Uriadovyi kurier* [in Ukrainian].
<https://ukurier.gov.ua/uk/articles/rezhiser-dramaturg-hudozhnik-pavlo-arye-dlya-mene->
31. Shpuliar, U. (2016, January 15). Pavlo Arie z premieroiu “Slava Heroiam” na stseni lvivskoho teatru [Pavlo Arie with the premiere of “Glory to Heroes” on the stage of the Lviv theater]. *Lviv City Council. Official website* [in Ukrainian].
<https://city-adm.lviv.ua/news/culture/229445-pavlo-ar-ie-z-prem-ieroiu-slava-heroiam-na-stseni-lvivskoho-teatru>
32. Skuba, V. (2016). Vidbulasia premiera vystavy “Slava Heroiam” [The premiere of the performance “Glory to Heroes” took place]. *Official website of UINM* [in Ukrainian].
<https://old.uinp.gov.ua/news/vidbulasya-prem-era-vistavi-slava-geroyam>
33. Slava heroiam. (2016). [Glory to the Heroes]. *Ivano-Frankivskyi dramteatr* [in Ukrainian].
<http://www.dramteatr.if.ua/show/slava-geroyam>
34. Slava Heroiam po-ternopil'sky. (2016, September 22). [Glory to the Heroes in the Ternopil style]. *Yabluchko* [in Ukrainian].
<http://yabluchko.com.ua/news/1849/60/slava-geroyam-po-ternop-lski>
35. Slava heroiam. Premiera. (2022). [“Glory to the Heroes”. Premiere]. *Nizhyn'skyi akademichnyi ukrainskyi dramatychnyi teatr imeni Mykhaila Kotsiubynskoho* [in Ukrainian].
<https://www.nezhin-dram.in.ua/repertuar/komediini-vystavy/528-slava-heroiam.html>
36. Slava heroiam? (2024). [Glory to the Heroes?]. *Teatr Lesi* [in Ukrainian].
<https://teatrlési.lviv.ua/event/slava-heroiam>
37. “Slava heroiam” — tse provokatsiia. (2016, February 11). [“Glory to the Heroes” as a provocation]. *Halyskyi korespondent* [in Ukrainian].
<https://gk-press.if.ua/slava-geroyam-tse-provokatsiya>
38. Slavinska, I., & Proskurnia, S. (2020, November 19). U Moskvi vin postavlyv piesu ukrainskoiu movoiu, yii dosi hraiut — Serhii Proskurnia pro Romana Viktiuka [In Moscow, he staged a play in Ukrainian, it is still performed — Serhiy Proskurnia about Roman Viktyuk]. *Hromadske radio* [in Ukrainian].
<https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/u-moskvi-vin-postavlyv-p-iesu-pavla-ar-ie-ukrains-koiu-movoiu-ii-dosi-hraiut-serhiy-proskurnia-pro-romana-viktiuka>
39. Slipchenko, K. (2014, October 7). U teatri Romana Viktiuka postavlyv piesu Pavla Arie [A play by Pavel Arie was staged at the Roman Viktyuk theater]. *ZAXID.NET* [in Ukrainian].
https://zaxid.net/u-teatri_romana_viktyuka_postavili_pyesu_pavla_arye_n1325147

40. Stiazhkina, O. (2020). Druha svitova viina v zhytti ta smerti ukraintsiv: sprobna nalashtuvannia metodolohichnoi optyky [The Second World War in the Life and Death of Ukrainians: An attempt to adjust methodological optics]. In H. Boriak et al (Eds.). *Academia. Terra Historiae. Studii na poshanu Valerii Smolii: Vol. 1. Prostory istorii* (pp. 587–607). Kyiv: In-t istorii Ukrainy Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy, DU “Instytut vsesvitnoi istorii Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy” [in Ukrainian].
41. Todoriuk, D. (2016, March 23). Hlyboki ta boliuchi pytannia vystavy “Slava heroiam!” [Deep and Painful Questions of the Play “Glory to the Heroes!"]. *Oboz.ua* [in Ukrainian].
<https://www.obozrevatel.com/blogs/92861-moi-rekomendatsii-gliboki-i-bolyuchi-pitannya-vistavi-slava-geroyam.htm>
42. Troian, S., & Kyrydon, A. (2016). “Viiny pamiatei” u vymiri informatsiinoho protystoiannia [“War memory” in the measurement of the information confrontation]. *Ukraina — Europa — Svit*, 18, 40–45 [in Ukrainian].
43. Troshchynska, T. (2015, December 23). My ne khochemo nikoho prymiryaty, teatr ne mozhe zminyty zhyttia, — S. Zhyrkov [We don’t want to reconcile anyone, the theatre cannot change life, — S. Zhyrkov]. *Hromadske radio* [in Ukrainian].
<https://hromadske.radio/podcasts/kyiv-donbas/my-ne-hochemo-nikogo-prymyryaty-teatr-ne-mozhe-zminyty-zhyttya-s-zhyrkov>
44. Turii, R. (2016, February 21). Vid klounady do trahedii: frankivtsiam pokazaly vystavu pro voiaka UPA ta veterana Radianskoi armii [From Clowning to Tragedy: Ivano-Frankivsk residents were shown a play about a UPA soldier and a veteran of the Soviet Army]. *Galka* [in Ukrainian].
<https://galka.if.ua/vid-klounadi-do-tragediyi-ivanofrankivtsyam-pokazali-vistavu-pro-voyaka-upa-ta-veterana-radyanskoyi-armiyi-foto>
45. Tyden, N. (2014, October 27). Roman Viktyuk postavyv u Moskvi avanhardnu ukrainsku piesu na “movi” [Roman Viktyuk staged an avant-garde Ukrainian play in “mova” in Moscow]. *ZN.UA* [in Ukrainian]. https://zn.ua/ukr/CULTURE/roman-viktyuk-postaviv-u-moskvi-avangardnu-ukrayinsku-p-yesu-na-movi-155002_.html
46. U Kyievi prezentuvaly teatralnyi proekt “Slava heroiam”. (2016, January 20). [Theatrical project “Glory to the Heroes” was presented in Kyiv]. *Ukrainskii pohliad* [in Ukrainian].
<https://ukrpohliad.org/news/u-kyievi-prezentuvaly-teatralnyj-proekt-slava-geroyam.html>
47. U Lvivskomu dramteatri imeni Lesi Ukrainky vidbudetsia premiera vystavy “Slava Heroiam”. (2016, January 31). [The premiere of the play “Glory to Heroes” will take place at the Lviv Drama Theater named after Lesya Ukrainka]. *DailyLviv.com* [in Ukrainian].
<https://dailylviv.com/news/kultura/u-lvivskomu-dramteatri-imeni-lesi-ukrayinky-vidbudetsya-premiera-vystavy-slava-heroyam-27822>
48. Ukaz Prezydenta Ukrainy. (2006, October 14). #879/2006 Pro vsebichne vyvchennia ta obiektyvne vysvitlennia diialnosti ukrainskoho vyzvolnoho rukhu ta spriannia protsesu natsionalnoho prymyrennia [Decree of the President of Ukraine “On Comprehensive Study and Objective Coverage of the Activities of the Ukrainian. Liberation Movement and Promotion of the Process of National Reconciliation”]. *Official website* [in Ukrainian].
<https://www.president.gov.ua/documents/8792006-4950>
49. Ukaz Prezydenta Ukrainy. (2010, January 28). #75/2010 Pro vshanuvannia uchastnykiv borotby za nezalezhnist Ukrainy u XX stolitti [Decree of the President of Ukraine “On Honoring the Participants of the Struggle for the Independence of Ukraine in the 20th century”. *Official website* [in Ukrainian].
<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/75/2010#Text>
50. Verhelis, O. (2015). Zhyttia dramy [A Life of Drama]. In P. Arie (Aut.), *Baba Prisia ta inshi heroii* (pp. 5–10). Brustury: Dyskursus [in Ukrainian].
51. Verhelis, O. (2016, October 01). Pidvisheni lyudy [Hanged People]. *ZN.UA* [in Ukrainian].
https://zn.ua/ukr/ART/pidvisheni-lyudi-_.html
52. Veselovska, H. (2016, March 2). Peremahaiuchy realnist [Defeating Reality]. *Den* [in Ukrainian].
<https://day.kyiv.ua/article/kultura/peremahayuchy-realist>
53. Visych, O. (2018). Postmoderna metadrama Pavla Arie “Liudyna v pidvishenomui stani” [The Postmodern Metadrama “The Man in a State of Elevation” by Pavlo Arie]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filolohichna*, 67(2), 279–285 [in Ukrainian].
54. Vynnychenko, S. (2016, April 4). Preparovana “Slava heroiam” [Prepared “Glory to the Heroes”]. *Theatrical fishing* [in Ukrainian].
http://www.t-fishing.co.ua/plays/preparovana_slava_heroyam
55. Vyshnia, O. (2014, June 12). Pavlo Arie: Teatr mozhe buty bez tabu [Pavlo Arie: Theater can be without taboos]. *Varianty* [in Ukrainian].
<https://varianty.lviv.ua/publikatsiyi/pavlo-arie-teatr-mozhe-buty-bez-tabu>

56. Yakovlenko, K. (2014, February 22). "Potribno vesty kulturnyi dialoh z Rosiieiu na yikhonii terytorii". Pavlo Arie pro premieru svoiei piesy ta tendentsii u suchasni dramaturhii ["It is necessary to conduct a cultural dialogue with Russia on their territory". Pavlo Arie about the premiere of his play and trends in modern drama]. *Den*, 197 [in Ukrainian].
<https://day.kyiv.ua/article/kultura/potribno-vesty-kulturnyy-dialoh-z-rosiyeyu-na-yikhniy-terytoriyi>
57. Yakubych, S. (2016). Vystava "Slava Heroiam": teatralnyi pohliad na ukrainski realii [The Performance "Glory to Heroes": A theatrical view of Ukrainian realities]. *ARTarea* [in Ukrainian].
<https://art-area.com.ua/2016/07/vistava-slava-geroyam-teatralniy-poglyad-na-ukrayinski-realiyi>
58. Yuhan, N. (2019). Formuvannia natsionalnoi identychnosti ukrainskoho suspilstva zasobamy teatru [Formation of the National Identity of the Ukrainian Society by Means of Theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 341–345 [in Ukrainian].
59. Zeleniuk, M. (2017). Literaturni mihratsii. Istoriia dramaturha Pavla Arie [Literary Migrations. The Story of the Playwright Pavlo Arie]. Lviv BookForum [in Ukrainian].
<https://bookforum.ua/p/literaturni-migratsiyi-istoriya-dramaturga-pavla-ar-ye>

Olena Bondareva

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

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

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

"WE REALLY NEED YOU, BANDERA'S SCUM...": THE SPACE OF "HEROES" AND MEANINGS IN THE PLAY GLORY TO THE HEROES BY PAVLO ARIE

The article analyses Pavel Arie's play "Glory to the Heroes" in the context of its theatrical versions and analytical and critical reception from the standpoint of the "war of memories" and "social wounds." The perception of the characters and the 'personal truths' they represent in this dramatic text has been significantly transformed since it was written and the time it is viewed against the backdrop of almost three years of full-scale Russian war in Ukraine and more than a decade of Russian aggression. The deliberate caution of both the playwright himself and his theatrical interpreters (Stas Zhirkov, Oleksa Kravchuk, Viacheslav Zhyla, Anatoliy Levchenko, Alla Sokolenko) in working with the semantic field of Ukrainian civic identity is indicative, the desire to voice the existence of different historical memories in contemporary Ukraine, but at the same time demonstrate the absence of a search for their convergence, which is camouflaged under the intention to go beyond "politics" and pay special attention to the "humanity" of the characters, regardless of which political camp each of them belongs to. As a result, there is not a single "exemplary human" figure in the play, and the unresolved problems of the confrontation between the elderly "political" antagonists are inherited by their children and grandchildren and cement new transgenerational personal and social traumas. In the ending, it seems that physical death seems to reconcile the irreconcilable enemies in life, as they walk side by side in the postmortem without weapons. At the same time, the death of both characters leaves all the questions raised in the play open, the transgenerational wounds unhealed, and the fighters for Ukrainian independence, who were stigmatized by the Soviet regime, unrehabilitated.

Key words: drama, war of memories, transgenerational trauma, social wounds, civic identity, contemporary theater.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2024

Прийнято до друку 09.10.2024

Оксана Гальчук,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>

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

СПИСОК (НЕ) РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ: УКРАЇНЦІ У ТВОРАХ РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХХ ст.

Метою статті є дослідження художніх образів українців, побудованих на вкорінених у російську імперську й незмінну в різні періоди радянської літератури ХХ століття традицію етностереотипах. Об'єктом аналізу є такі твори, як «Тихий Дон» Шолохова, «Біла гвардія» Булгакова й «На незалежність України» Бродського, спільним для яких є свідоме й системне конструювання авторами образу українців як Іншого, Чужого, Ворожого. У роботі застосовані діахронічний підхід, дескриптивно-аналітичний і порівняльно-типологічний методи, принципи імагологічного і контекстуального аналізу. Використання комплексу цих методів і підходів уможливило вирішення таких завдань: розгляд обраних для дослідження творів крізь призму імагології; визначення способів і форм конструювання образів українців у текстах російського імперського літературного дискурсу.

У перебігу дослідження було з'ясовано, що образи українців і, ширше, — України в аналізованих творах ґрунтуються на етностереотипах, питомих для російського імперського мислення, у них інкорпоровані суб'єктивність авторів і спільні для них, незалежно від «поворотів» у власних біографіях, імперський світогляд і політична ангажованість. Образи українців у творах Шолохова, Булгакова й Бродського сконструйовані відповідно до «культурних» кодів росіян, де вирішальною для їхнього формування стала не емпірична реальність, а дискурсивна традиція, заснована на стереотипах і упередженнях. Зроблено висновки, що, всупереч декларованій у радянській ідеології лозунгам про дружбу й рівність усіх народів, у «Тихому Доні» домінує образ українців як Іншого («хохлів»), у «Білій гвардії» — Чужого / Ворога, якому відповідають петлюрівці як історичний аналог «мазепинця». Тоді як у пасторалі «дисидента» Бродського в образах українців і України поєдналися практично всі варіанти етностереотипів відповідно до побутового («хохол»), культурного («малорос») і політичного («мазепинець») контекстів. Вхідження проаналізованих творів до літературного канону сучасної Росії, а головне — рецепція їх закордонним читачем як частини міфу про «велику рускую літературу» і складників тексту пропаганди є підставою визначати їх обов'язковими позиціями в списку рекомендованих до декодування й розвінчання як зразків імперського літературного дискурсу.

Ключові слова: образ українця, російський літературний імперський дискурс, етностереотип, імагологія, декодування.

«Для кожного народу, — наголошував свого часу Д. Наливайко, — становить неабиякий інтерес, як його життя й історія сприймалися іншими народами, як ними оцінювалися і трактувалися. Особливо загострюється цей інтерес в переломні періоди життя того чи іншого народу, у періоди активізації процесів його самоусвідомлення і самоствердження» (Наливайко, 1998, с. 5). Сьогодні, перебуваючи в епіцентрі цього процесу, гостро усвідомлюємо актуальність знань про те, як саме в ментальності країни-агресора формувався образ

українців. Насамперед щоб не залишалось ілюзій, ніби всі його зневажливо-цинічні, демонізовані й відверто-брехливі варіанти — це породження сучасної пропаганди. Аналіз навіть кількох текстів, які вважаємо списком не рекомендованого, переконує, що пропаганда лише підхопила й багатократно збільшила те, що завжди було частиною всіх дискурсів Росії, у тім числі й літературного.

На відміну від системного аналізу образу України в західноєвропейському художньому просторі, потужно заявленому в дослідженнях

Д. Наливайка (Наливайко, 1992; Наливайко, 1998), імагологічні студії на матеріалі російської літератури ще спорадичні. А проте образ українця (України) особливо у творах радянського періоду потребує також комплексного висвітлення. Адже йдеться про тексти, які, як і в сучасному російському дискурсі, ніколи не були тільки літературними, а завжди «м'якою» зброєю. Спрямована на окупацію свідомості не тільки «внутрішнього», а й «зовнішнього» читача, вона пропонувала йому захований за захопливим сюжетом і цікавим персонажем традиційний для імперського дискурсу набір міфологем. У тому числі й образи Інших / Чужих, якими нерідко ставали представники різних етносів і націй, зокрема й українці. Такі художні образи, побудовані переважно на етностереотипах, ставали частиною антиукраїнського нарративу багатьох творів ХХ століття, критичне дослідження яких давно на часі.

Як відомо, етностереотипи формують поверхове судження про Іншого, оприявлюючись у надмірно спрощеній формі й емоційно забарвленим. На відміну від етнообразів, які конструюють «не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як “типові” для відповідної країни, “характерні” для цілого народу» (Будний, Ільницький, 2008, с. 395), вони, як «правда» певного соціуму певного історичного періоду, мало корелюють із реальністю, проте мають вплив на масову свідомість і активно використовуються пропагандою, щоб закріпити забобони й кліше про Іншого. Декодування етностереотипів — одне із завдань імагології, суголосно з яким визначаємо **мету** цієї статті — розглянути «Тихий Дон» Шолохова, «Білу гвардію» Булгакова й «На незалежність України» Бродського на предмет авторських інтерпретацій образу українця й України. Задля цього необхідно вирішити такі **завдання**: проаналізувати обрані тексти різь призму імагології; визначити сконструйований у цих творах імаготип (Дизерінк, 2011) як літературне вираження етностереотипу українця й України; схарактеризувати імагомотиви й імагеми, із яких складався образ українця в цих текстах. У перебігу дослідження застосовується комплекс **наукових методів і підходів** — діахронічний підхід, дескриптивно-аналітичний і порівняльно-типологічний методи, принципи імагологічного та контекстуального аналізу.

Вибір «Тихого Дону» Шолохова, «Білої гвардії» Булгакова й «На незалежність України» Бродського зумовлений їхнім спільним антиу-

країнським нарративом; особливим місцем їхніх авторів (за іронією — з українським «слідом» у біографії кожного) в історії радянської (російської) літератури ХХ ст. Але насамперед — роллю обраних для аналізу творів у ретрансляції за межами тодішнього есересеру і сьогодишнього його реанімованого варіанту впізнаваних руськоміровських ідеологем, серед яких і образи українців як Інших / Чужих.

Поява в останні роки низки імагологічних студій, присвячених проблемі Свого й Чужого, засвідчує, що порівняльно-дискурсивна практика такої інтерпретації літературних текстів затребувана й розвивається. Орієнтуємось на означений науковцями (услід за Д. А. Пажо, Д. Наливайком, М. Ільницьким, В. Будним та ін.) вектор досліджень образів Іншого / Чужого не лише в етнонаціональному, а й у соціальному, культурному, ідеологічному, психологічному аспектах. У спробі декодувати етностереотипи в обраних творах звертаємось до типології образів-кліше українців, яку в уже далекому 1997 році озвучив на московській конференції «Россия — Украина: история взаимоотношений» А. Каппелер. Досліджуючи місце українців в етнічній ієрархії Російської імперії, а відтак застосовуючи призму імперської свідомості, автор таких монографій, як «Росія як поліетнічна імперія», «Від країни козаків до країни селян. Україна на видноколі Заходу у XVI — XIX ст.», «Україна між Сходом і Заходом», визначив домінуючий для кожного з етапів історичних взаємини стереотип: «мазепинці» — «малороси — «хохли» (Каппелер, 1997). Це маски / тавро, які московит-імперець накидав на українця в залежності від політичного, побутового чи культурного контексту. І це ті імагеми, що є елементами образу Іншого, узагальненими кліше, об'єктами стереотипізації в конкретний історичний період (Лірсен, 2011). Тоді як імагомотив — це мінімальний тематичний компонент етнообразу, що існує в межах літературної традиції певного часового інтервалу, відтворюючись у текстах цього періоду (Ковальчук, 2017). Аналіз імагомотивів й імагем в обраних творах уможливить висновок про структурований ними імаготип українця.

Твори зі списку nereкомендованої літератури — це частина примари «великої руской» літератури, яка все ще «бродить по Європі». І її живучості, на жаль, сприяло світове визнання цих авторів нобеліантами, як-от Шолохова в 1965 і Бродського в 1987, укупі з ореолом письменників, яких тривалий час не публікували (як у Булгакова й Бродського) або ж (як Бродського) вислали за межі «совка». Проте створеними

ними образами чимало західних читачів дали послуговуються в парадоксальній, але стійкій ілюзії про українців як Інших, але невід'ємних від «старшого брата».

Хоча А. Каппелер зазначав, що варіативність репрезентації українців залежала від синхроністичних зрізів різних історичних епох, «скрепи», на яких він поставав, завжди залишались незмінними — ксенофобія і нацизм. Так, ледь не канонічним для російського імперця став образ України з пушкінської «Полтави». Тут збіглися всі три — природа, історія, людина — оптики в погляді на український світ. Якщо природа — то це такі собі аркадійські пейзажі, де тепло, ситно, екзотично. Тоді як історія на тлі цієї прекрасної природи може бути або перекручена, сфальшована й спотворена, або лише як частина історії «великої» імперії. Щодо людини, то це завжди Інший, але з різними найменнями: потішний «хохол», бо інший за мовою, звичаями, побутом. Або «малорос» як вказівка на соціальний аспект, щоб одразу було зрозуміло, хто «велікорос». Коли ж мова про того Іншого, хто не хоче бути ні «хохлом», ні «малоросом», а отже, призвоює стає його «лояльність» / «нелояльність» — то це вже Чужий / Ворожий «мазепинець». Для конструювання таких інваріантів пропонується перевірений арсенал прийомів: знецінення, висміювання, фальшування, демонізація. Їх активно застосовуватимуть і Шолохов, і Булгаков, і Бродський.

Перший свій твір, фейлетон під назвою «Випробування», майбутній письменник підписав «М. Шолохов». Можливо, так давалось взнаки походження матері — чернігівської селянки Анастасії Черняк. Але далі, у найвідомішому творі, підписаному вже «Шолохов», голос автора — це голос донського козака, що зі зневагою дивиться на українців. Сам жанр епопеї Шолохова «Тихого Дону» зумовлював панорамне охоплення усіх сторін життя етнічно строкатої Донщини напередодні Першої світової і до закінчення громадянської війни в росії. Та, зосередившись на долі Григорія Мелехова, автор не тільки «зав'язав» на ньому власне історичну, соціальну й любовну сюжетні лінії, а й визначив його сприйняття та оцінку як типові для представника донського козацтва. Драматизм метань головного героя мав відбити певний історичний парадокс: пошуки козацтвом свого місця в новостворюваній імперії, одним із завдань якої стало розкозачування — позбавлення козаків особливого статусу в суспільній ієрархії, зумовленого преференціями для вірних «сторожових псів» царської імперії. Але, навіть опиняючись на крутих поворотах історії в ролі

«жертви», вони продовжували бути для не-донців «катами», демонструючи свою зверхність і зневагу. Українці Кубані в романі — це Інші за простором («життя по той бік річки») та соціальною ознакою (не-козаки), тому і «хохли», ставлення до яких озвучується як певна традиція, невід'ємна від буття козака-донця.

Так, хрестоматійна сцена (Роздобудько, 2013) жорстокої бійки між кубанцями й донцями за чергу до млина супроводжується цинічними поясненнями:

С давних пор велось так. <...>

— Эй, хохол! Дорогу давай! На казачьей земле живешь, сволочуга, да ишо дорогу уступать не хочешь?

Несладко бывало и украинцам, привозившим к Дону на Парамоновскую ссыпку пшеницу. Тут драки начинались безо всякой причины, просто потому что «хохол»; а раз «хохол» — надо бить. (Шолохов, 1968, т. 1, с. 138)

Криваву сутичку зупиняє погроза українця підпалити комору зі збіжжям, а кинутись навздогін кубанцям — втручання єврея-більшовика Штокмана, який відволік увагу донців питаннями про їхнє походження. Та у свідомості читача чітко прописувався підсилений оцінними маркерами («повтикали», «сгрудившиися овечьим гуртом») образ тих чужих, із якими протистояння за найцінніше — «хліб насущний». У ще одному промовистому епізоді в Ольховому Рогу вже Мелехов опиняється в «чужому просторі». «Украинская слобода», — уточнює автор. Григорій хоче потрапити на інший берег. Він бачить, що біля місця, де розлилась річка (а ще кілька днів тому він переїздив її по кризі), стоїть «пожилой в лисьем треухе украинец». На запитання Григорія, чи глибоко, той відповідає «ни, в сани мабуть зальется». Та за мить сани Мелехова провалюються у воду і він відчайдушно бореться за життя. У цій сцені читач свідок не тільки неймовірних зусиль, які прикладає Григорій, щоб не загинути у вирі стрімкої течії (можливо, символіка його метань), а й бачить поведінку старого, який тільки й робить, що бігає берегом і айкає: «А-я-яй!.. А-я-яй!.. — горланил, бегая по берегу, украинец и зачем-то махал сдернутым с головы лисьим треухом» (Шолохов, 1968, т. 1, с. 182). Так дієвому Мелехову, що бореться зі стихією, протиставляється пасивне споглядання українця, що спрямував його в небезпечне місце. Епізоди на Парамонівському млині й в Ольховому Розі ніби готують психологічне підґрунтя для логічної появи поряд із «хохлами» образу во-

рога («мазепинець» у типології А. Каплера), коли увага з побутової тематики переключается на суспільно-політичну. Так, у сцені, яка вже відбувається на початку 1920-х, у розпал розкозачування, Мелехов, повернувшись у рідну станицю, зіштовхується з несправедливістю більшовиків. І розуміє, що тепер знову треба обирати, на чиему він боці. Земляк Прохор Зиков повідомляє, що у Воронезькій губернії уже повстали українці. Але в його словах годі шукати логіки «вороги наших ворогів — наші друзі». Він бачить лише вияв нелояльності до влади:

— Соседи-то наши удумали же... <...>
— Восстание в Воронежской губернии, где-то за Богучаром, поднялось... <...>
Григорий помрачнел. После долгого раздумья сказал:
— Это плохая новость.
— Она тебя не касается. Нехай хохлы думают. Набьют им зады до болятки, тогда узнают, как восставать. А нам с тобой это вовсе ни к чему. Мне за них несколько не больно. (Шолохов, 1968, т. 2, с. 671)

Тут виявляється принципова різниця в ментальності українців як нащадків козаків, у кодексі яких захист християнського люду, і донських як суспільного прошарку на службі в царя.

Отже, у «Тихому Доні» образ українця структурують такі імагомотиви: жадібний, готовий відібрати хліб у свого сусіда й навіть спрямувати в небезпечне місце «хохол», з одного боку, а з другого, — читач отримувач чіткий сигнал про ворога («мазепинця»), зрадника-українця, який не любить (більшовицьку) владу. І не тільки радянський читач, адже перекладеною багатьма мовами епопеєю лавреата Нобелівської премії захоплювалася велика аудиторія і за межами есересеру — від демократів, лібералів і до прихильників авторитарних режимів, і навіть відвертих диктаторів, як, наприклад, Ф. Франко. Сьогодні росія продовжує плекати культ цього письменника. І це незважаючи на те, що проблема авторства «Тихого Дону» залишається нерозв'язаною: міфів про геніального неосвіченого люмпена Шолохова, створеному потужними зусилля сталіна і його функціонерів, час від часу протиставляють версії, де справжніми авторами твору називають або різних учасників білокозачого руху на Дону або групу вже радянських «літературних рабів» на чолі з О. Серафимовичем. Але «реноме священної корови» (за А. Черновим) унеможливило вирішення питання авторства, як і унеможливило

критичну ревізію імагологічних аспектів текстів Шолохова.

Парадоксально, але антиукраїнський дискурс «генерала від літератури», як називали позаочі Шолохова, долає менший супротив, ніж, скажімо, такий самий, але в Булгакова. Частина української читацької аудиторії і досі, на жаль, важко відриває його від свого серця, продовжуючи плекати міф про геніального співця Києва. І навіть у роки російсько-української війни ставить питання «Українофоб чи геній?» слідом за автором, що виніс це питання в назву своєї статті. А проте саме протиставлення вже провокаційне, бо визнання одного автоматично виключає інше. Тоді як у випадку з киянином Булгаковим (дефініція «геній» досить дискусійна) маємо шалено розкрученого письменника-українофоба.

Інтерпретуючи його «співцем Києва», читач часто не замислювався, що зіштовхувався з аналогічною до вживання плацебо замість справжніх ліків ситуацією: у літературі радянського періоду твори українських — І. Нечуя-Левицького, В. Винниченка, В. Підмогильного, Віктора Домонтовича та ін. — письменників про Київ, як і імена багатьох із них, були закриті важкою завісою замовчування. Натомість Київ Булгакова — це Київ часів російської імперії, Місто в «лагіднім ярмі безсмертної держави» (як писав про Рим доби Августа М. Зеров). І в цьому Місті в романі «Біла гвардія» Булгаков відводить українцям роль «Чужого» / «Ворожого». Натомість його справжні господарі для автора — це аристократи-імперці Турбіни і їхнє ближнє коло. Це та біла гвардія, яку підхопив вихор подій, зносячи з історичної сцени, але залишаючи наступній іпостасі цієї імперії — радянській — притаманну їй зневагу й ненависть до всього українського.

Ще одна причина небажання чи неготовності відмовитись від Булгакова лежить у площині перетинання біографічного, психологічного та постколоніального. Відомо, що у його творчості був період, коли п'єси знімалися з репертуарів театру, а його *magnum opus* роман «Майстер і Маргарита», де, окрім іншого, у неопозбавленому привабливих рис образі Воланда критики вбачають сталіна, був опублікований за 26 років по смерті автора. Тож ореол жертви системи провокує небезпечну психологічну пастку в сприйнятті постаті письменника. Тоді як його доля підтверджує давно спостережене щодо тих, хто опинявся на службі в тиранів: «Сатурн пожирає своїх дітей».

Роман «Біла гвардія» — це історія російської військової аристократії, що зайшла не в ті «історичні двері», оприявлена в долях киян

Турбіних. Узимку 1918–1919 року вони стають свідками й учасниками драматичних подій, коли піднялось повстання проти гетьманату Скоропадського, потім у Київ ввійшли війська Петлюри, а у фіналі твору до Міста рухається ешелон із більшовиками. Розумні, вродливі, шляхетні в зображенні Булгакова Турбіни і їхні друзі уособлювали ту білу гвардію, яка не за царя, а за «родіну». Та при цьому їхній світ опиняється на порозі загибелі, бо «народ не с нами». Щоб употужнити їхню трагедію, автор показує, як змінюється їхнє Місто, бо заповнюється чужинцями, що з'явилися невідомо звідки, — українцями.

У романі можна натрапити на всі означені А. Каппелером «маски» українця зі спільним імагомотивом Чужий / Ворожий. Щоправда, у результаті історичних коректив «мазепинці» стають «петлюрівцями». Під це визначення у «Білій гвардії» підходять і Скоропадський, і Петлюра з його гайдамаками, і всі, хто вважає себе українцем. Для Турбіних їхньою спільною провиною є не так політична позиція, як етнічна приналежність і бажання бути Іншими.

На відміну від Шолохова, Булгаков акцентує не на побутових, а на ідеологічних відмінностях. Тому обирає карикатурно-зневажливий ракурс (він переважає в зображенні гетьмана Скоропадського і його оточення) та демонізацію образів петлюрівців. В обох випадках маємо набір маркерів на рівні індивідуальному — зовнішність, одяг, побутові звички, і на рівні національно-колективному — мова, ідея державності і її атрибути. Таким чином, варіант «мазепинця» у «Білій гвардії» — це агресивний, жадібний, невдячний плебей-Інший, з утопічними державницькими планами.

Своє ставлення до такого персонажа головні герої декларують одразу. Уже на перших сторінках роману з'являється зоровий образ, що має маркувати «своїх» і «чужих». Так, серед маляків на кахлях печі в будинку Турбіних (авторський коментар готує читача до сприйняття їх не приватним, а «історичними»: *«исторические записи и рисунки, сделанные в разное время восемнадцатого года... полные самого глубокого смысла и значения»*) є така собі карикатура — «голова с отвисшими усами, в папаше с синим хвостом» (Булгаков, 1978, с. 18). Разом із написом у формі наказового речення («Подпись: «Бей Петлюру!»») карикатура з алюзією на характерну зовнішність (не раз повторені в романі козацькі вуса в описах зовнішності як маркер Іншого) сприймаються як пропагандистський плакат і водночас як «текст» політичного самовизначення мешканців квартири на Андріївсь-

кому узвозі, 13: це ті, хто ненавидять Петлюру.

Іншу, невеликороську національну ідентичність маркують елементами одягу, які перетворюються на загальник: «в Городе произошло уже много чудесных и странных событий, и родились в нем какие-то люди, не имеющие сапог, но имеющие широкие шаровары» (Булгаков, 1978, с. 31). Тут бачимо поєднання етнічного (шаровари як елемент національного одягу) і соціального (босі ноги бідняків) маркерів.

На відміну від карикатурних прихильників Скоропадського (ключова характеристика гетьманату — *«глупая и пошлая оперетка... как и сам гетьман»*) (Булгаков, 1978, с. 31), петлюрівців Булгаков зображує як ненависних грабіжників, утискувачів євреїв, жорстоких вбивць. Від їхніх рук дістає поранення старший Турбін, гинуть мирні кияни. Як і в Шолохова, де герої радіють звістці про жорстоке придушення повстання українців на Слобожанщині, Турбіни, дізнавшись, що німці знущаються із селян під Києвом, зловтішаються: «Так им и надо. Я бы их еще не так. Вот будут они помнят революцию. Выучат их немцы — своих не хотели, попробуют чужих» (Булгаков, 1978, с. 58).

Усе, що пов'язано з національною і політичною ідентичністю українців, для героїв Булгакова стає об'єктом знецінення й відвертої ненависті. Так, Алексій Турбін, якого вважають alter ego самого автора, визначає призму, крізь яку читач і має сприймати все, що звучить не по-російськи. Показовою є сцена, коли ад'ютант Скоропадського намагається розмовляти українською. Для нього це справжні муки — «русскогаварящая челюсть» ніяк.... Зауважимо, що у знятому В. Басовим 1976 року фільмі «Дні Турбіних» роль цього ад'ютанта грав народжений в Україні, один із секс-символів радянського кіно василь лановий, який через десятиліття підтримав і анексію Криму, і початок російсько-української війни. Тож глядач, спостерігаючи за «мовними» стражданнями харизматичного красеня, мав би поспівчувати тому, хто перетворювався на карикатуру. Ще один промовистий щодо української мови епізод пов'язаний із лікарем Курицьким. Турбін розповідає, як змінився його знайомий: «Я позавчера спрашиваю эту каналью, доктора Курицкого, он, изволите ли видеть, разучился говорить по-русски с ноября прошлого года. Был Курицкий, а стал Курицкий... Так вот спрашиваю: как по-украински “кот”? Он отвечает: “Кит”. Спрашиваю: “А как кит?” а он остановился, вытаращил глаза и молчит. И теперь не кланяется» (Булгаков, 1978, с. 43). Окрім іншого, в образі Курицького маємо ще й витворен-

ня уявного дискурсу як результату оперування стереотипами: як дослідив Д. Калинчук, прототипом цього образу був Дмитро Одріна, однокурсник Булгакова по медичному факультету університету. Ще влітку 1917 року він почав працювати в структурі військового секретаріату Центральної Ради заступником Петлюри з військово-санітарних питань. А з червня 1919 року став міністром народного здоров'я, якому довелося боротися з епідемією тифу. Для імперця Булгакова цього було достатньою, щоб створити на нього пародію (Калинчук).

Окрім «мазепинців» (петлюрівців), у «Білій гвардії» є «хохол» — голова домового комітету Василь Лісович або Василіса. Іронія долі в тому, що, як і у випадку з Дмитром Одріною, в уявному дискурсі етностереотипів роману його прообразом став Василь Павлович Листовничий, справжній власник будинку на Андріївському узвозі, 13, киянин із проукраїнською позицією. У романі Лісович — це такий собі філістер. Уперше він згадується в описі дому, де на верхньому поверсі живуть Турбіни, тоді як він — мешканець химеричного «низу», на межі реального / нереального: *«на улицу первий, во двор под верандой Турбиных — подвальний»* (Булгаков, 1978, с. 17). Відповідно до цього низинного простору й характеристика його мешканця: *«инженер и трус, буржуй и несимпатичный, Василий Иванович Лисович»* (Булгаков, 1978, с. 17). В іншій сцені автор проводить паралель із відомим літературним персонажем: *«Ночь. Василиса в кресле. В зеленой тени он чистый Тарас Бульба»* (Булгаков, 1978, с. 38). Але, зважаючи на контекст, тут маємо дегероїзацію гоголівського образу: на відміну від Турбіних, що проймаються долею «отечества», Лісович щойно ховав під шпалери гроші. Банкноти українських грошей — це *«зелёный игровой крап»*. Звідси і *«зелёная тень»*. Як і у випадку з характеристикою гетьманату («оперетка»), описуючи банкноти, Булгаков підкреслює театральність, штучність атрибутів української держави. Лісович, який молиться на гроші (*«Василиса стал слюнить края. Лицо его стало боговдохновенным»*) (Булгаков, 1978, с. 38)), бачить у снах город і поросят, стає втіленням жадібного міщанина, що ніяк не узгоджується з героїчним Тарасом Бульбою.

Припускаємо, що в романі є і образ-кліше «малороса» — наївного й кумедного, який потребує захисту «старшого брата». За сюжетом він, житомирянин Ларіосик Суржанський, дійсно шукає в Києві прихистку в далеких родичів. Ларіосику бракує критичної оцінки того, що відбувається; він хотів би схватись від со-

ціальних потрясінь за *«товстими кремовими шторами»*. На противагу Турбіним, що перебувають в епіцентрі подій, він хоче своєї «хати скраю». Його побутова непристосованість, пристрасть до птахів, любов до книг — це, можливо, пародія на сковородинівський тип людини. А юний вік Ларіосика — це метафора інфантильності, неготовності «малороса» самостійно вирішувати власну долю.

Таким чином, образи українців в «Білій гвардії» є мозаїчним портретом Іншого / Чужого / Ворожого. Їхня функція подвійна: частина історичного тла, на якому розгортаються події; і антагоністи головних героїв, які мають поставити величними у своїй трагедії скалками білої гвардії. Тоді як українці — це або персонажі бездарної оперетки, або дикуни, яких треба знищувати, якщо не погоджуються на роль молодшого нерозумного далекого родича.

Якщо для Шолохова й Булгакова незалежність України — це історичний конфуз, помилки минулого, які «старший брат» пробачив, але не забув, то поет Бродський став свідком подій 1991 року. Щоправда, з-за океану. Цей поет, чий твори виразно постмодерністської стилістики, насичені історичними й культурними ремінісценціями, входив до так званої «ленінградської школи». Засуджений за «тунеядство» на 5 років, із яких півтора перебував в Архангельській області, у 1972 році після позбавлення громадянства він покинув есересер. Проживаючи в США, опублікував збірки поезій російською і есеїстику англійською, викладав російську літературу в університетах і коледжах. Був нагороджений орденом Почесного легіону Франції, а в 1987 році — Нобелівською премією. Тобто для Заходу ім'я Бродського асоціювалось з долею талановитого поета, що зазнав репресій від «імперії зла». Проте, перефразовуючи відомий вислів «Можна вивести людину з імперії, але імперію з людини — ні»: ні України як окремої держави, ні українців як окремого етносу для нього не існувало. Так, М. Новикова описує епізод початку 1990-х років, коли газетяри звернулись до Бродського із запитанням «Що Ви думаєте про нову Україну?». Той у відповідь запитав: «Україна? Що це таке? Де воно?» Як коментар до цього епізоду М. Новикова наводить слова В. Скуратівського: *«А відповів би йому хтось: це, пане, така країна, де є невеличке містечко Броди, звідки й пішов Ваш родовід!..»* (Новикова, 2010). Та найкраще про патологію його свідомості, вважаємо, висловила К. Марголіс у розвідці «Если выпало в империи родиться: Бродский и колониализм русской культуры»: «Изгнанник, проповедник свободы, певец от-

сутствия и индивидуализма, сам отчасти жертва репрессивной машины империи, сознательно выбравший не быть ее жертвой, Бродский оказался не в силах отказаться не столько от территориального, сколько от метафорического, лингвистического, культурного колониализма. Он так отталкивался от советской власти, что сознательно причалил к имперской традиции ее предшественницы» (Марголис, 2022). Окрім свідчень сучасників про імперську позицію Бродського, стенограм конференцій і фестивалів, де видатні митці Чеслав Мілош, Адам Загаєвський, Томас Венцлова, Дерек Волкотт і Сюзан Зонтаг вступали з ним у різку полеміку саме на тему імперії і відповідальності за це російської культури, текстом, який важко назвати поезією, а радше пасквілем, є твір «На украинскую независимость». Уперше прочитаний 30 жовтня 1992 року в єврейському центрі в Пало-Альто (Каліфорнія), вірш не був включений у видання його творів. Проте його поширення, а особливо в медійному сегменті росії після 2014 року, засвідчує, що цей текст (друга назва — «Прощайте, хохлы») — зразок, де закінчується мистецтво й починається пропаганда в її найгіршому вияві.

У своєму гротесковому посланні Бродський (пам'ятаємо про історичні й культурні ремінісценції, характерні для його ідіостилю) озвучує претензії ображеного великороса до «хохлів», вписуючи типові міфологічні топоси в історичний, політичний, побутовий і літературний контексти. Характерно, що відправною точкою в історичному екскурсі Бродського є битва 1709 року під Полтавою («Дорогой Карл XII, сражение под Полтавой, / слава Богу, проиграно» (Бродский)), після якої слово «мазепинці» набуло свого традиційного для імперського вуха значення «вороги». Ще одна історична алузія на виступ генсека Хрущова, який грюкав по трибуні ООН черевиком і погрожував світові новою війною, обіцяючи «показати Кузькіну матір»: «время покажет Кузькину мать» (Бродский). Взагалі погрози українцям за небажання бути з росією то як прокляття, то під маскою байдужості і зневаги — повторюваний мотив у вірші: «Ступайте от нас в жупане, не говоря — в мундире, по адресу на три буквы, на стороны все четыре»; «Плюнуть, что ли, в Днипро, может, он вспять покатит»; «Кончилась, знает, любовь, коль и была промежду». Згадує Бродський і Чорнобильську трагедію: «руины, / кости посмертной радости с привкусом Украины. / То не зелено-квитный, траченный изотопом». Тобто свідомо обираються події, які асоціюються з програшем, катастрофою.

Ще один пропагандистський топос з історико-політичної площини виринає в низці характерних для фольклору й романтичної літератури назв, якими українці називали своїх воїнів-захисників. Бродський іронізує над цією традицією моделювання позитивного героїчного ідеалу (орли, козаки, гетьмани), фіналізуючи ряд характерних епітетів кримінальною лексикою: «С Богом, орлы, казаки, гетманы, вертухай!»». Називаючи українців «вертухаями» — охоронцями на зоні — Бродський дискредитує їхню роль у Другій світовій, підживлюючи міф про те, що в окупації вони були винятково поліцаями й охоронцями в концтаборах.

Автор не стримує себе, то бажаючи залишити Україну за її вибір в глибокому минулому, тому і вживає архаїзми «жупан» (*ступайте от нас в жупане*), «мазанка» (*Пусть теперь в мазанке хором...*), то дорікаючи, що країна «пересіла» на інший, сучасний транспорт («брезгуя гордо нами, как скорый, битком набитый / кожаными углами и вековой обидой»). Так само його заносить з однієї крайнощі в іншу, коли говорить, що «вас породил чернозем» (метафора аграрної країни), то звинувачує, що українці міцно за цю землю тримаються: «Это земля не дает вам, холуям, покоя». Тут арсенал зневажливої лексики доповнюється словом «холуй». У принципі очікуваний, адже, за політичними прогнозами автора, Україна не зможе бути незалежною. Вона або втрапить під протекторат Канади, яка навіть державний прапор передала (заодно дістається канадським українцям, що цей прапор «припасли»). Або буде розділена між європейцями: «Пусть теперь в мазанке хором гансы / с ляхами ставят вас на четыре кости». Для позначення Німеччини й Польщі Бродський використовує імагеми-етноніми «ганси» і «ляхи», а мотив підкорення чужій владі оприявлює в метафорі «ставити на чотири кости». Прагнення українців мати власну церкву автор прирівнює до відмови від віри взагалі: «даром что без хреста, но хохлам не надо»: «жовто-блакитный реет над Конотопом, / скроенный из холста, знает, припасла Канада» (Бродский).

Бродський примітивізує образ України, на низуючи стереотипні образи побуту, звичаїв (рушник, карбованець, семечки в полной жмене, борщ, вареник), характерних образів українського пейзажу (Днипро, левада-степь, баитан). Цікаво, чи не цей рядок спав на думку сучасним пропагандистам, коли звинувачували Україну в тому, що вона «не хотіла ділитись борщем»: «Как в петлю лезть — так сообща, путь выбирая в чаще, / а курицу из борща грызть в одиночку слаще» (Бродский).

Фінальне прокляття Бродського — свідчення абсолютно свідомого культурного імперіалізму: «Тільки когда придет и вам помирать, бугаи, / будете вы хрипеть, цараяя край матраса, строчки из Александра, а не брехню Тараса». Він вважає, що ментально українці однаково залишаються малоросами, для яких «Пушкин наше все». Тоді як антиімперський дискурс Шевченка для нього — це брехня. До того ж цей віршований пасквіль бродського в останні роки стає «текстом» пропаганди як виправдання всього рускоміровського жахиття з покликанням на автора, художній авторитет якого підтверджують винагороди й реноме «останнього класика ХХ століття».

Таким чином, проведення дослідження уможлиблює такі **висновки**: для антиукраїнського нарративу у творах Шолохова, Булгакова й Бродського характерні імагологічна стратегія конструювання образу українця (України) як Іншого / Чужого / Ворожого, у якій використані традиційні для пропаганди прийоми — присвоєння, знецінення, заперечення (відмі-

ни). У результаті постають негативні міражі — «гетерообрази, які принижують чужорідну культуру, націю, формуючи “фобії” щодо неї» (Пажо, 2011), які перебувають в полі політичної міфології з чіткими негативними політико-ідеологічними оцінками. У «Тихому Доні» Шолохова домінує образ українців як Іншого («хохлів»), у «Білій гвардії» Булгакова — Чужого / Ворога, якому відповідають петлюрівці як історичний аналог «мазепинця». Тоді як у пасквілі «дисидента» Бродського в образах українців і України поєдналися практично всі варіанти імагем відповідно до побутового («хохол»), культурного («малорос») і політичного («мазепинець») контекстів. Вхідження проаналізованих творів до літературного канону сучасної росії, а головне — рецепція їх закордонним читачем як частини міфу про «велику рускую літературу» і складників тексту пропаганди є підставою визначати їх обов'язковими позиціями у списку рекомендованих до декодування і розвінчання як текстів імперського літературного дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бродский И. На независимость Украины. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Щодо_незалежності_України
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Вид. Дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
3. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Ленинград : Художественная литература, 1978. 813 с.
4. Дизерінк Х. Імагологія та питання етнічної ідентифікації. *Літературна компаративістика*. Вип. 4: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 2. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2011. С. 382–395.
5. Калинчук Д. Українці у Булгакова. Мужній прототип карикатурного лікаря Курицького. *Texty.org.ua*. 23.10.2012. URL: https://texty.org.ua/articles/40565/Ukrajinci_u_Bulgakova_Muzhnij_prototyp_karykturnogo_likara-40565
6. Каппелер А. Мазепинці, малороси, хохли: українці в етнічній ієрархії Російської імперії. *Київська старовина. Науковий історико-філологічний журнал*. 2001. № 5. С. 8–20.
7. Ковальчук Ю. Гетерообраз Кореї у літературному дискурсі подорожей ІХ — початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Порівняльне літературознавство. Київ, 2017. 20 с.
8. Лірсен Дж. Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*. Вип. 4: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 2. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2011. С. 362–375.
9. Марголис Е. Если выпало в империи родится. Бродский и колониализм русской культуре. *Новая газета. Европа*. 09.07.2022. URL: <https://novayagazeta.eu/articles/2022/07/09/esli-vypalo-v-imperii-roditsia>
10. Наливайко Д. Козацька християнська республіка. Запорізька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках. Київ : Дніпро, 1992. 495 с.
11. Наливайко Д. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі ХІ–ХVІІІ століть. Київ : Основи, 1998. 578 с.
12. Новикова М. Йосиф Бродський: повернення додому. *Всесвіт*. 2010. № 5–6. С. 172–178.
13. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного. *Літературна компаративістика*. Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 2. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2011. С. 396–430.

14. Роздобудько І. Українська Донщина в творах Михайла Шолохова. Кобза. 13.12.2013. URL: <https://kobza.com.ua/doslidzhennja/4754-ukrainska-donshchyna-u-tvorakh-mykhaila-sholokhova.html>
15. Шолохов М. Тихий Дон. Москва : Художественная литература, 1968. Т. 1. 688 с. Т. 2. 784 с.

REFERENCES

1. Brodskiy, I. (1992). *Na nezavisimost Ukrainy* [On the Independence of Ukraine]. [in Ukrainian]. https://uk.wikipedia.org/wiki/Щодо_незалежності_України
2. Budnyi, V., & Ilnytskyi, M. (2008). *Porivnialne literaturoznavstvo* [Comparative Literature Studies]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bulgakov, M. (1978). *Belaia gvardiia. Teatralnyi roman. Master i Margarita* [White Guard. Theatrical Novel. The Master and Margarita]. Leningrad [in Russian].
4. Dyserinck, H. (2011). Imaholohiia ta pytannia etnichnoi identyfikatsii [Imagology and Issues of Ethnic Identification]. *Literaturna komparatyvistyka*, 4(2), 382–395 [in Ukrainian].
5. Kalynchuk, D. (2012, October 23). Ukrainci u Bulhakova. Muzhnii prototyp karykaturnoho likaria Kurytskoho [Ukrainians in Bulgakov. The courageous prototype of the caricature doctor Kurytsky]. *Texty.org.ua* [in Ukrainian]. https://texty.org.ua/articles/40565/Ukrajinci_u_Bulgakova_Muzhnij_prototyp_karykaturnogo_likara-40565
6. Kappeler, A. (2001). Mazepyntsi, malorosy, khokhly: ukraintsi v etnichnii ierarkhii Rosiiskoi imperii [Mazepins, Little Russians, and Khokhuls: Ukrainians in the ethnic hierarchy of the Russian Empire]. *Kyivska starovyna. Naukovyi istoryko-filolohichni zhurnal*, 5, 8–20 [in Ukrainian].
7. Kovalchuk, Yu. (2017). Heteroobraz Korei u literaturnomu dyskursi podorozhei IX — pochatku XX stolittia [The Hetero-Image of Korea in the Literary Discourse of Travel in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. (PhD thesis). Kyiv [in Ukrainian].
8. Leersen, J. (2011). Imaholohiia: istoriia i metod [Imagology: History and method]. *Literaturna komparatyvistyka*, 4(2), 362–375 [in Ukrainian].
9. Margolis, Ye. (2022). Yesli vypalo v imperii roditsya. Brodskiy i kolonializm russkoy kulture [If you happen to be born in the empire. Brodsky and colonialism to Russian culture]. *Novaia gazeta. Evropa* [in Russian]. <https://novayagazeta.eu/articles/2022/07/09/esli-vypalo-v-imperii-roditsia>
10. Nalyvaiko, D. (1992). *Kozatska khrystyianska respublika: Zaporizka Sich u zakhidno-yevropeiskykh literaturnykh pamiatkakh* [Cossack Christian Republic: Zaporozhian Sich in Western European Literary Monuments]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Nalyvaiko, D. (1998). *Ochyma Zakhodu: Retseptsiia Ukrainy v Zakhidnii Yevropi XI–XVIII stolit* [Through the Eyes of the West: Reception of Ukraine in Western Europe in the XI–XVIII centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
12. Novykova, M. (2010). Yosyf Brodskiy: povernennia dodomu [Joseph Brodsky: returning home]. *Vsesvit*, 5–6, 172–178 [in Ukrainian].
13. Pageaux, D.-H. (2011). Vid kulturnykh klishe do imazhynarnoho [From Cultural Clichés to the Imaginative]. *Literaturna komparatyvistyka*, 4 (2), 396–430 [in Ukrainian].
14. Rozdobudko, I. (2013, December 13). Ukrainska Donshchyna v tvorakh Mykhaila Sholokhova [Ukrainian Donshchyna in the Works of Mikhail Sholokhov]. *Kobza* [in Ukrainian]. <https://kobza.com.ua/doslidzhennja/4754-ukrainska-donshchyna-u-tvorakh-mykhaila-sholokhova.html>
15. Sholokhov, M. (1968). *Tikhyy Don* [The Quiet Don]. Vols. 1–2, Moscow [in Ukrainian].

Oksana Halchuk,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>

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

LIST OF (UN)RECOMMENDED READING:

UKRAINIANS IN THE WORKS OF RUSSIAN WRITERS OF THE 20TH CENTURY

The article aims to study the portrayal of Ukrainians in the literature from the Soviet period. It focuses on how Ukrainian identity is represented based on ethno-clichés rooted in the Russian imperial tradition, which persisted across different periods of the twentieth century. The works analyzed include

"The Silent Don" by Sholokhov, "The White Guard" by Bulgakov, and "To the Independence of Ukraine" by Brodsky. These works share a deliberate and systematic construction of Ukrainians as "Other" and "Alien".

The study uses a diachronic approach and comparative historical, descriptive-analytical, imagological, and contextual analysis principles. These methods are employed to examine the selected works and determine how the images of Ukrainians are constructed in the texts of writers within the Russian imperial discourse.

The study discovered that the portrayal of Ukrainians, and Ukraine in general, in the analyzed literature was based on ethno-clichés rooted in the tradition of Russian imperial thinking. As a result, these portrayals reflect the authors' subjectivity and imperial worldview, and political engagement, regardless of the variations in their personal backgrounds. The depictions of Ukrainians in the works of Sholokhov, Bulgakov, and Brodsky are influenced by Russians' "cultural" codes, where the determining factor in their creation was not empirical reality but a discursive tradition based on stereotypes and prejudices.

It's concluded that contrary to the slogans of friendship and equality of all peoples declared in Soviet ideology, Sholokhov's "The Silent Don" depicts the image of Ukrainians as the Other (khokhly). In contrast, Bulgakov's "The White Guard" is dominated by the image of the Alien/Enemy, represented by the petliurivets (a historical counterpart of the mazepynets). Whereas 'dissident' Brodsky presents in his pasquil To the Independence of Ukraine a combination of various ethno-clichés related to Ukrainians and Ukraine, encompassing everyday (khokhol), cultural (maloros) and political (mazepynets) contexts.

The inclusion of the analyzed works in the literary canon of modern Russia and, most importantly, their reception by foreign readers as part of the myth of 'great Russian literature' and components of the propaganda text determines if they are mandatory positions in the list of recommended texts for decoding and debunking as examples of imperial literary discourse.

Key words: *image of the Ukrainians, Russian literary imperial discourse, ethno-cliché, imagology, decoding.*

Стаття надійшла до редакції 04.09.2024

Прийнято до друку 09.10.2024

Тетяна Гребенюк,

Варшавський університет (Варшава, Польща)

<https://orcid.org/0000-0003-1910-5411>

e-mail: t.grebeniuk@uw.edu.pl

РЕКОНСТРУКЦІЯ РОДИННОЇ ПАМ'ЯТІ: ШЛЯХ ВІД ЗАБУТТЯ ДО ВІДНАЙДЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА РАФЕЄНКА «ДОВГІ ЧАСИ» Й «МОНДЕГРІН (ПІСНІ ПРО СМЕРТЬ ТА ЛЮБОВ)»

У фокусі уваги в пропонованому дослідженні — процеси трансформації індивідуальної, родинної й національної ідентичності під впливом реконструкції родинної пам'яті, художньо репрезентовані в романах Володимира Рафєєнка «Довгі часи» і «Мондегрін (пісні про смерть і любов)». Родинна пам'ять розглядається у статті (з опорою на праці Астрід Ерлл, Бреда Шора і Сарі Кауко та ін.) як підрізнавид пам'яті автобіографічної, котрий включає в себе спогади членів сім'ї про різні аспекти родинного життя, має визначальний вплив на формування ідентичності і є явищем пластичним, здатним до змін під впливом актуальних подій життя родини на кожного окремого її члена.

Володимир Рафєєнко, донеччанин, філолог-руси́ст за фахом, який під враженням від двічі пережитої ним російської окупації перейшов у своїй творчості з російської мови на українську, описуючи зміни ідентичності своїх персонажів, багато в чому апелює до власного досвіду, зокрема в питанні реконструкції витіснених совєцькою тоталітарною владою родинних спогадів, яка тягне за собою ідентичнісні зміни особистості. Роман «Довгі часи», якому притаманні мотиви раннього сирітства, усиновлення / удочеріння, репрезентує світоглядний стан не-пам'яті, не здатної стати основою міцної ідентичності. У родинах персонажів твору, члени яких часто не мають кровної спорідненості й справжньої близькості між собою, спільні спогади або не проговорюються, або ж набувають ознак сурогатності: місцева й російська влада підмінює реальне минуле штучними спогадами-міфами, покликаними сприяти спробам російської реколонізації Донбасу (це, наприклад, показано у вставній новелі «Сім укропів»). У романі «Мондегрін (пісні про смерть та любов)» показано тісний зв'язок мови з ідентичністю: початок вивчення протагоністом Габою Габінським мови своїх пращурів — витісненої з обігу в совєцькій і постсовєцькій Донеччині української мови — стає тригером для відновлення та-буйованих раніше родинних спогадів Габи й трансформації його ідентичності.

Ключові слова: *родинна пам'ять, «пластичність» пам'яті, трансформація ідентичності, історична травма, романи Володимира Рафєєнка «Довгі часи» й «Мондегрін...».*

Хоча українське суспільство взяло орієнтир на деколонізацію, переосмислення совєцького минулого й ствердження суб'єктності нації ще в часи прийняття державної Незалежності, частина українців довгий час ментально залишалася на засадах світоглядної узалежненості від агресивного сусіда-колонізатора й, навіть більшою мірою, від стереотипів мислення тоталітарного минулого. І тільки російсько-українська війна (а особливо початок

повномасштабної агресії 24 лютого 2022 року) спричинила в українському суспільстві докорінні світоглядні зміни й каталізувала спроби українців переглянути усталені уявлення про минуле нації і власних родин. Саме тоді потреба людей віднайти справжні, невідцензуровані, не zdeформовані страхом, історії буття своїх родин під час катаклізмів ХХ століття набула загального поширення¹, свідченням чого, посеред іншого, стала загострена увага до родинної

© Гребенюк Т., 2024

¹ На пильну увагу сучасників до власного родинного минулого вказують популярність і запотребованість численних сервісів для здійснення архівного пошуку, онлайн-посібників для створення генеалогічного дерева, різноманітних проєктів із усної історії, результати яких обробляються і публікуються тощо (див., наприклад: Лютий, 2023; Цибенко, 2024; Ярова, 2023).

історії й родинної пам'яті у творах сучасних українських письменників. Зокрема, родинні спогади є надзвичайно важливими як у поясненні початкового для художньої оповіді «стану речей», так і в структурі мотивації протагоністів у таких романах періоду російсько-української війни, як «Дім для Дома» (2017) Вікторії Амеліної, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017) Оксани Забужко, «Інтернат» (2017) і «Хлібне перемир'я» (2020) Сергія Жадана, «Точка нуль» (2017) і «Хто ти такий?» (2021) Артема Чеха, «Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня, «Мій дід танцював краще за всіх» (2019) і «Мам, пам'ятаєш?» (2023) Катерини Бабкіної, «Довгі часи» (2017) і «Мондегрін (пісні про смерть та любов)» (2019) Володимира Рафеєнка, «Амадока» (2020) Софії Андрухович, «Смерть лева Сесіла мала сенс» (2021) Олени Стяжкіної та ін.

Подекуди світоглядні зміни, які переживає протягом дії твору протагоніст, відбивають особисту переоцінку цінностей і ревізію родинної пам'яті автора цього твору. Чи не найяскравішим прикладом такої ситуації є травматичний досвід Володимира Рафеєнка, донеччанина за походженням і філолога-русиста за фахом, який двічі пережив російську окупацію — у 2014 році в Донецьку і в 2022 році у дачному селищі під Києвом — і під враженням від пережитого став писати українською мовою. Тож репрезентований у книзі Рафеєнка «Мондегрін (пісні про смерть та любов)» процес опанування української мови інтелектуалом з Донецька багато в чому є відтворенням аналогічного досвіду автора. Варто зазначити, що ескалація російської агресії у 2022 році підштовхнула письменника, який ще після початку війни планував писати то українською, то російською почергово, до повного мистецького відторгнення російської мови. Рафеєнко пояснив свою позицію так:

Після 24 лютого я вирішив більше ніколи в житті не видавати і не писати творів російською мовою. Я більше не хочу мати нічого спільного з культурою вбивць і гвалтівників. Мені боляче навіть уявляти, що хтось раптом уважатиме мене російським письменником на підставі того, що я пишу російською. (Володимир Рафеєнко, 2022)

Цей кейс зміни Рафеєнком мови письма став настільки репрезентативним щодо впливу російської агресії на трансформацію ідентичності українців, що авторки мережевого видання «Український деколоніальний глосарій» про-

ілюстрували ним зміст поняття аброгації — опору колоніальному впливові, який здійснюється через неприйняття мови колонізатора (Кісс, Підкуймуха та ін., 2024).

Пояснюючи природу своїх ідентичнісних трансформацій і рефлексій, через які проходять його співвітчизники (серед яких мешканці Донбасу є особливою групою), Рафеєнко звертається до історії власної родини. Він болісно констатує процес насильницької русифікації, у результаті якого його батьки стали російськомовними, попри українськомовність бабусі, чії фольклорні оповіді й казки письменник повсякчас згадує. Рафеєнко наголошує на тому, що шлях до самоідентифікації має йти не «згори», від офіційних інституцій, а від самої людини, від усвідомлення нею власних витоків: «Майбутнє має лише індивідуальна спрямованість людини всередину, в серце. Згадай, звернися до себе й до свого: хто були твої пращури? Як вони жили, досягали успіхів, як вони вмирили? Тоді вже не треба буде нічого робити додатково» (Володимир Рафеєнко, 2022). Як зазначає Катажина Якубовська-Кравчик, такий підхід має своєю перевагою можливість відсторонення від офіційної історії, змінної і не завжди зрозумілої, і верифікацію спогадів власним «компасом» пам'яті (Якубовська-Кравчик, 2020, с. 54).

Тож зовсім не випадковим є звернення письменника до теми пошуку власних витоків, родинної пам'яті у творах, написаних ним під враженням від власного помежевого досвіду порятунку від смертельної небезпеки під час війни.

Метою цього дослідження є аналіз впливу родинної пам'яті на трансформацію ідентичності персонажів прози Володимира Рафеєнка періоду російсько-української війни, зокрема на матеріалі романів письменника «Довгі часи» й «Мондегрін (пісні про смерть та любов)». У фокусі уваги перебуває зміна питомої ваги родинних спогадів у структурі мотивації і в процесі самовіднайдіння протагоністів, переломним моментом для якої є російська повномасштабна агресія в Україні 24 лютого 2022 року.

Родинна пам'ять, ключова теоретична категорія в цій статті, є поняттям, науковий дискурс якого перебуває наразі в стані активного формування й доповнення, хоча перші тези, присвячені цьому різновиду пам'яті, були сформульовані досить давно. Зокрема, вже у працях засновника студій історичної колективної пам'яті Моріса Альбвакса родинна пам'ять розглядається як різновид колективної пам'яті (Halbwachs, 1980, с. 120–123).

Відома представниця історичних студій родини Тамара Геревен також активно вдається до досліджень пам'яті сім'ї, використовуючи при цьому у своїх працях термін «генераційна пам'ять», що включає в себе спогади, які люди мають про історію своїх сімей, а також більш загальні колективні спогади про минуле. Дослідниця наголошує на зв'язку цього типу пам'яті зі свідомістю та ідентичністю індивіда², адже саме вона поєднує в собі життя особи й родини із конкретними історичними моментами (Hareven, 1996, с. 270).

Шукаючи для родинної пам'яті місця в сучасних студіях культурної пам'яті, Астрід Ерлл зазначає, що цей феномен (надається до розгляду в рамках поняття колективної пам'яті, як писав Альбваск), є пов'язаним із «місцями пам'яті» в інтерпретації П'єра Нора й несе в собі елементи культурної пам'яті, виокремленої Яном і Алляйдою Ассман (Erl, 2011).

Бред Шор і Сара Кауко розглядають родинну пам'ять як основний аспект особистої та соціальної ідентичності, адже вона з раннього дитинства задає рамки уявлень індивіда про світ і контекстуалізує отримані ним знання (Shore, Kauko, 2018, с. 85, 92). Дослідники вважають родинну пам'ять підрізновидом пам'яті автобіографічної, тобто такої, що лежить в основі розуміння індивідумом власної сутності. До поняття родинної пам'яті Шор і Кауко включають «спогади членів сім'ї, які стосуються життя родини — сімейних подій (як унікальних, так і повторюваних); звичайних сімейних буднів; членів родини, які згадуються в контексті родинного життя; а також об'єктів, ритуалів та місць, пов'язаних із родиною» (Shore, Kauko, 2018, с. 87).

Важливою ознакою, яка визначає характер родинної пам'яті і яку художньо осмислюють сучасні письменники у своїх творах про вплив минулого на теперішнє й майбутнє, є пластичність цього різновиду пам'яті. Мається на увазі, що минулі досвіди у процесі їх вербалізації постійно змінюються відповідно до досвідів, отриманих пізніше, до нових потреб і сенсів³. Як зазначає Гаральд Вельзер, при переказуванні матеріалу пам'яті «кожне теперішнє, кожне покоління, кожна епоха творить минуле, яке має у функціональному плані найвищу цінність

з точки зору їх орієнтації на майбутнє» (Welzer, 2010, с. 15).

Факт «пластичності» пам'яті є складовою концепції ідентичності Володимира Рафеєнка. У своїй розмові з Маріанною Кіяновською, оприлюдненій на інтернет-ресурсі «Збруч», письменник формулює інтерпретацію пам'яті як феномену релятивного й плинного:

Я не вважаю взагалі, що я щось пам'ятаю. Я не пам'ятаю свого життя. Якщо його спробувати записати, я, мабуть, згадаю хіба що кілька місяців. Людям часто здається, що вони пам'ятають, але пам'ять — не архів, не папка з документами. Пам'ять — це здатність у певну конкретну мить відновити те, чим є ти сам. Своє минуле ти твориш кожного разу, коли щось із минулого пригадуєш. Кожен акт пам'яті — це абсолютна творчість: сьогодні я згадую — так, а завтра — так. (Рафеєнко, 2019)

Увагу в цій статті сфокусовано на двох найбільш репрезентативних у плані розкриття стосунків ідентичності й родинної пам'яті творах Володимира Рафеєнка періоду російсько-української війни — «Довгі часи» (2017, перекладений з російської Маріанною Кіяновською) та «Мондегрін (пісні про смерть та любов)» (2019). Також об'єктом принагідної дослідницької уваги виступає новела Рафеєнка «Історія шоста. *Dulcis fumus patriae. 1991–2047*» із книги «ДНК» (2016). Уважне прочитання названих творів дає підстави для припущення, що стосунки Рафеєнкового протагоніста зі своєю родинною пам'яттю являють собою рух від байдужості (або навіть неприйняття) до усвідомлення її значущості.

Можна сказати, що процес художнього осмислення Володимиром Рафеєнком національної й регіональної ідентичності мешканця Донбасу започатковує розділ, створений письменником для цікавої й оригінальної за структурою книги колективного авторства «ДНК» (2016). Художня концепція цієї книги полягає в тому, що у далекому майбутньому китайські вчені відтворюють із людської ДНК історії, які траплялися з предками їхнього піддослідного — етнічного українця, студента китайського університету, Андрія Чумака. Сім новел книги

² Визначальний вплив родинної пам'яті на становлення ідентичності індивіда є широковизнаним. Зокрема, на ньому акцентовано увагу в працях Hareven, 1996; Hirsch, 2008; Welzer, 2010; Erl, 2011; Muxel, 2012; Shore, Kauko, 2018 та ін.

³ Як образно сформулювала цю ідею Алляйда Ассман, «пам'ять повсякчас підпадає під імперативи сучасності» (Ассман, 2012, с. 281). Детальніше про пластичність родинної пам'яті див.: Ассман, 2012, с. 281–36; Erl, 2011, с. 306–307; Shore, Kauko, 2018, с. 87.

являють собою історії різних членів роду Андрія, написані різними авторами. У створеній Рафеєнком новелі «Історія шоста. Dulcis fumus patriae. 1991–2047» репрезентовано життєвий досвід мешканця Донбасу, Андрієвого далекого предка, Васі Чумака, який виріс у Донецьку 1990-х — початку 2000-х і згодом переїхав до Києва. Можна сказати, що вже в цій новелі зустрічаємо ідеї та образи, що стосуються осмислення ідентичності донеччан, які згодом будуть розгорнуті в подальших прозових творах письменника.

Цікавим є той факт, що мова першоособової нарації аналізованого твору — російська. З одного боку, це художньо виправдано, адже саме російською говорить протагоніст, який виріс у Донецьку й ображений на свого біологічного україномовного батька-політика за те, що той не брав участі в його вихованні. З іншого боку, російськомовність нарації значно полегшує життя самому авторові твору, який, за його власним зізнанням, на момент написання новели ще не достатньо володів українською.

Мова наратора яскраво індивідуалізована. З одного боку, вона містить елементи молодіжного сленгу, обсценної лексики, що природно для простого донецького хлопця. З іншого ж боку, Вася сам зізнається, що він багато читав українською; в актуальний момент оповіді він є студентом київського університету, де навчається дуже наполегливо. Тож багатий словниковий запас і тонка іронія також є легко пояснюваними у творі. Урешті, сконструйований у такий спосіб образ гомодієгетичного наратора дає авторові прекрасну можливість висловити свою оцінку подій і настроїв регіону напередодні війни, зокрема переконливо передати власне усвідомлення, що росія перетворила Донбас на буфер, перехідну зону, задля подальшої реколонізації України. При цьому українських політиків наратор (і автор) також не щадить, звинувачуючи в популізмі й бездіяльності. Образ Донбасу для автора реалізується тут через метафору нелюбленої дитини, покинутої батьками, дуже показово реалізовану через біографію самого протагоніста Васі, не визнаного батьком — українським політиком — і рано осиротілого через смерть матері від випадкового обстрілу на зупинці⁴.

Зазначимо, що в аналізованому творі родинна пам'ять безнадійно позбавлена ціліс-

ності, повна розривів. Крім того, що протагоніст взагалі не контактує із власним батьком, розрив транспоклінневої передачі пам'яті спостерігається й по материнській лінії. Адже мати Васі рано втратила батьків, які загинули у автокатастрофі, а із тіткою, дідом та бабою, у яких їй довелося жити, у неї не було тісного зв'язку. Контакт Васі із прадідом і прабабою, які могли би стати для нього джерелом родинної історії, був дуже обмежений. Не усвідомлюючи, чого саме він був позбавлений, Вася навіть радіє, що старенькі «не напружали» його, й нібито задоволений тим, що прабаба Ліда померла наприкінці 1990-х, а прадід переїхав жити на дачу. Певний оптимізм викликає, проте, поступове пом'якшення у ставленні протагоніста до батька, яке йде поруч із Василевим прозрінням щодо власної національної ідентичності. Зокрема, Вася хвалиться, що на останньому Майдані стояло вже «двоє Чумаків» — його батько й він. Фінал твору є відкритим, але згадка протагоністом у позитивному ключі про свою спорідненість із Чумаком-старшим вже навіює певний оптимізм.

Кризю родинної пам'яті демонструє також наступний, масштабніший твір Рафеєнка, у оригіналі написаний російською, — роман «Довгі часи» про початок російської окупації Донбасу. Як зізнається автор, робота над цим твором стала для нього терапією після того, як він покинув Донецьк, складно приживався в Києві й важко переживав свої враження від початку війни. «Разом із новою книгою прийшли й ознаки одужання, до мене почав повертатися я сам», — згадує про цей період письменник (Кухар, 2019). Також Рафеєнко констатує перехідний характер «Довгих часів», у якому помітні риси стилю його попереднього доробку і, у той же час, уже закладаються основи менш міметичного письма наступних творів митця (Інтерв'ю з автором, 2018).

Якщо в новелі з книги «ДНК» Рафеєнко демонструє брак родинної пам'яті, пов'язаний, по суті, із браком у персонажа повної нуклеарної родини й відсутністю зв'язку між різними поколіннями роду, то в ширшому художньому полотні «Довгих часів» феномени сім'ї й родинної пам'яті таки репрезентовані. Проте обидва ці феномени показані як дисфункційні, позбавлені позитивного сенсу.

⁴ Уточнимо глибший підтекст: мати була все життя закохана в батька, але це кохання не було взаємним.

Поширеними в романі є мотиви раннього сирітства⁵, усиновлення / удочеріння. Відповідно у родині, члени якої не мають кровної спорідненості й — найчастіше — справжньої близькості між собою, спільні спогади або не прийнято плекати взагалі, або ж пам'ять тут набуває ознак сурогатності, виступає фіктивною заміною справжніх спогадів.

Один із провідних персонажів Сократ Гредіс на початку твору має нуклеарну родину — дружину Кароліну й психічно хвору дівчину Лізу, яку перед смертю вдочерила його покійна на момент початку оповіді донька Анна. Проте ця родина не функціонує як осередок пам'яті, зв'язок родинного минулого з теперішнім нікого в ній не хвилює і не обговорюється (хіба що Кароліна згадує й критикує рішення покійної доньки вдочерити Лізу). Сам Сократ Гредіс показаний як людина «нізвідки», він — «литовець, який ніколи не бував у Литві» (Рафеєнко, 2017, с. 9). Для Лізи Кароліна, яка її ненавидить, — «[п]росто чужа і тупа бабега» (Рафеєнко, 2017, с. 14), з якою вона не відчуває ні світоглядного, ні навіть ситуативного зв'язку. До речі, не була Кароліна рідною матір'ю й близькою людиною і для Анни. Твір не містить жодних спогадів про спільне минуле родини, і персонажі не прагнуть зробити спогади одне одного спільним меморативним надбанням.

Феномен родинної пам'яті в її сурогатному варіанті втілено у вставних новелах роману, «Казках Вересаєва». Зокрема, персонаж новели «Сім “укропів”» Павло прислухається до спогадів свого вітчима, Матвія Івановича, якого любить і який користується у хлопця безмежним авторитетом. Матеріал спогадів вітчима й дані ним оцінки Павло засвоює безумовно й некритично. А матеріал цей являє собою набір деструктивних стереотипів, котрі, зокрема, Юлія Юрчук кваліфікує як архаїчні міфи часів Другої світової війни, реактивовані російськими пропагандистами для того, щоб розпалити ненависть до всього українського (Yurchuk, 2019). Матвій Іванович і сам не намагається критично осмислити ретрансльовані ним міфи. Навіть ті з них, які близькі до його власного родинного минулого, на відміну від далеких для нього історій про бандерівців. Наприклад, коли

він говорить про красу російської мови, він аргументує свою любов до неї тим, що нею говорила його «бабуня Анастасья Александровна», професор геології. І при цьому той факт, що російська влада цю бабусю «згноїла на Колимі», не підштовхує персонажа до переоцінки його картини світу.

У творі постійно акцентується це нерозуміння доколишньої дійсності й небажання вдумуватися в неї. Характерно, що, погоджуючись із вітчимом, Павло «насправді з почутого майже нічого не розумів» (Рафеєнко, 2017, с. 82). Врешті, вчинок, коли, реагуючи на раптову й незрозуміло ким заподіяну смерть Матвія Івановича, Павло, замість того щоби шукати вбивцю, йде служити «на війну проти Правого сектора та, відповідно, за Гоголя, Гагаріна, а головне — за Матвія Івановича» (Рафеєнко, 2017, с. 83), читач сприймає як цілком природний для персонажа. Смерть Павла в першому ж бою, до якого він не був підготовлений, демонструє, що сурогатна пам'ять, навіть імплантована в правдиві родинні спогади, є надзвичайно небезпечною — вона буквально вбиває. Прикметно, що у матері Павла, Ніни Іванівни, певна переоцінка цінностей під впливом актуальних трагічних для неї подій таки відбувається. Вона відмовляється сприймати українських солдат, які, наражаючись на небезпеку, допомогли їй привезти додому тіло її сина, як «укропів», «карателів» — збезличені кліше пропагандистського міфу — й говорить про них як про «людей», емоційно реагуючи на їх загибель: «Семеро людей, — повторила Ніна Іванівна, відчуваючи, як її дрібненько і густо затрусило, як їй холодок перебіг по шкірі» (Рафеєнко, 2017, с. 87).

У новелі «Натюрморти війни» родинна пам'ять виконує ескапістськи-рекреаційну функцію для протагоніста — цілком проукраїнськи налаштованого фотографа Сеньки Барича. Він змушений повернутися до Донецька, котрий сприймається ним як проекція совєтчини, «совок-агресор». І для того, аби вийти з «темряви», у яку він потрапив, Сенька починає створювати «натюрморти війни» — фотообрази, у яких нестандартно поєднуються різні побутові предмети з камінням. По суті, акт творчості протагоніста являє собою спро-

⁵ Наприклад, сиротою є Сашка, персонаж новели «Чужа квартира», який, не маючи базису пам'яті минулих поколінь, болісно намагається осмислити події війни сам, шукаючи їх сенсів через досвід дорогої йому власної родини — дружини й сина — і через образ дому, зруйнованого «прильотом» у ході дії. Показово, що образ дому в цій новелі включено до змісту категорії родини. Саме про такий тип стосунків людини із місцем пишуть Катажина Якубовська-Кравчик і Марта Замбжицька, досліджуючи романи про війну на Донбасі: «Тут поняття “дім” включає як буквально зрозумілий простір, у якому проживає окрема особа чи сім'я, так і поширюється на спільне культурне, мовне та історичне походження» (Jakubowska-Krawczyk, Zambrzycka, 2022, с. 54).

бу правильно виконати ритуал і знайти «точку рівноваги», яка відкриє для нього шлях у персональне минуле, у дитячі спогади, родинний і вже недосяжний затишок, і унеможливить настання «неправильного» майбутнього:

Прийде з роботи втомлений батько. Мама зустріне його коло плити. Барич прокинеться пізнього ранку, а в спальні — запах млинців. Він посміхнеться, вистромить носа з-під ковдри, а за вікном сніг падає. <...> Попереду ціле величезне життя, а війни нема, не було ніколи і вже ніколи не буде. (Рафеєнко, 2017, с. 214)

Якщо в цій новелі шлях персонажа пролягає через усвідомлену ідентичність⁶ до глибин родинної пам'яті, то в наступному романі Рафеєнко «Мондегрін (пісні про смерть та любов)» (2019) протагоніст проходить свій шлях у протилежному напрямку: відновлення й переосмислення родинної пам'яті відкриває перед ним дорогу до усвідомлення власної ідентичності.

Для самого Рафеєнко, як він зізнається в інтерв'ю, цей роман став «остаточною точкою збору, це роман набування цілісності» (Кухар, 2019). У ситуації протагоніста твору процес набування цілісності й відновлення ним самототожності реалізується як реконструкція порушеної особистості, що переступила межу психічної норми й часом живе у власному ілюзорному світі.

Габа має психічний розлад, який проявляється галюцинаціями й викривленням картини реальності. Через цей свій психічний стан, пов'язаний із пережитим досвідом граничного наближення до смерті, протагоніст набуває статусу медіатора між світами — статус, знаково «легітимізований» у романі ім'ям Габріель, на що часто звертають увагу дослідники роману (Andruczyk, 2022; Tarku, 2023 та ін.). Наратована Габінським картина світу є недостовірною⁷, і це стає зрозумілим читачеві досить швидко, проте

надалі реципієнт замислюється над функцією цієї недостовірності й вступає у своєрідну гру з автором, розшифровуючи сутність його стратегії, яка «передбачає покрокове узгодження читачем суперечностей оповіді згідно з його [читача, — Т.Г.] уявленнями про наміри, мотиви та функції наратора» (Гребенюк, 2016, с. 14). Урешті за фантазмагоричною картиною світу, твореною ненадійним наратором-протагоністом Габою, проникливий читач розрізняє складний внутрішній сюжет, зав'язкою у якому виступає занурення Габінського у вивчення української мови⁸. Наслідки цього занурення стають тригером спогадів із дитинства Габи, у якому україномовна баба оповідала йому казки про кобилячу голову, зловісного хробака Лаврентія та інших химерних істот. «Нищівні протуберанці пам'яті» (Рафеєнко, 2019, с. 22), породжені цим відлунням минулого, з одного боку, шкодять психіці Габи, а з іншого — мають на нього й позитивний вплив: «Через спогади про неіснуюче минуле, через казки та сновидіння людина-переселенець, а саме його рідкісний підвид — переселенець-полілот — зустрічається нарешті з буттям» (Рафеєнко, 2019, с. 23). У результаті цієї зустрічі протагоніст, нібито з подачі кобилячої голови⁹ — родинно маркованого образу, який є продуктом його власної уяви, — наштовхується на той шар жахливих родинних спогадів, який замовчувався його родом свідомо й послідовно і який докорінно змінює картину світу й власну ідентичність Габи. Йдеться про вбивство прадіда й прабаби Габінського радянською владою на очах у малих дітей подружжя й про загрозу життю цих дітей у випадку, якщо вони не зможуть сховатися від тоталітарної влади, зітерти з пам'яті цю трагедію і жити далі. Хоча ці «спогади» не можуть бути реальними, адже самого Габи тоді ще не було на світі, а його дід Олексій і його брат Іван самі ще були дітьми, історія ця вириває з непрямо ретрансльованого в родині знання про минуле, підпадаючи під визначення постпам'я-

⁶ Сенька чітко розрізняє добро і зло, розуміє суть і витоки війни й має свою непохитну політичну позицію.

⁷ Детальніше про це див.: Tarku, 2023, с. 210.

⁸ Мова дитинства знімає накладені тоталітарним соціумом табу й відновлює здеформовану ідентичність Габи, допомагаючи зцілитися від «культурної амнезії» або міжгенераційного роз'єднання та розриву, які були спричинені політикою замовчування» (Tarku, 2023, с. 215).

⁹ Прикметною є надзвичайно тісна близькість психічно нездорового персонажа із образом кобилячої голови. І очевидно, такий тісний зв'язок Габи із цим образом не є випадковим, а скоріше, відбиває певну емоційну потребу Габи із тих, які постають як реакція на історичні катаклізми, пов'язані із насильством і несправедливістю. Так, аналізуючи антології поезій про Революцію гідності, Олена Галета завважує, що серед нових поетикальних засобів, які передають шок і травму тих подій, важливе місце займають звертання до традиційних форм — фольклорних, запозичених із релігійних текстів або літературної класики. «Казкові мотиви розділяють світ за етичним принципом добра і зла й обіцяють перемогу першого над другим. У такий спосіб вони забезпечують засадничу антропологічну потребу, відрізняючи «свою» спільноту від «чужої», яка проявляє себе через ворожість. Звернення до священної традиції уможливорює появу мотиву жертви, включно з мученицькою, а також сподівання на «чудесну опіку»» (Галета, 2023, с. 179).

ті — введеного Маріанне Гірш поняття «стосунків другого покоління із впливовими, іноді травматичними досвідами, які передували їх появі на світ, але які, проте, не передавалися їм безпосередньо, аби служити основою спогадів»¹⁰ (Hirsch, 2008, с. 103).

Кульмінацією внутрішнього сюжету виступає усвідомлення Габою можливості того, що він у стані затуманеної свідомості став убивцею, аби помститися за смерть своєї коханої (хоча кожен із цих фактів у світі недостовірної нарації викликає сумніви). Олена Романенко при аналізі Рафеєнкового роману фокусується на важливості сенсу слова-заголовка для інтерпретації твору (*mondergreen* як надання слову або фразі неправильного значення). Дослідниця акцентує увагу на численних викривленнях, породжених затуманеною свідомістю Габи, акцентуючи при цьому на викривленні пам'яті як на найважливішому смислово-аспекті лексеми: «Метафора неправильно почутого та сама історія розгортається до метафори історії родини, неправильно зафіксованої в пам'яті персонажа» (Romanenko, 2022, с. 181). При цьому саме вивчення Габою мови пращурів Романенко називає відправною точкою для відновлення правильного змісту історії.

Врешті, остаточне відновлення цілісності — і в масштабах роду, і в масштабах особистості — уособлює фінал-розв'язка ключового сюжету твору, у якому протагоніст нарешті знаходить власну самототожність: «Габінський підійшов до дверей. Відчуваючи, що, відчинивши, він більше ніколи не засне, а не відчинивши, ніколи не прокинеться. Перевів подих, заплющив очі.

Відкрив двері — і ледь не розплакався. На порозі стояли п'ятеро малесеньких діточок (спи, Ісусе, спи)» (Рафеєнко, 2019, с. 190).

У такий спосіб замикається традиційна структура наративу про історичну травму, яка в даному випадку стосується історії чотирьох поколінь українського роду, описана Домініком ЛаКапрою як трискладова: початок описує повноту присутності, достатність, недоторканність; центральна частина репрезентує втрату й жорстокі випробування; закінчення ж подає відновлення первинного стану, принаймні на рівні внутрішнього відчуття, глибинного розуміння (LaCapra, 2014). Усвідомлюючи, що війна ще не скінчилася і Габа Габінський після всього пережитого вочевидь ніколи не стане психічно врівноваженою, гармонійною особистістю, зазначимо таки, що рівень самоусвідомлення персонажа змінився, і це дало йому цілісність і адекватність сприйняття історії і свого (та своєї родини) місця в ній. Що ж до неопозбунного морального страждання Габи, через яке в актуальному зрізі дії твору так побивається його дружина, Оксана Сидоренко висуває гіпотезу, що протагоніст власною травмою спокутує травму й провину попередніх поколінь свого роду, які дозволили себе русифікувати (Сидоренко, 2024).

Роман «Мондегрін (пісні про смерть та любов)» є надзвичайно влучною метафорою, яка ілюструє тісний зв'язок мови з ідентичністю. Габа Габінський, звертаючись до української мови, раніше витісненої з обігу тоталітарною владою, повертається до власних родинних витоків і переживає водночас травматичну й зцілювальну трансформацію власної самототожності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-центр, 2012. 440 с.
2. Галета О. Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі. Львів : Видавництво УКУ, 2023. 248 с.
3. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних нарративних студій. *Слово і Час*. 2016. № 6. С. 12–21.
4. «Інтерв'ю з автором». Володимир Рафеєнко. *Видавництво «Фабула»*. 27.02.2018. URL: <https://fabulabook.com/blog/interv-yu-z-avtorom-volodymyr-rafeyenko-4078>
5. Кісс Н., Підкуймуха Л., Скінтей Л., Орбчук Д. Аброгація. *Український деколоніальний глосарій*. 2024. URL: <https://decolonialglossary.com.ua/abrogation-uk>
6. Кухар О. Володимир Рафеєнко: «Ця війна змусила суттєво подорослішати навіть мене». Інтерв'ю. *Український тиждень*. № 23(603). 09.06.2019. URL: <https://tyzhden.ua/volodymyr-rafeyenko-tsia-vijna-zmusyla-suttievo-podoroslishaty-navit-mene>
7. Лютий О. Як і навіщо українцям досліджувати свій родовід. *Ukrainianer*. 03.01.2023. URL: <https://www.ukrainianer.net/rodovid/>

¹⁰ Зазначимо, що Гірш не обмежувала вплив постпам'яті другим поколінням, стверджуючи, що ретравматизації від змісту страшних геноцидних спогадів можуть зазнати і представники третього покоління.

8. Рафеєнко В. Довгі часи (міська балада). Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 272 с.
9. Рафеєнко В. Історія шоста. *Dulcis fumus patriae*. 1991–2047. С. *Жадан та ін. ДНК*. Авт. ідеї С. Жадан, Фоззі. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. С. 174–203.
10. Рафеєнко В. Мондегрін (пісні про смерть та любов). Чернівці : Меридіан Черновіч, 2019. 192 с.
11. Рафеєнко В. Як мова визначає пам'ять. *Zbruc̃*. 19.08.2019. <https://zbruc.eu/node/91540>
12. Рафеєнко. В. Мовна трансформація як ознака совісти. *Критика*. 2022. № 9–10. URL: <https://www.krytyka.com/ua/articles/movna-transformatsiia-ia-k-oznaka-sovisty>
13. Сидоренко О. Травма війни і лікування мовою в романі Володимира Рафеєнка «Мондегрін (пісні про смерть та любов)». *Wroclawska Ukrainistyka: lingua, litterae, sermo*. Вроцлав. 2024.
14. Цибенко М. «Реабілітовані історією. Черкаська область»: (Ре)конструювання колективної пам'яті в дискурсі травми. *Перспективи. Соціально-політичний журнал*. 2024. № 1. С. 190–197.
15. Якубовська-Кравчик К. Дитинство у контексті історії. *Слово і Час*. 2020. № 1. С. 51–61. URL: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.01.51-61>
16. Ярова М. Дізнатися про родовід: в Україні запустили онлайн-базу родоводу до 1650 року. *ain.ua*. 05.03.2023. URL: <https://ain.ua/2023/03/05/diznatysya-pro-rodovid-v-ukrayini-zapustyly-onlajn-bazu-rodovodu-do-1650-roku>
17. Andryczyk, M. Linguistic Repositioning in a Time of War. *Rafeyenko V. Mondegreen: songs about death and love*. Harvard University Press, 2022. Pp. IX–XXIII. URL: <https://doi.org/10.4159/9780674271760-001>
18. Erll, A. Locating Family in Cultural Memory Studies. *Journal of Comparative Family Studies*. 2011. #42.3. pp. 303–318. URL: <https://doi.org/10.3138/jcfs.42.3.303>
19. Halbwachs, M. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row. 1980. 186 p.
20. Hareven, T. The Search for Generational Memory. *Oral History: An interdisciplinary anthology*. 1996. Vol. 2. Pp. 241–256.
21. Hirsch, M. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*. 2008. #29(1). Pp. 103–129. URL: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
22. Jakubowska-Krawczyk, K., & Zambrzycka, M. Home, Family, and War: Images of home in the Ukrainian novel about the war in Donbas. *Primerjalna Knjizevnost*. 2022. #45.2. Pp. 53–71. URL: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.03>
23. LaCapra, D. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 264 p. URL: <https://doi.org/10.56021/9781421414003>
24. Muxel, A. The Functions of Familial Memory and Processes of Identity. *Peripheral Memories: Public and private forms of experiencing and narrating the past*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. Pp. 21–32. URL: <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421161.21>
25. Romanenko, O. Voices and Territories: A map of identity in modern Ukrainian prose. *LOGOS. A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. 2022. #110. Pp. 176–183. URL: <https://doi.org/10.24101/logos.2022.18>
26. Shore, B., & Kauko, S. The Landscape of Family Memory. *B. Wagoner (Ed.). Handbook of Culture and Memory*. Oxford University Press, 2018. Pp. 85–116. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190230814.003.0005>
27. Tarku, I. Remembering soviet terror in the aftermath of the Donbas war: Mondegreen by Volodymyr Rafeyenko. In *The Legacies of Soviet Repression and Displacement*. Routledge, 2023. Pp. 205–220. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003305569-16>
28. Welzer, H. Re-narrations: How pasts change in conversational remembering. *Memory Studies*, 2010. #3.1. Pp. 5–17. URL: <https://doi.org/10.1177/1750698009348279>
29. Yurchuk, Y. Review of Writing the War: Literature about the war in Donbas. *Baltic Worlds*. 2019. #2. Pp. 89–90. URL: <https://balticworlds.com/writing-the-war>

REFERENCES

1. Andryczyk, M. (2022). Linguistic Repositioning in a Time of War. In V. Rafeyenko. *Mondegreen: Songs about Death and Love* (pp. IX–XXIII). Harvard University Press [in English]. <https://doi.org/10.4159/9780674271760-001>
2. Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pam'iaty* [Spaces of Remembrance: Forms and Transformations of Cultural Memory]. Kyiv: Nika-tsentr [in Ukrainian].
3. Erll, A. (2011). Locating Family in Cultural Memory Studies. *Journal of Comparative Family Studies*, 42.3, 303–318 [in English]. <https://doi.org/10.3138/jcfs.42.3.303>

4. Grebeniuk, T. (2016). Fenomen nedostovirnoi naratsii v systemi suchasnykh naratyvnykh studii [Phenomenon of unreliable narration in the system of contemporary narrative studies]. *Slovo i Chas*, 6, 12–21 [in Ukrainian].
5. Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. New York: Harper & Row [in English].
6. Haleta, O. (2023). *Nova slovesnist: ukrainska literatura v antropohichnii perspektyvi* [New literature: Ukrainian literature in anthropological perspective]. Lviv: Vydavnytstvo UKU [in Ukrainian].
7. Hareven, T. (1996). The Search for Generational Memory. *Oral History: An interdisciplinary anthology*. Vol. 2 (Pp. 241–256) [in English].
8. Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–129 [in English].
<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
9. “Interviu z avtorom”. (2018, February 27). Volodymyr Rafienko [“Interview with the author.” Volodymyr Rafenko]. *Vydavnytstvo “Fabula”* [in Ukrainian].
<https://fabulabook.com/blog/interv-yu-z-avtorom-volodymyr-rafyeyenko-4078>
10. Jakubowska-Krawczyk, K., & Zambrzycka, M. (2022). Home, Family, and War: Images of home in the Ukrainian novel about the war in Donbass. *Primerjalna Knjizevnost*, 45.2, 53–71 [in English].
<https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.03>
11. Kiss, N., Pidkuimukha, L., Skintei, L., & Orobchuk, D. (2024). Abrogation. *Ukrainskyi dekolonialnyi hlosarii* [in Ukrainian].
<https://decolonialglossary.com.ua/abrogation-uk>
12. Kukhar, O. (2019, June 9). Volodymyr Rafieienko: “Tsia viina zmusyla suddievo podoroslishaty navit mene” [Volodymyr Rafieienko: “This war made even me grow up significantly”] [Interview]. *Ukrainskyi tyzhden*, 23(603) [in Ukrainian].
<https://tyzhden.ua/volodymyr-rafieienko-tsia-vijna-zmusyla-suddievo-podoroslishaty-navit-mene>
13. LaCapra, D. (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press [in English].
<https://doi.org/10.56021/9781421414003>
14. Liutyi, O. (2023, January 03). Yak i navishcho ukrainsiam doslidzhuvaty svii rodovid [How and Why should Ukrainians Research Their Genealogy]. *Ukrainer* [in Ukrainian].
<https://www.ukrainer.net/rodovid>
15. Muxel, A. (2012). The Functions of Familial Memory and Processes of Identity. In *Peripheral memories: public and private forms of experiencing and narrating the past* (pp. 21–32). Bielefeld, Transcript Verlag [in English].
<https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421161.21>
16. Rafieienko, V. (2016). Istoriia shosta. Dulcis fumus patriae. 1991–2047 [Sixth Story. Dulcis fumus patriae. 1991–2047]. In S. Zhadan et al. (Aut.). *DNK* (pp. 174–203). KSD [in Ukrainian].
17. Rafieienko, V. (2017). *Dovhi chasy (miska balada)* [Long Times (urban ballad)]. Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
18. Rafieienko, V. (2019). *Mondegrin. Pisni pro smert ta liubov* [Mondegrin. Songs about death and love]. Merydian Chernovits [in Ukrainian].
19. Rafieienko, V. (2019, August 19). Yak mova vyznachaie pamiat [How language defines memory]. *Zbruc* [in Ukrainian].
<https://zbruc.eu/node/91540>
20. Rafieienko, V. (2022). Movna transformatsiia yak oznaka sovisty [Linguistic transformation as a sign of conscience]. *Krytyka*, 9–10 [in Ukrainian].
<https://www.krytyka.com/ua/articles/movna-transformatsiia-iaak-oznaka-sovisty>
21. Romanenko, O. (2022). Voices and Territories: A map of identity in modern Ukrainian prose. *LOGOS. A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*, 110, 176–183 [in English].
<https://doi.org/10.24101/logos.2022.18>
22. Shore, B., & Kauko, S. (2018). The Landscape of Family Memory. (Ed.). *Handbook of Culture and Memory* (pp. 85–116). Oxford University Press [in English].
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190230814.003.0005>
23. Sydorenko, O. (2024). Travma viiny i likuvannia movoiu v romani Volodymyra Rafieienka Mondegrin (pisni pro smert ta liubov) [War trauma and language treatment in Volodymyr Rafeienko’s novel Mondegreen (songs about death and love)]. In *Wroclawska Ukrainiastyka: lingua, litterae, sermo*. Wroclaw [in Ukrainian].
24. Tarku, I. (2023). Remembering Soviet Terror in the Aftermath of the Donbas War. Mondegreen by Volodymyr Rafeyenko. In *The Legacies of Soviet Repression and Displacement* (pp. 205–220). Routledge [in English].
<https://doi.org/10.4324/9781003305569-16>

25. Tsybenko, M. (2024). "Reabilitovani istoriieiu. Cherkaska oblast": (Re)konstruiuvannia kolektyvnoi pamiaty v dyskursi travmy ["Rehabilitated by history. Cherkasy region": (Re)construction of collective memory in the trauma discourse.]. *Perspektyvy. Sotsialno-politychnyi zhurnal*, 1, 190–197 [in Ukrainian].
26. Welzer, H. (2010). Re-narrations: How pasts change in conversational remembering. *Memory Studies*, 3.1, 5–17.
<https://doi.org/10.1177/1750698009348279>
27. Yakubovska-Kravchuk, K. (2020). Dytynstvo u konteksti istorii [Childhood in Context of History]. *Slovo i chas*, 1, 51–61 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.01.51-61>
28. Yarova, M. (2023, March 05). Diznatysia pro rodovid: v Ukraini zapustyly onlain-bazu rodovodu do 1650 roku [Learn about genealogy: an online database of genealogy up to 1650 has been launched in Ukraine]. *ain.ua* [in Ukrainian].
<https://ain.ua/2023/03/05/diznatysya-pro-rodovid-v-ukrayini-zapustyly-onlajn-bazu-rodovodu-do-1650-roku>
29. Yurchuk, Y. (2019). Review of Writing the War: Literature about the war in Donbas. *Baltic Worlds*, 2, 89–90 [in Ukrainian].
<https://balticworlds.com/writing-the-war>

Tetiana Grebeniuk,

Warsaw University (Warsaw, Poland)

<https://orcid.org/0000-0003-1910-5411>

e-mail: t.grebeniuk@uw.edu.pl

**RECONSTRUCTION OF FAMILY MEMORY:
THE WAY FROM OBLIVION TO RE-GAINING OF IDENTITY
IN VOLODYMYR RAFEYENKO'S NOVELS *THE LENGTH OF DAYS*
AND *MONDEGREEN: SONGS ABOUT DEATH AND LOVE***

The attention in the proposed study is focused on the processes of transformation of individual, family and national identity under the influence of family memory reconstruction, represented in Volodymyr Rafeenko's novels "The Length of Days" and "Mondegreen (Songs about Death and Love)". Family memory is considered in the article (based on the works of Astrid Erll, Bradd Shore and Sara Kauko, etc.) as a subset of autobiographical memory, which includes memories of family members about various aspects of the family life, has a decisive influence on the formation of identity and is a plastic phenomenon, capable of be changed under the influence of current events on each family member.

Volodymyr Rafeenko, a native of Donetsk, Russian philologist by profession, who, under the impression of the Russian occupation (which he experienced twice), switched from Russian to Ukrainian in his writings, describes changes of his characters' identity, referring in many ways to his own experience. In particular, he utilizes the motif of reconstruction of the family memories replaced with the false ones by the Soviet totalitarian rule, which entails changes of identity in a whole generation representatives. The novel "The Length of Days", which is characterized by the motifs of early orphanhood and adoption, represents the worldview state of no-memory, unable to become the basis of a strong identity. In the families of the characters of the novel, not only the blood relationship is absent but even true human closeness. There are no shared memories in this families, but only surrogates of them: the local and Russian authorities replace the real past with artificial memories-myths designed to facilitate the attempts of Russian recolonization of Donbass (this, for example, is shown in the inserted story "Seven Ukrops"). In the novel "Mondegreen (Songs about Death and Love)" is shown the close connection between language and identity: the protagonist Gaba Gabinsky's delving into the language of his ancestors — the Ukrainian language, pushed out of circulation in Soviet and post-Soviet Donetsk region, — becomes a trigger for the recovery of Gaba's previously tabooed family memories and of the transformation of his identity.

Key words: family memory, "plasticity" of memory, transformation of identity, historical trauma, Volodymyr Rafeenko's novels "The Length of Days" and "Mondegreen (Songs about Death and Love)".

Стаття надійшла до редакції 12.09.2024

Прийнято до друку 16.10.2024

Романа Карпа,

Гіссенський університет ім. Юстуса Лібіха (Гіссен, Німеччина)

<https://orcid.org/0009-0009-5018-9175>
email: romana.karpa@gmail.com

ТВОРИ ГОГОЛЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО НОВОГО КРИТИКА ЖАНА-ПОЛЯ ВЕБЕРА

У статті поставлено за мету дослідити інтерпретацію Жана-Поля Вебера творів М. Гоголя. А також переосмислити основні теми цього письменника, але саме у тлумаченні тематичної критики, яка докорінно відрізняється від репрезентації тем класичною тематологією. Жан-Поль Вебер, як представник однієї з течій французької нової критики — тематичної критики, присвятив цілий розділ Гоголю у своїй роботі «Тематичні області» («Domaines thématiques») (1963). Це є досить унікальним випадком, оскільки літературні критики цього напрямку досліджували лише французьких письменників, за невеликими виключеннями, до яких належать Е. По і Кафка.

Актуальність такого дослідження зумовлена спробою вперше проаналізувати інтерпретацію Ж.-П. Вебера творів М. Гоголя, а також необхідністю осмислити головні теми цього письменника, його роздвоєність між батьківщиною і Заходом, православ'ям і католицизмом, оскільки досі триває дискусія науковців про католицький нахил Гоголя. Предметом аналізу є твори Гоголя, при цьому головна увага спрямована на його повісті «Ніс» і «Вій», задля цього застосовано інтертекстуальний, біографічний, текстуальний, герменевтичний наукові методи.

Під час роботи було виявлено головні, нав'язливі теми Гоголя й наступну їх поляризацію — тему «носа» й «обличчя», «купола» й «порталу», «православ'я» і «католицизму», «батьківщини» й «Заходу». А також було встановлено, що Гоголь мав роздвоєність між батьківщиною і Заходом, між православ'ям і католицизмом, що сильно позначилося на його текстах.

Власне кажучи, питання нав'язливих тем у творчості Гоголя, його роздвоєності між батьківщиною і Заходом, між православ'ям і католицизмом і як саме це вплинуло на твори цього письменника — є перспективою подальшого дослідження й створює цікавий простір для наукової дискусії.

Ключові слова: тематична критика, Гоголь, тема, Вебер, французька нова критика, православ'я, католицизм.

Жан-Поль Вебер — є одним із французьких нових критиків, представником тематичної критики 50–60-х років ХХ ст. У своїй праці «Domaines thématiques» («Тематичні області») (1963) Вебер присвятив окремий розділ аналізу творів М. Гоголя, досліджуючи його в іншому, несподіваному ракурсі, зовсім не як батька реалізму чи сатирика. Це є досить унікальним випадком, оскільки літературні критики цього напрямку досліджували лише французьких письменників, за невеликими виключеннями, до яких належать Е. По і Кафка.

У статті поставлено за мету дослідити рецепцію Жана-Поля Вебера творів Гоголя. А також переосмислити основні теми цього письменни-

ка, але саме у тлумаченні тематичної критики, яка докорінно відрізняється від репрезентації тем класичною тематологією.

Актуальність такого дослідження зумовлена спробою вперше проаналізувати інтерпретацію творів Гоголя Вебером, а також необхідністю осмислити головні, нав'язливі теми цього письменника, його роздвоєність між батьківщиною і Заходом, православ'ям і католицизмом, адже досі триває дискусія науковців про католицький нахил Гоголя. Предметом аналізу є твори Гоголя, при цьому головна увага у статті спрямована на його повісті «Ніс» і «Вій», задля цього застосовуються інтертекстуальний, біографічний, текстуальний, герменевтичний наукові методи.

Твори Гоголя досліджували багато яскравих науковців, головними серед яких є Е. Бояновська, П. Михед, Ю. Барабаш, Ю. Луцький, О. Ковальчук, Ю. Джулай, Г. Грабович, Д. Наливайко, Ф. Харттрап, О. Ільницький та інші.

За Вебером, «тема» — «це подія або певна ситуація дитинства, яка може бути втілена автором несвідомо — в одному творі або низці творів мистецтва» (Weber, 1963, р. 13). Вебер, зберігаючи притаманну йому геніальну увагу до деталей, помічає у Гоголя головні, нав'язливі теми й наступну їх поляризацію — тему «носа» й «обличчя», «купола» й «порталу», «православ'я» і «католицизму», «батьківщини» й «Заходу». Усе інше у його аналізі обертається навколо цих тем і аргументів на їх користь, обґрунтування їх присутності й важливості.

Теми Гоголя — це структури естетичні, пластичні, інколи архітектурні. Це перегукується з тезою гоголезнавця Павла Михеда про те, що у цього письменника цікавість до релігії більш естетична (Михед, 1996, с. 43).

Вебер пише, що купол у Гоголя завжди є архітектурною трансфігурацією носа, а портал є обличчям католицького Христа. Купол у формі бульби Вебер прирівнює до носа бульбою, який також символізує релігійний горизонт автора — християнство й батьківщину, в той час як портал символізує католицизм і, ширше, — Захід.

Зупинимо свою увагу на аналізі двох повістей Гоголя — «Ніс» і «Вій». «Ця складність не повинна лякати. Аналізу двох або трьох творів Гоголя (особливо, «Носа» і «Вія») досить, щоб розкрити все суттєве в роботі» (Weber, 1963, р. 91–92).

У повісті «Ніс» головний герой Ковальов, прокинувшись зранку й подивившись у дзеркало, бачить, що у нього немає носа.

Ковальов потягнувся, звелів собі подати невелике дзеркало, що стояло на столі. Він хотів глянути на прищик, що вчора ввечері вискочив у нього на носі; та на величезний собі подив побачив, що в нього замість носа зовсім гладеньке місце! Зляканий Ковальов звелів подати води і протер рушником очі: справді, нема носа! Він узявся мацати рукою, щоб переконатися, чи не спить часом? Здається, не спить. Колезький асесор Ковальов скочив з ліжка, стріпнувся: нема носа!.. (Гоголь, 2009, с. 40)

Отже, ніс втік від свого господаря. Тут ми можемо згадати цікаву паралель: відомо, що Гоголь рятувався втечею після творчих невдач, наприклад, після провалу «Ревізора», а також

мав патологічну пристрасть до зміни місць. Для того, щоб «у тиші самотності» зробити щось важливе. Причому його цікавило саме будь-яке інше місце, атмосфера будь-якої іншої країни. Це є ще одним красномовним аргументом на підтвердження гіпотези Вебера щодо важливості протистояння «Батьківщини-Заходу» у Гоголя.

Отже, кинувшись на пошуки власного носа, Ковальов випадково зустрічає його, одягненого у мундир:

За дві хвилини ніс і справді вийшов. Він був у мундирі, гаптованому золотом, з великим стоячим коміром; на ньому були замшеві панталони; при боці шпага. Капелюх із плюмажем давав право здогадатись, що він був у рангу статського радника. З усього видно було, що він їхав кудись із візитом. Він подивився на обидва боки, гукнув до кучера: «Подавай!» — сів та й поїхав. (Гоголь, 2009, с. 41)

Зовнішній вигляд носа підтверджує висунуту Вебером гіпотезу: мундир, у який був одягнений ніс, був гаптований золотом, що нагадує позолочені куполи православних церков. Мундир також був з великим стоячим коміром, що символізує циліндричний і високий барабан, який підтримує купол православної церкви, а плюмаж на шляпі носа — хрест на її куполі (Weber, 1963, р. 95).

Після цього епізоду ніс поїхав у Казанський собор. Вебер слушно помічає, що ніс обирає саме один із найбільших православних храмів Санкт-Петербурга, де він молився з «виразом якнайбільшої побожності», а не цирк, парк чи будь-яке інше місце, що є дуже промовистим нюансом для аналізу:

Бідний Ковальов мало не збожеволів. Він не знав, що й подумати про таку чудну пригоду. Чи ж то чувана річ, справді, щоб ніс, який іще вчора був у нього на обличчі, не міг ні їздити, ні ходити, — був у мундирі! Він побіг за каретою, що, на щастя, відїхала недалеко і спинилась перед Казанським собором. Він поспішив у собор, протиснувся поміж старих жебраків із зав'язаними обличчями та двома отворами для очей, з яких він колись так сміявся, і ввійшов у церкву. Молільників у церкві було небагато; вони всі стояли тільки при входних дверях. Ковальов почув себе так зле, що ніяк не міг молитися, і шукав очима того пана по всіх кутках. Нарешті побачив, — він стояв осторонь. Ніс

зовсім заховав своє обличчя у великий стоячий комір і з виразом якнайбільшої побожності молився. (Гоголь, 2009, с. 42)

З цього моменту проявляється подвійне значення носа, він одночасно є людським носом і куполом церкви. Згадка про те, що Ковальов бачить, що ніс піднімається по драбині, сприймається Вебером як натяк на місце купола на церкві. Коли Ковальов звертається до носа, прохаючи його зайняти належне йому місце, той холодно обриває його: «Ви помиляєтесь, милостивий пане. Я сам по собі» (Гоголь, 2009, с. 42). Фразу «Я сам по собі» Вебер вважає дуже промовистою і аналізує її наступним чином:

Ніс є водночас деталлю обличчя і архітектурним елементом, одночасно частиною людини і повністю незалежним від людини, водночас трансцендентність і іманентність, вищість і неповноцінність, водночас інтимність і дистанція, одночасно профанний додаток і реципієнт віри і молитви — водночас профанна близькість і сакральна трансцендентність — оскільки ніс у формі бульби, в перспективах, в які ми його ставимо, є водночас цибулиною носа і цибулиною купола. (Weber, 1963, р. 97)

Так, якщо ми повернемося на самий початок оповідання, то згадаємо, що Іван Яковлевич, перукар, що голив Ковальова двічі на тиждень, знайшов ніс у запеченому хлібі під час свого сніданку. Він вирішив викинути його у Неву. Зробивши це, він відчув, що позбавився чогось дуже важкого:

Цей достойний громадянин був уже на Ісакиївській мості. Він перш за все розглянувся навколо; потім нагнувся на поруччя, нібито подивитися під міст, чи багато риби ходить, і кинув крадькома ганчірку з носом. Він відчув, наче з нього відразу десять пудів спало: Іван Яковлевич навіть усміхнувся. (Гоголь, 2009, с. 39)

Ця «тяжкість» носа, на думку Вебера, також є несвідомою алюзією на купол.

Можна виокремити зрештою три опозиції — ніс і пласке обличчя Ковальова є підсвідомим перекладом архітектурної теми й символізують відповідно православну церкву й західні будинки. Обличчя Ковальова без носа схоже на обличчя старого сифілітика, що нагадає пласку західну архітектуру XIX століття, але також є алюзією на католицький портал. При цьому чи-

сто фізіологічний жах «безносості» вичерпаний до кінця. Інколи також ця опозиція «ніс-обличчя» є опозицією між святою покірністю підлеглого й сатанічною гордістю домінуючого; між стражданнями, що походять від Бога, й владою, що йде від диявола.

Друга опозиція — це обличчя з носом і обличчя без носа — монотонність модерної архітектури й різноманіття «архітектури» Гоголя. І остання опозиція — це ніс-субстанція і ніс-подія (ніс-державний радник і естетична цінність і ніс, який викинули у Неву, зупинили й повернули на його законне місце, як раба, що утік).

Наскільки мені відомо, така інтерпретація носа, як у Вебера, ще ніким не розроблялася і не була підхоплена кимось із дослідників гоголівської «носології». Хоча й Вебер у свою чергу ні з ким не полемізує, а представляє лише свій аналіз. Єдиний дослідник, якого він згадує, — це Борис де Шльоцер, який доводить у своїй книжці про Гоголя, що ніс — це фалічний символ (Weber, 1963, р. 101).

Досліджуючи повість «Вій», Вебер пише про те, що довгі повіки Вія, що були опущені до самої землі, — це ніби образ обличчя із зачиненими очима, що символізує відповідно портал. Обличчя Вія і його палець, яким він вказував на Хому, були із металу. У рецепції Вебера Вій — це портал у формі обличчя Антихриста.

У «Вії» антагонізм між православ'ям і католицизмом матеріалізований у формі «messe noir» («чорної меси») у католицькому соборі. Саме католицький собор стає місцем загибелі головного героя Хоми. У протистоянні добра й зла єдиним прихистком є собор, але й він не допомагає у даному випадку. Взагалі втручання демонічного початку, зла у долю людей і спротив йому — дуже частий мотив у Гоголя. Але, як правило, це протистояння закінчується трагічно — божевіллям, смертю героїв.

Вебер також помічає, що мотив зваби постійно присутній у повістях Гоголя — зваблення Хоми красою гарної відьми у «Вії», Андрія полячкою у «Тарасі Бульбі», художника Чартова вірменкою у «Портреті». Можна побачити у цьому певний символізм — зваблення католицизмом. Пишність і краса католицького мистецтва містить у собі фатальний вплив на православного. Ця спокуса завжди закінчується трагічно — смертю (як у випадку з Хомою у «Вії», Андрія у «Тарасі Бульбі», Чартова у «Портреті»). У «Вії» ми бачимо також зваблення Хоми, бо внутрішній голос підказував йому ні в якому разі не дивитися на Вія, але той піддався спокусі, подивився і поплатився за це своїм життям:

— Приведіть Вія! ідіть до Вія, — почувися слова мерця. І раптом настала тиша в церкві; почувся десь далеко вовче завивання, і незабаром пролунала важка хода, що звучала по церкві; поглянувши скося, побачив він, що ведуть якогось присадкуватого, дужого, кривонного чоловіка. Увесь був він у чорній землі. Як жилаве, міцне коріння, випинались його, засипані землею, ноги й руки. Важко ступав він, щохвилини спотикаючись. Довгі повіки опущені були аж до землі. З жахом помітив Хома, що лице на ньому було залізне. Його привели під руки і прямо поставили до того місця, де стояв Хома.

— Підійміть мені повіки: не бачу! — сказав підземним голосом Вій — і все зборище кинулося підіймати йому повіки.

«Не дивись!» — шепнув якийсь внутрішній голос філософові. Не втерпів він і глянув.

— Ось він! — закричав Вій і наставив на нього залізний палець. І всі, скільки не було, кинулись на філософа. Бездиханний гримнувся він на землю, і тут же вилетіла душа з нього від страху. Пролунав крик півня. (Гоголь, 2008, с. 159)

Підсумовуючи, Вебер вважає, що «Вій» дає ключ до багатьох творів Гоголя, а сам образ Вія несвідомо асоціюється у письменника з готичним порталом, а відповідно з католицизмом і Заходом.

Тематичний аналіз розкриває глибокі структурні аналогії між різними творами Гоголя, на перший погляд не схожими між собою, відкриває секретні нав'язливі образи, виявляє сенси несвідомих символів, які створюють єдність гоголівського різноманіття. У літературознавстві дослідники Гоголя переважно приділяють увагу роздвоєнню письменника між Росією і його українським корінням, але Вебер робить цікавий зсув — акцентує на роздвоєності Гоголя між православ'ям і католицизмом, між батьківщиною і Заходом.

Дослідниця Гоголя Едіта Бояновська пише: «Мій досвід з рецепцією Гоголя переконав мене в необхідності критичного ставлення до провідного критичного дискурсу й усвідомлення його білих плям. <...> Повніша картина літератури імперського періоду вимагає від нас ревізії цих маргінесів і перегляду самої їхньої маргінальності» (Boyanowska, 2007, р. 374–375). Вебер якраз відходить від провідного критичного дискурсу й аналізує Гоголя із зовсім іншої точки відправлення і під іншим кутом бачення, відшукуючи ці маргінеси й переосмислюючи їх.

А також Едіта Бояновська аргументовано доводить, що Гоголь знаходився саме між двома ідентичностями — російською і українською, що співіснували в імперській структурі: «Найважливіше, що Гоголева національна ідентичність, як і трактування націоналізму в його текстах, не можна оформити як питання “або-або”, оскільки існує безліч доказів того, що він позиціонував себе і в російському, і в українському націоналістичних дискурсах» (Boyanowska, 2007, р. 6).

Після поразки Польського повстання у листопаді 1830 року дуже багато поляків опинилося в еміграції у Парижі, де панував дух жертвовності, месіанізм, ідея створення нового Костьолу (об'єднання політичних і релігійних ідей). Саме у цей період Гоголь з'являється у Парижі, де знаходить опертя своїм християнським переконанням у середовищі Великої польської еміграції — в ордені змартвихвстанців (воскресенців, які христову віру заклали у підвалини національно-визвольної ідеології). Цей орден мав великий вплив на Гоголя. Ідея воскресіння пронизує усі його «Вибрані місця» і завершується есеєм «Світле Воскресіння».

Гоголь підтримував проект оновленого християнства, що пропонував свою версію оновлення світу. Його «Вибрані місця» були православною версією оновленого християнства, що не було прийнято суспільством того часу. «У добу романтизму Європа після атеїзму раціонального Просвітництва знову повернулася до християнської віри, і Гоголь став одним із просвітників оновленого християнства (поряд із Міцкевичем, Сильвіо Пелікко, Ламенне). Гоголівський проект — така собі романтична контрреформація, що мала на меті переродження православного люду» (Михед, 2011, с. 43).

Після виходу «Вибраних місць» найближче літературне оточення звинуватило Гоголя у католицизмі й формалізмі, а також у тому, що його перебування у католицькому Римі шкідливо вплинуло на нього. Також відомо, що княгиня З. Волконська, фанатична католичка, намагалася переконати Гоголя прийняти католицизм, але той відмовився. Якщо посилатися на інтерпретацію Вебера, католицький «епізод» у житті Гоголя не був просто епізодом, і його роздвоєність між католицизмом і православ'ям сильно позначилася на його текстах. Михед вважає, що у випадку з Гоголем ми маємо справу із самочинним апостольством:

І у глибоко релігійній свідомості Гоголя, який вийшов із середньовічного українського села і був щиро віруючою людиною, з'я-

вилася (не могла не з'явитися) сокровенна думка: Господь благоволить до нього не випадково. Він оберігає його, тобто Гоголь — обранець Господній. Ось де, на мою думку, коріння Гоголевого апостольства. Він протягом усього життя відчував своє особливе покликання. (Михед, 2011, с. 43)

Релігійний фанатизм Гоголя ближче до кінця його життя лише посилювався. І саме під впливом отця Матвія Костянтинівського Гоголь спалив другий том «Мертвих душ».

Отже, підсумовуючи, я би хотіла сказати, що рецепція Вебером Гоголя була здійснена зовсім в іншій площині, ніж основна кількість досліджень про нього — дискусія переноситься у роздвоєність цього письменника між православ'ям і католицизмом, батьківщиною і Захо-

дом, що несвідомо глибоко проникла у структуру його текстів.

Вебер у випадку з Гоголем не працює так ретельно із його щоденниками, листами й спогадами сучасників, як він це робить, наприклад, у випадку з Е. По, Стендалем, П. Валері та іншими. Він тут більше опирається на відданість тексту, свою геніальну увагу до деталей, власну інтуїцію, і це йому дозволяє побачити те, що не побачили інші дослідники. Я думаю, що аналіз Вебером творчості Гоголя може внести цікавий і оригінальний струмінь свіжого повітря у світову Гоголіану. Власне, питання головних, нав'язливих тем у творчості Гоголя і його роздвоєності між батьківщиною і Заходом, між православ'ям і католицизмом і як саме це вплинуло на його твори є перспективою подальшого дослідження й майбутніх наукових дискусій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т. Т. 2 : Миргород. Київ : Наукова думка, 2008. 240 с.
2. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т. Т. 4 : Повісті. Київ : Наукова думка, 2009. 232 с.
3. Михед П. Гоголь на путях нової естетики слова. *Гоголезнавчі студії*. 1996. № 1. С. 38–47.
4. Михед П. Про «нашого» і «їхнього» Гоголя. *Дивослово*. 2011. № 4. С. 41–46.
5. Bojanowska E. Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian nationalism. Cambridge: Harvard University Press, 2007. 448 p.
6. Weber J.-P. Domaines thématiques. Paris: Gallimard, 1963. 341 p.
7. Weber J.-P. Genèse de l'œuvre poétique. Paris: Gallimard, 1960. 564 p.
8. Weber J.-P. Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard. Paris: Pauvert, 1966. 129 p.

REFERENCES

1. Bojanowska, E. (2007). *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian nationalism*. Cambridge: Harvard University Press [in Ukrainian].
2. Gogol, M. (2008). *Zibrannia tvoriv* [Collection of Works]. Vol. 2, Myrhorod. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Gogol, M. (2009). *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Vol. 4, Povisti. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Mykhed, P. (1996). Gogol na putiakh k novoi estetike slova [Gogol on the Way to a New Aesthetics of Word]. *Gogoleznavchi studii*, 1, 38–47 [in Russian].
5. Mykhed, P. (2011). Pro "nashoho" i "jikhnoho" Gogola [About "our" and "their" Gogol]. *Dyvoslovo*, 4, 41–46 [in Ukrainian].
6. Weber J.-P. (1960). *Genèse de l'œuvre poétique*. Paris: Gallimard, 1960. 564 p. [in French].
7. Weber J.-P. (1966). *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*. Paris: Pauvert [in French].
8. Weber, J.-P. (1963). *Domaines thématiques*. Paris: Gallimard [in French].

Romana Karpa,

Justus Liebig University Giessen (Giessen, Germany)

<https://orcid.org/0009-0009-5018-9175>

email: romana.karpa@gmail.com

THE WORKS OF GOGOL IN THE INTERPRETATION OF THE FRENCH NEW CRITIC JEAN-PAUL WEBER

The article aims to research Jean-Paul Weber's interpretation of M. Gogol's works. Besides, it aims to rethink the main themes of this writer, but precisely in the interpretation of thematic criticism, which is fundamentally different from the representation of themes by classical thematology. Jean-Paul Weber, as a representative of one of the streams of French new criticism — thematic criticism, devoted an entire chapter to Gogol in his work "Thematic Domains" ("Domaines thématiques") (1963). This is a rather unique case, since literary critics of this stream studied only French writers, with few exceptions, which include E. Poe and Kafka.

The relevance of such research is determined by the attempt to analyse the interpretation of Weber's works of Gogol, as well as the importance to understand the main themes of this writer, his dichotomy between the homeland and the West, Orthodoxy and Catholicism, as the debate among scholars about Gogol's Catholic inclination is still ongoing. The subject of analysis is Gogol's works, while the main attention is directed to his novels "Nose" and "Viy", for this purpose intertextual, biographical, textual, hermeneutic methods are applied.

In the process of the research, the main, obsessive themes of Gogol and their subsequent polarization were revealed — the theme of "nose" and "face", "dome" and "portal", "Orthodoxy" and "Catholicism", "motherland" and "the West". And it was also established that Gogol had a dichotomy between his homeland and the West, between Orthodoxy and Catholicism, which greatly affected his texts.

Actually, the issue of obsessive themes in Gogol's work, his dichotomy between the homeland and the West, between Orthodoxy and Catholicism, and how exactly this affected the works of this writer — is a prospect for further research and creates an interesting space for scientific discussion.

Key words: thematic criticism, Gogol, theme, Weber, French new criticism, Orthodoxy, Catholicism.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2024

Прийнято до друку 16.10.2024

Ірина Микитюк,

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)

<https://orcid.org/0009-0000-2387-3849>

e-mail: Iryna.Basiuha@lnu.edu.ua

НЕДОМОВЛЕНІСТЬ ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ ТРАВМИ В РОМАНІ «DIE VERWANDELTEN» УЛЬРІКЕ ДРЕЗНЕР

Статтю присвячено розгляду недовмвленості як способу вираження травми в романі «Die Verwandelten» (2023) сучасної німецької письменниці Ульріке Дрезнер (Ulrike Draesner). Недомовленість, як з'ясовує дослідження, фігурує у творі як можливість виявлення індивідуальної травми і її відповідного зображення. Методологічну основу для аналізу становлять здобутки таких наукових напрямів, як студії пам'яті та студії травми, а також постколоніальний підхід до розуміння природи травматичних досвідів. Більшість сучасних лінгво-літературознавчих розвідок мають на меті з'ясувати природу вербалізації травми. Дана стаття більшою мірою зосереджується на невербальному вираженні травми. У результаті дослідження виявлено, що невербально травма в романі Ульріке Дрезнер репрезентується через промовисте мовчання, неможливість говорити про травматичні досвіди внаслідок почуття сорому та провини, свідоме чи несвідоме замовчування травми, невимовність травми через вибудовування внутрішнього табу, безмовність на тлі політичної ситуації, мовчання як тип комунікації між персонажами, «камуфлювання» ключової для наративу твору історії про травму під незначну побічну розповідь. Новизна дослідження полягає в розгляді нового художнього твору, який репрезентує численні історичні травми ХХ століття не тільки через вербальні, а й через невербальні форми. У контексті сучасної російсько-української війни ця тема є актуальною та постійно поглиблюється новими дослідженнями.

Ключові слова: травма, недовмвленість, мовчання, історична пам'ять, тілесна ураженість, табу, Ульріке Дрезнер.

Наймасштабніші історичні катастрофи ХХ століття — війни та геноциди, які принесли із собою численні колективні та індивідуальні травми — все частіше потрапляють у поле зору мистецтва, яке звільнилося від політичних табу. Зацікавлення темою травм спонукає художню літературу до оновлення — появи нових типів героїв, мотивів, способів оповіді, засобів вираження. Сучасні демократичні держави роблять усе можливе, щоб ушанувати пам'ять про травматичне минуле, зрозуміти та осмислити його. Художня література та її рецепція слугують добрим дискусійним простором для цього, оскільки мають на меті не лише ословити травми минулого, а й опрацювати їх, щоб минуле перестало бути тягарем і слугувало опорою для теперішнього.

Як засвідчують сучасні дослідження, важливу роль сьогодні відіграє травматична пам'ять, яка є предметом осмислення студій травми. З 1990-х років trauma studies розви-

ваються від рецепції сприйняття фізичного болю до культурної моделі втрати, зосереджуючи увагу на тому, як змінюється людина під впливом травматичних переживань. Літературне свідчення про травму або літературне опрацювання такого досвіду сприяють звільненню людини від тягара минулого. Звичайно, літературу не варто ототожнювати із терапією, але вона володіє особливою силою — через художній текст письменниці по-різному репрезентують травми. Створюючи так звані «травматичні тексти» (Гельмут Пфайфер), вони проблематизують складний феномен травми, розмірковують щодо основ її генералізації, інтерпретують травматичний досвід. Літературознавиця Александра Мюллер зауважує, що травма у новітньому дискурсі пам'яті відіграє центральну роль, фігуруючи як багатогранний мотив у сучасній художній літературі. Незважаючи на це, поняття «травми» часто вживається як «метонімія топосу

незображуваного і невимовного», наслідком чого стає те, що травма не сприймається як багаторівневий психологічний феномен, а вказує на відсутність спогадів чи на «епістемологічну апорію» (Müller, 2017, р. 9). Літературні твори, які працюють над цим проблемним комплексом, заперечують таке розуміння травми. Тому, виходячи із літературної практики, травму слід розуміти як «вітальне переживання розладу між загрозливими ситуативними факторами й індивідуальними можливостями переборення, що супроводжується почуттями безпорадності й незахищеної залишеності напризволяще, викликаючи тривале потрясіння щодо розуміння себе й світу (Müller, 2017, р. 9). Йдеться про продуктивну «наративізацію травми» в художній літературі, про різні способи сягання меж репрезентацій травматичних спогадів і про їх часткове переступання, позаяк саме такі події, які набувають вимірів нерепрезентативності чи які проголошуються невимовними через політичні табу, мають бути розказані й передані. «Рефлексивні й етичні осмислення травматичних подій можуть відбутися тільки тоді, коли вони хоча б частково стануть зрозумілими», — наголошує німецька дослідниця (Müller, 2017, р. 9). Тож поруч із вербальними засобами література часто вдається до невербальних способів репрезентації травми, візуалізуючи складний досвід, передаючи його підкреслено емоційно, або працюючи із специфічним графічним оформленням тексту чи особливим типом передачі змісту через обірваний синтаксис тощо.

Метою дослідження є розкриття недовомовленості як способу вираження травми в романі «Die Verwandelten» (2023) сучасної німецької письменниці Ульріке Дрезнер (Ulrike Draesner).

В основу аналізу закладено засади теорій пам'яті й травми, які стосуються і літературознавства, і соціолінгвістики. Йдеться про те, як література працює із «психічними ураженнями», як справляється із психічними механізмами захисту, свідомими й несвідомими стратегіями запобігання дисоціації, як вона зображає можливості й неможливості пригадування, як мова виражає симптоми травматичного досвіду, яку роль відіграє при цьому тілесність. Методом уважного читання виділяються й пояснюються фрагменти тексту, які формально й образно відповідають стану травмованої свідомості, увиразнюючи психічні та внутрішньокommunikativні процеси. Опираючись на теорію оповіді, увага зосереджується на майстерній техніці оповіді з позиції травмованого й підтягарем травми, а також, зважаючи на соціо-

лінгвістику, на терапевтично-виражальному потенціалі мови.

Новизна даного дослідження полягає у вивченні недовомовленості у зв'язку із травматичним комплексом на матеріалі роману «Die Verwandelten» Ульріке Дрезнер. Недовомовленість слугує ключем до розуміння транспоклінневої травми, про яку пише німецька письменниця. Досліджується творчість званої в європейському культурному просторі сучасної авторки, ще мало відомої у вітчизняному літературознавстві, яка відкриває шляхи до розуміння досі табуйованих тем, зокрема воєнного сексуального насильства та його наслідків, а також до вивчення транспоклінневої травми.

Виклад основного матеріалу. Ульріке Дрезнер — сучасна німецька письменниця, яка у своїй літературній творчості опрацьовує історичне минуле, зокрема займається колективними та індивідуальними травмами, спричиненими війнами, геноцидами, депортаціями, вигнанням із батьківщини. У своїй романній трилогії, до якої належать романи «Сім стрибків з окраїни світу» («Sieben Sprünge vom Rand der Welt», 2014), «Швіттерс» («Schwitters», 2020), «Уражені» («Die Verwandelten», 2023), авторка порушує табуйовані теми, про які мовчали десятиліттями. До них вона звертається не випадково, знаючи про травматичне й замовчуване минуле свого батька, який був змушений покинути рідну Сілезію з політичних причин. Ульріке Дрезнер переймається суспільно-політичними проблемами сьогодення, зокрема проблемою політичних втеч і біженства, вона прагне ословити й виразити невимовне, надавши своїм літературним письмом голосу тисячам травмованих війною та насильством.

У своїх романах авторка звертається до недавньої історії Німеччини. Вона розмірковує про розв'язання Німеччиною двох світових воєн, про внутрішню й зовнішню політику Третього Рейху, про Голокост, виселення німецького населення з етнічної території Польщі, воєнне сексуальне насильство над цивільними жінками, які зазнали непоправних травм, але з політичних причин були змушені мовчати.

У своєму останньому романі «Уражені» («Die Verwandelten») авторка говорить про те, про що її протагоністки з різних причин говорити не можуть, увиразнюючи у такий спосіб травматичну свідомість і способи переборення травматичного стану. Твір порушує історично найбільш замовчувані в німецькому суспільстві теми. В одному із своїх інтерв'ю Ульріке Дрезнер розмірковує над одвічним питанням, яке безпосередньо стосується досвіду травми: «Роз-

повідати чи мовчати?». Її відповідь така: «Що відбувається, коли те, що сталося, залишається неомовленим? Це спричиняється до великої незахищеності, до непоправних спогадів, до втрати ідентичності, до невпевненості та страхів. І це не допомагає, а навпаки, завдає величезної шкоди...» (Draesner, 2023). Тож письменниця віддає перевагу розповіді й свідченню про травми з минулого, які є такими глибокими, що буквально не вистачає слів, щоб передати пережите.

Роман «Die Verwandelten» — це твір-свідчення про індивідуальні й колективні травматичні досвіди. Розповідь вражає ще більше, якщо зважити на те, що текст має автобіографічне підґрунтя. Поштовхом до написання твору стала історія батька авторки, якого як етнічного німця примусово виселили після війни із території Польщі до Німеччини. Багато хто з його знайомих, проте, залишилися там, живучи у постійному страху, що їх викриють. Ця історія є однією з численних сюжетних ліній роману. Але й інші історії в романі мають автобіографічний контекст, як пояснює Ульріке Дрезнер в інтерв'ю Penguin Verlag, видавництву, у якому роман вийшов друком. «Історію сім'ї Валеріусів, яка розгортається між Бреслау / Вроцлавом і Німеччиною, мені розповіла читачка мого попереднього роману "Sieben Sprünge am Rand der Welt". Це історія її родини з усіма її прогалинами й нез'ясованими питаннями. Я її змінила, дослідила, розширила, але в її основі — конкретний історичний приклад. <...> Завдяки цьому роману моє розуміння фікційного змінилося: його протагоністки, як пальта або чохла, огортають опісля вражені тіла. Тіла, які ніколи не жили, тобто їх накладено на тих, які були. Які, приховано від цих фігур, завдячували їм тим, що не мусили залишатися "замовклими у собі"» (Draesner, 2023). Це надзвичайно цікавий художній прийом письменниці: використання художніх фігур, концептуалізованих близько до їхніх реальних прототипів, для уможливлення осмислення їхнього критичного досвіду.

Ульріке Дрезнер, яка народилася 1962 року, відносить себе до покоління, відомого в німецькій психології як «Nebelkinder» («діти туману»), які самі не пережили війну, однак їхні батьки були травмовані нею в дитинстві або молодості. Покоління, яке пережило війну, вкрай рідко говорило про неї: про свою причетність до націонал-соціалізму, а також про те, який вплив це справило на їхні власні життя. Мовчання про своє минуле не принесло нічого доброго, а, навпаки, тільки поглибило травми минулого і, за словами Ульріке Дрезнер, породило нове поняття — «онуки війни».

Розповідаючи в романі про одну родину з Бреслау (нинішнього Вроцлава, яке до кінця Другої світової війни було частиною Третього Рейху і населення якого було німецькомовним), письменниця проходить зі своїми героями крізь ціле XX століття. Вона показує жіночі обличчя війни, розповідаючи про політичні режими й насильство, слабкість та силу жінок, біль і сором, материнство й родинні почуття. У німецькомовному літературному просторі роман «Die Verwandelten» називають «романом проти безмовності» («Roman gegen die Sprachlosigkeit») (Draesner, 2023), адже цим глибоким текстом авторка порушує тему, про яку дуже мало говорять, і цим самим повертає своїм героям їхні справжні голоси.

Мотив безмовності як наслідок пережитої травми Ульріке Дрезнер запозичує з «Метаморфоз» Овідія, підкреслюючи цим одвічність проблеми насильства над жінками та неможливість говорити про такі травми. Філомела Овідія стала жертвою насильства з боку Терей, чоловіка своєї сестри. Щоб Прокна не довідалася про злочин, заповіданий її сестрі, Терей відрізав Філомелі язик і цим самим прирік її на вічну німоту (Овідій, 2023). Героїні роману Ульріке Дрезнер теж зазнають жорстокого насильства, переживають численні травматичні події, стають «ураженими», їхнє мовчання теж вимушене, проте воно слугує засобом виживання у світі. Жінки з роману «Die Verwandelten» тримають свої історії в таємниці, щоб їх не звинуватили, вони не можуть їх розповісти із політичних причин. Протагоністки Ульріке Дрезнер змінюють свої імена, свою ідентичність, свій світ з необхідності і як засіб порятунку.

Художня наративізація факту замовчування травми — досить складне завдання для письменниці. Як мовчання передати словами? З огляду на гостроту поставлених у романі проблем Ульріке Дрезнер використовує різні способи репрезентації травми через мовчання або ж поларизацію мовчання й говоріння.

Перша частина роману присвячена ХХІ століттю. Складна сімейна історія складається з пазлів, які на завершення розповіді творять цілісну картину. Фігурами Ульріке Дрезнер є жінки, матері та доньки, які, незважаючи на свою родинну близькість, є абсолютно чужими. Героїні роману попри загальну комунікативну активність уникають розмов про пережиті травми, замовчують ці переживання. Прикладом уникання розмов про травматичне минуле є історія Герхільд, матері, та Кінги, дочки. Кінга дізнається справжнє ім'я матері та її походження вже після її смерті. Чому її мати так довго

мовчала? Які події стали причиною для цього? У пошуках правди Кінґа по ниточці збирає родинні історії і віднаходить загублених родичів. Причиною мовчання її матері виявляється травматична історія з минулого. Герхільд була позашлюбною дитиною свого батька. Вона народилася 1937 року в націонал-соціалістичній Німеччині і її передали на «ідейне виховання» в іншу сім'ю. Друга світова війна розлучила Герхільд і її рідну матір назавжди. Цей травматичний дитячий досвід зруйнував її уявлення про світ та родинні почуття. Ставши матір'ю, вона так і не змогла знайти порятунку від самотності та бездомності, досвід материнства навпаки поглибив її рани. Герхільд не розповідала своїй дочці про травми минулого, тому що будь-яка згадка про те, що мати покинула її, тільки посилювала тривожні відчуття (Draesner, 2023).

У другій та третій частинах роману Ульріке Дрезнер зосереджується на кривавих подіях ХХ століття — Другій світовій війні, окупації Вроцлава Червоною армією з численними актами насильства з боку радянських солдатів. Центральними персонажами цієї історії є дві жінки, Ельзе та Рені, мати й дочка, які родинно пов'язані з вищезгаданими героїнями. Рені та Герхільд — доньки одного батька, але двох матерів. Під час окупації міста радянською армією Рені стає жертвою сексуального насильства. Після пережитих подій вона навіть не може пригадати кількість зґвалтувань: цим Ульріке Дрезнер хоче показати масштаби трагедії. Рені також не хоче і не може говорити про пережите. Вона ретельно приховує його. З одного боку, вона уникає пригадування травматичних подій, бо відчуває сором за пережите, а тим самим формує в собі внутрішнє табу. З іншого боку, вона не може відкрито розповісти про акти насильства, адже Рені за національністю німкеня, а всі німці після Другої світової війни мали бути примусово виселені з Вроцлава. Щоб залишитись у місті, вона промовляє сама до себе: «Do widzenia, Reni... jestem Waleria Koszyk» (Draesner, 2023) і змінює своє ім'я. Щоб не видати себе, вона вчить польську й починає нове життя, в якому не говорить про пережиті травми, про сексуальне насильство впродовж чотирьох місяців, про вагітність, яку вона втратила через нелюдські умови життя, про втрату батьків, які покинули її напризволяще, адже у часи кризи не місце жодним родинним зв'язкам і теплим почуттям. Валла такими словами завершує свої роздуми про травматичне минуле:

Я пам'ятала все, що сталося з Рені, вже не будучи частиною цієї історії, тому що відте-

пер я — Валла, Рені — це тільки слід на моєму тілі, шрам і мій голос німецькою, які своїм криком приглушує полячка. Це була моя третя ніч, єдине рішення питання Рені і Валли, забуття і пам'ять в одному. Я говорю дуже тихо, щоб поховати назавжди своє походження. (Draesner, 2023)

У своїй розповіді вона не називає ці всі події травмою, таких слів як травма та насильство протагоністка уникає.

На думку Тетяни Гребенюк, дослідниці невербальної репрезентації травми, травматичний досвід часто губиться у художньому нарративі, камуфлюється під несуттєвий, «один із-посеред інших» (Гребенюк, 2022, с. 109). Цей прийом, власне, поєднує у собі мовчання й надмірне говоріння, залишаючи за читачем прерогативу відчутти значущість прихованого. Ульріке Дрезнер теж використовує цей прийом. Письменниця не виділяє спогади про травматичне минуле в окремі абзаци, не наголошує на них. Лише зрідка голосами протагоністів вона маркує цю недомовленість: «Але недомовленість не означає мовчання. Це не те саме, що закритий рот. Таким чином ми промовляємо набагато більше», — каже Валла сама до себе (Draesner, 2023, р. 469).

Безмовність травми проявляється в романі і на рівні відсутності адекватного адресата, якому можна було б розповісти про пережите. Ульріке Дрезнер навмисно не вербалізує травми живою комунікацією і діалогами, натомість у тексті наявні постійні внутрішні монологи. Ними авторка хоче наголосити на тому, що героїні все ще не можуть прийняти травматичне минуле і бояться про це говорити, бо жорсткий світ навколо не сприйме їх:

Звичне мовчання ми втратили назавжди, ми жили в світі, де все видно, я гадаю, де все видно навіть через плоть, безглуздо звинувачувати себе, все це сталося б, незважаючи ні на що, і це добре, бо я повернусь додому в правильний час. (Draesner, 2023, pp. 470–471)

Недомовленість можна розглядати як нерв усього роману, який є ключем до розуміння глибини травм. Недомовленість як форма оповіді травми відкрита, внутрішні монологи практично ніколи не припиняються. Одним із таких монологів Ульріке Дрезнер пояснює, що її протагоністка Валла постійно відчуває потребу звертатися до самої себе, бо боїться мовчання. Оскільки вона не може говорити про травму

з іншими, то розмовляє сама зі собою. Валла так пояснює свої постійні внутрішні монологи:

Я боялася закінчення кожного речення, робила їх довшими, я боялася тиші, мовчання, і це було тільки в моїй голові, я боялася прірви, в яку могла впасти, боялася картин, які виринали з неї, я б радше дивилась у ніч, бездонну ніч, у знайому темноту, виривала їй очі і чула голос, який промовляв у мені, яким говорила я, яким говорили до мене... і я сама до себе, і робила перерву, тому що я мусила дихати, дихати. (Draesner, 2023, p. 473)

Спасіння від недомовленості й неможливості говорити через брак потенційного адресата чи через зовнішні обставини Валла знаходить у тому, що їй залишилося від попереднього життя — в рідній мові, тобто в сілезькому діалекті, на якому вона могла звертатися до оточуючих, свідчити про травму без страху, бо ті, до кого вона промовляла, не розуміли її. «Рені промовляла в мені сілезькою і плакала, інколи натягувала обличчя як на сцені. <...> Я приховувала фізичний біль і говорила про нього тільки тоді, коли пересвідчувалася, що мене ніхто не розуміє» (Draesner, 2023, p. 472).

У внутрішніх монологів героїнь про пережите Ульріке Дрезнер використовує обірваний синтаксис, який у практиці лінгвістичних студій уналежнюють до реченневих еквівалентів, незакінчених комунікативів, неповних речень. Вживання обірваних речень зумовлюється насамперед такими чинниками, як емоційний стан оповідачки (Валли) — нерішучість, розгубленість, вагання, або ж небажанням повідомляти інформацію про пережите. Ульріке Дрезнер завжди залишає невимовленим останнє слово, яке насправді відіграє визначальну роль для тлумачення інформації. Цим вона хоче наголосити на тому, що розповідь про травму не може бути цілісною і завершеною. Вона переривається постійними роздумами й ремарками. На думку української дослідниці травми Оксани Пухонської, людській мові не завжди вистачає ресурсів для передачі межового досвіду. Для травмованих мова існує як екзистенція, у ній можна потонути, вишукуючи потрібні засоби для говоріння. Однак у певний момент мова може стати й бар'єром, оскільки обмежує індивіда у вербалізації травми, змушує його вмістити весь спектр емоцій в обмежену кількість знаків. Неможливість дібрати правильних слів змушує травмованого сумніватися у власній відповідності дійсності,

яку він/вона намагається описати. Адже існують речі, які не завжди підлягають адекватному розумінню. Часом, не переживши щось подібне, реципієнт не може тільки за допомогою слів зрозуміти глибину травми (Пухонська, 2022).

Синтаксис Ульріке Дрезнер складний. Вона використовує складносурядні речення, які складаються з великої кількості компонентів. Об'єднуючи незалежні одне від одного речення, письменниця змушує реципієнта читати їх на одному диханні. Фізично зробити це дуже важко. Цим письменниця імітує болісний процес напливання у пам'яті враженої уламків негативних споминів і відтворює психічний стан внутрішнього фрагментарного проговорювання якомога швидше, із захлинанням і прагненням, щоб скоріше минулося.

Авторка обирає незвичний спосіб передачі глибини цих травм, бо саме через їх недомовленість виявляються факти, які в інший спосіб оприятити було б неможливо. Наприклад, щоб показати сцени воєнного насильства над жінками, Ульріке Дрезнер не вибудовує детальні описи, натомість вона обходиться констатуванням, але використовує такі складні синтаксичні структури, що при читанні перехоплює дихання, не вистачає повітря дочитати складну синтаксичну конструкцію без пауз до кінця. Текст при цьому ритмізується, а кожне слово дібрано настільки точно, що навіть якщо його вирвати з контексту, можна зрозуміти, про що йдеться.

Для передачі трагічності ситуацій, які вона описує, Ульріке Дрезнер проводить графічні експерименти із простором і структурою тексту. Кожен розділ роману починається ліричними абзацами, «піснями дітей не з доброї волі» або «матерів не з доброї волі». Такі «пісні» є квазіепіграфами у вигляді асоціограм, компоненти яких можна читати нарізно, зважаючи на їхній розмір і позицію, або ж як цілісний текст, у якому присутні паузи, які відіграють визначальну роль у розумінні цієї асоціограми. Прийом використання такого епіграфа є допоміжним візуальним методом, який відповідає Гайсеновій теорії «міметичного наближення», котра полягає в репрезентації пережитого за допомогою графічного зображення, яке промовляє про травму значно більше, ніж сам текст (Huysse, 2000). Оскільки слова не завжди можуть репрезентувати травму, то авторка обирає саме такий метод, щоб у такий спосіб унаочнити тілесні рани пам'яті. До того ж такі ліризовані вставки узагальнюють травматичний досвід, емоціоналізують його.

Розділи поділені на ідентично великі за обсягом абзаци, які не можна читати як окремий відтинок тексту, бо останнє слово абзацу завжди переноситься у наступний і таким чином об'єднує їх. Між абзацами авторка залишає однакову кількість простору. Складається враження, що Дрезнер робить текст єдиним полотном. Така художня особливість письма є оповідною тактикою авторки.

Романному тексту Ульріке Дрезнер притаманні повтори: «Die Straßen waren wieder betretbar, die Polen beruhigten sich, die Reste beruhigten sich, was wütete der Sommer, was schlich der Herbst, ich wohnte im Krankenhaus, ich lebte in St.-Georg-Unbenannt, zwei Namen, zwei Treffer, ein Dach...» (Draesner, 2023, p. 463). Основною функцією таких повторів є художнє увиразнення мови, посилення її експресивно-зображальних властивостей. Ці повторювання на початку кожного з коротких паралельних речень створюють ефект нескінченності періоду посттравми. Речення демонструють тягучість самотності Валли. У вищезитованому уривку присутні також протиставлення, за допомогою яких Ульріке Дрезнер хоче показати суперечність ситуації — травматичного минулого, яке вже не можна забути, стерти, але з яким треба навчитися жити.

Недомовленість проявляється й у відборі слів для маркування травматичних ситуацій. У розділах, які описують воєнні дії, окупацію,

насильство над жінками, відсутні такі слова, як «насильство», «поневолення», «травма». Авторка використовує конструкції переносного значення. Вона навмисно не вживає прямих словесних відповідників, гострих слів, щоб не відбирати у своїх героїв людськості.

Висновки. Тож для репрезентації травматичного досвіду в літературі часто використовується невербальні засоби, які добре репрезентують недомовленість. Сама травма часто асоціюється із мовчанням, безмовністю, недомовленістю. Німецька письменниця Ульріке Дрезнер використовує ці форми саме для оповіді травми. Невербальні символи та знаки спостерігаються як на синтаксичному, так і на лексичному рівнях. Щоб передати мовчання або неможливість говорити, застосовується й графічна організація тексту. У романі «Die Verwandelten» недомовленість спостерігається з різних перспектив: вона присутня як наскрізний мотив, як засіб вираження травматичного досвіду, який протогоністки не готові вербалізувати. Мовчання про травматичне минуле видається їм порятунком і спасінням. Авторка оригінально працює із ословлюванням травми, вважаючи, що не все можна адекватно передати словами, часто їх не вистачає, щоб описати невимовне. Безмовність у романі посилює неможливість змиритися з пережитим, вона стає ключем, який визначає зміст розповіді й уможливує читачеві самостійно досягнути травми.

СПИСОК ВИКОРИТАНХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 437 с.
2. Василенко В. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*. 2018. № 11. С. 109–121.
3. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2022. № 3. С. 104–112. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
4. Горбач Н. Я заздрю всім, у кого є слова: мотив мовчання у творах про тоталітарне минуле. *Open Publishing LMU*. 2020. № 10. С. 308–317.
5. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*. 2020. № 85. С. 51–59. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128>
6. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Київ : Ніка-Центр, 2013. 183 с.
7. Овідій Н. П. Метаморфози. Львів : Апріорі, 2023. 520 с.
8. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури : Дискурсус, 2022. 288 с.
9. Романенко О. Феномен травматичного письма (Олександр Терещенко «Життя після 16:30»). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2022. № 27(2). С. 42–50. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.2.1>
10. Berger J. Trauma without Disability, Disability without Trauma: A Disciplinary Divide. *Trauma and Rhetoric*. 2004. Vol. 24. #3. Part 2. Pp. 563–582.
11. Draesner U. Die Verwandelten. München : Penguin Verlag, 2023. 600 p.

12. Draesner U. Wie schreibt man Krieg? *Ulrike Draesner*. URL: <https://www.draesner.de/die-verwandelten-interview>
13. Huyssen A. Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique*. 2000. № 81. Pp. 65–82. URL: <https://doi.org/10.2307/488546>
14. Müller A. Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten. Heidelberg: Winter-Verlag, 2017. 279 p.

REFERENCES

1. Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty*. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
2. Berger, J. (2004). *Trauma without Disability, Disability without Trauma: A Disciplinary Divide*. 24(3), 2, 563–582 [in English].
3. Connerton, P. (2013). *Yak suspilstva pamiataiut* [How Societies Remember]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
4. Dovhanych, N. (2020). Pamiat, travma i literatura: sposoby reprezentatsii ta interpretatsii [Memory, Trauma and Literature: The modes of representation and interpretation]. *Ukrainske literaturoznavstvo*, 85, 51–59 [in Ukrainian].
<http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128>
5. Draesner, U. (2023). *Die Verwandelten*. München: Penguin Verlag [in German].
6. Draesner, U. (2023). Wie schreibt man Krieg? *Ulrike Draesner* [in German].
<https://www.draesner.de/die-verwandelten-interview>
7. Horbach, N. (2020). Ya zazdriu vsim, u koho ye slova: motyv movchannia u tvorakh pro totalitarne mynule [I envy everyone who has words: the motive of silence in works about the totalitarian past]. *Open Publishing LMU*, 10, 308–317 [in Ukrainian].
8. Grebeniuk, T. (2022). Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorychnoi travmy v ukrainskii prozi doby Nezalezhnosti [Silence and Speaking as Forms of Representation of the Historical Trauma in the Ukrainian Prose of the Independence Period]. *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 3, 104–112 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
9. Huyssen, A. (2000). Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique*, 81, 65–82 [in English].
<https://doi.org/10.2307/488546>
10. Müller, A. (2017). *Trauma und Intermedialitaet in zeitgenoessischen Erzaehltexten*. Heidelberg: Winter-Verlag [in German].
11. Ovidius, N. P. (2023). *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Lviv: Apriori [in Ukrainian].
12. Pukhonska, O. (2022). *Poza mezhamy boiu. Dyskurs viiny v suchasnii literaturi* [Outside of Combat. Discourse of War in Modern Literature]. Brustury: Dyskursus [in Ukrainian].
13. Romanenko, O. (2022). Fenomen travmatychnoho pysma (Oleksandr Tereshchenko “Zhyttia pislia 16:30”) [The phenomenon of traumatic writing (“Life after 4.30 pm” by Olexandr Tereshchenko)]. *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 27(2), 42–50 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.2.1>
14. 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].

Iryna Mykytiuk,

Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine)

<https://orcid.org/0009-0000-2387-3849>

e-mail: Iryna.Basiuha@lnu.edu.ua

SPEECHLESSNESS AS A WAY OF EXPRESSING TRAUMA IN THE NOVEL DIE VERWANDELTEN BY ULRIKE DRAESNER

The article is devoted to the consideration of speechlessness as a way of expressing trauma in the novel “Die Verwandelten” (2023) by the modern German writer Ulrike Draesner. Speechlessness, as the study finds out, appears here as an opportunity to identify individual trauma and its corresponding image. The methodological basis for the analysis is the achievements of such scientific areas as memory studies

and trauma studies, as well as a post-colonial approach to understanding the nature of traumatic experiences. Most modern linguistic and literary studies aim to find out the nature of the verbalization of trauma. This article focuses more on the non-verbal expression of trauma. As a result of the study, it was found that trauma in Ulrike Draesner's novel is represented non-verbally through verbal silence, the inability to talk about traumatic experiences due to feelings of shame and guilt, conscious or unconscious silencing of trauma, the ineffability of trauma due to the construction of an internal taboo, silence against the background of the political situation, silence as a type communication between characters, "camouflaging" the story of trauma, which is key to the narrative of the work, under an insignificant side story. The novelty of the research consists in considering a new work of art, which represents numerous historical traumas of the 20th century not only through verbal, but also through non-verbal forms. In the context of the modern Russian-Ukrainian war, this topic is relevant and is constantly deepened by new research.

Key words: *trauma, speechlessness, silence, historical memory, bodily injury, taboo, Ulrike Draesner.*

Стаття надійшла до редакції 21.08.2024

Прийнято до друку 27.09.2024

Михайло Пилинський,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-4771-1294>

e-mail: m.pylynskyi@kubg.edu.ua

КОНЦЕПТ ПОЛІТИЧНОЇ СВОБОДИ У ВОЄННІЙ ЛІРИЦІ: ПОРІВНЯННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ СУЧАСНОЇ ВІЙНИ З АМЕРИКАНСЬКОЮ ЛІРИКОЮ ЧАСІВ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ВІЙН

У цій статті розглядається концепт політичної свободи, як вона зображена в американській та українській поезії, особливо в періоді війни. Зосереджуючись на воєнній літературі, дослідження має на меті розкрити нюанси значення та репрезентації свободи як в американському, так і в українському контекстах. Дослідження набуває особливої актуальності з огляду на нинішню російсько-українську війну, яка поставила питання національної та політичної свободи на перший план українського суспільства. Порівняльний підхід цього дослідження дозволяє дослідити, як дві різні культури, розділені часом і геополітичним контекстом, сприймають і формулюють ідею свободи.

Спираючись як на поезію Американської революції, так і на сучасну українську поезію, стаття визначає ключові теми та філософські впливи, які формують розуміння свободи в кожній культурі. Американська поезія XVIII та початку XIX століть, створена, зокрема, під впливом провідного мислителя Просвітництва Джона Лока, наголошує на «свободі від» тиранії та «свободі для» самоврядування та морального обов'язку. Ці вірші часто служать утилітарним цілям, спрямованим на мобілізацію суспільних настроїв, сприяння єдності та деморалізацію ворога. Використання простих, доступних віршованих форм в американській поезії відображає бажання охопити широку аудиторію та зміцнити моральні та інституційні основи новоствореної американської держави.

Натомість українська воєнна поезія, аналізована крізь призму політичної філософії Дмитра Донцова, представляє більш екзистенціальне та культурно вкорінене розуміння свободи. Ця поезія підкреслює «свободу від» гноблення та «свободу» для культурної ідентичності та національного виживання. Різноманітність виразів в українській поезії — від особистих роздумів про травму війни до колективних утверджень стійкості — висвітлює складний зв'язок із концепцією свободи, сформований історією постійної боротьби та опору.

Дослідження підкреслює важливість історичного та культурного контекстів у формуванні літературних уявлень про свободу. Тоді як американська поезія часто розглядає свободу в контексті державності та демократичного правління, українська поезія відображає глибшу екзистенціальну боротьбу за культурну та національну наступність. Порівнюючи ці літературні традиції, стаття дає зрозуміти, як різні суспільства концептуалізують і оцінюють свободу, виявляючи як спільні риси, так і унікальні культурні особливості. Це порівняльне дослідження не тільки збагачує наше розуміння свободи в літературі, але й пропонує осмислення соціально-політичної боротьби загалом, яка продовжує формувати ці нації сьогодні.

Ключові слова: свобода, воля, поезія, російсько-українська війна, Американська революція, Дмитро Донцов, Джон Лок.

Актуальність дослідження зумовлена чинною російсько-українською війною. Наразі іде війна за виживання української нації та за незалежність України як держави. Себто політична свобода є фундаментальним питанням натепер. І оскільки художня літера-

тура є одвічним відображенням життя, варто дослідити, як українське суспільство уявляє собі свободу, які значення воно туди вкладає, із чим асоціює свободу та якими можуть бути наслідки цих уявлень. Література є також надзвичайно обширною, тож варто дослідити ті

жанри, де політична свобода буде найбільш вираженою. Цим зумовлене звуження дослідження до мілітарної, громадянської та комбатантської літератури.

Наступним є обґрунтування компаративного аспекту. Саме бажанням не просто зробити огляд концепту свободи в українському суспільстві, а спробувати передбачити наслідки, зумовлений компаративний елемент цього дослідження. Порівняння має бути із літературою країни, яка боролася за свою незалежність та має вже відносно довгий та успішний досвід незалежності із демократичним ладом держави. Найбільш репрезентативним прикладом є досвід США, які боролися за незалежність від Британії наприкінці XVIII та на початку XIX століття. А також вони є найдавнішою наразі демократичною державою, якщо ми говоримо про конституційну безперервність. Також ця країна відома своїм шануванням свободи. Мало хто з освічених людей з усього світу не чув слів “Life, Liberty and the Pursuit of Happiness”, на яких заснована американська державність та триб життя. Тож у цьому дослідженні ми порівнюватимемо сучасну українську воєнну літературу із воєнною літературою США також часів війн за незалежність — 1775–1783 та 1812–1815 років.

Матеріал дослідження звужується до поезії насамперед тому, що на час Американської революції американська художня література була в зародковому стані й саме лірика стає найбільш розвиненим родом літератури. Тож, таке порівняння дозволяє зберігати паритет кількості матеріалу з обох боків. Хоча, звісно, подальше дослідження теми може рухатись у напрямку розширення до порівняння драми та прози.

Також варто вказати на основну термінологію цієї статті. Це «концепт» та «свобода». Термін «концепт» вживатиметься у цій статті спираючись на значення О. Задорожньої. За її визначенням, «концепт» є певним блоком інформації у індивіда. Цей індивід мислиться передусім як представник певного етносу. І цей блок інформації індивідом мислиться та висловлюється. Також дослідниця вказує, що «концепт» сприймається та висловлюється індивідом «крізь призму культури народу, зберігаючи в пам'яті та мові знання про світ», тобто це є «певний квант знань, що виникає внаслідок взаємодії семантики слова з особистісним і загальнонародним досвідом людини» (за: Белінська, 2021, с. 6, 12).

Концепт «свобода» є, як мовилося у вступі, надзвичайно обширним. Шарль Монтеск'є (1689–1755) писав про політичну свободу наго-

лошуючи, що жодне слово не має такої ж кількості значень, як слово свобода (Montesquieu, 1989, р. 154). Відомий філософ та дослідник свободи Ісає Берлін (1909–1997) кількома століттями пізніше вказував, що існує більше 200 різних визначень. І це лише задокументованих (Berlin, 1998, р. 169). У цьому дослідженні ми використовували філософські уявлення про свободу, відштовхуючись від літературних текстів. Це є валідним матеріалом для дослідження політичної свободи, адже художня література є віддзеркаленням суспільства, а також суттєво впливає на нього. Ще Платон у «Державі» вказував на важливість мистецтва, його потенційну формувальну та руйнівну силу. Досліджуючи американські тексти, ми аналізували їх на основі найбільш впливового політичного тексту того часу — «Другого трактату про правління» Джона Лока. Задля аналізу українських текстів ми також послуговувались найбільш впливовою релевантною політичною працею Дмитра Донцова «Націоналізм».

Не зважаючи на те, що Україна та США загалом є продуктами західної цивілізації, різниця між цими країнами є суттєвою, аби не могли розглядати їх крізь одну філософську призму. Особливо ця різниця зумовлена різницею у часі між сьогоденням в Україні та кінцем 18 століття у США. Однак задля можливості порівняти ми все ж зведемо концепт «свобода» у цих двох різних культурних та літературних світах до одного знаменника — «свобода від» та «свобода для».

Окреслимо філософські погляди, крізь які розглянемо поетичні тексти. Хронологічно почнемо із впливу на американську літературу. Джон Лок (1632–1704) був однією із ключових фігур епохи Просвітництва. У сфері політичної філософії його основною працею була «Два трактати про правління» (1689). У другому трактаті він виклав принципи природного права, побудови суспільства, утворення та функціонування держави на їх основі. Ідеї, викладені в ній, лягли у основу Американської революції та американської державності. Між іншим, відомі слова з Декларації незалежності США про невідчужувані дані Богом права на життя, свободу та прагнення щастя майже дослівно взяті із «Другого трактату про правління». У своїх роздумах Джон Лок базувався на концепції природного права. Вона передбачала, що все в цьому світі, включаючи мораль і закони, походить від Бога. Свобода, яка є центральною темою нашого дослідження, також має своє джерело в Ньому. Коли люди об'єднувалися в громади й утворювали уряд, вони

добровільно обмежували свої права й свободи, передаючи владу своїм представникам. Одним із обов'язків уряду є турбота про добробут громадян, що передбачає збір податків. Проте уряд має право на податки тільки в тому випадку, якщо він дійсно представляє інтереси народу й використовує ці податки на його благо. Якщо ж уряд діє всупереч волі народу й перестає працювати в його інтересах, він втрачає свою легітимність і може бути, а то й має бути, скинутий. Такий уряд порушує не тільки людські закони, але й природне право, протиставляючи себе фундаментальним законам природи, на яких побудоване людське суспільство (Locke, Shapiro et al., 2008). Американці, озброєні цією філософською парадигмою, вважали своїм священним обов'язком повстати проти короля. Вони боролися за свободу, даровану їм Богом, засновану на чітко усвідомлених людських і божественних правах. Звідси в нашому дослідженні ми беремо ідею, що свобода для людей тієї епохи була тісно пов'язана з мораллю й розглядалася не тільки як «свобода від», але і як «свобода для» — свобода від тиранії та свобода для власного державотворення.

Українська частина дослідження базувалася на праці «Націоналізм» (1926) Дмитра Донцова (1883–1973). Ця книга є однією з найвпливовіших праць в українській націоналістичній думці. Вона заклала основи ідеології українського націоналізму, що впливає на політичний рух в Україні від першої половини ХХ століття і натеper. Найважливішими моментами для нашого дослідження є те, що Донцов закликав до боротьби. Спираючись на ідеї Ніцше та Шопенгауера, Донцов вказував на необхідність постійної боротьби задля виживання (Зайцев, 2014, с. 151). Також він у свої працях різко негативно ставиться до росії. У праці «Підстави нашої політики» (1921) Донцов проголошує, що боротьба із росією є колективним ідеалом українського народу (Донцов, 2001, с. 142). Говорячи про свободу нації, Донцов послуговувався терміном «власновладність» (Донцов, 2006, с. 217). Це означає насамперед політичну та економічну незалежність у межах власної держави. Себто для Донцова свобода нерозривно пов'язана із власною самостійною державою та політичними інститутами. Але також свобода, а отже, і власновладність засновувались на зв'язку із позаматеріальними та позачасовими цінностями. Саме це розуміння свободи є основою нашого дослідження. Це свобода, за якої окремі індивіди, політичні чи економічні класи, та внутрішні групи населення підпорядковуються інтересам цілого, тобто нації. Важливо, що це не

сприймається як примус чи нав'язування волі. Навпаки, ці окремі групи та фракції формують націю своїм прагненням до вічного існування та процвітання, виходячи з цього відчуття позачасової спільності. Адже, за одним із визначень Донцова, нація — це «скупчення мільйонів волю довікола образу спільного ідеалу», який ці люди отримали у спадщину від своїх предків та прагнуть тепер передати його далі своїм нащадкам (Донцов, 2006, с. 202). Це прагнення є надзвичайно важливим — разом, об'єднані спільним минулим (територією, культурою, мовою тощо), ми прямуємо до спільного майбутнього. Себто власновладність також містить у собі «свободу від» та «свободу для» — свободу від стагнації та занепаду, зовнішніх загарбників та внутрішніх супротивників, а також свободу для побудови власної державності із політичними інститутами та спільного матеріального та позаматеріального поступу.

Останнім термінологічним моментом є мовна відмінність. Англійською мовою свобода позначається двома словами — *liberty* та *freedom*. Українською мовою також свобода позначається двома словами — свобода та воля. Незважаючи на належність до різних мов, різну етимологію, різницю у семантичних навантаженнях, ці поняття в межах суспільно-політичної сфери в середині мови та між мовами є майже тотожними (Колодій). Їхня різниця у слововжитку залежить радше від вподобань мовця та контексту мовлення, аніж від чіткого термінологічного розмежування. Це підтверджується й розмитістю та багатством значення поняття «свобода», про які згадувалось вище. У сфері художньої літератури та конкретно у ліриці ці поняття особливо є взаємозамінними, адже голівними є образність та патос, а не термінологічна чіткість.

За результатами дослідження основними ознаками воєнної лірики Американської революції є — утилітарність, моральність, державність та інституційність.

Воєнна лірика того часу є достатньо примітивною із точки зору історії літератури. У неї назагал проста рима, невігядливі художні засоби. У американському літературознавстві ці тексти називають “doggerel” (слово походить від *dog* — пес) (Abernathy, 1902, р. 88; Metcalf, 1925, р. 96), що позначає простий, грубий вірш із ламаною та вільною римою, часто із бурлескним та (поганим) гумором. Така простота й грубість частково пояснюється тим, що американська література ще перебувала на той момент на перших стадіях зародкового періоду, відділяючись від Шекспіра, Мілтона, Поупа,

І впродовж усього часу вона супроводжувалась апеляцією до моральних чеснот згідно з християнською вірою. Поети-патріоти (прибічники революції) писали, що король підпорядковується дияволу, а лоялісти (прибічники корони) є повстанцями проти Бога (Moore, 1856, р. 3–4, 42, 212). До Бога поети молилися, прохали його про допомогу. Але в їхніх віршах не читається пасивне очікування милості від Господа (Moore, 1856, р. 241). Вони натомість висловлюють готовність боротися за власну справу зі зброєю в руках, готовність загинути в бою за свободу та незалежність та супроти тиранії. Але, оскільки Господь, як вони вірять, підтримує усе праведне, то вони вірять у Господа і довіряють Йому, що Той їм допоможе (а не зробить усе за них). На грошах США досі є напис “In God we trust” (ми віримо у Бога), що був одним із гасел революції (Stevens, 1917, р. 61–62).

Віра в Бога супроводжувалась дотриманням та апеляцією до певних чеснот. Основними були — честь, мужність, мудрість, добродієність та цінування позаматеріального вище за матеріальне. Честь здобувалася у боротьбі за власні, Богом дані права (Moore, 1856, р. 103, 187). Також ішлося про захист честі свободи (Moore, 1856, р. 19) або честі предків (Moore, 1856, р. 45). Честь цінувалася вище за золото, як у «Saratoga Song»:

Come unto me ye heroes
Whose hearts are true and bold,
Who value more your honor,
Than others do their gold.
(Moore, 1856, р. 176)

Мужність виявлялася також у цьому та була ще пов’язана із неминучим ризиком загинути на війні. Неодноразово поети оспівують готовність військових, побратимів померти за спільну справу, тільки аби вшанувати предків та забезпечити краще життя своїй родині та нащадкам. Мудрість цінувалася нарівні із мужністю, адже за права та свободи можна та необхідно боротися не тільки «мечем», але й словом (Moore, 1856, р. 22). Що підтверджується тим, що перед збройним повстанням були роки дипломатичних спроб врегулювати стосунки між колоніями та метрополією заради миру та справедливості (Morgan). Врешті, дипломатичні стосунки із союзниками також суттєво вплинули на перебіг Американської революції. Як і переговори між штатами задля об’єднання в одну країну. Добродієність скріплює усі чесноти та підкреслює їх. В одному з віршів, “Independence” (1776), невідомий

автор пише, що необхідно дотримуватись присяги й що сама богиня Свобода надихає людей на добродієні та славні вчинки. В іншому вірші, “Freedom’s Call” (1775), також невідомий автор поєднує в одне речення свободу та благочестя, закликаючи: “Be virtuous and be free!” (Moore, 1856, р. 86). Цінування позаматеріального вище за матеріальне у нашому контексті виявляється як заклик та готовність відкинути золоті кайдани, відмовитись від британського товару заради власної свободи та збереження власних прав (Moore, 1856, р. 63). Патріотів поети називали синами свободи у своїх текстах (Moore, 1856, р. 56, 121, 321). У часи революції навіть функціонували дві умовні організації — «Сини свободи» та «Дочки свободи», які агітували до спротиву та активно боролися із тиранією. Найбільш відомим актом «Синів свободи» був захід, що отримав назву «Бостонське чаювання» (16 червня 1773 р.), коли протестувальники скинули в Бостонську гавань більше 300 ящиків чаю, що належав Британській Ост-Індській компанії.

Так чи інакше, богобоязливості та слідування чеснотам підтримують прагнення свободи колоністів. Або, точніше було би сказати, усі ці елементи гармонійно співіснують, підтримуючи одне одного. І ця свобода не є абстрактною, а має цілком конкретне кінечне втілення у власній державі, що дбатиме про дотримання прав громадян та забезпечуватиме своїм функціонуванням матеріальне процвітання. Патріоти розуміли, що невід’ємною частиною держави є її інститути. Тож поети не просто виславляли хоробрих та славних солдатів чи незламний американський народ, або навіть виключно очільників війська. Вони виславляли майбутню чи вже чинну незалежну країну та її законодавчий орган — конгрес (Moore, 1856, р. 184, 378–379). Також поети неодноразово наголошували на важливості дотримання законодавства, забезпечення прав та справедливості, сплати податків та проведення виборів. Найбільш виразно закон прославляється у вірші “The Federal Constitution” (1789) на 42 рядки, де автор підкреслює, що лише американці вшановують федеральну конституцію. Кожен куплет завершується трохом змієним тостом: “The Federal Constitution, boys, and Liberty forever”, “The Federal Constitution, and the President forever”, “The Federal Constitution, trade and commerce forever”, “and its advocates forever”, “and integrity forever”, “and Washington forever” (McCarty, 1842, р. 63–64). Отже, закон пов’язується з інститутом президента, вільною торгівлею, захисниками закону, державною ці-

лісністю та чинним президентом країни, який колись був генералом армії та привів країну до перемоги. Стосовно виборів наведемо вірш “Election Song” (n.d.), у якому автор стверджує, що свобода виборів є основою людських прав і запорукою існування держави та економічного процвітання. Вільні вибори, за словами автора, необхідні для функціонування суспільства, і сила країни залежить від них. Автор також обіцяє, що американці завжди захищатимуть своє право на вільні вибори (McCarty, 1842, р. 176–177). Інший текст підкреслює, що вибори — це не лише змагання кандидатів, а й прояв свободи (McCarty, 1842, р. 164).

Заклики до свободи та справедливості не були порожніми гаслами навіть у поезії. Це були слова, сперті на чітке розуміння функціонування суспільства, яке заради благополуччя повинно мати міцну державу, засновану на певних принципах та інститутах. Це не просто боротьба з тиранією та за ухилення від сплати податків. Це була боротьба за сплату податків, що йтимуть на розвиток платників цих податків; це була боротьба за власний уряд, власний «парламент», можливість брати участь у державотворенні шляхом голосування, за захист приватної власності (Moore, 1856, р. 377).

Основними характеристиками української воєнної лірики є екзистенційність, безінституційність та культуроцентричність.

Поняття свободи в українській сучасній воєнній поезії є багатограним і варіюється серед поетів. Деякі поети, як-от Вікторія Черняхівська, осмислюють свободу як звільнення від тривоги та безпосередніх наслідків насильства, підкреслюючи «свободу від» небезпеки чи страху та «свободу для» буденного мирного життя (Сливинський, 2023, с. 379). Інші, такі як Дмитро Лазуткін, зображують свободу як моменти легкості та радості на тлі конфлікту, що відображає тимчасову втечу від жорстокої реальності — відпустка біля Індійського океану, можливість курити «духмяну траву».

Однак багато українських поетів розширюють ідею свободи за межі особистого чи миттєвого звільнення до більш колективного, національного етосу. Анна Грувер та Ірина Цілик наголошують на свободі як на основному аспекті української ідентичності та рушійній силі спротиву проти гноблення, розглядаючи її як безперервну боротьбу за самовизначення та національну цілісність. Це розуміння свободи часто пов'язане з темами жертви та стійкості, як це видно у творах, які обговорюють стійкість і безперервну боротьбу українців на тлі війни. Грувер у «Я просто хочу поділитись моментом»

(“I just want to share a moment”) від 28.12.2022 описує смерть і те, як тіла падають у ґрунт, наче яблука. Але вони усі падають «у землю — вільну землю вільних» (Сливинський, 2023, с. 449). Такі слова не прямо, але повторюють згаданий вище сентимент із американської літератури — боротьби та смерті за свободу. Цю думку детальніше викладає Ірина Цілик. Вона зазначає, що, незважаючи на всі руйнування, смерть та інші жахіття війни, українці ніколи не зупиняться в боротьбі за свою свободу та право на власне майбутнє. Вводячи інтертекст із творчості Шевченка, вона також пов'яже теперішнє та майбутнє із минулим, створюючи уявлення нерозривної культурної тяглості та традиції свободи:

...ми битимемося й далі.
Просто не можемо інакше.
Ми поставили все, що в нас є, на кін:
нашу свободу, наше майбутнє, наші доми,
не кажучи вже про дітей,
убитих, живих і ще не народжених.
Ми будемо битися за кожен сантиметр
цієї землі...
(Сливинський, 2023, с. 175)

Ідея свободи також пов'язана з ширшим екзистенційним та філософським контекстом у творах поетів, зокрема Ярини Черногуз, яка обговорює свободу у зв'язку з вічністю та вічним існуванням нації. Черногуз апелює до ідеї, що нація належить до позачасової категорії, до вічності. А оскільки вічність є неосяжна, вона є нездоланна. Тож і нація є нездоланною. Це свідчить про те, що боротьба за свободу є не лише сучасною проблемою, але й історичною та духовною, тісно переплетеною з самою ідентичністю українського народу (Сливинський, 2023, с. 349).

Загалом сучасна українська поезія зображує свободу як особисте, так і колективне прагнення, глибоко вкорінене в культурних, історичних та екзистенційних контекстах. Вона відображає стійкість українського духу та його постійну боротьбу за самовизначення та гідність. Цей висновок стосовно широкого представлення екзистенційного аспекту в осмисленні політичної свободи в українській ліриці підтверджується дослідженням Світлани Луцій концепту свободи в українській діаспорній прозі ХХ століття. У своїй статті «Концепт “свобода” в прозі українських письменників діаспори» вона пише про глибоке осмислення екзистенційної та національної свободи. На погляд С. Луцій, це було зумовлено досвідом війни, радянської

окупації та терору, багатовіковим прагненням українців самостійної державності (Луцій, 2024, с. 90). Наразі українське суспільство та українські митці перебувають під впливом схожих обставин. Незважаючи на те, що незалежність українці здобули у 1991 році, вони і сьогодні змушені її захищати. Тож замість Другої світової війни українці страждають від російсько-української війни. А замість радянської окупації, є російська. Якщо схожі проблеми турбують у реальному житті, є закономірним, що загальні тенденції осмислення цього життя в літературі також збігаються.

Поглянемо на концепт політичної свободи більш детально, наклавши концепт свободи в українській военній ліриці на вже викладений концепт свободи в американській военній ліриці. Перше — утилітарність. У цьому полягає суттєва різниця між американським та українським пластом поезії стосовно концепту свободи — мета й спонук. Американська поезія писалася задля згуртування людей навколо боротьби за власні права, задля власних та справедливих державних інститутів, задля демократизації ворога — задля перемоги. Натомість українська поезія загалом пишеться заради висловлення своїх почувань з приводу війни та її жахів, висловлення своїх вражень від подій війни; опис власних вчинків під час чи на війні — заради висловлення своїх думок та почуттів стосовно війни та перемоги.

Яскравим прикладом не утилітарного, а особистісного підходу до военної лірики є поезія Ярини Черногуз, яка є і поетом, і бойовим медиком та розвідником у складі ЗСУ. Під час громадського обговорення «Wartime Documentation: Literature, Memoirs, and Testimonies» 23 квітня 2024 року автор статті поставив питання Ярині Черногуз, чи зобов'язаний поет часів війни, який також є військовим, виходити за межі вираження особистих емоцій і переживань у своїй поезії; чи варто поетам насамперед зосереджуватись на донесенні причин для боротьби, надиханні інших і прославленні своєї країни та її інституцій своєю службою. На що отримав відповідь, що військових часто «знелюднюють», у сенсі, що їх намагаються змальовувати як «золотих героїв», які тільки й живуть війною, тож і міфологізують їх виключно як стоїчних героїв; однак військові — це такі ж люди, із такими ж переживаннями та емоціями, як і решта людей; тому поети-військові й пишуть про власний досвід, про те, що торкає їх найбільше — про побратимів, втрати, реалії війни тощо (Киево-Могилянська академія, 2024, 1:35:50–1:39:36). Тобто,

поети-військові, на думку Черногуз, не мають додаткового обов'язку сфокусовано впливати на співгромадян з метою культивування потрібних країні настроїв та уявлень. Для Ярини Черногуз обов'язок учасника бойових дій — це одне, а поетична сторона — це зовсім інше. Учасник бойових дій дбає про свою країну, людей, майбутнє, себто служить заради інших, а поет — висловлює свою правду, свої переживання, свої емоції, свої враження — заради себе. Себто поезія є не утилітарною, не інструментом пропаганди, а медіумом вираження власного внутрішнього світу.

Друге — моральність. Якщо американська література апелювала до моральних принципів експліцитно, то українська література робить це імпліцитно. Дуже важко, майже не можливо, писати про людську діяльність безоціночно, особливо про війну, особливо про сучасну війну у власній країні, якої ти є і свідком, і учасником. Однак цілком можливо не апелювати до моральних принципів — чесності, честі, хоробрості, мудрості, обов'язку тощо — відкрито, прописуючи ці слова. І саме так загалом українські поети пишуть. Таке уявлення про світ та стиль його опису не вказує на те, що українські поети чи українці загалом не розрізняють добра та зла чи розрізняють його гірше, ніж люди 250 років тому на іншому континенті. Бо це неможливо. Незалежно від того, як вони мислять, свобода ґрунтується на цих принципах, а ми все ще люди і тому назагал оперуємо так само. Однак це вказує на те, що в цих поетів немає чіткого уявлення про зв'язок між свободою та моральними принципами.

Також, на відміну від американської віри в Господа як джерела моралі та помічника тим, хто сам собі допомагає, в українській літературі загальне ставлення до Господа є радше як до джина з лампи. Один із прикладів можна знайти в тексті Анатолія Дністровського, який питає у Бога, як він допустив війну та страждання (Сливинський, 2023, с. 205–206). У поезіях Катерини Міхаліциної також є заклики до Бога вивести людей із окупації чи з Азовсталі (Сливинський, 2023, с. 50). Переважно у таких контекстах є звернення до Бога — докір та прохання. Є також персоніфікація Бога у волонтері чи військовому, але таким чином, що позбавляє Його божественності та принижує до рівня смертної людини. У поезії Мар'яни Савки Господа навіть убивають, як людину (Сливинський, 2023, с. 69). Також є мотив сумніву моральності Бога взагалі, зокрема через те, що Він допускає війну та страждання. Це почуття ставить під сумнів існування універсаль-

них моральних цінностей, оскільки Бог, символ надії, добра, правди та справедливості, ставиться під сумнів. Дністровський навіть ставить під сумнів, чи Бог взагалі за українців, та питає: може, Господь теж ворог? (Сливинський, 2023, с. 206). Це відображає ширший сумнів щодо моральних принципів під час конфліктів і труднощів, коли традиційний моральний компас може здаватися неадекватним або недостатнім для вирішення реальних умов, з якими стикаються люди. Тож, на відміну від впевненості в моралі та Господові та чіткості у висловленні цих уявлень, маємо невпевненість та брак відвертої апеляції до цих уявлень.

Трете — державність та інституційність. Американська поезія апелює до прав, законів, податків, виборів, законодавчого органу та інституту президентства. Така риторика майже відсутня в українській поезії. А державні інститути, державні службовці та політики згадуються в негативному ключі. До прикладу, Борис Гуменюк у своїх текстах відверто прописує бажання своїх знайомих вбити велику кількість людей з усіх трьох гілок влади. Гуменюк по-різному ставиться до різних категорій людей. За його ставленням, людей можна умовно поділити на 4 категорії: військові, волонтери, ухиянти та політики й загалом люди, що працюють на державу (Pylunskyi, 2022). До військових повага найвища. До волонтерів та усіх, хто так чи інакше допомагає військовим, також відчувається шана та вдячність. До ухиянтів ставлення зневажливе, але без злоби. Натомість прокурори, судді, чиновники, «беркутівці», депутати заслуговують на «люстрацію», задля якої «можна використовувати палиці, арматурні пруті, коктейлі Молотова, сокири, ножі, мисливські рушниці, автомати Калашникова і звичайну цеглу». Себто вони заслуговують на фізичну розправу, а їхнє майно повинно бути або реквізоване, або спалене (Гуменюк, 2018, с. 131). Врешті, двісті-триста можновладців заслуговують на розстріл «за законами військового часу» (Гуменюк, 2018, с. 164–165). Але, попри найвищу повагу до військових, коли якийсь побратим іде працювати в уряд, то ставлення до нього враз змінюється і він переходить у останню категорію. Немає надії, що він змінить систему, натомість є впевненість, що система корумпує його. Гуменюк навіть вміщує риторичне запитання до такого колишнього військового: «Це ж як треба ненавидіти власну країну, щоб бути у власній країні владою?» (Гуменюк, 2018, с. 196). Дуже важко будувати державу із міцними та справедливими державними інститутами, якщо культура віднаджує

їти до влади найкращих людей. Якщо в суспільстві побутує переконання, що до влади можна прийти лиш шляхом корупції, це породжує замкнене коло, у якому до влади приходять лиш корумповані люди.

Українські поети апелюють до перемоги, українськості та українського майбутнього. Проте це не виявляється через апеляцію до державних інститутів. Це виявляється у зверненні до українських символів матеріальної та позаматеріальної спадщини, а також до природи та людей. Стосовно матеріального, поети вказують на руйнування міст та житла, вбивства людей, нівечення природи. Ці згадки здебільшого супроводжуються вірою у відбудову, відновлення та виникнення нового життя. На межі матеріального та позаматеріального існують пам'ятники, церкви, знакові будівлі (Драмтеатр у Маріуполі, Донецький аеропорт) чи й цілі міста (Буча, Маріуполь, Соледар, Херсон). Це фізичні об'єкти, які містять у собі й сакральний компонент, щось важливе для національної свідомості. Стосовно позаматеріальної спадщини, поети пишуть, що українська мова та її фізичний вияв — кирилиця є символами свободи та національної ідентичності в сучасній українській військовій літературі (Сливинський, 2023, с. 62, 276). Вона такою була, але особливо такою стала після Революції Гідності та початку війни. Поети використовують мову як форму опору та інструмент для вираження ненависті до ворога й любові до своєї країни. Мова в їх творах перетворюється на зброю (Сливинський, 2023, с. 20), яка несе пам'ять про загиблих і руйнування. Вона стає способом розрізнення «своїх» і «чужих» (Сливинський, 2023, с. 177–178) та інструментом для боротьби за національну ідентичність і збереження культурної спадщини.

Стосовно культури загалом, у вірші «Війна» Василь Махно описує, як росіяни використовували культуру для стримування українського національного поступу та знищення ідентичності. Вони створювали міфи, зменшуючи значення української історії та здобутків, намагаючись нав'язати українцям почуття меншовартості:

брешуть же їхні лисиці
що в нас ні щитів ні століть.
(Сливинський, 2023, с. 95–96)

Автор підкреслює, що ми частково відповідальні за сучасні події, тому що не вчили свою літературу та історію. Це дає нам можливість взяти відповідальність за власні дії

та будувати державу, не покладаючись лише на міжнародне право. А отже, почати активно оберігати, відновлювати та створювати свою ідентичність і власновладність (Сливинський, 2023, с. 95–96). Тож до цих матеріальних та позаматеріальних складових української ідентичності поети звертаються з метою актуалізації минулого в контексті національного відродження.

Концепт свободи в американській та українській поезії багато в чому збігається — закоріненість у минулому, віра та спільний рух у майбутнє заради наступних поколінь. В обох культурах є не тільки «свобода від», але й «свобода для». Назагал в американській культурі — це звернення до античного й англійського культурного та державницького минулого заради правового американського майбутнього, супроти протиприродної тиранії. Назагал в українській культурі — це звернення до українського культурного минулого й теперішнього, заради незалежного українського життя в май-

бутньому, супроти російської окупації, руйнувань війни, фізичного та культурного знищення українськості. Себто фундаментальною відмінністю є брак чіткої ієрархії та системи принципів в українській поезії, на відміну від американської. Свобода в українській поезії є абстрактною волею — свободою жити мирним життям у своїй країні із власною культурою, однак без розуміння хто чи що цей триб життя буде оберігати та просувати. Саме для цього й потрібні міцні та справедливі державні інститути. Досвід американського концепту свободи показує, що свобода має бути для державності із правовими державними інститутами. Без цього свобода лишається без механізму збереження, захисту та поступу.

Подальші дослідження можуть зосередитись на опрацюванні цієї різниці на основі порівняння інших родів літератури. А також порівняння можна верифікувати порівнянням концепту свободи в українській літературі та в літературі іншої країни західного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белінська В. Концептосфера ПРИРОДА в поетичному словнику П. Перебийноса та А. Кичинського : дис. д-ра філософії : 035 Філологія. Харків : Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, 2021. 252 с.
2. Донцов Д. Твори. Т. 1: Геополітичні та ідеологічні праці. Львів : Кальварія, 2001. 488 с.
3. Донцов Д. Націоналізм. Дніпро : ДП «ДКФ», 2006. 183 с.
4. Зайцев О. Український інтегральний націоналізм (1920–1930-ті роки): генеза, еволюція, порівняльний аналіз : дис. ... д-ра іст. наук. Львів. 2014. 463 с.
5. Києво-Могилянська академія. A series of public discussions “Wartime Documentation: Literature, Memoirs, and Testimonies” [Відео]. YouTube. 06.05.2024. https://www.youtube.com/watch?v=fSdPzy_FilA
6. Колодій А. Воля і вольність як синоніми свободи в українській політичній традиції. *Думки з приводу: Авторський сайт Антоніни Колодій*. 21.02.2021. <https://political-studies.com/?p=2594>
7. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. У 2 т. Т. 1. Київ : Основи, 1994. 554 с.
8. Луцій С. Концепт «свобода» в прозі українських письменників діаспори. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2024. Вип. 30. Т. 2. С. 86–92. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.2.4>
9. Сливинський О. Поміж сирен. Нові вірші війни: збірка поезій. Харків : Віват, 2023. 496 с.
10. Abernethy J. W. American literature. New York: Maynard, Merrill, 1902. 524 p.
11. Bercovitch S., & Patell C. R. K. The Cambridge History of American Literature. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 797 p. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521301053>
12. Berlin I., Hardy H., & Hausheer R. The Proper Study of Mankind: An anthology of essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. 704 p.
13. Halleck R. P. History of American Literature. New York: American Book Company, 1911. 438 p.
14. Hinchman W. S. A History of English and American Literature. New York: Century, 1918. 584 p.
15. Hopkinson F., & Dobson T. The Miscellaneous Essays and Occasional Writings of Francis Hopkinson, Esq. Vols. I–III. Printed by T. Dobson, n. d.
16. Howard J. R. Poems of Heroism in American Life. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1922. 382 p.
17. Locke J., Shapiro I., Dunn J., & Grant R. W. Two Treatises of Government. New Haven: Yale University Press, 2008. 384 p.
18. McCarty W. Songs, Odes, and Other Poems, on National Subjects. Philadelphia: Wm. McCarty, 1842. 480 p.
19. Metcalf J. C. American Literature. New York: Johnson Pub. Co., 1925. 458 p.

20. Montesquieu Ch. d. S. *The Spirit of the Laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 757 p.
21. Moore F. *Songs and Ballads of the American Revolution*. New York, 1856. 418 p.
22. Morgan E. S., & Morgan H. M. Institute of Early American History and Culture (Williamsburg, Va). *The Stamp act crisis; prologue to revolution*. Williamsburg: University of North Carolina Press, 1953. 342 p.
23. Pylynskyi M. Ordered liberty in Borys Humeniuk's texts. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2022. № 20. С. 51–58. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.7>
24. Stevens R. F., Stevens D. H. *American patriotic prose and verse*. Chicago: A.C. McClurg & Co., 1917. 198 p.
25. Vietto A. *Early American Literature, 1776–1820*. New York: Facts on File, 2010. 222 p.

REFERENCES

1. Abernethy, J. W. (1902). *American Literature*. New York: Maynard, Merrill [in English].
2. Bercovitch, S., & Patell, C. R. K. (1994). *The Cambridge History of American Literature*, Vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press [in English].
<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521301053>
3. Berlin, I., Hardy, H., & Hausheer, R. (1998). *The Proper Study of Mankind: An anthology of essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux [in English].
4. Bielinska, V. Ye. (2021). *Kontsetosfera PRYRODA v poetychnomu slovnyku P. Perebynosa ta A. Kychynskoho* [Concetosphere Nature in P. Perebyinis and A. Kychynskyi's poetic dictionary]. PhD dissertation; H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University [in Ukrainian].
5. Dontsov, D. I. (2006). *Natsionalizm*. Dnipro: DP "DKF" [in Ukrainian].
6. Dontsov, D. (2001). *Tvory. Vol. 1: Heopolitychni ta ideolohichni pratsi* [Works. Vol. 1: Geopolitical and ideological works]. Lviv: Kalvariia [in Ukrainian].
7. Halleck, R. P. (1911). *History of American Literature*. New York: American Book Company [in English].
8. Hinchman, W. S. (1918). *A History of English and American Literature*. New York: Century [in English].
9. Hopkinson, F., & Dobson, T. (n.d.). *The Miscellaneous Essays and Occasional Writings of Francis Hopkinson, Esq.* Vols. I–III. Printed by T. Dobson [in English].
10. Howard, J. R. (1922). *Poems of Heroism in American Life*. New York: Thomas Y. Crowell Co [in English].
11. Kolodii, A. (2021, February 12). Volia i volnist yak synonymy svobody v ukrainskii politychnii tradytsii [Will and freedom as synonyms of freedom in the Ukrainian political tradition]. *Dumky z pryvodu. Avtorskyi sait Antoniny Kolodii* [in Ukrainian].
<https://political-studies.com/?p=2594>
12. Kyievo-Mohylianska akademiia. (2024, May 6). *A series of public discussions "Wartime Documentation: Literature, Memoirs, and Testimonies"* [Video]. YouTube [in English].
https://www.youtube.com/watch?v=fSdPzy_FilA
13. Locke, J., Shapiro, I., Dunn, J., & Grant, R. W. (2008). *Two Treatises of Government*. New Haven: Yale University Press [in English].
14. Lushchii, S. (2024). Kontsept «svoboda» v prozi ukrainskykh pysmennykiv diaspori [The concept of "freedom" in the Ukrainian diaspora prose]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 30(2), 86–92 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.2.4>
15. Lysiak-Rudnytskyi, I. (1994). *Istorychni ese* [Historical Essays]. Vol. 1. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
16. McCarty, W. (1842). *Songs, Odes, and Other Poems, on National Subjects*. Philadelphia: Wm. McCarty [in English].
17. Metcalf, J. C. (1925). *American Literature*. New York: Johnson Pub. Co [in English].
18. Montesquieu, Ch. d. S. (1989). *The Spirit of the Laws*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
19. Moore, F. (1856). *Songs and Ballads of the American Revolution*. New York [in English].
20. Morgan, E. S., & Morgan, H. M. Institute of Early American History and Culture (Williamsburg, Va). (1953). *The Stamp Act Crisis; Prologue to Revolution*. Williamsburg: University of North Carolina Press [in English].

21. Pylynskyi, M. (2022). Ordered Liberty in Borys Humeniuk's texts. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, 20, 51–58 [in English].
<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.7>
22. Slyvynskyi, O. (2023). *Pomizh syren. Novi virshi viiny* [Among the Sirens. New Poems of War]. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
23. Stevens, R. F., & Stevens, D. H. (1917). *American Patriotic Prose and Verse*. Chicago: A.C. McClurg & Co [in English].
24. Vietto, A. (2010). *Early American Literature, 1776–1820*. New York: Facts on File [in English].
25. Zaitsev, O. Yu. (2014). *Ukrainskyi intehralnyi natsionalizm (1920–1930-ti roky): heneza, evoliutsiia, porivnialnyi analiz* [Ukrainian integral nationalism of the 1920s and 1930s: genesis, evolution, comparative analysis]. (Doctoral dissertation). Lviv [in Ukrainian].

Mykhailo Pylynskyi,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-4771-1294>

e-mail: m.pylynskyi@kubg.edu.ua

**THE CONCEPT OF POLITICAL FREEDOM IN WAR POETRY:
A COMPARISON OF UKRAINIAN POETRY FROM THE MODERN WAR
AND AMERICAN POETRY FROM THE REVOLUTIONARY WARS**

This paper delves into the concept of political freedom as depicted in American and Ukrainian poetry, specifically during periods of conflict. By focusing on wartime literature, the study aims to uncover the nuanced meanings and representations of freedom in both American and Ukrainian contexts. The research is particularly relevant given the current Russian-Ukrainian war, which has brought the question of national and political freedom to the forefront of Ukrainian society. The comparative approach of this study allows for an examination of how two different cultures, separated by time and geopolitical context, perceive and articulate the idea of freedom.

Drawing from both American Revolutionary War poetry and contemporary Ukrainian poetry, the paper identifies key themes and philosophical influences that shape each culture's understanding of freedom. American poetry of the late 18th and early 19th centuries has been influenced by many Enlightenment thinkers, particularly by John Locke. He emphasizes "freedom from" tyranny and "freedom for" self-governance and moral duty. These poems often serve a utilitarian purpose, aimed at mobilizing public sentiment, fostering unity, and demoralizing the enemy. The use of simple, accessible verse forms in American poetry reflects a desire to reach a broad audience and reinforce the moral and institutional foundations of the nascent American state.

In contrast, Ukrainian war poetry, influenced by thinkers like Dmytro Dontsov, presents a more existential and culturally rooted understanding of freedom. This poetry emphasizes "freedom from" oppression and "freedom for" cultural identity and national survival. The diversity of expressions in Ukrainian poetry — from personal reflections on the trauma of war to collective affirmations of resilience — highlights a complex relationship with the concept of freedom, shaped by a history of ongoing struggle and resistance.

The study underscores the importance of historical and cultural contexts in shaping literary representations of freedom. While American poetry often frames freedom within the context of statehood and democratic governance, Ukrainian poetry reflects a deeper existential struggle for cultural and national continuity. By analysing these literary traditions side by side, the paper provides insight into how different societies conceptualize and valorize freedom, revealing both commonalities and unique cultural inflections. This comparative exploration not only enriches our understanding of freedom in literature but also offers perspectives on the broader socio-political struggles that continue to shape these nations today.

Key words: freedom, liberty, poetry, Russian-Ukrainian war, American revolution, Dmytro Dontsov, John Locke.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2024

Прийнято до друку 27.09.2024

Діана Підбуртна,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-0802-8775>

e-mail: dvpidburtna@gmail.com

СИМВОЛІКА ПРОСТОРУ В РОМАНІ АРТЕМА ЧЕХА «РАЙОН “Д”»

Дослідження простору є надзвичайно актуальним для пострадянської літератури, адже, за словами Ярослава Поліщука, віртуальне топографування, що здійснюється зокрема через засоби художньої літератури, є важливим для консолідації населення, бо етноси та території спочатку народжуються в головах, а потім позначаються на мапах. У статті зосереджено увагу на просторовій символіці роману Артема Чеха «Район “Д”». Предметом є елементи простору, їхнє значення та вплив на персонажів твору. Поставлена проблема полягає у класифікації просторових образів, через які автор передає культурні та соціальні реалії пізно-радянської та ранньонезалежної України. Для її вирішення було взято класифікацію освоєного простору Марка Оже, яка включає в себе місця (реляційні, пов'язані з соціальною та індивідуальною ідентичністю напряму) й не-місця (транзитні, такі, де людина з'являється спорадично і довго не затримується). Символічне осмислення простору в романі Артема Чеха «Район “Д”» відбувається в межах категорій «свій» / «чужий», на основі яких і було згруповано всі просторові образи. Застосовано методи текстуального та аспектного аналізу, зокрема розглянуто взаємозв'язок просторових образів з характерними особливостями урбаністичного середовища та їх впливом на життя та ідентичність персонажів та персонажок. Основними результатами є висвітлення того, як міський простір стосується соціальних проблем, особистісних пошуків персонажів і внутрішніх та зовнішніх конфліктів, через які вони проходять. Новизна дослідження полягає в аналізі українського провінційного міського простору в романі Артема Чеха як складної екосистеми, елементи якої не можна потрактувати однозначно. Особлива увага приділена образу дому, який у романі постає суперечливим і доволі віддаленим від усталених характеристик надійності та безпеки, з яким його звикли асоціювати. Більш глибокий аналіз просторової символіки в сучасних українських романах та її зв'язок із національною ідентичністю та соціальними змінами є перспективним для подальших досліджень.

Ключові слова: урбаністичний простір, місце, не-місце, Артем Чех, дім.

Говорячи про простір як художню категорію, варто зазначити, що він зазвичай вимірюється низкою полярних характеристик: відкритий / закритий, близький / далекий, зовнішній (макрокосм) / внутрішній (мікрокосм), реальний / суб'єктивний (вигаданий) і тощо. Проте, якщо зосереджуватись на просторі як категорії символічній, найпродуктивнішою і найочевиднішою характеристикою буде базова світоглядна опозиція «свій» / «чужий». Саме на цьому протиставленні ґрунтується, наприклад, становлення локальної ідентичності (Овчиннікова, 2012). Дослідниця наголошує, що сутність її відмінності від інших територіальних ідентичностей полягає «у вирізненні

окремої території через означення її індивідом як “своєї”, в якості “свого місця” в онтологічному сенсі. <...> Така прив'язаність до певного місця ґрунтується на емоційних особистісних переживаннях індивіда стосовно місця, що може бути зумовлено фактом народження, сімейними обставинами на зразок одруження, народження дитини й включення до локальної спільноти, яка поділяє близькі та зрозумілі цінності, норми, уявлення» (Овчиннікова, 2012, с. 138). Про це говорить також Марія Редьква на прикладі міграційних процесів: «Щодо ідентифікації себе під час міграційних процесів, люди, що беруть участь у міграціях, сприймаються як такі, що виходять за межі

© Підбуртна Д., 2024

свого простору і набувають ознак чужого, а отже отримують нове позначення / ім'я / назву. І неважливо, чи це сприйняття у традиційній культурі, чи у сьогоденні: сприйняття ситуації та її учасників залишається подібним. Той, хто приходить на твою землю — за замовчуванням, чужий, і той, хто залишає її, перестає бути своїм та набуває ознак іншого або й чужого» (Редьква, 2024, с. 42). На важливості та впливовості символічного освоєння та маркування простору наголошує Ярослав Поліщук у праці «Гібридна топографія: місця й не-місця в сучасній українській літературі». Дослідник переконаний, що спершу этноси та їх території народжуються в головах, а вже потім їх позначають на картах, а отже, віртуальне топографування місць, що здійснюється зокрема засобами художньої літератури, є одним з ключових у консолідації населення країни (Поліщук, 2018).

Про літературу, що була створена після розвалу СРСР, тобто сучасну нам, він говорить так:

Українська література перехідного періоду виразно окреслила два вектори, цілком протилежні в суті — внутрішньої та зовнішньої експансії. Перший забезпечували твори, в яких окреслювався культ провінції як острівця національної тотожності й традиції в минулому, а також зображувалися основні впливи, яких зазнала провінція в радянську добу, коли вона була позбавлена власної харизми, обезличена, асимільована <...>. Другий же представлений книжками, в яких, навпаки, розмиванню ідентичності протиставлений герой-індивідуаліст, що несхильний замикатися в освоєному просторі. Але спраглий пошуку й експерименту, відкритий на виклики широкого світу. Здобуваючи нові світи, він «приміряє» їх до себе, пробує знайти нові ідентичності, яких необхідно набутися в сучасному світі, аби вижити. (Поліщук, 2018, с. 25)

Роман Артема Чеха «Район “Д”» не підходить під жодне визначення Ярослава Поліщука. Це — автобіографічна розповідь, що складається з новел, де основою стали не пошуки персонажем власного «Я» чи його еволюція, хоча показане дитинство і юність. «Район “Д”» — радше спроба закарбувати власні спогади про місце, де автор виріс — черкаський район, що з'явився в 60-х роках ХХ століття — без спроби зобразити культ провінції чи відчайдушного бажання пізнати широкі світи. В одному з інтерв'ю, відповідаючи на питання, наскільки важливо

було відобразити дух конкретного реального місця, яке, втім, могло б називатися районом N та існувати будь-де в Україні, Артем Чех сказав: «Назва “Район “Д”” досить умовна. Але реальна. Вона створює ілюзію локальності й особливості, це такий собі атрибут, прив'язка, за який тримається вся книжка. Місто N здатне вмістити в себе абсолютно все. Район “Д” — лише те, що належить району “Д”» (Журавель, 2019).

Мета цього дослідження — простежити функціонування простору в романі не лише як довколишнього середовища, а і як важливої символічної структури, яка безпосередньо впливає на персонажів. Для досягнення мети було застосовано кілька методологічних підходів: культурологічний, соціологічний та геоокритику, базуючись на ідеях та теоріях М. Оже, Я. Поліщука, Б. Вестфалю, П. Бурдьє. Культурологічний підхід дозволив виявити взаємодію міського простору з культурним та соціальним контекстом. За допомогою соціологічного підходу були виявлені взаємозв'язки між міським простором і соціальними відносинами. Місто розглядалося як простір соціальний, у якому існують і розкриваються ієрархії, нерівності та конфлікти між представниками різних соціальних структур. Геоокритика допомогла віднайти значення району «Д» у житті персонажів та його вплив на ідентичність та поведінку. Було застосовано такі конкретні методи: дискурс-аналіз, описовий підхід, мікроаналіз, образний аналіз, аспектний аналіз, історико-літературний метод. Цей інструментарій допоміг проаналізувати образи персонажів, простежити зв'язок між міським простором та їхньою локальною ідентичністю, сформулювати цілісний образ міста та виокремити конкретні локуси, які постають місцями чи не-місцями (за класифікацією Марка Оже).

Логічно припустити: якщо автор пише про свій рідний район, то цей простір однозначно підпадає під визначення «свій», постає символом безпеки й дому. Проте все дещо складніше:

Усі свої дитинство і юність аж до закінчення школи мене оточували потужні географічні кордони й зумовлені ними психологічні бар'єри. <...> з одного боку моє дитинство обмежувала черкаська дамба, <...> а з другого — переїзд, за яким починалися село Червона Слобода й траса на Чигирин. <...> Дві головні нездоланні межі реального і навіть уявного світу: далі не було куди, далі — було небезпечно, чорно і взагалі виникали великі сумніви, чи далі існувало щось, крім космічного пилу та полярного холоду. (Чех, 2019)

Автор чітко розмежує географічні кордони, в дитячій уяві вони постають чимось матеріальним, тим, що захищає від невідомості. Проте він наголошує, що цей простір не є цілком задовільним: «Звідси завжди хотілося втекти. Втеча як порятунок була для місцевих звичною парадигмою мрій та бажань» (Чех, 2019, с. 6). За символом дому зазвичай криється захищеність, надійність, стабільність. Проте дім у Чеха більш комплексний і неоднозначний:

Більшість із тих, про кого йдеться в цій книжці, були втікачами. Черкаси для них ставали пунктом «Б», куди вони, після довгих поневірянь усіма континентами, заїжджали, аби осісти й укоренитися душею в радіоактивний бетон. Але з часом життя тиснуло, а щастя так і не приходило, і тоді вони вирушали на пошуки нових міст, вирів і гнізд. (Чех, 2019, с. 7)

Хоча персонажі й персонажки роблять багато спроб втекти з Черкас, місто ніби не хоче їх відпускати. Це сталося із Зоєю («Чайник, або Найкраща дівчинка у світі») — зрозумівши, що вона тут небажана й нікому не потрібна у свої 30, жінка їде в нікуди, проте через багато років повертається додому й живе з матір'ю. У пошуках кращої долі їде в Італію Оля («Бляді ви, бляді») та потім повертається, адже «Падуя — це діра. <...> Клоака. <...> Черкаси на її фоні — Монблан!» (Чех, 2019, с. 250). Також пробувала вирватися з району «Д» Надя («Повінь»). Проживши пів життя на Кавказі, вона повернулася до колишнього чоловіка, бо, за її словами, стала стара. Шлях іншої персонажки, Корейки («Корейка»), пролягав через Дніпропетровськ — Монреаль — Сан-Франциско — Торонто — Черчилл і закінчився в Черкасах, хоча вона так відчайдушно мріяла про життя в Канаді. Єва («Євушка») переїхала з шахтарського містечка до Харкова, потім зі своїм чоловіком-капітаном до Львова, тоді знову до Харкова з іншим чоловіком, а зрештою теж осіла в Черкасах. Напевно, лише колишня зв'язкова УПА Пані Віра («466») знайшла в Черкасах справжній прихисток. Вона замолоду побувала в таборі та змінила багато місць проживання — від рідного села Княже під Золочевом до холодного казахстанського Балхашу, а звідти вони з чоловіком «переїхали до Рязані. <...> Пізніше кочівна доля закинула їх до Мценська. Рязань, Калуга, Орел, Брянськ, Тула, Липецьк — усе ж ближче до України, аніж спотворені колючим дротом казахстанські могильники» (Чех, 2019, с. 174). «Упівців західніше Шепетівки не прописували», тому родина обра-

ла Черкаси як «центральный регіон, що балансує між радикальним заходом і мовчазним сходом. <...> Головне — вести помірковане життя трударя, чий переконання змішалися із сіллю землі й попелом історії» (Чех, 2019, с. 174).

Сприйняття Черкас, а отже й символічність простору міста й зокрема району «Д», міцно прив'язане до часу. Черкаси 1949 року постають перед нами цілком пасторальними, вони «пахли хлібом, тютюном, рибою і тирсою. <...> Мальовнича периферія, оспівана поетами Малоросія, тихий і квітучий край, люди якого не знали ані голоду, ані гонорей» (Чех, 2019, с. 78). Це такий собі період втраченого раю, адже пізніше місто почало розбудовувати промисловість з усіма наслідками глобалізації:

У п'ятдесят четвертому... до міста почала стягуватися різномаста робітничка публіка. <...> Схили заповнилися не надто освіченим людом. Євреї, цигани, караїми і трохи поляків привнесли свій інтернаціональний колорит, свою мову, свої релігії та обряди. <...> Запахло гноем та поміями. Пташиний спів заглушався волячим ревом. (Чех, 2019, с. 79)

Ось як описує автор народження свого району: «Індустріальний виродок, потворний приклад радянського містобудування... починаючи з середини шістдесятих, із землі вилупляються цегляні коробки, в яких житиме вся ця робітничка маса, чорна від втоми, з приреченістю в недовірливих очах» (Чех, 2019, с. 78). Сама назва району не овіяна флером романтичних міських легенд, які зазвичай творяться на базі місцевих байок або виростають навколо видатної тими чи іншими діяннями постаті, все набагато прозаїчніше: «весь цей безбарвний лабиринт новобудов позначили на мапі літерою “Д”. Назва закріпилася, й цією літерою батьки досі лякають неслухняних дітей із центральної частини міста» (Чех, 2019, с. 8). Такими описами Чех робить простір очуженим, відокремленим, закритим. За словами Чеха, нові п'ятиповерхівки, зведені на місці колишніх приватних будинків, утворили «закритий двір, окрему республіку зі своїми судами і пенітенціарною системою, зі своїми національними героями й ганебними сторінками». З самого початку район «Д» не постає перед нашими очима не те що привабливим, а навіть відносно безпечним простором: «Перша половина сімдесятих, <...> золоті часи району “Д”... ватаги зі збитими кулаками й розсіченими черепами зміцнювали авторитет району, будували тривке соціалістичне майбутнє,

глибоко вростаючи коренями у бетонний фундамент» (Чех, 2019, с. 87).

Крім власне району «Д», Чех описує й інші місця в Черкасах, зокрема район приватної за будови Казбет:

У шістдесяті роки молодих та здорових будівників соціалізму розселили по квартирах, залишивши на Казбеті переважно старих людей разом із нажитими за багато років скарбами... Здається, всі черкаські божевільні були з Казбету. Вони не витримували хронологічних схрещень. У їхніх будинках досі висіли портрети Олександра Третього, а на горищах лежали молитовники, писані старослов'янською мовою. Тим часом по телевізору показували космонавтів. Це була своєрідна черкаська Флорида, янссонівське місто сонця. (Чех, 2019, с. 30)

Казбет теж постає окремим світом, позачасям, яке живе за своїми законами. Проте найбільш закритим і небезпечним простором виявляються два будинки для робітників з вадами слуху на задвірках району «Д»:

Робітники та їхні діти вирізнялися особливою жорстокістю. Безперестанку бухали, ловили випадкових перехожих та витрушували з них увесь дріб'язок разом із сірниками й канцелярськими кнопками, забивали на роботу, врешті утворили в самому центрі радянської України свою власну республіку. <...> Радянська влада не намагалася придушити їхню державність, а навпаки, всіляко підтримувала цей анклав. Як мінімум стабільними цінами на водяру. (Чех, 2019, с. 88)

Французький антрополог Марк Оже увів в обіг терміни «місце» та «не-місце» на позначення освоєного простору. Він зазначає, що місце й не-місце, є крихкими полюсами: перше ніколи до кінця не зникне, а друге ніколи не реалізовується повністю, в той час як разом вони утворюють палімпсест, на якому заново пишуться заплутані партії ідентичності та взаємозв'язку (Augé, 1995). Тобто місце є простором реляційним, глибоко історичним та тісно пов'язаним з ідентичністю, як соціальною, так і індивідуальною. Натомість не-місце визначається як транзитне, де людські актори проходять як анонімні особи, але не стосуються його чи ідентифікуються там в будь-якому інтимному сенсі. Це можуть бути лікарні, музеї, торгові центри, вулиці, дороги. Не-місця характеризуються штучними поверхнями, наприклад бе-

тонними чи асфальтовими. І якщо подивитись на описані Чехом будинки для працівників з вадами слуху чи Казбет — вони підпадають під визначення місць, адже, безперечно, є для когось значимими та інтимними. Проте особисто для нього це чужий, дещо загрозливий простір, де не відбувається нічого хорошого. Це не робить їх не-місцями, вони є складником комплексного поняття «дім».

Насправді район «Д» творять історії життя його мешканців. І якщо відкинути усталене тлумачення не-місця й глянути глобальніше, то він може здатися одним великим не-місцем. Бетонний, контрольований пильними очима сусідів, тут живуть здебільшого нещасні люди, чие безмістовне життя проходить транзитом через район, який є лише точкою, що їх об'єднала. Алкоголіки, вдови та вдівці, самотні на старості літ батьки, покинуті діти, жертви домашнього насилля, люди без сенсу існування, бандити, наркомани, люди з розбитим серцем та ті, хто ніколи не знав любові, — а часто кілька цих іпостасей вміщуються в одній людині. Роман пронизаний безвихіддю.

Звичайно, і район, і місто, не є однорідними, тому узагальнити й назвати їх не-місцями або місцями було б нерозважливо. Вони складаються з сукупності просторів. Це вулиці, будинки, двори, заклади, заводи, пляжі, магазини, підворотні, притони. І місцями ці конкретні локуси робить саме сприйняття їх мешканцями. Наприклад, так Чех говорить про свій двір:

Той зелений і дрімучий, добрий і затишний двір бачиться мені й досі, коли я у переповненому метро <...> уявляю собі парадайс. Мабуть, кожна людина має гостру потребу хоча б в уявному парадайсі, місці, де немає ані смерті, ані важких уранішніх подихів, ані холодних північних вітрів, які приносять запахи пороху та яловичої тушонки. (Чех, 2019, с. 143)

Автор сам усвідомлює, що сприйняття двору як раю пояснюється банальною сентиментальністю. Проте він не відмовляється від цього символічного едему, пристанища для втомленої життєм душі. Однозначно місцями і водночас культурними центрами, де можна відпочити, є пельменна на Подолинського, парк Першого Травня. А не-місцями виступають небезпечні вулиці та заводи — «бездушні омертвілі організми, цегляні атоли, де панують розруха, задуха і, врешті, смерть» (Чех, 2019, с. 8).

Локальна ідентичність автора виявляється в асоціації себе саме зі своїм районом: «Швидше

за все, я просто з району «Д»» (Чех, 2019, с. 207). Автор таки вирвався з нього, проте переїхавши «боявся загубити коріння, яке тримало мене на цих землях, людей, що єднали мене з дитинством, місто, що виростило мене й надало характерного провінційного досвіду» (Чех, 2019, с. 122). Описуючи страшні речі, він не надає їм оцінки. Для автора це просто досвід, який він здобув удома. А дім — це місце, де, попри всю небезпеку, якої зазнаєш, ти все одно відчуваєшся своїм.

Отже, символічне осмислення простору в романі Артема Чеха «Район «Д»» відбувається в межах категорій «свій» / «чужий». Так «свій» простір виступає домом, раєм (хоч і не в класичному розумінні цього слова), тим часом як умовно «чужий» простір не несе конкретного

символічного сенсу. Ми можемо сказати, що район виступає для автора більшим маркером локальної ідентичності, ніж місто, в якому він живе. І район, і місто — це сукупність менших локусів, які можна визначити як місця та не-місця (за Оже). Прикметно, що навіть не місто чи квартира, а район, в якому народився автор, є для нього символом дому, а двір, в якому він виріс, — раю. Не-місця здебільшого постають загрозливим простором, небезпечним для здоров'я (заводи, де хімічні випари вкорочують віку; вулиця, де орудують хулігани, пус-тирі, де може статися що завгодно). Проте вони теж є частиною великого комплексного поняття під назвою «Дім» — бетонного, закритого, зі своїми законами, повного небезпечної публіки та водночас рідного і до болю знайомого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Журавель Д. Артем Чех, письменник: Люди потребують тих, хто казатиме метафорами про головне. *Інтерв'ю з України*. 20.08.2019. <https://rozмова.wordpress.com/2019/08/25/artem-chekh-3>
2. Овчиннікова Л. Місце та локальна спільнота як чинники формування локальної ідентичності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи*. 2012. № 999. С. 137–142
3. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги — XXI, 2018. 272 с.
4. Редька М. Чужі серед своїх (I): називання осіб на основі міграційних процесів в Україні кінця XX — поч. XXI ст. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2024. Т. 12. № 1. С. 39–53. <https://doi.org/10.14746/sup.2024.12.1.3>
5. Чех А. Район «Д». Чернівці : Меридіан Черновіц, 2019. 320 с.
6. Augé M. *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. London; New York: Verso, 1995. 122 p.

REFERENCES

1. Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. London; New York: Verso [in English].
2. Chekh, A. (2019). Raion «D» [District «D»]. Chernivtsi: Merydian Chernovits [in Ukrainian].
3. Ovchinnikova, L. (2012). Mistse ta lokalna spilnota yak chynnyky formuvannia lokalnoi identychnosti [Place and Local Community as Factors in the Formation of Local Identity]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Sotsiologichni doslidzhennia suchasnoho suspilstva: metodolohiia, teoriia, metody*, 999, 137–142 [in Ukrainian].
4. Polishchuk, Ya. (2018). *Hibrydna topohrafiia. Mistsia y ne-mistsia v suchasni ukrainskii literaturi* [Hybrid Topography. Places and non-places in modern Ukrainian literature.]. Chernivtsi: Knyhy — XXI [in Ukrainian].
5. Redkva, M. (2024). Chuzhi sered svoikh (I): nazyvannia osib na osnovi mihratsiinykh protsesiv v Ukraini kintsia XX — poch. XXI st. [Strangers among Our Own (I): Naming persons based on the migration processes in Ukraine at the end of 20th and the beginning of 21st century]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 12(1), 39–53 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.14746/sup.2024.12.1.3>
6. Zhuravel, D. (2019, August 20). Artem Chekh, pysmennyk: Liudy potrebuuiut tykh, khto kazatyme metaforamy pro holovne [Artem Chekh, writer: People need those who will use metaphors to talk about the most important things]. *Interviu z Ukrainy* [in Ukrainian]. <https://rozмова.wordpress.com/2019/08/25/artem-chekh-3>

Diana Pidburtna,

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-0802-8775>

e-mail: dvpidburtna@gmail.com

SYMBOLISM OF SPACE IN ARTEM CHEKH'S NOVEL DISTRICT "D"

The study of space is extremely relevant for post-Soviet literature, because, according to Yaroslav Polishchuk, virtual topography, which is carried out, in particular, through the means of fiction, is important for the consolidation of the population, because ethnic groups and territories are first born in the mind and then marked on maps. The article focuses on the spatial symbolism of Artem Chekh's novel "District 'D' ". The subject is the elements of space, their meaning and influence on the characters of the novel. The problem is to classify spatial images through which the author conveys the cultural and social realities of late Soviet and early independent Ukraine. To solve it, the author used Marc Auge's classification of the developed space, which includes places (relational, directly related to social and individual identity) and non-places (transitory, where a person appears sporadically and does not stay for long). The symbolic comprehension of space in Artem Chekh's novel "District 'D' " occurs within the categories of "familiar" / "foreign" on the basis of which all spatial images were grouped. The methods of textual and aspectual analysis are applied, in particular, the relationship of spatial images with the characteristic features of the urban environment and their impact on the life and identity of the characters is considered. The main results are to highlight how urban space relates to social problems, personal searches of the characters and the internal and external conflicts they go through. The novelty of the study lies in the analysis of the Ukrainian provincial urban space in the novel by Artem Chekh as a complex ecosystem, the elements of which cannot be interpreted unambiguously. Particular attention is paid to the image of home, which in the novel appears contradictory and quite distant from the established characteristics of reliability and security with which it is usually associated. A deeper analysis of spatial symbolism in contemporary Ukrainian novels and its relationship to national identity and social change is promising for further research.

Key words: urban space, place, non-place, Artem Chekh, home.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2024

Прийнято до друку 16.10.2024

Іван Прокопенко,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0009-0009-3220-4482>

e-mail: i.prokopenko182@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СТУДІЙ ТРАВМИ (ТЕРМІНОЛОГІЯ, ПРОБЛЕМАТИЧНІ МОМЕНТИ ТА СХЕМА РОЗБОРУ): СПРОБА АНАЛІЗУ

Стаття присвячена теоретичним аспектам студій травми, спробам обговорити лакуни й проблемні місця в межах методології. Сучасні студії травми, попри досить активний розвиток за останні десятиріччя, мають проблему чітких артикуляцій своїх ключових визначень та методології. Ба більше, сам предмет студій — травма — має проблему називання: при перенесенні терміна з царини психіатрії втрачається чіткість, натомість робиться наголос на неможливості повноцінного розуміння феномену. Тож завданням статті, в першу чергу, є спроба розробки термінологічного апарату й метод аналізу травматичної оповіді. Ця розвідка буде присвячена роздумам щодо ключового терміна — травми — а також спробі виробити термінологічний апарат і методу аналізу тексту в рамках цих студій.

Предметом статті є спроба сформулювати засадничі терміни й запропонувати метод аналізу травми в літературному тексті. Опіраючись першочергово на когнітивно-поведінкову терапію, метод є експериментом із погляду на травму з точки зору когнітивно-поведінкової терапії, психології, нейронауки та філософії.

У цій статті було виокреслено предмет студій травми (травматична подія, травма, наслідки травми) й зауважено проблематичні аспекти студій травми: розмитість деяких її термінів і висловлені застереження щодо тенденційного застосування її понятійного апарату. Основними термінами студій травми були названі наступні: травму окреслили як переживання події, що надмірно засмучує і хоча би тимчасово пригнічує внутрішні ресурси індивіда, а також є причиною стійких психологічних симптомів; травматичною подією назвали власне подію, що призводить до травми; до наслідків травми — усіх можливих реакцій на травматичну подію після її власне переживання — зарахували такі: стрес — сукупність захисних фізіологічних реакцій, що настають в організмі тварин і людини у відповідь на вплив різних несприятливих факторів (стресорів); страх як емоційну реакцію на справжню або вигадану навислу загрозу; а також захисні механізми — сполучені з Я автоматичні несвідомі механізми, що забезпечують психічний захист особистості.

Наостанок був запропонований дескриптивний метод аналізу травми, що складається з п'яти частин і містить: встановлення причини травми, спосіб артикуляції оповіді про неї, опис страхів, продукованих травмою, характеристика стресу та реакцій на нього й захисних механізмів; нарешті, простеження за тим, чи відбулася інтеграція травми в межах самого тексту. Цей метод був апробований на матеріалі оповідання Павла Вишебаби «Марсіани» як прикладу тексту, де травма успішно інтегрується в досвід персонажів. Запропонований метод може бути в подальшому доповнений і застосований до інших текстів як потенційний шаблон аналізу оповідей про травму.

Ключові слова: студії травми, травма, теорія літератури.

Паралітературний чинник війни реактуалізує питання зображення, дослідження й осмислення травми в художній літературі як культурного феномену. Нові тексти, опубліковані після повномасштабного вторгнення, засвідчують усепроникність травми війни в укра-

їнській літературі. Водночас сучасні студії травми, попри досить активний розвиток за останні десятиріччя, і в українському літературознавстві також, — серед інших до напрацювань студій звертались Т. Гундорова, О. Романенко, Н. Довганич, О. Пухонська, Х. Ругар, В. Васи-

ленко, Д. Мельник, О. Бондарева, Л. Даниленко, С. Жигун, О. Кретова, І. Богданова — мають проблему чітких артикуляцій своїх ключових визначень та методології. Ба більше, сам предмет студій — травма — має проблему називання: як пише Христина Рутар, «Терміном “травма” позначають декілька певним чином суперечливих елементів відразу — це й психологічна хвороба, і колекція симптомів, й історична подія. Поняття, яке переступає дисциплінарні межі, ускладнює собі шлях до розуміння та застосування в науці» (Рутар, 2018, с. 295). Власне оця термінологічна розхристаність становить проблему, адже немає ні визначень, ні критеріїв для аналізу текстів.

Травма може бути потрактована у два способи: як термін та як метафора. Почну з другого випадку, бо саме до травми як метафори найчастіше вдаються теоретики студій травми, особливо психоаналітичне-постструктуралістське крило. У своїй книзі «Травма: Розвідки в пам'яті» одна з засновниць студій травми, літературознавиця Кеті Карут дає своє бачення травми:

Патологія (травма) полягає виключно в структурі її переживання або сприйняття: подія своєчасно не асимільована чи пережита в своїй повноті, але з запізненням, із повторюваною обсецією в переживаючої людини. Бути травматизованим означає бути обсеєваним щодо зображення або події. <...> Вплив травми полягає власне в оцьому запізненні, в її відмові бути легко віднайденою, у її наполегливій появі поза межами місця та часу. (Caruth, 1995, р. 4–5).

Така розлога цитата потрібна для того, аби звернути увагу на момент переходу «травми» від медичного терміна до центрального поняття студій травми у літературознавиці через спрощення до кількох центральних характеристик, що відтак складають основу для подальших теоретизувань. По суті, відбувається певна синекдоха терміна, його частину переносять з одного наукового поля в інше й абсолютизують як повнокровний термін.

По-друге, важливо відмітити ще один аспект травми як метафори: поглинання пов'язаних із нею або дотичних до неї частин. Бо якщо триматися травми як терміна у вузькому значенні, то наведена характеристика травмою не є. Навпаки, це скупчення й перемішування травми й пов'язаних із нею наслідків, що навіть не зводяться тільки до ПТСР. Пригадувати травму — не означає переживати травму нано-

во, бо інакше кожне подібне повернення характеризувалося би ретравматизацією.

Хоч і не заперечую потребу певної трансформації терміна «травма» під час перенесення й адаптації його на ґрунт студій травми, визначення Кеті Карут видається сумнівним з огляду на те, що травма як метафора не тільки виходить за межі оригінального значення, а й убирає в себе інші дотичні явища. Тому розширення травми до метафори видається сумнівним і навіть контрпродуктивним для студій, бо розмивання визначення центрального терміна підриває змогу розбудови адекватної методології.

Таке прискіплива критика пов'язана з потребою формування усталеного термінологічного апарату для відносно нової методології на засадах чіткості, логіки і ясного розмежування її центральних понять. Отже, видається важливим повернення до травми як терміна, а тому треба відходити від оригінального психіатричного розуміння травми з подальшою його адаптацією для студій травми.

Посібник з діагностики та статистики психічних розладів, 5-те видання (DSM-5: Американська психіатрична асоціація) у розділі про посттравматичний стресовий розлад подає визначення травми як

експозицію (безпосереднє переживання) до смерті або загрози життю, серйозного ушкодження, або сексуального насильства в один чи більше з таких способів: безпосереднє переживання травматичної події або подій; перебування свідком подій, які трапилися з іншими; знання того, що травматична подія трапилася із членом сім'ї або близьким другом — у випадках смерті чи загрози життю члену сім'ї чи другові, якщо ця подія була насильницькою або непередбачуваною; переживання багаторазової чи надмірної експозиції до нестерпних деталей травматичної події або подій. (Американська психіатрична асоціація, 2024, с. 176)

Така ще більш розлога цитата покликана, у першу чергу, показати, що травма є, як уже було згадано, не стільки «обсецією про пережиту, неповні засвоєну подію», але власне переживання травматичної події. Це не патологія, котру також вважають за відхилення від норми, а одна з багатьох життєвих подій, котра з огляду на внутрішню її складність вимагає додаткових ресурсів до інтеграції в свій життєвий досвід.

Принагідно варто зазначити про наявну постійну дискусію щодо критеріїв «травма-

тичності» події. Обмежившись лишень кількома заввагами, стану на бік асоційованого професора психіатрії та психології Джона Бріера та професорки психіатрії та поведінкових наук Кетрін Скотт, які розширюють термін «травма» до стислого, але вичерпного визначення — «подія, що надмірно засмучує і хоча би тимчасово пригнічує внутрішні ресурси індивіда, а також є причиною стійких психологічних симптомів» (Бріер, Скотт, 2023, с. 24). Водночас автори застерігають використовувати версію травми, описувану в DSM, при діагностуванні: оскільки студії травми не мають своїм предметом діагностику або лікування, то є сенс взяти ширше визначення травми як фундаментальне, і розбудувати термінологію саме від нього.

Вважаю потрібним зробити певне уточнення щодо центрального терміна «травма». Оскільки студії травми принаймні в культурологічному, відтак — літературознавчому аспектах працюють із літературною обробкою спогадів про травму, себто відбувається подвійне відчуження від власне травматичних подій: спершу через пам'ять, чії основні характеристики — емоційна прив'язка, забуття й відновлення референції, реконструктивність, шаблонність і здатність до перезаписування — перетворюють враження на епізод із споминів; відтак він художньо оброблюється й подається у вигляді тексту. (Ще Григорій Грабович (2003, с. 573) писав, що «література, усяка література, є і формою і конвенцією, вона завжди робить — мусить робити — свою “щирість” дешо умовною, твореною, а це вже не щирість *sensu stricto*»). А значить, травма як термін має бути зведена до наступної дефініції, як «переживання події, що надмірно засмучує і хоча би тимчасово пригнічує внутрішні ресурси індивіда, а також є причиною стійких психологічних симптомів», із акцентом на переживанні, себто на суб'єктивному погляді й характерові, що, в свою чергу, вимагає від дослідника умисного дистанціювання при аналізі тієї чи іншої травми у художньому творі, по-перше, задля зменшення ризику опосередкованої травматизації, а по-друге, задля мінімізації упередженості щодо тих чи інших аспектів у тексті.

У цьому контексті варто завважити ще кілька дотичних явищ, пов'язаних із травмою: власне травматичну подію, подальшу реакцію на сам досвід травми та чи відбувається або не відбувається її опрацювання. Це також дозволить намітити поле для подальших теоретизувань та зауважити певні дискусійні моменти щодо самих студій травми.

Травматична подія — це, власне, подія, яка

призводить до травми. Напозір незначна різниця між формулюваннями травми і травматичної події є принциповою для розгляду травми *ab initio*, покликаний описати саме епізод із неупередженого боку. Акцент у цьому терміні падає саме на подію, а не на її травматичність; інакше є ризик тенденційного підходу, коли дослідник інтерпретує саму травматичну складову події, а не її саму.

Вельми дискусійним моментом є питання, що саме постає предметом дослідження в студіях травми після того, як травма, власне, відбулася. Бо дослідник, особливо літературознавець, має справу з різноманітними симптомами та реакціями на травматичні події, тому існує велика спокуса ставити персонажам діагнози, тим паче тоді, коли в них нема на те фахової компетенції. Таке комплексне питання на перетині етики й естетики, а також мультидисциплінарного професіоналізму, позаяк вільне використання термінів із психіатрії, особливо розладів, має імплікації зниження їхньої серйозності й розмивання їхніх і без того нечітких меж.

Доречно також порушити питання щодо того, які саме травми складають предмет досліджень у студіях травми стосовно ще однієї дихотомії: опрацьованості (інтеграції) / неопрацьованості (дезінтеграції). Коли з останніми все більш-менш зрозуміло — чимала частина світової культури працює власне з такими нерозглянутими травматичними досвідами, котрі впливають і продовжують впливати на фабулу оповіді — опрацьовані досвіди є проблемними через їх слабку вираженість та диференційованість. Слабке позначення аж ніяк не вказує на відсутність травм, радше на їхній невеликий або зменшений вплив на особу, котра має ті досвіди, і тому логічно було би спитати, чи становлять вони теж предмет студій травми і яким методом їх було би доречно аналізувати.

Лишаючи питання, чи варто дослідникам користатися медичними діагнозами, відкритим для подальших дискусій, натомість зосереджуся на тому, що може бути назване «наслідками травми», себто усім можливим реакціям на травматичну подію після її власне переживання. До них можна зарахувати страх, стрес, реакції на стрес, захисні механізми та процес інтеграції / дезінтеграції. Можна виділити більше, але в цій статті увага буде лише на них.

Направду, проблема визначення рамок того, що становить предмет дослідження студій травми, проходить по межі того, що дослідник приймає за «наслідки травми». Реакції і на саму травму, і на подальші згадки про пережитий травматичний досвід варіюються і видозміню-

ються з часом. Але головне, що вони не обов'язково мають настільки великий вплив на людину. В «Емоційних гойдалках війни» Володимир Станчишин пише наступне: «те, що в усіх нас сьогодні максимально високий рівень тривожності, не означає, що в нас є проблеми з психікою. У нас немає тривожного розладу» (2023, с. 24). Цю тезу можна й варто екстраполувати для студій травми в дещо переінакшеному вигляді: наявність травми не означає медичний діагноз. Наприклад, у тому самому DSM-5 ризик розвинути ПТСР впродовж життя складає всього 8,7 % — то тільки проєкція, так, але вона лише підтверджує, як упереджено ставляться до травм, її наслідків і розладів, пов'язаних із нею (American Psychiatric Association, 2013, р. 276).

Водночас ці дані не повинні бути причиною зневажливого ставлення до феномену травми або його відкидання. Тут доречно згадати вже цитовану Кеті Карут: «історія, як і травма, ніколи не одноосібна; саме через історію ми проявляємося в травмах одне одного» (Caruth, 1996, р. 24). Хоча тут можливе прочитання, що Карут вдається до «психоаналітичного редукціонізму» (Tomos, р. 1), вважаю, що доречніше акцентувати на спільних рисах цих дисциплін, таких як дескриптивність, реконструкція і тяглість зображуваних подій. Але важливішими, хоч і дискусійними, є радше етичні імплікації: про важливість знання історії та травм, а також відповідальність за них — не в сенсі, що людина несе відповідальність за отримані травми, але за нанесені й також за опрацювання власних травм.

Тоді предмет студій травми можна представити наступним чином: це травматична подія, сама травма й наслідки травми у їх максимально широкому представленні: страх, стрес та реакції на нього, захисні механізми, інтеграція чи дезінтеграція тощо. У такий спосіб можна охопити всі етапи існування травми як феномену, від її появи в тексті до (дез)інтеграції.

Стрес — «стан напруженості — сукупність захисних фізіологічних реакцій, що настають в організмі тварин і людини у відповідь на вплив різних несприятливих факторів (стресорів)» (Шапар, 2007, с. 511). Одним із його підвидів є емоційний стрес, котрий пов'язаний із загрозою чи небезпекою. Не применшуючи значення травми, її можна вважати за такий фактор, вельми серйозний, котрий примушує людину відчувати цей стан напруженості. Психотерапевт Володимир Станчишин зазначає, що реакцій на стрес усього три: напад, утеча та завмирання (2021, с. 19). Кожен із них у міру

дієвий та взаємозамінний, тому людина переважно послуговується усіма.

Страх — це «емоційна реакція на справжню або вигадану навислу загрозу, пов'язану з гострим гіперзбудженням і негайною загрозою» (American Psychiatric Association, 2013, р. 189). Оскільки він є зазвичай наслідком травми, його найбезпосереднішим продуктом, для студій травми важливий опис страху, що проявляється в гострих реакціях на загрозу повторення травматичної події і несе її (події) яскравий відбиток.

Захисні механізми, за словником, — це «сполучені з Я автоматичні несвідомі механізми, що забезпечують психічний захист особистості» (Шапар, 2007, с. 250). Окремо існують також колективні захисні механізми. Різні класифікації подають різні види захисту, як адекватні, так і деструктивні, наприклад групові (Горностаї, 2019, с. 101).

Відтак можна запропонувати метод аналізу, котрий заснований на напрацюваннях із когнітивно-поведінкової терапії (Бріер, Скотт, 2023; Романчук, 2016), психології (Горностаї, 2018, 2019; Станчишин, 2020, 2023), нейронауки (Сапольські, 2020, 2023; Естбю, Естбю, 2023) і філософії (Болак, 2023). Метод теоретичний і відкритий для уточнень, складається з п'яти частин.

1. Травматична подія. Встановлення травматичної події є базисом для подальшого опису травми. Вона (подія) може бути як індивідуальною, так і колективною. Окремо зазначу, що травм і травматичних подій може бути декілька, і в такому випадку варто розглядати кожен окремо, а також їхню взаємодію.

2. Оповідь про травму. Особливості оповіді й оповідача можуть свідчити про травму та/або травматичний досвід в різний спосіб. Наприклад, нелінійна оповідь може бути наслідком проблем інтеграції травматичного досвіду, коли персонажі є лишень проєкціями різних частин травмованої людської психіки; так само постійне нав'язливе повернення до тих самих спогадів можуть бути наслідком пов'язаної з ними травми.

3. Страх. Відслідковування ситуацій і/або ситуацій, що змушують персонажів відчувати страх, допомагають відрізнити різні відтінки травми й оприятити її, якщо в тексті нема прямих згадок щодо причини страху або різних страхів.

4. Стрес (реакції на нього) і захисні механізми. Цей пункт має на увазі способи, із яким персонаж намагається впоратися як із станом напруженості, так із травмою в цілому.

Виокремлення реакцій на стрес і механізмів дозволяє простежити, чи вони є адекватними або деструктивними, чи присутнє надуживання тією чи іншою реакцією чи механізмом над усіма іншими тощо.

5. Інтеграція. Оповідь про травму зазвичай пов'язана зі спробою впоратися з травмою, себто безпечно для себе інтегрувати її в свій загальний досвід, з чи без сторонньої допомоги. Наративи, де травматичний досвід не засвоюється, але притлумлюється, можна вважати дезінтеграційними.

Наостанок спробую застосувати цю модель на прикладі аналізу оповідання «Марсіани» Павла Вишебаби (Вишебаба, 2023, с. 114). Травматичною подією тут є війна, з огляду на дату написання — 20 квітня 2022 року — певно, третій етап російсько-української. За визначенням Горностая, це — групова національна травма, оскільки її (війни) наслідки поширюються на всю націю. Оповідь у тексті лінійна, у межах першої особи, із переходами із я-оповіді до ми-оповіді.

Центральним персонажем є збірний образ бригади, репрезентований неназваним воїнами-оповідачем, Ромчиком та іншими неназваними хлопцями й офіцерами, котрі застосовують два типи реакцій: напад (активна оборона держави) та завмирання (відмежування шляхом перетворення Донеччини на Марс, себе — на колонізаторів, а росіян — на марсіан). Основний захисний механізм — сублімація — виводиться з реакції завмирання: війна в Україні творчо перезаписується в їхній уяві як колонізаторська місія на Марс, в такий спосіб інтегруючи війну у свій загальний досвід.

Також присутній другий персонаж-збірний-образ, цього разу незримий — діти, маніфестований покинутим у зв'язку з евакуацією дитсадком. Зіткнення цих двох персонажів під час пошуку ночівлі призводить до того, що війна себе оприявнює в покинутій будівлі, і у воїнів відбувається ретравматизація (саме тому слово «накриває» курсивом). Це знову групова травма, але тепер колективна, в межах вже існуючої й дотичної до неї національної. Можна говорити, що це страх неспроможности захистити власних дітей від війни.

У відповідь воїни налягають на другу захисну реакцію нападу, де прибирання стає формою активного захисту zagrożеного простору дитсадка від факту війни. Зрештою, бригада сублімує і цей досвід через отождоження себе з марсіанами, а дітей — із землянами, тим самим ін-

тегруючи й цю подію у свій загальний досвід. Загалом «Марсіани» Вишебаби — приклад інтеграційного травматичного досвіду.

Висновки. У цьому дослідженні розглянуті теоретичні аспекти, пов'язані зі студіями травми. Вони, безперечно, є відносно молодю методологією, чия адаптація на українському науковому ґрунті вимагає не лишень глибокого перепрочитання й з урахуванням не тільки попередніх здобутків у цій царині, але й поступу досліджень у студіях пам'яті й психіатрії та психотерапії. Таке залучення дозволяє дати визначення травми як переживання події, що надмірно засмучує і хоча би тимчасово пригнічує внутрішні ресурси індивіда, а також є причиною стійких психологічних симптомів.

Відтак було дано назву дотичним явищам: травматичній події як власне події, що призводить до травми; та наслідкам травми — усім можливим реакціям на травматичну подію після її власне переживання, котрі разом із самою травмою складають предмет студій травми. Опісля були названі складові наслідків травми: стрес — сукупність захисних фізіологічних реакцій, що настають в організмі тварин і людини у відповідь на вплив різних несприятливих факторів (стресорів), страх як емоційну реакцію на справжню або вигадану навислу загрозу, а також захисні механізми — сполучені з Я автоматичні несвідомі механізми, що забезпечують психічний захист особистості.

Насамкінець було запропоновано дескриптивну модель аналізу травми, котра розглядає різні аспекти травматичного досвіду (власне травматична подія, особливості оповіді про травму, страх, стресові реакції, захисні механізми і її інтеграція у загальний досвід), яка потім була апробована на оповіданні «Марсіани» Павла Вишебаби, де показано, як воїни реагують на травму війни через її сублімування, і як ретравматизація в дитсадку, зрештою, теж безпечно інтегрується. Також під час написання статті було звернуто увагу на низку проблематичних аспектів, пов'язаних із самими студіями травми, зокрема категорії травматичності тієї чи іншої події, а також якісного представлення, опрацьованості (інтеграції) / неопрацьованості (дезінтеграції) травми, певного розмитого характеру «наслідків травми» тощо. Усе це проблеми студій травми, котрі будуть у подальшому висвітленні й надалі опрацьовані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Американська психіатрична асоціація. Довідник діагностичних критеріїв DSM-5-TR від Американської психіатричної асоціації. Львів : Манускрипт, 2024. 592 с.
2. Болак Ж. Пам'ять / Забуття. *Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей*. Т. 1. Київ : Дух і літера, 2023. С. 351–362.
3. Бріер Д., Скотт К.. Основи травмофокусованої психотерапії. Львів : Манускрипт, 2023. 448 с.
4. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ : Видавництво Однієї Книги, 2023. 120 с.
5. Естбю Г., Естбю У. Углиб за морським коником. Книжка про пам'ять, що запам'ятається. Київ : Rabulum, 2023. 264 с.
6. Горностай П. Колективна травма як проблема соціальної та політичної психології. *Проблеми політичної психології*. 2018. Т. 21(1). С. 54–68. URL: <https://doi.org/10.33120/popp-Vol21-Year2018-5>
7. Горностай П. Групові захисні механізми як форма реагування на колективні травми. *Проблеми політичної психології*. 2019. Т. 22(1). С. 89–114. URL: <https://doi.org/10.33120/popp-Vol22-Year2019-27>
8. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка. Київ : Критика. 2003. 631 с.
9. Романенко О. Феномен травматичного письма (Олександр Терещенко «Життя після 16:30»). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2021. Вип. 27(2). С. 42–50. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.2.1>
10. Романчук О. Сім'я, що зцілює. Основи терапевтичного батьківства дітей, що зазнали скривдження та емоційного занедбаня. Львів : Свічадо, 2016. 256 с.
11. Рутар Х. Травмована чи міфологізована пам'ять? (На матеріалі роману «Танго смерті» Юрія Винничука). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2018. № 23(1). С. 294–298. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/22614>
12. Сапольські Р. Чому зебри не страждають на виразку. Харків : Фабула, 2020. 400 с.
13. Станчишин В. Стіни в моїй голові. Жити з тривожністю та депресією. Київ : Віхола, 2020. 176 с.
14. Станчишин В. Емоційні гойдалки війни. Роздуми психотерапевта про війну. Київ : Віхола, 2023. 312 с.
15. Шапар В. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків : Прапор, 2007. 640 с.
16. American Psychiatric Association, DSM-5 Task Force. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders: DSM-5*. Arlington: American Psychiatric Publishing, 2013. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596>
17. Caruth C. (Ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. <https://doi.org/10.56021/9781421413525>
18. Caruth C. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
19. Tomos A. Critiquing Classical Trauma Theory Paradigms. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/36145446/Critical_Review_Critiquing_Classical_Trauma_Theory_Paradigms

REFERENCES

1. American Psychiatric Association, & DSM-5 Task Force. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*. Arlington: American Psychiatric Association [in English]. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596>
2. American Psychiatric Association. (2024). *Dovidnyk diahnostychnykh kryteriiv DSM-5 vid Amerykanskoi psykhiatrychnoi asotsiatsii* [Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders]. Lviv: Manuskrypt [in Ukrainian].
3. Bolak, J. (2023). *Pamiat / Zabuttia* [Memory / Forgetting]. *Yevropeyskyi slovnyk filosofii: Leksykon neperekladnostei*, Vol. 1, Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
4. Briere, J. N., & Scott, C. (2023). *Osnovy travmofokusovanoi psykhoterapii* [Principles of Trauma Therapy]. Lviv: Manuskrypt [in Ukrainian].
5. Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press [in English]. <https://doi.org/10.1353/book.20656>

6. Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press [in English].
<https://doi.org/10.56021/9781421413525>
7. Grabowicz, G. (2003). *Do istorii ukrainskoi literatury. Doslidzhennia, esei, polemika* [On the History of Ukrainian Literature. Studies, essays, polemics]. Kyiv: Krytyka [in English].
8. Hornostai, P. (2018). Kolektyvna travma yak problema sotsialnoi ta politychnoi psykholohii [Collective Trauma as a Problem of Social and Political Psychology]. *Problemy politychnoi psykholohii*, 21(1), 54–68 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.33120/popp-Vol21-Year2018-5>
9. Hornostai, P. (2019). Hrupovi zakhysni mekhanizmy yak forma reahuvannia na kolektyvni travmy [Group Defense Mechanisms as a Form of Response to Collective Trauma]. *Problemy politychnoi psykholohii*, 22(1), 89–114 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.33120/popp-Vol22-Year2019-27>
10. Østby, H., Østby, Y. (2020). *Uhlyb za morskym konykom. Knyzhka pro pamiat, shcho zapamiataiatsia* [Diving for Seahorses. The Science and Secrets of Memory]. Kyiv: Pabulum [in Ukrainian].
11. Romanchuk, O. (2016). *Simia, shcho ztsiliuie. Osnovy terapevtychnoho batkivstva ditei, shcho zaznaly skryvdzhennia ta emotsiinoho zanedbannia* [The Healing Family. Fundamentals of therapeutic parenting of children who have been abused and emotionally neglected]. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
12. Romanenko, O. (2021). Fenomen travmatychnoho pysma (Oleksandr Tereshchenko “Zhyttia pislia 16:30”) [The Phenomenon of Traumatic Writing (Oleksandr Tereshchenko’s Life After 4:30)]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 27(2), 42–50 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.2.1>
13. Rutar, K. (2018). Travmovana chy mifolohizovana pamiat? (na materiali romanu “Tanho smerti” Yurii Vynnychuka) [Traumatized or mythologized memory (on the material of the novel “The tango oh death” by Yuri Vynnychuk)]. *Suchasni problemy movoznavstva i literaturoznavstva*, 23(1), 294–298 [in Ukrainian].
<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/22614>
14. Sapolsky, R. (2020). *Chomu zebry ne strazhdaiut na vyrazku*. [Why Zebras do not Suffer from Ulcers]. Kharkiv: Fabula [in Ukrainian].
15. Shapar, V. (2007). *Suchasnyi tlumachnyi psykholohichnyi slovnyk* [Modern Explanatory Psychological Dictionary]. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian].
16. Stanchyshyn, V. (2021). *Stiny v moii holovi. Zhyty z tryvozhnistiu ta depresieiu* [The Walls in my Head. Living with anxiety and depression]. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
17. Stanchyshyn, V. (2023). *Emotsiini hoidalky viiny. Rozdumy psykhoterapevta pro viinu* [Emotional Swings of War. Reflections of a psychotherapist on the war]. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
18. Tomos, A. (n.d.) Critiquing Classical Trauma Theory Paradigms. *Academia.edu* [in English].
https://www.academia.edu/36145446/Critical_Review_Critiquing_Classical_Trauma_Theory_Paradigms
19. Vyshebaba, P. (2023). *Tilky ne pyshy meni pro viinu* [Just don’t Write Me about the War]. Kyiv: Vydavnytstvo Odniei Knyhy [in Ukrainian].

Ivan Prokopenko,

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0009-0009-3220-4482>

e-mail: i.prokopenko182@gmail.com

THEORETICAL ASPECTS OF TRAUMA STUDIES (TERMINOLOGY, PROBLEMATIC ISSUES AND SCHEME OF ANALYSIS): AN ATTEMPT AT ANALYSIS

The article focuses on the theoretical aspects of trauma studies and attempts to discuss the gaps and problematic areas within the methodology. Contemporary trauma studies, despite its rather active development over the past decades, has the problem of clear articulation of its key definitions and methodology. Moreover, the very subject of the studies — trauma — has a naming problem: when the term is transferred from the field of psychiatry, clarity is lost, instead, the emphasis is placed on the impossibility of a full understanding of the phenomenon. Therefore, the purpose of the article is, first of all, an attempt to develop a terminological apparatus and a method of analysing traumatic narratives. This paper will focus on reflections on the key term trauma, as well as an attempt to develop a terminological apparatus and a method of text analysis within these studies.

The subject of the article is an attempt to formulate fundamental terms and propose a method for analysing trauma in a literary text. Drawing primarily on cognitive behavioural therapy, the method is an experiment in looking at trauma from the perspective of cognitive behavioural therapy, psychology, neuroscience and philosophy.

This article outlines the subject of trauma studies (traumatic event, trauma, consequences of trauma) and notes the problematic aspects of trauma studies: the blurring of some of its terms and warnings about the tendentious use of its conceptual apparatus. The main terms of trauma studies were named as follows: trauma was defined as the experience of an event that excessively upsets and at least temporarily suppresses the internal resources of an individual, as well as causes persistent psychological symptoms; the traumatic event was called the event itself, which leads to trauma; the consequences of trauma — all possible reactions to a traumatic event after its actual experience — included the following stress — a set of protective physiological reactions that occur in the body of animals and humans in response to the impact of various adverse factors (stressors); fear as an emotional reaction to a real or imaginary threat; and defence mechanisms — automatic unconscious mechanisms connected with the self that provide mental protection of the individual.

Finally, a five-part descriptive method of trauma analysis was proposed, which includes: identifying the cause of the trauma, the way the narrative is articulated, describing the fears produced by the trauma, characterising stress and reactions to it and defence mechanisms, and finally, seeing whether the trauma is integrated within the text itself. This method was tested on the material of Pavlo Vyshebababa's short story 'The Martians' as an example of a text where trauma is successfully integrated into the experience of the characters. The proposed method can be further expanded and applied to other texts as a potential template for analysing trauma narratives.

Key words: *trauma studies, trauma, literary theory.*

Стаття надійшла до редакції 15.09.2024

Прийнято до друку 16.10.2024

Віра Просалова,

Донецький національний університет імені Василя Стуса (Вінниця, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-8498-7719>

e-mail: virakalon@gmail.com

Ярослава Григошкіна,

Донецький національний університет імені Василя Стуса (Вінниця, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-2180-0800>

e-mail: vivacity4040@gmail.com

ЛІТЕРАТУРНІ ІМЕНА «НЕДОСТРІЛЯНИХ» АВТОРІВ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, ФУНКЦІЇ

У статті зосереджено увагу на псевдонімах тих авторів, які потрапили до категорії «недостріляних». До них історик, багатолітній в'язень соловецьких таборів Семен Підгайний зарахував представників покоління 20-х років минулого століття, тобто тих, хто походив із родин учасників національно-визвольних змагань, священнослужителів, розкуркулених, репресованих, виморених голодом, хто зазнав переслідування за вигадані владою провини. Розчаровані в комуністичній системі, упосліджені, переслідувані, вони шукали шлях на Захід, щоб розпочати там інше життя та розкрити жахи радянських концетраків, через які їм довелося пройти. Як живі свідки подій, вони спрямували свої зусилля на викриття злочинів тоталітарної системи. Памфлет Івана Багряного «Чому я не хочу вертатись до СРСР?» завдяки численним перекладам допоміг багатьом переміщеним особам уникнути репатріації. Важливою для донесення правди про становище підсоветської людини була книга Віктора Кравченка «I Chose Freedom. The personal and political life of a soviet official» («Я вибрав свободу. Особисте і політичне життя радянського чиновника»), у якій автор відтворив унікальні факти з життя радянської верхівки, наслідки репресій, атмосферу страху й переслідувань. Колишні в'язні радянських таборів Василь Дубровський, Микола Лазорський, Юрій Лавріненко, Василь Савченко, Семен Підгайний лишили достовірні свідчення про своє перебування в таборах. Це була література факту, для дослідження якої залучено історико-порівняльний метод, що дозволяє простежити вплив суспільно-політичних процесів у країні на їх нарацію. Для виявлення зв'язку між автором і його псевдонімом вдаємося до біографічного методу, який допомагає прояснити походження того чи іншого імені деталями життєвого шляху. Завдяки біографічному методу дослідження встановлено, що літератори утворювали псевдоніми від назв етнічних регіонів та населених пунктів України (Салтичівський, Лісковичський), рідше — місць ув'язнення, щоб акцентувати місце тортур. Замість свого імені «недостріляні» автори вказували фах чи рід занять (Історик), назви рослин (Мак, Верес), птахів (Горлиця, Одуд), комах (Гедзь, Жук), імена богів (Сварог), святих (Трифон), історичних осіб (Залізник), літературних персонажів (Галайда). Пасіонарна енергія наших співвітчизників, спрямована на донесення відомостей про геноцид українського народу, хоч і мала помітний резонанс, проте не могла змінити ситуацію, бо західний світ в умовах протистояння держав із різним суспільним ладом був заклопотаний іншими проблемами.

Ключові слова: автор, експатріант, пасіонарій, homo sovieticus, псевдонім, репресії, література факту.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Актуальність цієї студії зумовлена необхідністю введення в науковий обіг нових імен і фактів про здійснюваний сталінською системою геноцид проти українського народу,

про пасіонарну енергію наших співвітчизників, які, продовживши творчу діяльність на чужині, намагалися викрити злочини репресивної машини, запущеної в Радянському Союзі. За попередніми підрахунками, кількість авторів, які

самі чи їхні батьки потрапили під жорна репресій, досить велика. Як очевидці жаклих подій, вони прагнули розповісти про пекло підрадянської дійсності, намагалися розвіяти міф про соціалістичний рай. Вони, звичайно, розуміли, що своїми спробами можуть нашкодити рідним, які лишилися в Україні, тому приховували відомості про себе.

Аналіз останніх досліджень. З цією метою «недостріляні», тобто ті, кого радянська влада намагалася, проте не змогла фізично знищити, вдавалися до псевдонімії. Історик Семен Підгайний зарахував до цієї категорії представників покоління 20-х років минулого століття, тобто вихідців із родин учасників національно-визвольних змагань, розкуркулених, репресованих, виморених голодом, вивезених на примусову працю — всіх, хто зазнав переслідування через соціальне походження, вигадані для виправдання терору провини. «Чимало кількості прибраних імен <...> підтверджує характерну для повоєнного часу тенденцію — приховати все, що пов'язано з попереднім — радянським — періодом життя» (Прасалова, 2015, с. 209).

Проблема псевдонімії має міждисциплінарний характер і тому привертала увагу й лінгвістів (Павло Чучка, Микола Лесюк, Василь Німчук, Наталія Павликівська), і літературознавців (Богдан Романенчук, Олекса Гай-Головко, Олексій Дей, Ігор Качуровський, Петро Ротач, Віталій Мацько та ін.), які здебільшого акцентували своєрідність літературних імен окремого автора. Віталій Мацько, який листувався з багатьма представниками українського зарубіжжя, помітив ретельне приховування ними, зокрема Юхимом Кошельником, відомостей про себе, що пояснюється, з одного боку, обережністю літературознавця, а з іншого — критичним аналізом художніх творів його колег по перу, які не раз висловлювали невдоволення з приводу його прискіпливих оцінок.

Як учасник літературного процесу того періоду, Ігор Качуровський із цього приводу висловив цікаве спостереження: «Зв'язки між талантом, творчим доробком та славою — чи принаймні літературним іменем — далеко не прямолінійні. Усе залежить від чотирьох факторів: ставлення критики, читацьке сприймання, особистість автора й останнє, найменш істотне, — його талант» (Качуровський, 2008, с. 529). Думка здається парадоксальною, адже талант в іноетнічних умовах, як виявляється, не мав істотного значення. Дослідник, крім того, звернув увагу на появу псевдонімів-дублетів (Петро та Леонід Полтава), якими іменували себе відповідно Петро Федун і Леонід Пархомович,

а також на «осібність», певну екзотичність псевдоніма Олекси Мальченка — Ізарський, що виник від назви річки Ізар, краєвидами якої письменник милувався, мешкаючи певний час у Мюнхені.

У студії враховуємо відомості про літературні імена «недостріляних», наведені в довідниках Петра Ротача «Розвіяні по чужині: полтавці на еміграції» (Ротач, 1998), Веніаміна Еппеля «Нові матеріали до словника українських псевдонімів» (Еппель, 1999), Віри Прасалової «Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості» (Прасалова, 2012) та інших виданнях. І хоч багато імен повернуто до читача, однак систематизації їхнього псевдонімікону ще не здійснено, що надає цій студії особливого значення.

Постановка завдання. Опозиційне ставлення «недостріляних» авторів до радянської влади змушує актуалізувати питання, чи вдалося їм, утікачам із «радянського раю», розкрити справжню суть тоталітарної системи та поінформувати світ про її злочини.

Мета цієї студії — визначити мотиви приховування «недостріляними» авторами відомостей про себе, джерела та функцію прибраних імен. У зв'язку з великою кількістю псевдонімів обмежимося лише найбільш показовими з них, адже свідомі того, що охопити всі — надто складно, тому що автори нерідко їх змінювали, вдавалися з метою конспірації до одноразових імен, що ще потребують свого розшифрування.

Для з'ясування походження прибраних імен застосовуємо біографічний метод, який дозволяє прояснити ті чинники, які впливали на його появу: соціальне походження, умови виховання та навчання, риси зовнішності чи характеру, втрата ґрунту під ногами тощо.

Виклад основного матеріалу. У кожного з літераторів шлях на волю був нелегким і навіть трагічним, адже нерідко вдома лишалися рідні, яким емігранти намагалися хоча б не нашкодити. Особливо, якщо довелося залишити, як, скажімо, Василю Гайворонському чи Василеві Очерету (псевдонім — Барка), власних дітей.

Після Другої світової війни завісу невідомості, за якою перебували мешканці Радянського Союзу, вдалося прорвати таким бестселерам, якими стали памфлет Івана Багряного «Чому я не хочу вертатись до СРСР?» (1946) і книжка Віктора Кравченка «I Chose Freedom. The personal and political life of a soviet official» («Я вибрав свободу. Особисте і політичне життя радянського чиновника»), що вийшла англійською мовою в Нью-Йорку (Багрянний, 1946; Kravchenko, 1946). Обидва автори намагалися

пролити світло на реальний стан підрадянської людини у сталінській системі. Іван Багряний насамперед давав відповідь на незрозумілу для іноземців ситуацію, чому переміщені особи не хочуть повертатися в рідний край і чинять ризикований опір репатріаційним комісіям:

Я не хочу вертатись до СРСР, тому що сталінський соціалістичний СРСР — то є суцільний концлагер поневолених людей всіх 100 національностей — людей без правних, стероризованих, голодних, вбогих.

За чверть століття вони від большевизму нічого не дістали, крім тюрем, річок крові і сліз... і вони нічого не дістануть, доки існує большевизм.

Большевизм — це є насильство над людиною, це є рабський труд, це є сваволя політичної кліки, це є новітнє кріпацтво, це є терор фізичний і духовний, це є злидні, це є голод, це є війна. (Багряний, 1946, с. 35)

Перекладений англійською мовою цей памфлет було вручено впливовим сенаторам США, уряду Англії та генералу Айзенгаверові, який змушував людей повертатися на «родину». «Після цього ситуація трохи змінилася, — наголошує Олексій Коновал, — людей перестали вивозити до репатріаційних таборів, але під час “скрінінгів” (перевірок, звідки особа була: зі Сходу чи Галичини) їх викидали з Ді-Пі-таборів (Ді-Пі — переміщені особи, від англ. *displaced persons*) як непримусово вивезених осіб на працю в Німеччину» (Коновал, 2014, с. 1).

Автори усвідомлювали, що говорити правду про Радянський Союз — означало наражати на небезпеку рідних. «Ми робимо це з повною свідомістю, що ставимо під загрозу смерті-терору і каторги всіх наших близьких і рідних, що ще залишилися там і що на них Сталін буде виміщати свою ненаситну злобу і кровожерну зненависть до нас, українців» (Багряний, 1946). Письменник, як завжди, висловлювався пристрасно, а інженер за фахом Віктор Кравченко натомість намагався уникнути публіцистичного стилю викладу, обравши позицію об'єктивного свідка подій. Він називав конкретних людей, яких добре знав, з якими багато років працював, передавав їхні висловлювання і враження, якими вони ділилися лише за відсутності сторонніх вух, не довіряючи ні своїм водіям, ні навіть рідним. Завдяки конкретиці, достовірності згаданих подій і людей удалося відтворити атмосферу загальної підозрливості й страху в країні в період запущеної на всі оберти каральної машини.

Забезпечивши собі політичний притулок у США, Віктор Кравченко зосередився на написанні книги й завершив її у 1946 році. У книзі «I Chose Freedom. The personal and political life of a soviet official» автор показав, як переконаний комуніст поступово стає опонентом режиму. Відправним моментом у його ідейній еволюції був той час, коли він як уповноважений партії брав участь у вилученні врожаю у селян. Побачене на власні очі посяло зерно недовіри, змусило замислитися над проголошуваними гаслами та їх реальним втіленням. Прозрівання комуністичної верхівки змальовано різнопланово: у діях і висловлюваннях її представників, а також висунутих автором гіпотез про причини передчасної смерті багатьох чільних діячів партії, які добровільно чи примусово покінчили з життям. Гіпотези та офіційні версії помітно різнилися, тому підтверджували облудність, фальшивість офіційного курсу.

Свою книгу Віктор Кравченко присвятив «пам'яті тих, хто загинув у боротьбі проти радянського абсолютизму», «десяткам мільйонів людей, які гниють у незліченних кремлівських в'язницях і таборах примусової праці», прогресивним людям, які допомагають у боротьбі за вільну демократичну росію. Українець за національністю, уродженець міста Катеринослав (нині місто Дніпро), він водночас реалізував характерні для *homo sovieticus* наративи. 11 лютого 1946 року, тобто в день завершення роботи над книгою, акцентував, що вийшов із російського (*sic!*) народу і саме йому присвячує цю книгу. Насаджувана в Радянському Союзі ідеологія, що постулювала формування людини нового типу як наслідку радянської системи, виявилася досить живучою навіть у свідомості здатних критично мислити людей.

Незабаром книга «I Chose Freedom. The personal and political life of a soviet official» вийшла багатьма мовами світу: німецькою, іспанською, італійською, китайською, японською, арабською, португальською, турецькою, естонською та іншими (Kravchenko, 1950). Сенсаційна за своєю природою, вона підірвала імідж Сталіна, який після перемоги у війні претендував на статус вождя народів, відкривала очі на те, що коїлося за залізною завісою.

Сенсаційність цієї книги була зумовлена тим, що її, по-перше, написав не рядовий свідок чи учасник подій, а представник керівництва середньої ланки, колишній начальник управління військового постачання Раднаркому СРСР, який у складі радянської закупівельної місії виїхав до США й після кількох місяців перебування в демократичному світі остаточно вирішив

стати експатріантом. По-друге, автор володів унікальною на той час інформацією та намагався подати її як очевидець — без зайвого пафосу й патетики. Крізь призму свого життя він відтворив становище звичайної людини в умовах тоталітарного режиму, її безправність і беззахисність.

Кравченко, крім того, не приховував того, що й над ним нависали хмари. Звинувачений у шкідницькій діяльності під час роботи на Нікопольському металургійному комбінаті, закупівлі буцімто непотрібного для комбінату обладнання, він пройшов крізь усі виснажливі нічні допити, відчув, як НКВС влаштувало справжнє полювання на нього, проте зміг себе аж тричі документально реабілітувати завдяки життєвій стійкості, знанню справи та підтримці впливових осіб.

Особисті знайомства Віктора Кравченка з представниками вищого ешелону влади, їх протекція, зокрема Серго Орджонікідзе, знання про криваві партійні «чистки», що торкнулися навіть найближчого оточення диктатора, проходження самим автором різних перевірок — усе дозволило подати таку унікальну інформацію, до якої мали доступ лише одиниці. Про голодомор в Україні він розповів не як потерпілий, а як учасник, на той час уповноважений партії. Сміливим був його висновок про те, що так звана українізація зводилася лише до виявлення національно свідомої інтелігенції, яку насамперед і було знищено.

Віктор Кравченко не оминув увагою і командно-адміністративні методи підвищення продуктивності праці, які знайшли підтримку у вищого керівництва, а насправді були звичайним шахрайством. Завод, наприклад, виконував план лише на 35–40 %, а з використанням раніше випущеної, проте нереалізованої продукції збільшив, скажімо, випуск до 80 % і більше. Згадує він і використання примусової праці в'язнів радянських таборів на будівництві заводу в Кемерово та інших будовах, завдяки чому досягалися рекордні темпи виробництва в той час, коли норми насправді були завищеними, адже сталінський режим прагнув будь-якими засобами продемонструвати світу переваги соціалістичного ладу.

Щоб показати видимість єдності й згуртованості радянського народу — всупереч репресіям, влада, як показує Віктор Кравченко, влаштовувала показові збори, своєрідні судилища над колишніми працівниками, яких тепер усі мали засудити як шкідників, тому «всі тримались у стороні один від одного, ніби остерігаючись смертельної зарази» (Kravchenko, 1946).

Деякі висловлювання автора звучать афористично, як, скажімо, про Кремль, який більше боїться своїх підданих, ніж іноземних загарбників.

Напередодні війни як начальник управління військового постачання Раднаркому СРСР Віктор Кравченко координував роботу кількох військових заводів, тому добре усвідомлював непідготовленість країни до агресії. Укладений у 1939 році договір між Німеччиною та Радянським Союзом про ненапад розв'язав Гітлеру руки, адже це був з його боку лише тактичний маневр. Технічне співробітництво з гітлерівською Німеччиною призвело до того, що Сталін, за версією автора, допоміг Гітлеру завоювати Європу, забезпечуючи його всім необхідним для цього. З іншого боку, поінформованість німецького командування про розташування стратегічно важливих об'єктів завдала неабиякої шкоди, адже колишні союзники насамперед атакували їх із повітря, щоб вивести з ладу.

І Багрянний, і Кравченко, які наважилися розкрити західному читачеві правду про тоталітарну систему, передбачали можливість розправи й справді зазнали переслідувань. Втікачі з України, вони залишили близьких у рідному краї. Їх рідних, зокрема сина Івана Багряного — Бориса Зосимова, було використано для цькування батька, а дружину Віктора Кравченка Зіну — для дачі неправдивих свідчень на суді в Парижі. До речі, режим жорстоко розправився над родиною Кравченка, піддавши репресіям близько тридцяти близьких йому людей, зокрема батька, матір, брата та інших.

Іван Багрянний був змушений жити під псевдонімом, щоб обірвати ланцюг переслідування та не завдати зайвого клопоту новій родині. Цікаво, що навіть його син у другому шлюбі не знав справжнього прізвища свого батька. Так само син Кравченка — художник Ендрю — дізнався правду про свого тата лише за два місяці до його смерті, бо шлюб із Синтією Кузер не був офіційно оформлений. Загадкове вбивство батька в його власній квартирі хоч і було у США кваліфіковане як самогубство, однак у нього викликало поважні сумніви, адже револьвер, з якого було здійснено постріл у скроню, був укладений у кобуру. Не міг же самогубець сам це зробити?!

Іван Багрянний і Віктор Кравченко були у числі тих, хто відкрив завісу невідомості за життям у СРСР. Їхні свідчення, перекладені багатьма мовами світу, привернули увагу до проблеми, відкрили залізну завісу та підтвердили різноспрямованість західного й східного світів у часи так званої «холодної війни».

Свідчення жертв терору. У повоєнний час «недостріляні» українці доповнили картину новітньої тюрми народів, про яку західний світ мало що знав. З-поміж тих, хто активно долучився до цієї справи, був виходець із козацької родини, історик, археолог Семен Підгайний, ув'язнений до соловецьких концтаборів за участь у міфічній організації «Союз Кубані і України». У 1933–1940 роках, відбувши ув'язнення в Карелії, він описав становище в'язнів, подав історію соловецьких таборів, етапи їх функціонування у книгах «Українська інтелігенція на Соловках» (1947) та «Недостріляні» (1949).

З 1931 року, коли на Півночі Советського Союзу опинилися не кілька тисяч, а кілька мільйонів українців, кубанських і донських козаків, кавказців та інших іонаціоналів, коли треба було виконати за всяку ціну першу п'ятирічку та ще й за чотири роки, постала ідея створення Біломорсько-Балтійського каналу. Настав час, коли багато тисяч людности Соловків мусили покинути їх і переселитися на материк, щоб полягти на будівництві того, на кістках в'язнів побудованого, каналу. (Підгайний, 1947, с. 21)

Біломорсько-Балтійський канал був споруджений у рекордно стислі строки (за неповних два роки) завдяки дармовій робочій силі, яку становили арештанти, озброєні лише кайлами, лопатами та сокирами. Вони щодня гинули сотнями, тисячами на будівництві каналу.

Окремо Семен Підгайний характеризує наукову та мистецьку еліту, заслану в часи Єжова на Соловки: «До середини 1937 року на Соловках зібрано весь цвіт української підсоветської інтелігенції та українських комуністичних кіл» (Підгайний, 1947, с. 29). Автор згадує як науковців (Йосип Гермайзе, Михайло Новицький, Степан Рудницький, Матвій Яворський, Євген Шабліовський, Михайло Слабченко, Ананій Лебідь), так і літераторів (Микола Зеров, Павло Филипович, Євген Плужник, Микола Куліш, Марко Вороний, Олекса Слісаренко, Гео Шкурпій, Клим Поліщук, Антін Крушельницький, Григорій Епик). Про останнього він відгукувався як про морально надломлену людину, яка намагалася запобігати перед владою, однак запізно зрозуміла, що все це марна справа.

Подібні книги українські експатріанти писали, сподіваючись, що їх почує світ. Ті, кому вдалося потрапити на волю, детально відтворювали місця свого заслання, нелюдські умови утримання: «Нас — вигнанців із советського раю — привезли туди під конвоєм на енісейських бар-

жах, і внаслідок цього населення неосяжного Таймиру зросло вдесятеро» (Лавріненко, 1985, с. 13); «Ті перші дні і ночі Безим'янки особливо надовго залишаться в моїй пам'яті і в моєму серці. Ті дні і ночі відібрали в людей цілі роки життя, здоров'я, красу і силу» (Савченко, 1948, с. 20); «Це були “штрафні” в'язні, що не могли виконати звірячого “уроку”. Їх голодних і холодних лишили тут під вартою докінчувати... Може й закінчать, а може й ні... Більш того, ні... Аджеж треба кожному в'язню зрубати за добу 25 товстих сосен, застругати кору, обрубати віті і скласти на сани. Важка, каторжна праця під канчуком і багнетом чекіста...» (Карельський, 1999, с. 237); «Тут по краплині висмоктували з людини живу кров і обертали людину в трупа» (Підгайний, т. 1, с. 34); «Твій світ — тюрма. Твоє місце — камера» (Савченко, 1948, с. 8). У цих свідченнях домінує фактаж, бо мета жертв терору — розкрити очі західному світу на новітню тюрму народів.

Василь Савченко у книзі «Безимлаг: Нарис із життя в советському концтаборі» (1948) переконував: «Вони бояться правди — хай світ почує правду!» (Савченко, 1948, с. 3). Винесені як мотто, ці слова підтверджували авторські інтенції. Так, ті, хто мав заплямовані кров'ю руки, справді боялися правди, але нерідко самі виконавці ставали жертвами репресій, адже замовники намагалися позбавитися небажаних свідків. Однак чи почув світ голоси жертв ГУЛАГу?! Маленькі тиражі книжок українською мовою, видані переважно в повоєнній зруйнованій Німеччині в умовах таборів, не могли змінити ситуацію. Енергія пасіонаріїв не знаходила належного відгуку, адже це були люди «без імені й держави», як писав Юрій Клен. Західний світ у відповідь на численні свідчення жертв нелюдського терору мовчав...

З історії літературних імен.

Я знаю, що мої, ці кров'ю написані рядки лишаться гласом волаючого в пустелі, я знаю, що світ глухий і німий до нас, українців, що світ, мабуть, справді, як казав той сіоніст, зграя вовків, і треба у тої зграї не просити, а бомбами, підлістю й терором видирати право для людей бути справжніми людьми, щоб не соромити й не ображати святости Бога, що створив усіх людей по своїй подобі. (Підгайний, 1949, т. 2, с. 45).

Гірке розчарування породжує ці гнівні рядки в душі «жертви» сталінських репресій, яка в юні роки втратила своє здоров'я та силу. Подібних жертв було немало: Василь Гриш-

ко, Григорій Костюк, Петро Волиняк, Василь Сокіл, Іван Багряний, Юрій Лавріненко, Микола Лазорський, рідний брат Миколи Зерова Михайло Орест, Василь Гайворонський, Олександра Костюк, Віталій Юрченко, Яр Славутич (Григорій Жученко), Леонід Лиман (Григорів), Василь Дубровський, Олекса Запорізький (Сеник), Петро Одарченко, Василь Чапленко та багато інших літераторів і літературознавців. Зазнали переслідувань і діти репресованих батьків: Віктор Свобода (справжнє ім'я та прізвище — Віталій Тканов), Уляна Любич, Володимир Куліш, Харитон Довгалюк, Зоя Когут, Йосип Строцький-Зореслав, Борис Олександрів (Олександр Грибінський), Петро Горбань, Петро Полтавець (Василенко), Степан Горлач, Леонід Полтава (Пархомович), Микола Вірний (Француженко), Петро Косенко та інші.

Для приховування відомостей про себе літератори обирали вже прокладені шляхи творення прибраних імен. Так, письменник, мовознавець, редактор, критик Василь Чапля, звинувачений у причетності до СВУ (1929) і ув'язнений, мав у своєму арсеналі чимало імен: утворене від його прізвища — Чапленко; від назви споришу, виду риб чи грибів — Гірчак; від імені батька — Кириленко; від регіону, де він шукав роботу, — Кубанець; від дієслова *недолюблювати* — Недолюбень; від назви кровосисної комахи — Гедзь; від особового імені південнослов'янського походження — Ватрослав, що означає *той, хто славить ватру*. Крім того, він підписувався також поширеним чужим прізвищем Світайло. Бажання лишитися інкогніто, а також немилозвучність власного прізвища та висловлені ним критичні зауваги до праць його сучасників, зокрема Юрія Шевельова, Вадима Сварога, Ігоря Качуровського, змушували Василя Чаплю ховатися за псевдонімами.

Зміна літературного імені нерідко була пов'язана зі зміною життєвої ситуації чи авторського амплуа. У письменника, перекладача, видавця, публіциста, громадського діяча Юрія Тищенка було чимало захоплень і відповідно імен: Юрій Сірий, Юр. Салтичівський, Юрій Азовський, Павло Лаврів, Агафангел Дюльгеров, Атанасій Дюльгеров, Федір Гарах, О.Кадило, Т-ко, Аз, С.Ю. та інших. Уродженець села Салтичія, що знаходилося недалеко від Бердянська, розташованого на узбережжі Азовського моря, він називав себе Юр. Салтичівським та Юрієм Азовським, тобто виявляв географічну прив'язаність до рідного краю. Змушений жити під таким чужим прізвищем, як Павло Лаврів, він намагався бути непомітним, щоб не привертати увагу жандармів, тому обрав своїм псевдонімом колір

нейтральності — Сірий. Крім того, він підписував свої твори прибраним ім'ям Галайда, тобто прізвищем героя історичної поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки», що називає бездомну людину, а кожен експатріант почувався саме таким, відірваним від рідного ґрунту безхатченком.

Син репресованого, повістяр, літературний критик, есеїст, публіцист, політичний діяч Василь Гришко, який ще неповнолітнім був засуджений за розповсюдження листівок з агітацією проти примусової колективізації (1929), а пізніше виключений з університету за приховування фактів біографії, був у 1938 році відправлений на Колиму видобувати золото. З ув'язнення повернувся напередодні війни з обмороженими кінцівками. Як політичний емігрант, він був змушений вдаватися до псевдонімів, які творив з власного імені та прізвища. Завдяки заміні літер та імені виник псевдонім Віктор Гринько, під яким автор виходив в ефір на радіо «Свобода»; завдяки поєднанню перших складів прізвища й імені — Гривас; від ініціалів — В. Віго.

Жертвою репресій був і уродженець Чернігова Василь Дубровський — історик, педагог, архівіст, громадський діяч, музеєзнавець, краєзнавець, письменник, сходознавець, справжній універсаліст. Названий Василем на честь батька-священника, який помер незадовго до його народження, він ріс у будинку материних батьків, які мешкали в передмісті Чернігова — Лісковиці по вулиці Іллінській.

Тут можна було пізнавати красу Божого світу з дитячих літ. Як тільки ви сходили на Гору, перед вами розгорталася панорама всієї Лісковиці й поза нею аж до лісу Святого... Отже, вся Лісковиця, з прилеглими до неї луками, на цій невеликій, замкненій природними межами рівнині, була як на долоні. (Лісковицький, 1962, с. 5)

Як і батько, він здобув духовну освіту, однак обрав інший шлях — науковця, педагога. У 1933 році був заарештований за контрреволюційну діяльність. Потерпаючи за однорічного сина та дружину, він зізнався в нескоеких злочинах і відбув ув'язнення в БАМЛАґу на будівництві Байкало-Амурської магістралі. Атрибути малої батьківщини стали джерелом обраних ним псевдонімів: Лісковицький, яким підписав свою працю «Вигнанці-втікачі. До історії нової української еміграції» (1946); Іллінський, яким були підписані публікації в тижневику «Час», що виходив після війни у Фюрті; Черногай, яким підписав розгорнуту рецензію на роман

Івана Багряного «Тигролови», а також І.Захаревський-Лісковицький.

З метою конспірації літератори використовували для творення псевдонімів особові імена. Так, молодший брат відомого літературознавця Михайло Зеров, якого двічі заарештовували, в 1929 і 1938 роках, обрав собі літературне ім'я Орест, що походить від українського чоловічого імені грецького походження, яке означає «той, хто стоїть на горі», «той, хто підкорює вершини». Поет, гуморист Борис Грибінський утворив літературне ім'я від імені свого репресованого батька та з гумором описав свою далеку від ідилії автобіографію:

Народився на третьому році пролетарської революції в селі Безштаньківці, в родині сільського багатія Харлампія Ломачки, розвозчика білої глини. Люди соціалістичними темпами переселялися на кладовище. Я їв переважно вітамінні речі, як-от: макуху, бур'ян, цвіт акації — і тому вижив. Любов до книжки не дозволяла мені кинути школу, як це робили багато моїх товаришів. Вчився на факультеті марксизму-ленінізму в Києві. У виступі згадав про голод і опинився в НКВД. (Ломачка, 1951, с. 10)

Достатньо було лише одного необережного слова, щоб потрапити за ґрати, тому псевдоніми виконували функцію конспірації, утаємнення особи.

Допомагали «недостріляним» авторам приховати відомості про себе і дівочі прізвища матерів: Юрій Лавріненко друкувався під псевдонімом Дивнич, Ігор Мерзляков — Костецький, яке пізніше стало його офіційним. Літератори іноді замість свого прізвища вказували фах чи рід занять (Історик — псевдонім Василя Дубровського), назви рослин або тварин (Мак — псевдонім Ольги Петрової-Гец, авторки спогадів «З часів ежовщини»); Верес — Миколи Клименка; Гедзь — Василя Чаплі; Горлиця — Юрія Горліса-Горського, Одуд — Федора Дудка). Письменники також актуалізували імена богів (Сварог — псевдонім Вадима Балаха), святих (Трифон — псевдонім Федора Дудка), історичних осіб (Залізник — один із псевдонімів

Олекси Гай-Головка). Рідко, проте мала місце зміна гендерних ролей, як наприклад у випадку з псевдонімом Ігоря Качуровського Франсуаза d'Ервіль, що позначав особу жіночої статі.

Висновки. Українські пасіонарії прагнули відкрити завісу невідомості, показати людиноненависницьку суть тоталітарної системи. Памфлет Івана Багряного «Чому я не хочу вертатись до СРСР?» допоміг переміщенням особам уникнути репатріації та виїхати до США, Канади, Бельгії, Франції, Аргентини, Австралії, Англії, Бразилії, Венесуели та інших країн. Важливою була й книжка «I Chose Freedom. The personal and political life of a soviet official» Віктора Кравченка, який зміг у суді спростувати наклепи на себе, що теж стало сенсацією для прокомуністично налаштованих кіл. Однак для того щоб довести ворожість радянської тоталітарної системи, потрібна була велика цілеспрямована праця багатьох інтелектуалів, які б представляли цивілізованому світу державу зла й насильства. За цю справу взялася лише купка українських пасіонаріїв, розпорошених після Другої світової війни по всьому світу.

Люди «без імені і держави» (за висловом Юрія Клена) хоч і писали про жахи розкуркулення, голодомору, сталінських таборів, проте не могли змінити ситуацію. Книжки, видані нерідко коштом самих очевидців чи жертв сталінського режиму, знаходили вузьке коло читачів, здавалися волюнтаризмом у пустелі.

Як для власної безпеки, так і безпеки своїх рідних «недостріляні» мусили приховувати відомості про себе, вдаючись до псевдонімів. Їхні літературні імена найчастіше відбивали зв'язок із рідним краєм, що виявлявся в актуалізації назв етнічних регіонів і міст (Запорізький), сіл (Салтичівський), річок (Ромен). Особливою аурою були оповиті прибрані імена, утворені від власного чи батькового імені (Кириленко, Олександрів). Меншою мірою були актуалізовані місця примусової праці (Карельський), фах автора (Історик), назви кольорів (Багрянний, Сірий). Багатий рослинний і тваринний світ давав широкі можливості для вибору, тому ним скористалося чимало авторів: Ольга Петрова-Гец (псевдонім — Мак), Василь Чапля (Гірчак), Микола Клименко (Верес) та інші.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрянний І. Чому я не хочу вертатись до СРСР? Вінніпег : Комітет українців Канади, 1946. 38 с.
2. Дубровський В. 2-й відділ БАМЛАГ'у ГПУ — НКВД. Нью-Йорк : Наша Батьківщина, 1965. 80 с.
3. Еппель В. Нові матеріали до словника українських псевдонімів. Київ, 1999. 116 с.
4. Карельський М. Дзенькіт сокири. Зі спогадів в'язня. *Новий обрій*. 1999. Ч. 11. С. 237–238.

5. Качуровський І. Покоління Другої світової війни в літературі української діаспори. *Променисті сільвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 514–531.
6. Коновал О. Про долю матеріалів УРДП-УДРП. *Літературна Україна*. 01.12.2011. № 46. С. 12.
7. Лавріненко Ю. Чорна пурга та інші спомини. Мюнхен : Сучасність, 1985. 186 с.
8. Лісковицький В. Велике гульбище (з 1-го тому спогадів «Лісковиця»). *Наш клич* (Буенос-Айрес, Аргентина). 1962. 14 червня. С. 5.
9. Ломачка С. В Канаді: фейлетони. Торонто : Усатюк, 1951. 101 с.
10. Підгайний С. Недостріляні. Ч. 1. [Новий Ульм] : Україна, 1949.
11. Підгайний С. Українська інтелігенція на Соловках: спогади 1933–1941. [Новий Ульм] : Прометей, 1947. 93 с.
12. Просалова В. Проблема «автор — герой» у романі Віталія Бендера «Фронтові дороги». *Вісник Донецького національного університету*. Серія Б. Гуманітарні науки. 2015. Вип. 1–2. С. 208–213. URL: <http://jvestnik-b.donnu.edu.ua/index>
13. Ротач П. Розвіяні по чужині: полтавці на еміграції. Полтава : Верстка, 1998. 164 с.
14. Савченко В. Безимлаг: Нарис із життя в советському концтаборі. Авгсбург : Видання філії Ліги Українських Політв'язнів в Авгсбурзі, 1948. 57 с.
15. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / упоряд. В. Просалова. Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. 516 с.
16. Kravchenko V. i Chose Freedom. The Personal and Political Life of a Soviet Official. London: Robert Hale, 1950. 240 p.

REFERENCES

1. Bahrianyi, I. (1946). *Chomu ya ne khochu vertatys do SRSR?* [Why don't I want to return to the USSR]. Winnipeg: Komitet ukrainsiv Kanady [in Ukrainian].
2. Dubrovskiy, V. (1965). *2-i viddil BAMLAHU HPU — NKVD* [The 2nd Department of BAMLAG of the GPU — NKVD]. New York: Nasha Batkivshchyna [in Ukrainian].
3. Eppel, V. (1999). *Novi materialy do slovnyka ukrainskykh psevdonimiv* [New Materials for the Dictionary of Ukrainian Pseudonyms]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kachurovskiy, I. (2008). Pokolinnia Druhoi svitovoi viyny v literaturi ukrayinskoï diaspori [The Generation of the Second World War in the Literature of the Ukrainian Diaspora]. In *Promenyisti sylvety: lektsii, dopovidi, statti, esei, rozvidky* (pp. 514–531). Kyiv: Vyd. dim “Kyivo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
5. Karelskiy, M. (1999). Dzenkit sokyry. Zi spohadiv viaznya [The rattle of an ax. From the memories of a prisoner]. *Novyi obrii*, 11, 237–238 [in Ukrainian].
6. Konoval, O. (2011, December 01). *Pro doliu materialiv URDP-UDRP* [On the Fate of the URDP-UDRP materials]. *Literaturna Ukraina*, 46, 12 [in Ukrainian].
7. Kravchenko, V. (1950). *I Chose Freedom. The Personal and Political Life of a Soviet Official*. London: Robert Hale [in English].
8. Lavrinenko, Yu. (1985). *Chorna purha ta inshi spomyny* [Black Blizzard and Other Memories]. Miunkhen: Suchasnist [in English].
9. Liskovytskyi, V. (1962, June 14). Velyke hulbyshche (Z 1-ho tomu spohadiv «Liskovytsia») [The Great Party (From the 1st volume of memoirs 'Liskovytsia')]. *Nash klych*, 5 [in Ukrainian].
10. Lomachka, S. (1951). *V Kanadi: feiletyny* [In Canada: Feuilletons]. Toronto: Usatiuk [in Ukrainian].
11. Pidhainyi, S. (1947). *Ukrainska intelihentsia na Solovkakh: spohady 1933–1941* [The Ukrainian Intellectuals on Solovki: Memoirs of 1933–1941]. New Ulm: Prometei [in Ukrainian].
12. Pidhainyi, S. (1949). *Nedostriyani* [The Undershoot]. P. 1. [New Ulm]: Ukraina [in Ukrainian].
13. Prosalova, V. (2015). Problema “avtor — heroï” u romani Vitalia Bendera “Frontovi dorohy” [The problem of the “author — hero” in the novel ‘Frontline Roads’ by Vitalii Bender]. *Visnyk Donetskoho natsionalnoho universytetu. Seria B. Humanitarni nauky*, 1–2, 208–213 [in Ukrainian].
14. Prosalova, V. (Ed.). (2012). *Ukrainska diaspora: literaturni postati, tvory, biobibliografichni vidomosti* [Ukrainian Diaspora: Literary figures, works, biobibliographic information]. Donetsk: Skhidnyi vydavnychiy dim [in Ukrainian].
15. Rotach, P. (1998). *Rozviiani po chuzhyni: poltavtsi na emihratsii* [Scattered Abroad: Poltava Residents Emigrated]. Poltava: Verстка [in Ukrainian].
16. Savchenko, V. (1948). *Bezmylah: Narys iz zhyttia v sovetskomu kontstabori* [Bezmylag: Essay on the life in a Soviet concentration camp]. Avgsburg: Vydannia filii Ligy Ukrainskykh Politviazniv v Avgsburzi [in Ukrainian].

Vira Prosalova,

Vasyl' Stus Donetsk National University (Vinnytsia, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0001-8498-7719>

e-mail: virakalon@gmail.com

Yaroslava Hryhoshkina,

Vasyl' Stus Donetsk National University (Vinnytsia, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-2180-0800>

e-mail: vivacity4040@gmail.com

**LITERARY NAMES OF THE "UNDERSHOT" AUTHORS:
HISTORY OF EMERGENCE, FUNCTIONS**

The article focuses on the pseudonyms of those authors who fell into the category of "undershot" (the metaphor is used to emphasise the incomplete nature of the authors' works, early deaths and interrupted careers of literary figures). Semen Pidhainyi, a historian and long-term prisoner of the Solovetsky camps, included the generation of the 1920s, i.e. those who came from families of participants in the national liberation struggle, clergymen, dispossessed, repressed, starved to death, and persecuted for offences invented by the authorities. Disillusioned with the communist system, abandoned, persecuted, they were looking for a way to the West to start a different life there and to reveal the horrors of the Soviet concentration camps they had gone through. As living witnesses of the events, they focused their efforts on exposing the crimes of the totalitarian system. Ivan Bahrianyi's pamphlet "Why don't I Want to Return to the USSR?"; due to numerous translations, helped many displaced writers and other men of art avoid repatriation. Viktor Kravchenko's book "I Chose Freedom. The Personal and Political Life of a Soviet Official" was crucial for conveying the truth about the situation of the post-Soviet people, in which the author recreated unique facts from the life of the Soviet elite, the consequences of repression, the atmosphere of fear and persecution. Former prisoners of the Soviet camps Vasyl Dubrovskiy, Mykola Lazorskiy, Yuriy Lavrinenko, Vasyl Savchenko, and Semen Pidhainyi left reliable testimonies about their stay in the camps. It was the literature of fact, which is scrutinized using the historical and comparative method, which allows us to trace the influence of socio-political processes in the country on their narrative. To identify the connection between the author and his / her pseudonym, we use the biographical method, which helps to clarify the origin of a name through the details of his / her life. The biographical method of research enabled us to reveal that writers formed pseudonyms from the names of ethnic regions and settlements of Ukraine (Saltychivskiy, Liskovytskyi), and less often from places of detention, to emphasise the place of torture. Instead of their names, the "undershot" authors indicated their profession or occupation (Istoryk / Historian), names of plants (Mak / Poppy, Veres / Heather), birds (Horlytsia / Turtledove, Odud / Hoopoe), insects (Gedz / Gadfly, Zhuk / Beetle), names of gods (Svarog), saints (Trifon), historical figures (Zalizniak), and literary characters (Halaida). Although the passionate energy of our compatriots aimed at conveying information about the genocide of the Ukrainian people had a noticeable resonance, it could not change the situation, because the Western world was involved into other problems in the context of confrontation between states with different social systems.

Key words: author, expatriate, passionarian, pseudonym, homo sovieticus, repression, literature of fact.

Стаття надійшла до редакції 06.09.2024

Прийнято до друку 09.10.2024

Юлія Резніченко,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара (Дніпро, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-0437-2242>

e-mail: reznichenkojulja@gmail.com

НАРАТИВНІ МОДЕЛІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПАМ'ЯТІ РОДУ В КОРОТКІЙ ПРОЗІ І. СТЕФ'ЮК («ПРО ВАС») І Л.-П. СТРИНАДЮК («ЯК Я 'МУ ЖИТИ НА ПОЛОНИНІ»)

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена типологічно подібною репрезентацією автобіографізму, зосередженого на родинних спогадах, у текстах І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк. Мета статті — визначити й охарактеризувати наративні моделі вираження пам'яті роду в малій прозі І. Стеф'юк (збірка «Про вас») і Л.-П. Стринадюк (збірка «Як я 'му жити на полонині»). Предмет дослідження — обрані прозові тексти зі згаданих збірок. Методи дослідження: нараторологічний аналіз, компаративний метод, рецептивна естетика. У результаті дослідження ми дійшли висновку, що художній репрезентації пам'яті роду в короткій прозі І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк сприяють ретроспективні наративні моделі з лінійною й нелінійною хронологічною організацією. Нелінійні наративні моделі, значно ширше представлені в аналізованих текстах, організовано за кількома зразками: спогад з дитинства — актуалізація теперішнього або/і проєкція в майбутнє («Смак йони», «Зелений віск», «Митрові ромашки» тощо І. Стеф'юк); злиття різних часових пластів («Коло курниці», «Народження жінки», «Літо в полумиску» та ін. І. Стеф'юк); проєкція в майбутнє — актуалізація минулого або/й теперішнього («Вурда», «Громи й блискавки» Л.-П. Стринадюк) тощо. У такій оповіді, здійсненій голосом «Я»-нараторки, унаочнено нерозривність зв'язку з хронотопом дитинства, мовою (гуцульським діалектом), національними традиціями. Інтимність діалогу з читачем забезпечено завдяки самоіронії, ностальгійному настрою оповіді, у якій помітна світла вдячність рідним (бабусі, дідусю, матері — у текстах І. Стеф'юк) і акцентовано відчуття їхньої постійної присутності поряд. Лінійну наративну модель, організовану в теперішньому часі оповіді, представлено, наприклад, в есеї «Полонина — то я» Л.-П. Стринадюк. Переконані, що здійснене дослідження може бути продовжене, зокрема в аспекті зіставлення художніх світів, оприєвлених у текстах І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк.

Ключові слова: автобіографізм, коротка проза, наратив, наративна модель, пам'ять роду, спогад.

Національний текстовий код, оприєвлення значущості родинної пам'яті по-особливому гостро актуалізовано в новітній українській прозі, промовистим свідченням чого є проза І. Стеф'юк й Л.-П. Стринадюк. Художній доробок цих авторок, у якому актуалізовано гуцульський текст, пронизаний пам'яттю про свій рід, спорадично потрапляв у поле зору літературознавців Р. Жаркової, В. Карп'юка, Ю. Кіщук, О. Салій та ін. Поетикальну своєрідність прози Л.-П. Стринадюк влучно характеризує Ю. Кіщук: «Її книги пропонують цілком інший вимір сприйняття й читання Гуцульщини, з тонким переживанням того мікрокосму, його реальності, з уважним відтворенням наймен-

ших деталей гірської щоденності, уважністю до найістотніших досвідів, відчуттів та емоцій» (Кіщук, 2021). Параметри стильової своєрідності текстів названих письменниць, окреслені в студіях згаданих науковців, спонукають до подальшого осмислення авторської індивідуальності І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк, що й зумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Мета статті — визначити й охарактеризувати наративні моделі вираження пам'яті роду в малій прозі І. Стеф'юк (збірка «Про вас») і Л.-П. Стринадюк (збірка «Як я 'му жити на полонині»).

Методи дослідження: нараторологічний аналіз, який ураховує викладову організацію ху-

дожнього твору, насамперед інстанції наратора й нарататора; рецептивна естетика, що забезпечує розгляд твору з позиції читацького сприйняття; компаративний метод, що дозволяє простежити спільне й відмінне в поезиці текстів, обраних для вивчення.

Виклад основного матеріалу. Наративну модель, спираючись на праці М. Бал, Л. Деркач, Ж. Женнета, В. Качмар, Ю. Крістевої, В. Шміда, витлумачуємо як спосіб розгортання нарації в художньому творі, зумовлений культурним контекстом і письменницькою наративною стратегією та сформований як результат взаємодії типу нарації, наративного темпу, фокалізації, хронотопу, авторської інтенції тощо. У прозі І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк актуалізовано лінійні й нелінійні ретроспективні наративні моделі, які розглянемо надалі. В образах зі збірки І. Стеф'юк «Про вас» художньо репрезентовано щемкі спогади з дитинства авторки (на це безпосередньо вказано завдяки інстанції Я-наторки, іменам персонажів — бабусі, дідуся, матері й батька, сюжетно визначеному їхньому взаємозв'язку тощо). Пам'ять роду унаочнено й в інших текстах збірки «Про вас», присвячених історіям, які почула письменниця або які їй наснилися (що засвідчено в передмові до книги), тож це може стати предметом подальших наукових розвідок. Назва збірки «Про вас» символічно апелює до тих особистостей, які вплинули на становлення світогляду авторки й чий долі їй важливо реконструювати у слові. Л.-П. Стринадюк у назві автобіографічної збірки короткої прози «Як я 'му жити на полонині» акцентує сакральність полонини як топосу для свого омріяного подальшого життя. Провідним у цій збірці є мотив повернення (у спогадах і фізично) до тих місць, де зростала письменниця: «Після безмірного блукання світами я знову рвуся назад додому, але не в Замагуру, де живе наша рідня з діда-прадіда, де й я народилася, пробула свої менші роки, а ген вище — на полонину Угорске, добрих чотири години пішки від нашої хати» (Стринадюк, 2023, с. 258). Тексти Л.-П. Стринадюк, жанрово близькі до есе, названо знайомими героїні з дитинства предметами, процесами, обрядами, які вона прагне відтворити уже в своєму новому домі на полонині («Хата з пня», «На печі», «Ліжник», «Прядиво», «Капличка», «Біля коритця з водою» тощо). Циклічність часу й вірність гуцульським традиціям осмислено в текстах «Святкуйте здорові», «Пастушки», «Колядники — Божі посланці», «Гріти діда», «Говіти» та ін.

Значущі для наторки предмети й відчуття, що нагадують їй про рідних і оповите їхньою

любов'ю її дитинство («Зелений віск», «Смак йони», «Митрові ромашки», «Цитриновий образок», «Історія з медом» тощо), про себе-дитину («Мала Теклюсіна», «Ти чія?») теж нерідко артикульовано в назвах прозових текстів І. Стеф'юк. Лінійну й нелінійну оповідь в аналізованих образах розгорнуто в координатах *минуле — теперішнє — майбутнє*, що дозволяє авторкам художньо увиразнити невіддільність від свого роду й ширше — субетнічної групи українців — гуцулів.

Згадане для І. Стеф'юк, яка ще раз «проживає» в нарації події зі свого дитинства, відбувається ніби в реальному часі: «Я бачу ті сніги, зиму і шершаву долоню діда — він обтирає від снігу яблуко, а перед тим, як віддати — хобає, бо то студено. А я ще дитина... а з чорного неба падуть білі сніги, а я ще не вмію боятися...» (Стеф'юк, 2022, с. 104). В оповіді акцентовано, яку цінність для наторки мають подробиці з минулого життя, пам'ять про які вона плекає й досі: смак яблук з дідового саду («Смак йони») і страв, дбайливо приготованих бабусяю («Літо в полумиску»); польові квіти, що відроджуються щороку («Митрові ромашки»); спільне виготовлення писанок («Народження жінки»); відчуття єдності з природою («Коло кирниці»), розмови, які можна було довірити лише бабусі («Ти чія?») тощо.

Ці та інші художні деталі насичено тактильними, запаховими, слуховими, смаковими й зоровими образами, їх міцно вкорінено в пам'ять авторки. У тексті вибудовано низку емоційно наповнених асоціацій, зрозумілих лише героїні, що забезпечує їхню особистісне, родинне звучання: «А знаєте, чим мені понині пахне пухкий сніг? Лимонами в слоїку. Тими, які так подобають на сонечко...» (Стеф'юк, 2022, с. 120). Теплий спогад про унікальний смак маминих страв і бажання відтворити його знову відзначено й у прозі Л.-П. Стринадюк: «Буде ми' кортити на полонині покуштувати солодкої вурди, такої добрецької, як мама не раз дома робила» (Стринадюк, 2023, с. 269). У прозі обох авторок («З глегу», «Вурда», «З гусянкою», «Бринза та й кулеша», «Аби було чим розговорітися» та ін. Л.-П. Стринадюк; «Коло кирниці», «Літо в полумиску», «Голодний рік», «Найліпший салат» І. Стеф'юк) наведено рецепти, з любов'ю описано процес приготування страв і водночас сприйняття себе-дорослої в ролі рідних жінок за цією щоденною роботою.

Ще одним маркером єднання зі своїм родом є гуцульський діалект, який делікатно переплетено із літературною мовою в наративній організації збірок «Про вас» і «Як я 'му жити

на полонині» і який, зокрема, дозволяє героїні І. Стеф'юк передати голосом близької людини силу слова: «Бабка Маріка відкрила хорімні двері, і я аж у виноградник чую, як смачно пахнуть терчіники. Десять років за десять я почую інші слова — драники, деруни, картопляники — але моїм залишиться саме то слово, яке я чула від малої і яке я вмiла розуміти» (Стеф'юк, 2022, с. 123). У прозі Л.-П. Стринадюк увиразнено нюанси називання членів родини: «Жінки-гуцулки ніколи не кажуть на своїх чоловіків “мій чоловік”, а лише — “мій”, “мій Никола”» (Стринадюк, 2023, с. 296). «Свої» слова й асоціації створюють особливий родинний простір для авторок аналізованих текстів.

У збірках «Про вас» і «Як я 'му жити на полонині», як переконаємося, артикульовано потребу пізнавати й відчувати належність до свого роду на різних етапах життєвого шляху: «Я виросла “неправильною жінкою” — практично не люблю солодкого. Крім меду. Бо досі пригадую той [дідусевий] погляд» (Стеф'юк, 2022, с. 130). Упізнаваність малої батьківщини для героїні І. Стеф'юк посилює усвідомлення міцності її пам'яті: «Я думала, що мені, дитині, то все примарилося, але приїхала дорослою — все так і є: поля диких квіток, гук-водоспад і моє “царство каменів”, так ми з мамою називали сховане від людського ока і денного світла високогірне зелене плесо» (Стеф'юк, 2022, с. 155). Попри очевидну властивість людської свідомості забувати деякі події з минулого, що може спричинити певну «ненадійність» нарації-спогаду (як слушно зауважує А. Ассман (2012, с. 281), «ця ненадійність має своїм підґрунтям не лише слабкість і нестачу пригадування, а меншою мірою — активні сили з перетворення спогадів»), у текстах обох авторок викладові моделі вибудовано так, що нараторки не ставлять під сумнів достовірність власних історій. Проекцію з минулого в сучасне й майбутнє означено, наприклад, в образку «Народження жінки» І. Стеф'юк: «І в 20, і в 30 я беруся до писанки з хвилюванням. І в 50 так буде» (Стеф'юк, 2022, с. 150). Як у повсякденному, так і в професійному житті героїні-авторки засвідчено її гуцульське коріння, зокрема про свою етнологічну роботу І. Стеф'юк оповідає у творі «Русалчин гостинець».

В образках І. Стеф'юк, зосереджених переважно на (пере)осмисленні вагомості дитячих вражень з позиції дорослої героїні-оповідачки, прочитуємо подальше плекання пам'яті про родину. Моделювання нарації в текстах Л.-П. Стринадюк переважно здійснено в минулому й майбутньому оповідному часі, який, за авторським задумом, деталізує візію майбут-

нього життя на полонині й оприявнює значуще для персонажів цінування миттєвостей, проведених разом: «Та ми будем приходити до тебе щаста на полонину. Бо 'ме кортіти си уздріти та й шош туду поповістувати. Та й посидіти разом, та й си набути, бо кілько того жиккя нашого» (Стринадюк, 2023, с. 289). «Ми»-нарація від імені рідні протагоністки ословлює зріле усвідомлення єдності їхнього роду. Вставні історії й спомини репрезентовано в теперішньому часі й переплетено з основним сюжетом, переважно спроектованим у майбутнє, наприклад, в есеї «З гусянкою» героїня спочатку оповідає про те, що у своєму новому домі на полонині споживатиме узвар, після чого в теперішньому наративному часі — спогад із дитинства про те, як мама готує цю страву.

Наративний плин прози І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк актуалізує інтонації довірливої розмови з уявним читачем. Щирість оповіді акцентовано як у згаданій вище домінанті збереження в слові пам'яті про власний родовід, так і в звертаннях до реципієнта: «І знаєте, що перше в думці, коли та тодішня музика десь зачується?» (Стеф'юк, 2022, с. 113), додаткових коментарях-поясненнях (наприклад, до діалектизмів, регіональних особливостей облаштування побуту) тощо. На відвертість нарації налаштовують і родинні світлини, якими оздоблено видання аналізованих текстів (у книзі І. Стеф'юк поряд із фотографіями — акуратні авторські примітки до них). Нерідко цю довіру читачеві реалізовано як зізнання у власних дитячих страхах, необізнаності чи наївності. Зокрема, в образку «Голодний рік» І. Стеф'юк спочатку художньо відтворено діалог Іванни-дитини із бабкою Марікою про голодомор, а у фіналі твору артикульовано глибше розуміння цієї трагедії: «Бабки Маріки вже давно нема, як і її історій. <...> і я тільки з віком починаю розуміти, скільки страху і порожнечі за двома простими ніби словами — “голодний рік”...» (Стеф'юк, 2022, с. 135).

Дистанціювання в часі увиразнює дитинне сприйняття складних економічних, історико-політичних та ін. реалій кінця минулого століття (бідність, відсутність електроенергії тощо). Сповнені світлих вражень спогади художньо відображають переможну силу родинного тепла:

Бувало, мама забирала зі столу свічку, устромлену в сіль чи пшеницю в склянці, і йшла у веранду чи хороми, аби звідти щось принести в хагу. Ми залишалися в темряві. Завмирили. І з трепетом чекали на повер-

нення світла. <...> і якимись добрішими були розмови, бесіди при свічці. І більше чулося й прислухалося до вітру за вікном, протяжного, грайливого, дзвінкого. (Стринадюк, 2023, с. 293);

Бо моя стариня обгорнула оте мале куре в штучній шубці і мовчала — і про зарплату битими каструлями, і про дідові мільйони на книжці, які вигоріли в один день. (Стеф'юк, 2022, с. 120)

Легка й душевна самоіронія, помітніша в образах І. Стеф'юк, посилює відчуття вдячності своїй рідні за безтурботне щасливе дитинство, що прочитуємо на гено- й фенотекстовому рівнях (за Ю. Кристеву).

Миттева зміна фокалізації й, відповідно, оповідь про себе від третьої особи, властива прозі обох авторок, унаочнює схвильованість спогадів, кризь які експоновано подвійний художній образ героїні — дитини й дорослої жінки: «Не раз на полонині буду згадувати про мале дівча, яке без упину кудись хотіло мандрувати. Дівчинка просилася з усіма, аби її взяли з собою в дорогу. Навіть не дослухалася, беруть її з собою чи ні» (Стринадюк, 2023, с. 311). Залучення до оповідної структури творів Л.-П. Стринадюк низки інших голосів (власного, своїх рідних, односельчан та ін.) у форматі прямої мови, нерідко без називання того, кому цей голос належить, вияскравлює характери персонажів, на чому також справедливо наголошує О. Салій: «Помітна свідомо налаштованість авторки на лаконічність — діалоги, репліки неідентифікованих гуцулів, які раптово вриваються в розповідь наратора, дають можливість читачеві безпосередньо відчутти їхню мову, підслухати їхні думки, а авторці — уникнути зайвої описовості й створити напругу в кожному мікросюжеті тексту» (2023, с. 10–11). У цій поліфонії голосів, яка художньо об'ємніша в текстах Л.-П. Стринадюк, реалізується життєва філософія, близька авторкам і їхнім героям.

Серед визначальних світоглядних засад, які осмислено в прозі І. Стеф'юк, — тонке вміння любити природу й ідентифікувати себе як її частину, чого авторку навчили в родині. Наприклад, в образку «Коло кирниці» героїня-нараторка, згадуючи про себе в різних часових проміжках (дитинство — юність — дорослість), відзначає власну схильність до одухотворення природи й зримає відчуття постійної присутності своїх рідних, які вже відійшли у засвіти: «Я заходжу в цей сад, який завжди для мене буде райським, і як і двадцять років тому, говорю

зі своїм дубком. <...> і перед очима постає бабка Маріка» (Стеф'юк, 2022, с. 122). Зображена в образку «Поконеччя» пізня осінь, що от-от має перейти в зиму, настроєво співзвучна схилу літ бабусі й дідуся героїні, які вдвох приходять з-поза хмар до неї, дорослої, у сні, де продовжують разом «плекати городи» (Стеф'юк, 2022, с. 154). Душа діда Митра «прилітає» на Різдво до рідного дому у творі «Зелений віск». У побутових діалогах зі старшими й буденних життєвих ситуаціях закладено, здавалося б, просту, але разом з тим глибоку мудрість поколінь, яку авторка пізнавала з дитинства. Зокрема, в образку «Крілик» виписано схвильовану розмову з дідом Митром про те, чи буде жити кролик, якого любила доглядати героїня: «— Вбивати скоріше вчимоси, любити — відтак. — Сказав якось задумано, і я ту його фразу закімувала на роки» (Стеф'юк, 2022, с. 153). Спогади, що становлять осердя оповіді; передчуття, видіння й сні героїні-нараторки увиразнюють значущість позачасової й позапросторової єдності зі своїм родом.

Мотивом повернення до рідної землі, прагненням облаштувати життя в згоді з природою об'єднано есеї збірки «Як я му жити на полонині» Л.-П. Стринадюк. В есеї «Лісні» голосом оповідачки промовисто акцентовано міфологічний контекст її світогляду: «Відчуваю якийсь дивний потяг до полонин, так ніби душа моя жила там вічно, ще задовго до появи мене на світ. І була я там мавкою лісовою» (Стринадюк, 2023, с. 262). Побут героїні, згідно з її уявленнями, буде біоцентричним, про що свідчать есеї «Хата з пня», «Вода з коритця», «На печі», «Бринза та й кулеша», «Громи й блискавки», «Дерев'яні віконниці», «Світло є», «Настаране» тощо.

Висновки. Отже, художню репрезентацію пам'яті роду в короткій прозі І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк забезпечують ретроспективні наративні моделі з лінійною й нелінійною хронологічною організацією. Інстанція «Я»-нараторки, відвертої з читачем, унаочнює особистісне, інтимне звучання оповіді-спогаду, що подумки повертає героїнь аналізованих текстів у хронотоп їхнього дитинства. Нелінійну наративну модель нерідко вибудовано за кількома зразками, зокрема: *спогад з дитинства — актуалізація теперішнього або/і проєкція в майбутнє* («Смак йони», «Зелений віск», «Митрові ромашки» тощо І. Стеф'юк); *злиття різних часових пластів* («Коло кирниці», «Народження жінки», «Літо в полумиску» та ін. І. Стеф'юк); *проєкція в майбутнє — актуалізація минулого або/і теперішнього* («Вурда», «Громи й блискавки» Л.-П. Стринадюк)

тощо. Лінійну наративну модель, організовану в *теперішньому часі оповіді*, представлено, наприклад, в есеї «Полонина — то я» Л.-П. Стринадюк. Пам'ять роду для героїнь І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк актуалізовано насамперед в мові (гуцульському діалекті), «закоріненості» в рідний простір, щемкому відчутті при-

сутності душ своїх рідних, легкій самоіронії, усепроникній вдячності, збереженні й плеканні національних і сімейних традицій, звичаїв тощо. Переконані, що здійснене дослідження може бути продовжене, зокрема в аспекті зіставлення художніх світів прози І. Стеф'юк і Л.-П. Стринадюк.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Кішук Ю. Люба-Параска Стринадюк. Жити текстом, жити у тексті. *Жити (з) мистецтвом. Онлайн-галерея*. 2024. URL: <https://livingbyart.online/istorii/literatura/lyuba-paraskeviya-strynadyuk>
3. Салій О. (В)Пізнаючи себе у дзеркалі письма // Л.-П. Стринадюк У нас, гуцулів. Сім книжок. Брустури: Дискурсус, 2023. С. 3–29.
4. Стеф'юк І. Про вас [образки] / Іванна Стеф'юк. Брустури: Дискурсус, 2022. — 176 с.
5. Стринадюк Л.-П. Як я 'му жити на полонині. У нас, гуцулів. Сім книжок. Брустури: Дискурсус, 2023. С. 258–316.

REFERENCES

1. Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pam'iaty* [Spaces of Memory. Forms and Transformations of Cultural Memory]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
2. Kishchuk, Yu. (2024). Liuba-Paraska Strynadiuk. Zhyty tekstem, zhyty u teksti [Liuba-Paraska Strynadiuk. To live by the text, to live in the text]. *Zhyty (z) mystetstvom. Online gallery* [in Ukrainian]. <https://livingbyart.online/istorii/literatura/lyuba-paraskeviya-strynadyuk>
3. Saliy, O. (V)Piznaiuchy sebe u dzerkali pysma [Recognizing Myself in the Mirror of Writing]. In L.-P. Strynadiuk (Aut.). *U nas, hutsuliv. Sim knyzhok* (pp. 3–29). Brustury: Dyskursus; Brustury [in Ukrainian].
4. Stefiuk, I. (2022). *Pro vas* [About You]. Brustury: Dyskursus [in Ukrainian].
5. Strynadiuk, L.-P. (2023). Yak ya 'mu zhyty na polonyni [How will I live on Polonyna (pasture)]. In *U nas, hutsuliv. Sim knyzhok* (pp. 258–316). Brustury [in Ukrainian].

Yuliia Reznichenko,

Oles Honchar Dnipro National University (Dnipro, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-0437-2242>

e-mail: reznichenkojulja@gmail.com

NARRATIVE MODELS OF REPRESENTATION OF FAMILY MEMORY IN THE SHORT PROSE BY I. STEFIUK (ABOUT YOU) AND L.-P. STRYNADIUK (HOW WILL I LIVE ON POLONYNA (PASTURE))

Significance of the proposed research lies in typologically similar representation of autobiography focused on family memories in works by I. Stefiuk and L.-P. Strynadiuk. The aim of the article is to identify and characterise narrative models of expressing family memories in the short prose by I. Stefiuk (collection 'About You') and L.-P. Strynadiuk (collection 'How will I Live on Polonyna (pasture)'). Subjects of investigation are selected short stories from the aforementioned collections. Methods of the research: narratological analysis, comparative method, and receptive aesthetics. As a result of our investigation, we came to conclusion that retrospective narrative models with linear and non-linear chronological organization facilitate fiction representation of family memory in short prose by I. Stefiuk and L.-P. Strynadiuk. Non-linear narrative models are significantly wider represented and organised in several samples: childhood memory — actualization of the present and/or projection into the future ('Taste of Jonathan', 'Green Wax', 'Mytro's Camomiles' etc. by I. Stefiuk); fusion of different time layers ('Near the Well', 'Birth of a Woman', 'Summer in a Bowl' et al. by I. Stefiuk);

projection into the future — actualization of the past and/or present ('Wurda', 'Thunder and Lightning' by L.-P. Strynadiuk), etc. In such a story made by the means of voice of 'I' — narrator, inextricability of the link between chronotope of childhood, language (Hutsul dialect), national traditions is represented. Intimacy of a dialogue with reader is provided due to self-irony, nostalgic mood of the narration where we notice gratitude to family (grandmother, grandfather, mother — in texts by I. Stefiuk) and the focus is on the feeling of their constant presence. Linear narrative model, organized in the present time of the story, is presented in the essay 'Polonyna (pasture) — is me' by L.-P. Strynadiuk. We are convinced that this investigation can be continued, particularly in the aspect of comparing fiction worlds represented in the text by I. Stefiuk and L.-P. Strynadiuk.

Key words: *autobiography, short prose, narrative, narrative model, family memory, memory.*

Стаття надійшла до редакції 25.08.2024

Прийнято до друку 27.09.2024

Олена Романенко,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-0150-2494>

e-mail: o.romanenko@knu.ua

ВІЙНА І ПАМ'ЯТЬ: ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРАТИВНИХ МЕМОРІАЛЬНИХ ПРАКТИК

Статтю присвячено дослідженню актуальних змін, які відбуваються у зв'язку із російсько-українською війною та трансформацією наративних меморіальних практик в українській літературі та художніх практиках. У фокусі уваги перебувають як традиційні практики документування спогаду про війну, так і ті, які переосмислюють та оживляють пам'ять у цифровому просторі та в умовах розвитку new media art.

Інтелектуальною підтримкою дослідження стали студії травми та студії пам'яті, які вивчають цифрові перетворення пам'яті крізь призму нового досвіду формування наративних меморіальних практик. Об'єктом дослідження стали поетичні збірки Вікторії Амеліної «Свідчення», Максима Кривцова «Вірші з бійниці», Артура Дроня «Тут були ми», Катерини Калитко «Люди з дієсловами» та ін., а також збірка Остапа Сливинського «Словник війни» і цифрові проєкти — онлайн-виставка «Ще один день. Щоденники війни» та «Недописані». Із перспективи розвитку нових медіа показано зміну механізмів формування оповіді про травматичні події, продемонстровано, що в цифровому просторі запам'ятовування засноване на імерсивному досвіді, який передбачає емоційне залучення реципієнта до спогаду про травму. Цифрові медіа переосмислюють індивідуальний спогад як окремий приклад запам'ятовування й актуалізують колективну пам'ять, створюють засади для формування спільноти пам'яті на широких засадах і широкій залученості реципієнтів. Доведено, що в Україні спогад про російсько-українську війну формується в дискурсі: 1) традиційних меморіальних практик вшанування (хвилина пам'яті, публікація спогадів, невиданих творів, заснування публічних подій чи стипендій на честь загиблого воїна та ін.); 2) цифрових меморіальних практик, які актуалізують текстовий вимір спогаду та імерсивні практики емоційного залучення до цифрового простору пам'яті. Це дає можливість поєднати особистий та колективний досвід переживання російсько-української війни, сприяє консолідації українців довкола спогаду та формує солідарність у сприйнятті й тлумаченні травматичного досвіду.

Ключові слова: українська література, пам'ять, цифровий простір, студії пам'яті, студії травми.

Вступ. «...Люди перетворилися на зникому культуру...» Це формулювання із інтерв'ю Олени Герасим'юк — для порталу «Суспільне. Культура» (Котубей-Геруцька, 2024). І воно є важливим у контексті тих процесів, які відбуваються в українській культурі в умовах російсько-української війни, адже стосується питань пам'яті про трагічні події та її учасників.

Тема «війна і пам'ять» зачіпає широке коло питань: як і кого ми пам'ятаємо? Які культурні практики стають ключовими для суспільства? Як ці практики змінюються? Як документування та художнє осмислення війни впливають

на меморалізацію? Яку роль у цих процесах відіграє література? Власне, ці питання можуть звучати й інакше: як наш біль і наші втрати трансформуються в пам'ять про загиблих?

Симптоматичними також є дискусії довкола питань меморалізації, які розгорнулися довкола створення Національного меморіального військового кладовища (Дробович, 2024) чи суперечки стосовно етичних аспектів вшанування пам'яті Олександра Мацієвського (Котубей-Геруцька, 2023). Поряд із цим — маємо низку цікавих прикладів вшанування пам'яті: збірка Вікторії Амеліної («Свідчення»), Максима Кривцова «Вірші з бійниці», щоденник Во-

лодимира Вакуленка «Я перетворююся...», цифровий проект «Недописані», онлайн-виставка «Ще один день. Щоденники війни» та ін.

І цей перелік, на жаль, поповнюється. Наведені приклади засвідчують: спогад про загиблих на війні може трансформуватися в різних меморіальних практиках: від виданої збірки творів загиблого — до книжки спогадів про нього, від проведеної виставки — до заснованої премії, від встановлення меморіальної дошки — до заснування фестивалю (напр., фестиваль «Протасів Яр» на вшанування пам'яті Романа Ратушного).

У цих процесах важливо те, що «через пам'ять про минуле тематизуються й сучасне, і майбутнє як виміри актуальної практики життя» (Рюзен, 2010, с. 83). Так виробляються й закріплюються в культурі спогади про минуле, які стають складником ідентичності спільноти, формується історична свідомість. Як пише Йон Рюзен, «історична свідомість завжди виявляється в наративній формі. Вона виступає не лише як усна чи ще якимось об'єктивована мова, а й як утвори, що репрезентують історію, наприклад, пам'ятники чи історичні символи» (Рюзен, 2010, с. 88). Запропонований Й. Рюзеном перелік вочевидь може бути доповнений тими культурними практиками та текстами, які формуються в умовах нових медіа. Це створює цікаві умови для формування нових практик меморалізації в сучасному суспільстві.

Мета й методи. Мета цієї публікації — проаналізувати, як змінюються практики пам'яті в українському публічному просторі, у творчих практиках в українській культурі. Об'єктом аналізу є твори про російсько-українську війну та твори учасників цих трагічних подій. Інтелектуальною підтримкою цієї статті є студії пам'яті (П'єр Нора, Пол Коннертон, Йон Рюзен, А. Ассман, Яна Барінова та ін.), студії травми (Кеті Карут та ін.), міждисциплінарні дослідження взаємозв'язку ідентичності та пам'яті, праці, присвячені вивченню пам'яті та цифровим медіа. Ці дослідження охоплюють широке коло питань у вивченні механізмів функціонування пам'яті в міському та/або цифровому середовищі, оповідях та/або актуальних творчих практиках.

Для цього дослідження важливим було окреслити: 1) актуальність студій пам'яті для української науки, а також дискусії в Україні щодо питань пам'яті; 2) перелік творів (літератури, актуальних мистецьких проектів та ін.) про російсько-українську війну, які орієнтовані на фіксацію, збереження та перетворення на цілісну оповідь; 3) трансформацію наратив-

них меморіальних практик у контексті російсько-української війни та в умовах функціонування new media art та цифрового простору. Ці завдання націлені на те, щоб «дати уявлення про те, як індивідуальна, колективна та культурна пам'ять поводить з досвідом, що пробиває межі допустимого навантаження» (Зебальд, 2023, с. 83) в умовах російсько-української війни. Варто зауважити, що ця публікація створюється в умовах війни, що триває, втрати зростають із кожним днем, а практики пам'яті ускладнюються і розвиваються.

Часи катастроф і пам'ять. Питання пам'яті про минуле в українській культурі та наукових дискусіях актуалізувалися ще наприкінці 1980-х років. По суті, їх відкриває дискусія «Право на вдячну пам'ять», яка була проведена за участі письменників (Спілка письменників України) та науковців (Інститут літератури імені Т. Шевченка) в 1988 році (Право на вдячну пам'ять, 1988). Уривки зі стенограми того спільного засідання були оприлюднені на сторінках газети «Літературна Україна». Серед ключових питань тієї дискусії — заклик до відчитування так званих «білих плям» в українській історії, літературі, культурі, реабілітація забутих імен та сторінок історії української літератури, переосмислення історії як цілісної оповіді. Тривалий час саме в такому ключі розвивалися дослідження — як відкриття та накопичення знань про забуті сторінки історії, як повернення спогаду / пам'яті про втрачені свідчення, реабілітацію забутих імен, відновлення цілісності української історії та історії української літератури. Однак із 2000-х років актуалізуються дослідження із залученням студій пам'яті та постколоніальних теорій — дослідження доповнюються ідеями перепрочитання текстів, створених у колоніальних умовах, вивченням питань ідентичності, оприявленої через художні твори, історичні події, мистецькі практики, драматичні колізії формування ідентичності в колоніальних умовах, трагедії виходу з тіні та тиску імперії, долання криз гібридної ідентичності, сформованої в таких умовах. Ці ідеї по-новому підсвічуються з початком російсько-української війни в 2014 році та актуалізуються на її другій стадії, після 24 лютого 2022 року.

По суті, ці два етапи можна, відповідно до ідей Йона Рюзена, інтерпретувати як: 1) етап відновлення і конструкції (Рюзен, 2010, с. 314), орієнтований на відновлення знань про минуле, стерті з пам'яті сторінки минулого, реабілітацію забутих імен та подій, фактологічний період; 2) етап формування уявлень про ми-

нуле як історичну репрезентацію (Рюзен, 2010, с. 310), коли відбувається тлумачення, перетворення накопичених фактів на цілісну оповідь (наратив), у якому акцентується значення минулих подій, роль історичних постатей. Ці процеси збігаються в Україні із подіями російсько-української війни. А вона відрізняється від усіх інших відомих людству воєн, адже відбувається в умовах існування нових цифрових медіа (у тому числі соціальних мереж, широкого доступу до ЗМІ, інтенсифікації механізмів пропаганди, маніпуляцій в медіа тощо). П'єр Нора схожі тенденції описує як нову властивість «модерної події — відразу розгортатися на публічній сцені, ніколи не бути без репортера-глядача, ні без глядача-репортера, розглядатись під час свого перебігу» (Нора, 2014, с. 29). Дослідник пише про п'ять тенденцій, які впливають на розвиток історії та історіографії наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття: глобалізація, прискорення, демократизація, масмедіатизація, розширення історії (Нора, 2014, с. 52–53). На думку П'єра Нора, це так зване «історичне теперішнє», коли сучасні події активно впливають на сприйняття минулого, а отже, пам'ять як спосіб осмислення минулого, теперішнього й майбутнього.

До переліку, який пропонує П'єр Нора, варто додати: 1) особливості функціонування людської пам'яті в цифрових медіа (Wang, 2022), а це пов'язано із зміною практик запам'ятовування, оцифрування в публічних та індивідуальних архівах, феноменом «автобіографічної онлайн-пам'яті» (Wang, 2022), маніпуляцій з пам'яттю у фейкових новинах та дезінформацією; 2) переплетення пам'яті та питань ідентичності в оповідях про минуле, особливо в тих спільнотах, які мають травматичний колоніальний досвід, як Україна та українці (Pillière & Bigand, 2022); 3) формування спільноти пам'яті в умовах війни, що триває в Україні, — як у контексті відновлення ідентичності з огляду на постколоніальний дискурс, так і в контексті питань документування, збереження спогаду про російсько-українську війну й травматичного досвіду проживання цієї війни. І все це за умов, які Яна Барінова означає як такі, коли на «карту» історичної пам'яті України нанесено злочини аж двох тоталітарних режимів» (Барінова, 2023, с. 105), однак цю думку варто продовжити — на карту історичної пам'яті України нанесено злочини ще й сучасної російсько-української війни. І це ще більше актуалізує студії пам'яті в Україні в широкому міждисциплінарному контексті, у якому нова культура пам'яті буде долати розрив між минулим і розумінням

ідентичності, а також буде об'єднувати досвід українців у російсько-українській війні із різними практиками осмислення пам'яті, формування мистецької мови репрезентації трагедій війни, опрацювання травматичної реальності на засадах поєднання досвіду, документування і нової мистецької мови.

Голоси пам'яті. Аляйда Ассман говорить про два види метафор пам'яті: письмові метафори (напр., книга, палімпсест) та метафори місця (архів чи бібліотека, напр.). Способи фіксації спогаду про війну також враховують, на думку Бартоломея Крупи, час створення твору — до, під час чи після катастрофи (Крупа, 2013). Ці дві ідеї в українському досвіді набувають особливого значення, адже документування й спроби фіксації спогаду про травматичні події в Україні відбуваються *під час* війни: екзистенційна ситуація в умовах війни, яка триває, спонукає міркувати з огляду на жахи дійсності, з урахуванням тимчасової втрати мови й потужного запиту на вербалізацію пережитого травматичного досвіду. Відчуття тотальної катастрофи, яке охоплює очевидців подій, поєднується із тим, що Олександр Михед означає як особливу властивість мови під час катастрофи: «Мова війни — це коли, працюючи над книжкою, виправляєш теперішній час на минулий. Бо гинуть ті, про кого розповідаєш» (Михед, 2023, с. 335). Крім того, це доповнюється нерівномірністю цифрової пам'яті та формуванням нових меморіальних зв'язків у контексті документування, запам'ятовування й забування через цифрові медіа.

Розбудова простору пам'яті та формування художньої мови пам'яті про російсько-українську війну орієнтують українську дискусію на тему «війна і пам'ять» у напрям пошуку нової художньої мови та нових практик осмислення травматичних подій. У цьому контексті досвід Яни Барінової у створенні меморіалу жертвам Голокосту в Україні є цікавим, адже він заснований на ідеї імерсії — «завдяки імерсії досягається ефект надії та катарсичне прийняття відповідальності за минуле» (Барінова, 2023, с. 126). Імерсивне залучення глядача до осмислення трагічних подій посилює емоційний ефект, актуалізує особистий досвід глядача і сприяє подоланню травми та формуванню спільного досвіду її тлумачення.

Український індивідуальний та колективний досвід документування та тлумачення російсько-української війни вирізняється від досі відомих досвідів (напр., рецепція досвіду Другої світової війни в різних мистецьких практиках):

— новий тип публічності (за формулою «тут і зараз» — і документування події, і поширення інформації про неї, і залучення до цих процесів широкої аудиторії на різних цифрових платформах (ЗМІ, соціальні мережі та ін.);

— вироблення мистецької мови для художнього осмислення трагедій війни в літературі, живописі, меморіальних практиках, медіа, new media art тощо, а в цьому контексті — символізація подій, метафоризація досвіду окремих осіб та спільнот;

— формування концептуальних форм презентації трагічного досвіду — як окремої особистості, так і усіх українців, які стають імпульсами для формування історичної пам'яті про російсько-українську війну;

— вербалізація травматичного досвіду як щоденної практики українців у війні, що триває.

Загалом можна говорити про залученість кожного українця до меморіальних практик та формування мови пам'яті про російсько-українську війну. Переплетення індивідуального та колективного досвідів під час війни впливає на формування спільноти пам'яті, яка об'єднує практики пам'яті (напр., ритуали вшанування, заснування премій та відзнак на честь вшанування пам'яті загиблих героїв та ін.), простори пам'яті (зокрема, алеї героїв, меморіальні знаки та ін.), а також словник пам'яті (напр., перелік мемів, гасел, знакових цитат тощо, які і документують події, і фіксують досвід тлумачення трагічних подій). Важливу роль у цих процесах відіграє так звана онлайн-пам'ять у цифрових медіа й художня мова у творах про війну. На цих шляхах відбувається і документування війни, і формування «тропології нарації» (Гейден Вайт), коли пам'ять наповнюється історичним змістом, «звертається до читача у властивих мовних формах, наприклад, в особливих формах символізації» (Рюзен, 2010, с. 125).

Символізація трагічного досвіду війни відбувається насамперед у художніх творах, зокрема поезії, яка миттєво реагує на події.

Художня рецепція драматичних подій спершу втілювалася в ліричному вірші, філософському вірші чи/та художньо-документальній есеїстиці. Це ті жанрові модифікації, які давали можливість швидко відрефлектувати травматичний спогад, свідчення чи емоцію. Поезія — завдяки метафоризації травми, есей — завдяки рефлексії щодо травми. І в поезії, і в есею також відбувається проговорювання травматичного досвіду, адже письмо має психотерапевтичні властивості, може архівувати спогади та їхні символічні значення, має ознаки поетичної адресації до уявного читача / співрозмовника,

чим іще додатково посилює відчуття спільності пережитого.

Серед поетичних рефлексій українських авторів можна говорити про знакові: Катерини Калитко («Люди з дієсловами»), Вікторія Амеліна («Свідчення»), Артур Дронь («Тут були ми»), Максим Кривцов («Вірші з бійниці»), Ярина Черногуз («Як вигинається вогнене коло») та ін. У цій поезії тісно переплітаються факт та метафора. Концептуальними образами в такій ліриці є образи:

— *письма / писаного слова / поезії / мови* — напр., Вікторія Амеліна: «я не пишу поезію / я прозаїк / просто реальність війни / з'їдає пунктуацію / зв'язність сюжету / зв'язність / з'їдає / наче у мову / влучив снаряд / уламки мови / схожі на поезію / але це не вона / і це теж не вона / вона у Харкові волонтерить» (Амеліна, 2024, с. 17);

— *пам'яті / спогаду* — напр., Катерина Калитко: «Все, що досі знали одне про одного — перепишеться. / Врешті, все переписується. Формується під руками. / Що це світиться з них у короткі години тиші? / наша вперта взаємна віра, довга і спільна пам'ять» (Калитко, 2022, с. 21);

— *тиши* — напр., Ярина Черногуз: «голосе не замовкай / народі мій ну давай / починай говорити / розпалюй в собі тишу / у зброї є ритм / страх слова страшніший за страх висоти / страху смерті давно / немає» (Черногуз, 2020, с. 41);

— *війни / бою* — напр., Максим Кривцов: «Я можу довго думати над тим / яка війна / що вона і хто / та ніколи не вгадаю / на протигагуї / яка знає мене / як облупленого / знає мене / як сина / і / чомусь / береже» (Кривцов, 2024, с. 188).

Крім того, поезія як спосіб рефлексії та документування трагедій війни також фіксує вірш як свідчення чи вірш як документування подій / вражень. Переважно це поезія, яка написана під впливом побаченого та/або прочитаних новин чи як спогад про людину, яку поет знав особисто. Це особливий тип вірша, образна система якого заснована на правдивому факті, розгорнутому як метафора. У ній символізується факт із біографії автора чи ліричного персонажа. Для такого вірша характерний оповідний стиль, поет «розповідає» про прикметний факт, риси характеру, вчинок ліричного героя (напр., вірш Максима Кривцова «Він переїхав у Бучу в середині березня 2021-го» (Кривцов, 2024, с. 9–14) та вірш Вікторії Амеліної «Історія для повернення» (Амеліна, 2024, с. 13–15)).

Та поряд із поезією як художньою рефлексією та способом формування нарративних меморіальних практик розвивається ще й прак-

тика, дотична до літератури, але показова. Це видання збірок загиблих авторів і формування порталу «Недописані», який покликаний зафіксувати імена вбитих на російсько-українській війні письменників. Цей спосіб пам'ятати метафорично описує Артур Дронь у поезії «Українська література»:

Хто ще не з'явився
у нашій поезії?
Хто не ввійшов
у письменницький процес?
В кого заголовок і біографія
на одному хресті
помістились?
Кажуть, що література —
це про слова і про тишу між ними.
У нашій тепер більше другого.
(Дронь, 2024, с. 30)

Звісно, у межах цього дослідження неможливо описати усі практики пам'яті, сформовані в межах цього досвіду. Однак кілька варто все-таки згадати.

Збірка поезій Вікторії Амеліної «Свідчення» складається із поезій, чітко датованих відповідно до часу написання, післямови-спогаду Софії Челяк і хронології, яка презентує події із життя поетеси від 24 лютого 2024 року, коли вона з родиною повинна була повернутися з Єгипту й починає евакуювати людей із Нью-Йорку на Донеччині¹¹, — до 1 липня 2023 року, коли Вікторія Амеліна померла в Лікарні Мечникова в Дніпрі. Цей хронограф життя віддзеркалює події, які стали поштовхом для написання віршів. Так, поезія «Історія для повернення» із переліком речей, які взяли з собою, тікаючи від війни, написана 8 травня 2022 року після зустрічі із переселенцями (у тому числі із Нью-Йорка):

Коли Міра виходила з дому,
взяла намистину зі шкатулки
Коли Тім виходив з міста,
підняв камінчик на вулиці
Коли Ярка лишала сад,
взяла кісточку з абрикоси
Коли Віра виходила з дому, то не взяла нічого
скоро я повернусь, сказала
і нічогісінько не взяла <...>

Дім слід витягати з кишені
в безпечному місці

коли ти готовий
Дім помалу ростиме
і ти ніколи
запам'ятай, ніколи
не будеш без свого Дому
А що ти взяла з собою?
Взяла лиш цю історію
Ось, вийняла її на світло
вона росте
(Амеліна, 2024, с. 13–15)

Збірка Вікторії Амеліної — цілісне видання-спогад, у якому меморалізується і творчість письменниці, і спогад про її подвижницьку волонтерську діяльність.

Особливий тип формування спогаду про війну — проект «Недописані», заснований Оленою Герасим'юк та Євгеном Ліром. Він присвячений загиблим літераторам, а також людям, причетним до книговидавання, а також тим, «яких не називають літераторами в некрологах, але зазначають, що «писав, мріяв видати книжку / збірку» (Бойко, 2024). Також в Україні функціонує цифровий проект «Люди культури, яких забрала війна» (Люди..., 2024). Моніторинг втрат культури веде PEN-Україна. Це біографічно-репортажні есеї, які фіксують спогад про людину, яка працювала у сфері мистецтва, літератури тощо.

Власне, такий цифровий медіаархів — нова практика пам'яті в Україні, до формування таких цифрових архівів залучається широке коло осіб. Вони, по суті, є спільнопростром пам'яті й для близьких людей, і для тих, хто вивчає втрати українців у російсько-українській війні. Це утворює нові меморативні зв'язки у спільноті, об'єднуючи людей довкола цифрового простору пам'яті. Вони засновані на спільному переживанні й фіксації цього переживання в цифровому просторі нових медіа, де індивідуальний, соціальний і колективний досвіди пам'ятання, забуття і пригадування, документування розгортаються як особлива імерсивна практика на засадах інтерактивної дії, переживання-катарсису особистості. На відміну від традиційних вже імерсивних механізмів побудови просторів пам'яті в урбаністичних чи природних ландшафтах, цифровий простір посилює індивідуальну реакцію особистості на спогад чи зафіксовану в цифрових медіа подію, долю особистості. З одного боку, у цифровому просторі репрезентація до трагічного досвіду війни є максимально публічною, з іншого — вплив

¹¹ Вікторія Амеліна заснувала Нью-Йоркський літературний фестиваль, що відбувався в селищі Нью-Йорк, Бахмутський район, Донецька область.

на глядача максимально індивідуальний і безпосередній. Це дає можливість відвідувачу сайтів «Недописані» чи «Люди культури, яких забрала війна» максимально відчувати іншого, звернутися й прожити досвід конкретної людини, наче почути її голос, доторкнутися до її невітлених мрій. Водночас такі меморативні практики створюють множинний наратив, у якому примножують індивідуальні переживання глядача / реципієнта та персональні історії загиблих. Те, що до проекту може долучитись будь-хто, посилює позицію свідка й носія пам'яті в особі тієї особи, яка зголоситься передати свідчення про загиблого у війні до проекту «Недописані».

Власне, на засадах множинності цифрової реальності та гіперзв'язків, які утворюються у соціальних медіа, був заснований проект сайту «Читомо» — «Ще один день. Щоденники війни». Куратори проекту прагнули зафіксувати в онлайн-експонатах (комікси, ілюстрації, вірші, фото, дописи у соцмережах, відеоблогах, рукописних щоденниках тощо), з одного боку, розмаїття українських щоденників, які документували враження пересічних українців про повномасштабне вторгнення, з іншого — зуміли продемонструвати спільний досвід українців як свідків війни. 34 щоденники презентували досвід Ярини Черногуз, Сергія Жадана, Олександра Михеда та ін. публічних особистостей, а поряд із цим щоденні драми й трагедії війни Максима Касянчука з Маріуполя. Онлайн-виставка — ще один приклад безпосереднього занурення в досвід війни у спільнопросторі медіа.

Такі проекти, як «Ще один день. Щоденники війни» наче урівнюють в правах і традиційні практики документування (рукописний щоденник, фото тощо), і цифрові (дописи в соціальних медіа). Крім того, у цьому випадку наратив пам'яті про повномасштабне вторгнення апелює до такого ж досвіду відвідувача віртуальної виставки. І це об'єднує і реципієнта онлайн-виставки, і тих, хто надавав «експонати» для неї. Адже кожен «експонат»-запис реципієнт порівнює зі своїм досвідом, й загальний наратив сприймається не тільки крізь ностальгічний мотив, але й завдяки афекту. Зв'язок між пам'яттю та афектом стає втіленим спогадом, коли індивідуальні переживання іншої людини сприймаються реципієнтом як власні. І це впливає в оповіді ширшого формату — усього народного досвіду екзистенційних переживань під час війни. Це історії, які повторюються й повторюються в різних масштабах у цифровому просторі й перетворюються на спільний наратив українців. Атмосфера індивідуального переживання, яку дає цифровий простір пам'я-

ті, посилює емоційну насиченість спогаду особистості, бо дає можливість порівняти персональні переживання із переживаннями інших людей. І навіть у такому множинному просторі, яким є цифровий простір, є можливість апелювати до особистого емоційного досвіду та встановлювати зв'язок між пам'яттю, оповіддю про війну та ідентичністю свідка / учасника подій.

Іще одним проектом, який встановлює зв'язок із спогадом про війну свідка та пам'яттю, є книга Остапа Сливинського «Словник війни» (Сливинський, 2022), сформований із документальних свідчень різних людей, які стали лірико-драматичними етюдами-свідченнями. В алфавітному порядку дібрані слова-свідчення, значення яких змінила війна і спогад про травму (автобус, алича, бабусі, біль, блискавка...хвіст, числа, яблука). Вихідною точкою для рефлексії-асоціації для цих слів стає спогад:

...я не пам'ятаю, яким днем тижня було 24 лютого, і сьогодні не знаю, який день тижня. Це густий ядучий часопростір, який має свої особливості, який можна рахувати днями війни, комендантськими годинами, денними і нічними повітряними тривогами, але він не розкладається на календарні дні тижня. (Сливинський, 2022, с. 95)

...я так у себе зробила: непрозорим скотчем чотири смужки хрест-навхрест на всіх вікнах. З обох боків, як інструкція каже. Коли сонце надворі, зранку прокидаєшся, а на стіні — тіні від скотчу. Оті зірки. Повзуть повільно. Я хотіла б, щоб то був мій єдиний спогад про війну. (Сливинський, 2022, с. 73)

Таке кадрування реальності війни та слова-асоціації, спогади-асоціації увиразнені в книзі «Словник війни» власними іменами осіб, спогад яких занотовував Остап Сливинський, та містом, яке вказано біля імені цієї особи (Буча, Київ, Чернігів, Мелітополь, Маріуполь, Харків та ін.). Зв'язок «спогад — слово-асоціація — місце — ідентичність — пам'ять» є наочним і емоційним. Спогад береже зв'язок оповідача із попереднім, довоєнним життям, є уламком ідентичності, на якому формується нове «я» людини після пережитої травми. З одного боку, такі тексти-спогади персоналізовані через ім'я оповідача та місце / місто, з якого цей спогад «вивезено». З іншого боку, структура книги-словника надає цим оповідям універсальних значень і контекстів, а ословлені переживання стають живим свідченням усіх українців.

Перелік прикладів творів чи мистецьких практик, у яких відобразилися спогади про

російсько-українську війну, можна продовжувати. У цій частині наведені тільки ті, які репрезентують зв'язок між пам'яттю та досвідом переживання війни.

Висновки. Проговорення, пригадування й фіксація спогаду, систематизація й представлення травматичного досвіду цифрових та/або друкованих медіа — тільки частина актуальних меморіальних практик в Україні. Усі вони орієнтовані на документування спогадів про війну та художнє осмислення досвіду її переживання в різних наративних формах: від документування — до художньої рецепції, від особистого спогаду — до публічної онлайн-виставки, яка презентує спільний досвід українців.

Окрім звичного документування, до меморіальних практик додається ще й практика формування наративу пам'яті в цифровому просторі — через створення онлайн-виставок («Ще один день. Щоденники війни»), порталів на честь вшанування пам'яті про загиблих (напр., «Недописані»). Цифрові проекти засновані на ідеї гіперзв'язків свідків подій та емоційному перегуку індивідуальних досвідів у загальне колективне переживання з глибоким афектом. Індивідуальні автобіографічні досвіди в такому випадку примножуються і стають підґрунтям для формування спільноти пам'яті — українців, які були свідками й учасниками російсько-української війни.

Поряд із цифровими проектами в Україні також розвиваються і традиційні меморативні практики: 1) вшанування пам'яті загиблих у війні у щоденну хвилину пам'яті о дев'ятій годині ранку; 2) схилення перед похоронною процесією воїнів, які повертаються з полю

бою на щиті; 3) вшанування пам'яті про загиблих у різних практиках: встановлення меморіальних знаків, створення садів / парків пам'яті в міських ландшафтах, проведення фестивалів на честь подвижницької діяльності загиблих (напр., фестиваль «Протасів Яр» на честь Романа Ратушного), заснування стипендій (напр., стипендія кращим корейцям імені Дениса Антіпова¹² в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка) та ін.; 4) видання спогадів про загиблих та збірок їхніх творів (напр., збірка Вікторії Амеліної «Свідчення», Максима Кривцова «Вірші з бійниці» та ін.).

І цифрові, і традиційні наративні меморіальні практики орієнтовані на встановлення зв'язку між подіями війни, спогадами свідків та учасників подій і пам'яттю. Переплетення індивідуального та колективного травматичного досвіду консолідує спільноту українців довкола спогаду та події і формує солідарність у сприйнятті й тлумаченні досвіду російсько-української війни. Свідчення про травму стають підґрунтям для спогаду, далі — пам'яті про війну, а надалі — оповіддю про те, ким ми були в цій війні, ким ми будемо після її завершення.

Символізація травматичної події через художнє слово поєднує особисте свідчення та колективний досвід його тлумачення в цілісний наратив про ідентичність українців у часи війни та випробувань стійкості й моделює нові типи оповідей, заснованих на принципах неореалізму, героїзації української історії, яка розгортається між травмою та надією. Нові медіа та цифровий простір надають цим тенденціям нових акцентів, і це вочевидь потребуватиме подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барінова Я. *New Media Art. Пам'ять. Простір*. Київ : Лабораторія, 2023. 360 с.
2. Бойко О. «Недописані»: в Україні запустили проект пам'яті людей літератури, убитих російською. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/nedopysani-v-ukraini-zapustyly-proiekt-pam-iati-liudej-literatury-ubytykh-rosiieiu>
3. Вакуленко В. Я перетворююсь... Щоденник окупації. Вибрані вірші. Харків : Віват, 2022. 192 с.
4. Дробович А. Чому важливо відстояти символ ЗСУ на військових могилах? *Українська правда*. 03.04.2024. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2024/04/3/7449304>
5. Дронь А. Тут були ми. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 112 с.
6. Зебальд В. Г. Повітряна війна і література. Харків : ist publishing, 2023.
7. Калитко К. Люди з дієсловами. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2022. 128 с.
8. Котубей-Геруцька О. Етичні межі для вшанування пам'яті: як експерти реагують на пам'ятник загиблого воїну Олександрю Мацієвському. *Суспільне. Культура*. 08.12.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/634080-etichni-mezi-dla-vsanuvanna-pamati-ak-eksperti-reaguut-na-pamatnik-zagiblomu-voinu-oleksandru-macievskomu>

¹² Денис Антіпов — перекладач, викладач корейської мови КНУ імені Тараса Шевченка, лейтенант Збройних сил України, учасник російсько-української війни.

9. Котубей-Геруцька О. «Це не на продаж. Це для того, аби ми цим стріляли». Олена Герасим'юк про ветеранську літературу факту. *Суспільне. Культура*. 14.03.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/699894-ce-ne-na-prodaz-ce-dla-togo-abi-mi-cim-strilali-olena-gerasimuk-pro-veteransku-literaturu-faktu>
10. Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. 176 с.
11. Люди культури, яких забрала війна. Спецпроект. *The Ukrainians*. URL: <https://theukrainians.org/spec/peopleofculture>
12. Михед О. Позивний для Йова. Хроніки вторгнення. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 344 с.
13. Недописані. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/nedopysani.project>
14. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
15. Право на вдячну пам'ять. Із спільного засідання вченої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР та президії правління СПУ. *Літературна Україна*. 1988. № 3.
16. Рюзен І. Нові шляхи історичного мислення. Львів : Літопис, 2010. 358 с.
17. Сливинський О. Словник війни. Харків : Віват, 2023. 224 с.
18. Ще один день. Щоденники війни. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/shchodennyky-vijny/pro-proiekt>
19. Hoskins A. (Ed.). *Digital memory studies. Media pasts in transition*. New York: Routledge, 2017. 326 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315637235>
20. Pillière L., & Bigand K. (Eds.). *Memory and Identity. Ghosts of the past in the English-speaking world*. London: Routledge. 2022, 224 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003178040>
21. Wang Q. (Ed.). *Memory online*. London: Routledge. 2022. 150 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003357360>

REFERENCES

1. Barinova, Ya. (2023). *New Media Art. Pamiat. Prostir* [New Media Art. Memory. Space]. Kyiv: Laboratoriia [in Ukrainian].
2. Boiko, O. (n.d.). "Nedopysani": v Ukraini zapustyly proiekt pamiati liudei literatury, ubytykh rosiieiu ["Nedopysani": A project of memory of people of literature killed by Russia was launched in Ukraine]. *Chytomo* [in Ukrainian]. <https://chytomo.com/nedopysani-v-ukraini-zapustyly-proiekt-pam-iati-liudej-literatury-ubytykh-rosiieiu>
3. Drobovych, A. (2024, April 03). Chomu vazhlyvo vidstoiaty symbol ZSU na viiskovykh mohylakh? [Why is it important to defend the symbol of the Armed Forces of Ukraine on military graves?]. *Ukrainska pravda* [in Ukrainian]. <https://www.ppravda.com.ua/columns/2024/04/3/7449304>
4. Dron, A. (2024). Tut buly my. Lviv: VSL [in Ukrainian].
5. Hoskins, A. (Ed.). (2017). *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. New York: Routledge [in English]. <https://doi.org/10.4324/9781315637235>
6. Kalytko, K. (2022). Liudy z diieslovamy [People with Verbs]. Chernivtsi: Meridian Czernowitz [in Ukrainian].
7. Kotubei-Herutska, O. (2023, December 08). Etychni mezhi dlia vshanuvannia pamiati: yak eksperty reahuiut na pamiatnyk zahyblomu voynu Oleksandru Matsiievskomu [Ethical limits for commemoration: how experts react to the monument to the fallen soldier Oleksandr Matsievskyi]. *Suspilne. Kultura* [in Ukrainian]. <https://suspilne.media/culture/634080-etichni-mezi-dla-vshanuvanna-pamati-ak-eksperti-reaguut-na-pamatnik-zagiblomu-voynu-oleksandru-macievskomu>
8. Kotubei-Herutska, O. (2024, March 14). "Tse ne na prodazh. Tse dlia toho, aby my tsym strilialy". Olena Herasymyuk pro veteransku literaturu faktu ["It is not for sale. This is so that we can shoot with it." Olena Gerasimyuk about veteran literature of fact]. *Suspilne. Kultura* [in Ukrainian]. <https://suspilne.media/culture/699894-ce-ne-na-prodaz-ce-dla-togo-abi-mi-cim-strilali-olena-gerasimuk-pro-veteransku-literaturu-faktu>
9. Kryvtsov, M. (2024). Virshi z biinytsi [Poems from the Loophole]. Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
10. Liudy kultury, yakyykh zabrala viina (n.d.). [People of Culture Who were Taken away by the War. Special project]. *The Ukrainians* [in Ukrainian]. <https://theukrainians.org/spec/peopleofculture>

11. Mykhed, O. (2023). Pozyvnyi dlia Yova. Khroniky vtorhnennia [Call sign for Job. Chronicles of the Invasion]. Liviv: VSL [in Ukrainian].
12. Nedopysani [Unwritten]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/nedopysani.project>
13. Nora, P. (2014). Teperishnie, natsiia, pamiat [The Present, Nation, Memory]. Kyiv: Klio [in Ukrainian].
14. Pillière, L., & Bigand, K. (Eds.). (2022). *Memory and Identity: Ghosts of the Past in the English-speaking World*. London: Routledge [in English].
<https://doi.org/10.4324/9781003178040>
15. Pravo na vdiachnu pamiat. Iz spilnoho zasidannia vchenoi rady Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka AN URSSR ta prezydii pravlinnia SPU (1988). [The right to grateful memory. From the joint meeting of the academic council of the Institute of Literature named after T. G. Shevchenko of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR and the Presidium of the Board of the SPU]. *Literaturna Ukraina*, 3 [in Ukrainian].
16. Riuzen, I. (2010). Novi shliakhy istorychnoho myslennia [New Ways of Historical Thinking]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
17. Sebald, W. G. (2023). Povitriana viina i literatura. Kharkiv [in Ukrainian].
18. Shche o dyn den. Shchodennyky viiny (n.d.). [One More Day. Diaries of War]. *Chytomo* [in Ukrainian].
<https://chytomo.com/shchodennyky-viiny/pro-proiekt>
19. Slyvynskiy, O. (2023). Slovyk viiny [Dictionary of War]. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
20. Vakulenko, V. (2022). *Ya peretvoruiius... Shchodennyk okupatsii. Vybrani virshi* [I'm transform... Occupation Diary. Selected poems]. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
21. Wang, Q. (Ed.). (2022). *Memory Online*. London: Routledge [in English].
<https://doi.org/10.4324/9781003357360>

Olena Romanenko,

Taras Shevchenko Kyiv National University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-0150-2494>

e-mail: o.romanenko@knu.ua

WAR AND MEMORY: THE TRANSFORMATION OF NARRATIVE MEMORIAL PRACTICES

The article is devoted to the study of current changes that are taking place in connection with the Russian-Ukrainian war and the transformation of narrative memorial practices in Ukrainian literature and artistic practices. The focus of attention is on both traditional practices of documenting the memory of the war, as well as those that reinterpret and revive memory in the digital space and the context of the development of new media art. The research is intellectually supported by trauma studies and memory studies, which investigate digital transformations of memory through the prism of new experiences of forming narrative memorial practices. The object of the study was the poetry collections of Victoria Amelina's "Testimony," Maksym Kryvtsov's "Poems from the Hole," Artur Dron's "We Were Here," Kateryna Kalytko's "People with Verbs," etc, as well as collection of Ostap Slivnsky "Dictionary of War" and digital projects — online exhibition "One More Day. War Diaries" and "Unwritten." From the perspective of the development of new media, the change in the mechanisms of the formation of the narrative about traumatic events is shown; it is demonstrated that in the digital space, remembering is based on an immersive experience, which involves the emotional involvement of the recipient in the memory of the trauma. Digital media reinterprets individual memory as a separate example of remembering and actualizing collective memory, creating foundations for forming a community of memory on a broad basis and with the wide involvement of recipients. It has been proven that in Ukraine, the memory of the Russian-Ukrainian war is formed in the discourse of 1) traditional memorial practices of commemoration (a minute of remembrance, publication of memories, unpublished works, establishment of public events or scholarships in honor of a fallen soldier, etc); 2) digital memorial practices that actualize the text dimension of memory and immersive practices of emotional involvement in the digital space of memory. This provides an opportunity to combine the personal and collective experience of experiencing the Russian-Ukrainian war, promotes the consolidation of Ukrainians around the memory, and forms solidarity in the perception and interpretation of the traumatic experience.

Key words: Ukrainian literature, memory, digital space, memory studies, trauma studies.

Стаття надійшла до редакції 06.09.2024

Прийнято до друку 09.10.2024

Олена Ставнича,

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

<https://orcid.org/0009-0008-3460-1441>

e-mail: stavnychaolena@gmail.com

МЕМОРІАЛЬНИЙ КАНОН ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ 1917–1921 рр. У СУЧАСНІЙ РОМАНІСТИЦІ: ФОРМУВАННЯ І ПЕРСПЕКТИВА

Тенденції до ревізії, реконструкції або ж реміфологізації національної історії / історичної пам'яті є загальносвітовим інтелектуальним і політичним трендом, особливо актуальним для сучасної України в умовах воєнного стану. Удослідженні висвітлено теоретичні питання окреслення меморіального канону вагомих для національної міфології періодів, насамперед Визвольних змагань 1917–1921 рр., широко відображених у сучасній українській романістиці. Застосувавши тематологічний підхід для визначення об'єктів меморіального канону, вирізняємо три метатематичних групи художніх творів, що містять основні конструктори національно-державницької ідеї — народ, лідер (уряд), армія: з ними відповідно зіставні отаманія (втілює міфологему уніфікованого соціального руху, всенародного опору); державність, котру уособлюють фігури визначних політиків (міфологема героя-державника); історія крізь призму діяльності видатних полководців (архетип воїна) та військових з'єднань (УСС, Чорні запорожці та ін.). Проаналізовано структурно-художні особливості романів «Маруся» Василя Шкляра й «Перегляд» Ольги Михайлової, у яких повноформатно продемонстровано специфіку художнього моделювання конкретних об'єктів меморіалізації і котрі можна потрактувати як канонічні. Також окреслено перспективу подальших досліджень, сутнісно пов'язаних зі студіями історичної пам'яті, зафіксованої / твореної в сучасній романістиці.

Ключові слова: канон, літературний і меморіальний канон, національний міф, історичне знання, історична пам'ять, тематологічний підхід, сучасна романістика, студії пам'яті, «література опору».

Фатальна в умовах війни розбіжність між суспільною пам'яттю й історією (іноді конфліктність, а частіше — неприсутність одного в одному) актуалізує необхідність символічного подолання цього розриву, його текстуального заповнення з метою перепрочитання й реструктуризації минулого. Період Визвольних змагань став об'єктом і художньої, і наукової рефлексії невідповідно: по-перше, це зумовлено конкретними історичними й геополітичними чинниками — триванням «нашої Столітньої» (В'ятрович, 2023) та її безпосередньою точкою відліку від 1917 р., коли була вперше проголошена Українська держава; по-друге, закономірними спробами відновлення штучно розірваної та викривленої традиції, історико-філософського осмислення й реставрації національного часопросторового континууму, повноформатно не здійсненого дотепер, що ставить вітчизняну науку в дещо анахронічну дослідницьку позицію; по-тре-

те, пошуком шляхів легітимації теперішньої державності та механізмів консолідації українства довкола дієвої національної ідеї, позаяк вони постійно зазнають ідеологічних атак і спроб підірвати право на оповідання власної історії, збереження окремішньої від імперської пам'яті. Сприяє цій розбіжності й суто постмодерний стан дисперсії історичного знання внаслідок усвідомлення наративно-риторичної природи історії як науки, що бере свій початок ще у працях британського філософа Робіна Джорджа Коллінгвуда («Ідея історії», 1946) й американського історика Гайдена Вайта («Метаісторія: Історична уява в Європі ХІХ ст.», 1973), та тотальної недовіри до будь-яких офіційних гранд-наративів (що на позір парадоксально поєднується з піддатливістю до інфопливів).

Застановлюючись над питанням, у який спосіб твориться колективна пам'ять суспільства, Пол Коннертон доходить висновку, що відбу-

вається це завдяки регулярності й частотності відтворення ритуалів, традицій та комеморативних практик (Коннертон, 2004). «За право панувати над пам'яттю і за право її перегляду точаться карколомні битви» між істориками та політиками, проте «ревізію пам'яті <...> здатні здійснювати лише митці», — переконує наратор роману «Перегляд» Ольги Михайлової, — «Бо пам'ять — це дзеркало уваги до реальності, але не дзеркало реальності» (Михайлова, 2019, с. 7). Пам'ять суспільства — це завжди хисткий баланс процесів пам'ятання й забування, часто маніпулятивно коригований за допомогою соціополітичних важелів, і лишень письменники (митці) здатні творити досвідний вимір пам'яті — «фахово копірсаючись у нетрях колективного несвідомого, [вони] актуалізують призабуте, виопуклюють значуще, відновлюють порушені причинно-наслідкові ланцюжки» (Михайлова, 2019, с. 7–8), намацально й захопливо візуалізують і канонізують історію (в її офіційних або альтернативних версіях) для широкого суспільного побутування.

Питанням канону й деканонізації в українському літературознавстві присвятили чимало уваги Г. Грабович («Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства» (2003), «Повернення критика» (2005) та ін.), М. Павлишин («Канон та іконостас», 1997), С. Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1997), дотичні до канону питання становили значущий сегмент широкого обговорення принципів написання нової академічної історії літератури на початку 2000-х років (періодично з'являлися дискусії з цього приводу в журналі «Слово і Час»), до якого долучалися провідні літературознавці, зокрема В. Дончик, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Я. Поліщук та ін. Погляди варіювалися від радикального відкидання будь-яких ієрархічних дискурсів до толерування необхідності новітньої канонізації на засадах, відмінних від пропонованих попередніми періодами. Власне, вітчизняне обговорення — частина загальносвітового наукового дискурсу стосовно літературного канону, ініційованого Американською академією в 1990-х роках (Longxi, 2016), і котрий, розпочавшись із вузьких питань переукладання канону світової літератури, згодом вийшов на універсалістські теоретичні площини.

Бачимо за мету розвідки не тільки формулювання актуального визначення поняття канону в широкому розумінні, а й висвітлення специфіки формування меморіального (тобто вузько історичного) канону в літературному процесі на прикладі окремого тематично-ідей-

ного засягу, важливого наразі для підтримки національної міфології.

Збереження й відтворення традиції — одна з основних задач канону. Говоримо про канон не як догматизм «ідеологічно освячених» творів, а, швидше, про канон як «ідеальний лад, що його <...> кожне покоління покликане по-новому осмислювати, встановлювати й ревізувати» (Грабович, 2005, с. 208), як «раму для культурної орієнтації» (Павлишин, 1997, с. 196) і «форму літературної пам'яті» (Сивокінь, 2006, с. 53), що в даному контексті виконує конструктивні функції. По суті, канон виникає саме тоді, коли виникає цілісна ідеологічна породжувальна основа для нього (Волков, 2001, с. 245) — релігійна, жанрова, міфологічна, історична та ін. — у розглядуваному випадку маємо за підставу націоналізм як різновид громадянської релігії, спрямований на збереження ідентичності, унікальності й цілісності спільноти. Тому мовимо про своєрідне відвойовування території пам'яті за посередництвом літератури. Друга функція канону — зробити світ зрозумілим, безпечно впізнаваним, тому потреба в ньому виникає, як правило, у періоди соціальної нестабільності, коли культура «почувається zagrożеною, непевною себе» (Грабович, 2003, с. 23).

Отож пропонуємо погляд на канон як модульну систему, каркас якої становить набір концептуальних понять / подій / осіб-орієнтирів, а смислове й конкретне наповнення підлягає дискусійному перегляду й може змінюватися залежно від викликів часу. Тому завданнями дослідження бачимо окреслення концептуальних вузлів сучасного пам'яттєвого канону, укладання переліку основних творів, що репрезентують його більшою чи меншою мірою, розгляд проблемного поля й засобів моделювання «місць пам'яті» — точок кристалізації колективного спадку (Нора, 2014, с. 99) в конкретних романах.

Власне канон у літературі можна розглядати у двох аспектах: як канон літературний, тобто добір і систематизацію «зразкових» за визначеними критеріями творів, і з позиції ширшої рецепції художніх творів — як канон меморіальний, коли література розглядається як засіб фіксації загальнозначущої соціальної (спільної та індивідуальної) пам'яті, тобто передбачає пошук та аналітичне узагальнення важливих (вузлових) «місць пам'яті». Використовуючи конвенційну (і визнану за взірцеву певною спільнотою) естетичну й ідейну модель подання подій, актуальну для колективної свідомості й таку, що відповідає етноментальному світогляду реципієнтів, канон стає способом забез-

печення комунікативності між письменником і читачем, а ширше — гарантує спадкоємність і літературно-художньої традиції, і фіксованих нею систем духовних та ідейних координат.

Сучасне формування канону — процес багатоступеневий і різноаспектний, котрий реалізується через кілька інформаційних каналів і потребує активної взаємодії письменників, критиків, літературознавців, засобів масової інформації, кіноіндустрії, інфлюенсерів і блогерів, академічних інституцій, системи освіти та владних структур. У пошуку ключових моментів для формування моделі національного пам'яттєвого канону про Визвольну війну сторічної давнини задача літературознавця й літературного критика — продумана критеріальна стратегія добору художніх текстів, репрезентативних і стимулювальних до творення й підживлення топосів національної пам'яті, фіксація надбань і окреслення проблемних горизонтів. Задача авторів іще складніша, позаяк сучасним творам на історичну тематику доводиться не так розв'язувати конфлікти соціополітичні чи ідеологічні (хоча їх також), як вирішувати питання майже онтологічного порядку — творити новий патерн національної історії в колективній свідомості українства. І це бажано вмістити в рамки цікавого сюжету й викласти добрим стилем, і можна впевнено сказати, що сучасні письменники відповідають на цей виклик гідно. Значний масив творів про Українську революцію (а також їхні екранізації) тому підтвердження. Нерідко історична доба Визвольних змагань та її реалії супроводжені елементами фантастики, а то й узагалі становлять основу фантастичного сюжету («Одного разу на Дикому Сході» (2016) В. Івченка), є канвою чи елементом детективного / пригодницького роману («Скриня для гетьмана» (2022) і «Ніхто не скаже "Прощавай!"» (2023) В. Добрянського, «Агент Лилик» (2021) Ю. Винничука), введені в постмодерністський експериментальний роман («Перегляд» (2019) О. Михайлової, «Забуття» (2016) Т. Малярчук), інкрустовані добірим гумором або ж підсвічені іронічним світосприйняттям героя, часто підсилені любовною колізією («Маруся» (2014) В. Шкляра) тощо. При цьому більшість авторів дуже прискіпливо ставляться до перевірки й добору введених до твору фактів, подій, дрібних побутових деталей, подаючи вірогідні й документально підтверджені картини епохи. Як влучно зазначено в епіграфі до роману «Перегляд» О. Михайлової: «Збіги зі свідченнями документів доби не є випадковими. Випадковими є розбіжності» (Михайлова, 2019, с. 1). Однак у цьому епіграфі

фі з постмодерністським релятивізмом зафіксоване не тільки серйозне ставлення до свідчень епохи, а й одночасне усвідомлення їхньої суб'єктивності, контекстної заангажованості, тому авторові іронічно надається «індульгенція» на власну інтерпретацію.

Звісно, укладання меморіального канону спирається на свідому селекцію, що ґрунтується на оцінному принципі «ефективно / неефективно» для процесів націєтворення та збереження державності. Отож добір тем авторами проходить крізь певний фільтр новочасної ортодоксальності, зумовленої позамистецькими, відверто політизованими чинниками. Тому нерідко подибуємо факти перебільшено ревного втілення «кон'юнктурних» тем у відверто посередніх творах, що фактично естетично й ідейно урівнює їх із аналогічними витворами доби соцреалізму — адоративною романістикою й повістярством про «громадянську війну» Івана Ле, Петра Панча, Андрія Головка, Григорія Епіка та ін. Несформованість сучасного канону творів про Визвольні змагання призводить до розмитості меморіального канону про цей період і до таких фактів, як неодноразове перевидання вже в незалежній Україні досить одіозної з національного погляду дилогії Юрія Смолича «Рік народження 1917», стійкість вшанування заідеологізованої творчості Пилипа Капельгородського (втім, мало хто знайомий хоча б із «Шурганом»), інерційність щодо чіткого переосмислення тихо усунутих з обріїв (і читацьких, і дослідницьких) радянських класиків та їхніх доробків, що закладали (переважно через освітні програми) міцний символічний фундамент псевдоісторичного світогляду українського суспільства. (Справедливо зазначити, що виняток тут становить ґрунтовне академічне дослідження радянського канону В. Хархун, проте авторка не фокусувалася на доволі вузькій тематиці «громадянської війни» (Хархун, 2009)). Ще одне завдання дослідника: розмежувати політичне й естетичне схвалення, бо трапляється, що друком виходять твори невисокої мистецької вартості, проте написані на патріотичній хвилі й відповідні офіційному дискурсу. Також це ускладнюється тим фактом, що продуктивні сенси творів узалежнені від успішності втілення ідеологічної настанови автора, і власне через неминучу заангажованість тема Визвольних змагань ще донедавна послідовно оминалася мистецьким мейнстрімом. Проте після розгортання гібридної війни у повномасштабну ідеологічна кон'юнктурність стала виправданою й запотребованою соціумом, а сама тема Української

революції перемістилася з периферії до центру культурно-мистецького дискурсу як складник ідеології воєнного часу.

«Канонізація раніше неканонічних текстів впливає на звички читання і на видавничу й педагогічну діяльність. Як правило, на Заході зміни в каноні не бувають стимулом для загальногромадських зрушень і таких ритуалів, як перейменування вулиць, встановлення меморіальних дощок чи перепоховання замучених поетів», — вважає М. Павлишин (Павлишин, 1997, с. 191), однак це типова практика пострадянського простору й дотепер. Завдяки цьому через художні тексти й медіапростір відбулася реабілітація й глорифікація численних персоналій, раніше невідомих широкому загалові. Так громадськість уперше почула про полковника Петра Болбочана, В'ячеслава Липинського, Модеста Левицького, відкрила нові й неоднозначні образи Михайла Грушевського, Симона Петлюри, Павла Скоропадського, Нестора Махна, гуляйпільських та холоднорівських отаманів, — імена й дії котрих були дискредитовані радянською історіографією й у свідомості пересічних громадян були символами зради й бандитизму.

Отже, що й хто потрапляє в письменницьку оптику, формуючи літературну модель цього відтинку національної історії? Не слід забувати, що масив розглядуваної прози різножанровий, різностильовий, відмінний навіть за способами опрацювання історичного матеріалу (від суворо документального підходу Ю. Ковалю до вільної фентезійної гри на історичному полі В. Івченка), тому для вибірки об'єктів меморіального канону застосовуємо тематологічний підхід, що фіксує специфіку художнього темарію стосовно означеного періоду. Вирізняємо три метатематичні групи художніх творів, що містять основні конструенти національно-державницької ідеї — народ, лідер (уряд), армія: з ними відповідно зіставні отаманія (втілює міфологему уніфікованого соціального руху, всенародного опору); державність, котру уособлюють фігури визначних політиків (міфологема героя-державника); історія крізь призму діяльності видатних полководців (архетип воїна) та військових з'єднань (УСС, Чорні запорожці та ін.). Такі конструенти, як мова й віра становлять іманентний смисловий фон (а в деяких пародійно обігруються, напр., «Гуляйполе» (2007) С. Рев'якіна) модельованого художньою літературою національного міфу Української революції.

Інтерес письменників до феномену отаманії пов'язаний із іманентною репрезентацією ним

популістського концепту «всенародного опору» й масового національно-визвольного руху, а також символічно пов'язаний з культом свободи / волі, надважливим в національній картині світу. Леонід Ушкалов зазначав, що український культ свободи (*aurea libertas* — «золотої вольності») ґрунтувався на лицарському етосі, при цьому поняття свободи мало й особистісно-етичний, і суспільно-політичний вимір (Ушкалов, 2015, с. 118). Важливі топоси пам'яті цього тематичного ареалу концентруються в художній літературі довкола двох семантико-символічних центрів — Гуляйполя та Холодного Яру, сюжет зазвичай розбудовується довкола перипетій долі того чи того отамана, найпопулярнішим серед яких є, звісно, міфологізований образ Нестора Махна, котрому присвячена найбільша кількість повістей і романів («Махно» (1997) Р. Самбука; «Anarchy in the UKR» (2005) С. Жадана; «Гуляйполе» (2007) С. Рев'якіна; «Кам'яний воїн» (2014) А. Поважного; «Гуляйпільський батько» (перевид. 2021) К. Поліщука та ін.).

Безумовно, канонізованими творами про отаманію на даний момент стали «національні бестселери» «Чорний Ворон» (2009, екранізований 2019) і «Маруся» (2014) Василя Шкляра. Це зумовлено як влучністю потрапляння автора в суспільний запит, так і внутрішньотекстовими, художньо-естетичними властивостями самих романів, привабливістю й новизною для широких (і слабо або й зовсім не обізнаних з історичними реаліями) кіл читачів створених письменником образів нескорених отаманів, причому з орієнтацією і на фемінний, і на маскулітний дискурси. І хоча доскіпливі критики закидали авторові й надмірну ідеологізацію, й анахронізми свідомості (приписування осучаснених інтенцій) головних героїв, і негнучкість образів персонажів (особливо одностипність «карикатурних постатей червоноармійців»), і невибагливість побудови сюжету, і прямолінійність меседжів (Трофименко, 2019, с. 81–85), — вони ж визнавали виразний психоемоційний вплив тексту, заторкування чутливих національних струн: «Я, каюся, навіть сплкнула в одному моменті роману <...> навіть грізно замуликала “Тече річка Тиса”, відчуючи те саме бажання негайно кинути “шаткувати” (ворогів. — О. С.)...» (Трофименко, 2019, с. 85). Однак незгасна популярність (про що говорять перевидання й немалі накладки) й уведення роману як «однієї з окрас нашої сучасної літератури» до деяких навчальних програм засвідчують, що письменникові таки вдалося створити «магію історії», змалювавши «історичну панораму буремного 1919 р.» (Жила, 2022, с. 17).

Рукою майстра відважуючи ідеальні пропорції фактажу й лірики, Шкляр досягає співмірного впливу на інтелектуальному й емоційному рівнях. Вже лаконізм вступних фраз актуалізує для обізнаного читача відсил до значущої національної традиції (стилістики В. Стефаніка), а для необізнаного — традиції казкарства та міфологічних уявлень, прозорий (сюжетно випереджальний) символізм та нагадування про «воєнну» тематику твору: «Того весняного дня, коли вдарив грім на голі дерева — так ніби десь на Дівич-горі впало гарматне стрільно, — у селі Горбулів сталася дивовижа» (Шкляр, 2016, с. 5). Сюжетну вісь роману творить переважно чітко хронологічне розгортання життєпису головної героїні — персоналізованої історії боротьби з більшовиками та кохання до поручника УСС Мирона Гірняка. Наявні тут і паралельні події лінії, основна функція котрих — показ непростого перебігу Визвольних змагань, роль у них різноспрямованих сил. Ускладненості сюжету додає введення ретроспекцій, також текстові властивий динамізм викладу й зображення, особливо прикметний на мікрорівні епізодів та діалогів, ефективний для утримання уваги читача, що спонукає дослідників говорити про кінематографічність текстів Шкляра, зокрема про монтаж кадрів, чергування близьких та загальних планів, зміну ракурсу бачення, панорамність (Жила, 2022, с. 19) тощо. Взагалі В. Шкляр використовує багатий арсенал популярної літератури: окрім згаданої гостросюжетності й ліричних відступів, уводить елементи дива; м'який гумор і народні анекдоти; застосовує прийом ретардації в момент сюжетної напруги; моделює ефектні ситуації й гіперболізує окремі якості героїв, роблячи їх винятковими й небуденними; композиційна й ідейно-психологічна продуманість і завершеність кожного, навіть найдрібнішого епізоду; більшість реципієнтів відзначає багату й соковиту мовну палітру твору. Викладаючи сувору «правду революції», згідну з історичними джерелами, письменник саме стилістичними (композиційними й риторичними) засобами викликає у читача співчуття, розчуленість, захват героїзмом, злість і огиду, гордість, страх, розпач і надію, і це щільне експресивне насичення спричиняє потужний вплив текстуальних меседжів.

До роману уведено значну кількість епізодичних персонажів, які не менш яскраво, ніж головні, представляють повстанський рух, політичних провідників (насамперед Петлюру), дають змогу авторові розставити «правильні» ідейні акценти та зорієнтувати читача у воєнних подіях. Провідна роль принципу візуалі-

зації в тексті зумовлює наявність численних описів, що відтворюють атмосферу епохи, її колорит і навіть специфіку сприйняття героїв. До прикладу, так бачать батька-отамана Шуліку галичани сотник Станімір і поручник Гірняк:

Вишневий жупан на Шуліці був пошитий із того гаптованого краму, яким обшивають сидіння у вагонах першої класи і який батько-отаман чи його хлопці, вочевидь, здерли з дивану сальонки. До цього жупана цілком пасували широчезні сині шаровари з таким низьким напуском на халяви, що з-під холош визирали лише задерті носачи чобіт. <...> на поясі в Шуліки красувалася коротка крива шабля-ятаган, а також маузер у дерев'яній кобурі, бомба й люлька. Та все це перевершували батькові вуса, схожі на добре витіпане конопляне прядиво, що двома пасмами звисало аж до грудей. (Шкляр, 2016, с. 16)

Повстанський рух в оптиці Шкляра постає стереоскопічно, з усіма його героїчними, жорстокими й примітивними рисами. Автор добре розуміє (і головне — вміє переконати читача), що окремі «опереткові» персонажі не осмішнюють, не дегероїзують і не девальвують цінності усього руху. Також це вказує на те, що письменник не уникає зображення складнощів і суперечностей історичних подій (так, кількаразово фіксує «збільшевичення» частини населення України під впливом популістської пропаганди червоних; жорстокість і безжальність усіх сторін; схильність повстанців до грабунку й мародерства, нездатність домовлятися й бачити широкий план подій).

До того ж абсолютна моральна перевага у формуванні сприйняття повстанської стихії належить образу Марусі, загальний план зображення «диво-козачки» — лірично-героїчний, з нахилом до театралізації, а тонке нюансування робить образ ефективним. Ідейну сутність його визначає непатетичне гасло Соколовських «Будемо держати Україну», психологічні властивості прописані через ряд позитивно забарвлених якостей (внутрішня шляхетність, освіченість, гострий розум, витонченість («Я все-таки дівчина»), рішучість і небуденна відвага). Історіософія героїні зумовлена прагматикою боротьби й виживання: «Ворога треба нищити скрізь. Руїни храму іноді святіші за його первісну досконалість» (Шкляр, 2016, с. 35). За влучною авторською характеристикою, свідомо своєї місії та специфіки історичних обставин, отаманша Маруся — «це вам не Орлеанська Діва, котра

воювала іконою. Маруся доводила свою правду кулею» (Жила, 2022, с. 19), проте саме таке твердження долучає її до пантеону національних героїв, сприяє канонізації образу незламної українки.

Автор також цілеспрямовано фіксує важливі елементи націоналістичної історичної міфології: демонізований ворог («залиті кров'ю катівні»), безжалний і підступний («ніколи-ніколи йому не вір. Особливо сі стережи його, коли в тебе свято, коли похорон, коли ти найменше очікуєш його нападу. Найдужче пильнуй — коли москаль пропонує замирення. Тоді не дрімай, тоді він нападе неодмінно...») (Шкляр, 2016, с. 271)); екзистенційний характер війни («— Ідуть визволяти Україну від українців...») (Шкляр, 2016, с. 254)); переважну неукраїнськість військових більшовицьких формувань на території України, що, власне, дало підставу сучасним історикам узяти під сумнів формулювання «громадянська війна» й заговорити про вторгнення (Таращанський полк, «як і Богунський, мав українську назву лише напоказ, для пропаганди, бо насправді хохлів там зібралася жменька») (Шкляр, 2016, с. 59); генетичні відвага й мужність «козаків-хліборобів» («... ці хлопці воюватимуть мовби заввиграшки, весело йтимуть до бою і навіть умиратимуть весело») (Шкляр, 2016, с. 22)); «революційний безлад» УНР і позитивні звершення Петлюри; героїзація УГА та піднесення її ролі у Визвольних змаганнях та багато іншого. Доречно й непомітно уплетене в полотно тексту національне міфомислення становить його органічну сутність.

Завдяки історичним творам, орієнтованим на масового читача й написаним за відповідними «рецептами успіху» (чинники котрого були розглянуті вище), абстрактна «офіційна» історія сповнюється живою конкретикою, стає правдивим складником людської внутрішньої оповіді про самого себе і своє місце у світі, тобто стає наріжним елементом побудови національної (у цьому випадку) ідентичності. Маємо на увазі, що саме художній твір — це та точка перетину, де суспільна пам'ять безпосередньо й частіше за все непомітно для індивіда взаємодіє з історичним знанням.

Суспільний запит спровокував появу численних творів про менш відомих персонажів Української революції, що формує широкий контекст канонічної події, підтверджує її домінуючу символіку. Інтерес майстрів пера й дослідників викликають постаті отамана Зеленого (історична повість для дітей «Таємниця отамана Зеленого» (2008) Р. Ковалю; пригодницький

роман «Справа отамана Зеленого» (2014) А. Кокотюхи; «Отаман Зелений» (перевид. 2021, тому розглядаємо як такий, що увійшов у сучасний інфопростір) К. Поліщука); Григорія Савонова — Чорного Ворона Донеччини (Г. Ткаченко, історичний роман «Політ ворона: Доля отамана», 2019), отамана Блакитного (повість «Отаман Степової дивізії» (перевид. 2021) К. Поліщука), Орла-Гальчевського (художньо-документальний нарис «Отаман святих і страшних» (2000) Р. Ковалю), Шепеля (роман «Отаман Яків Шепель» (2009) О. Дмитрука), Орлика, Григор'єва, Волоха, Ангела та ін. Варто акцентувати, що уведення локальної історії до загальнонаціональної колективної пам'яті важливе й симптоматичне для доби множинності центрів, а міфологізування маргінальних постатей нарівні із загальновідомими особами покликане продемонструвати всеохопність й інтенсивність повстанського руху цього періоду, до того ж виконує ідеологічно-мобілізаційну функцію, підживлюючи волю до опору.

Зініційований зусиллями політиків та істориків-науковців і активістів (у зв'язку зі сторіччям подій) переважно офіційний дискурс Української революції спрямований на моральну та юридично-правову легітимізацію Української Держави, засвідчення її історичної тягlosti, закоріненості в часі, у чому їй так довго відмовляв імперський історіографічний наратив. Не позбавлений контроверсійності (зумовленої прагненням до об'єктивності) в потрактуванні подій, однозначно позитивно позиціонує лише кілька наріжних в національній історії подій: проголошення Четвертого універсалу; переможний похід на Крим П. Болбочана; день Соборності УНР і ЗУНР. Об'єктами канонізації при цьому стають не тільки символічні для націєтворення події, а й історичні особи, що мають до них стосунки, зокрема М. Грушевський, Є. Коновалець, П. Болбочан, П. Скоропадський та інші. Не маємо на увазі творення з них набальзамованих кумирів (хоча й, на думку М. Павлишина, саме *іконостас*

є могутнім засобом переконування. Він безпосередньо стимулює уяву, його легко показати школярам (а вони його легко запам'ятовують), і, що важливе, він стверджує, а не ставить під знак запитання. <...> Він вміщує в собі об'єкти національної гордості і служить процесові національно-культурного самоусвідомлення. Таким чином, він є корисним елементом національно-державних світоглядних схем... (Павлишин, 1997, с. 193–194)

швидше, уведення їх до адекватного дискурсивного поля посередництвом долучення до канонотворчого історичного контексту. Канонічними текстами, що постулюють конструктор держави й державного діяча, можна вважати роман «Вірую» (2001) Ю. Хорунжого (присвячений Грушевському й не позбавлений певної глорифікації), «Петлюра. Боротьба» (2018) М. Бутченка і трилогія-петлюріана В. Фольварочного («Стрижені коні», «На приспаному вулкані» (обидві — 2009), «На пробудженому вулкані», 2010), «Болбочан. Поміж двох вогнів» (2019) Ю. Коцегуба, «Перегляд» (2019) О. Михайлової (де надважлива роль в Українській революції надається Є. Коновальцю та П. Скоропадському).

Інтелектуальний роман О. Михайлової «Перегляд» зосереджений на проблематиці переосмислення сучасними українцями досвіду державотворення сторічної давнини. Письменниця моделює умовну ситуацію проживання героями — представниками «позбавленого будь-якого історизму» (Jameson, 1992, p. 18) постмодерного, глобалізованого й споживацького суспільства, котре «безнадійно намагається відновити втрачені зв'язки з минулим шляхом його штучних “перегривань”-інсценізацій» (Висоцька, 2009, с. 15) — долі й ролі в історії своїх персонажів. На думку Н. Висоцької, перегляд історичних наративів, іронічне обігрування національних міфів є мейнстрімом актуальної американської літератури. Вважаємо, що тенденції до ревізії, реконструкції або ж реміфологізації національної історії / історичної пам'яті є загальносвітовим інтелектуальним і політичним трендом, пов'язаним передусім з опором глобалізації та маніпулятивним формуванням колективних ідентичностей (див.: Харарі, 2018; Епплбом, 2023).

Паратекстуальні виміри роману охоплюють історичні конотації та претексти, вказівка на них міститься в уже згаданому епіграфі й у розширенні назви — «Спроба історичного моделювання», що постає й уточненням жанру, і накресленням надзавдання твору, і означенням авторської ідейно-методологічної бази. Сутність останньої розкривається також у передмові й протягом тексту в дискусіях і розмірковуваннях персонажів-акторів. «Інстинктивна недовіра до можливостей науки та політики спровокувала мене наважитися й підступитися до теми пам'яті. Заради цього я запустила цей творчий проєкт, звела докупи артистично-мистецьку потугу, роз'ятрила енергію пригадування і привласнення споми-нів. [Вірю, що] <...> мені вдасться зняти та-

кий історичний сюжет, в якому пам'ять оживе в нових образах», — так формулює своє бачення майбутнього кіносеріалу з робочою назвою «1918» продюсерка Марта.

Так само, як і в романі В. Шкляра, використано тричастне структурування тексту. Проте якщо в історично-пригодницькому романі розділи виконують функцію логічних пауз у сюжеті (фактично фокусують і утримують увагу читача), то в романі інтелектуальному поділ обумовлений на кількох рівнях: організації сюжету; зміни точки фокалізації; смислового увиразнення авторської ідеї через називання кожної частини. Так, перша частина, «Республіка», пов'язана з персоналією Євгена Коновальця та розкриттям його бачення шляху до вільної демократичної України. Друга — «Держава» — демонструє мінливу (що увиразнено білінгвальністю тексту) оптику Павла Скоропадського, гетьманські методи розбудови молодій держави. Метафоричне значення третьої частини під промовистою й постмодерністськи-іронічною в сучасних українських реаліях назвою «Хунта» дозволяє авторці в ігровій формі змоделювати сюжет альтернативної історії на тему, як могли б розгортатися події за варіанта досягнення домовленостей між Коновальцем, Скоропадським і Болбочаном та їхнього спільного управління Директорією. Тобто позитивного сценарію збереження сильної державності у разі гіпотетичного військового перевороту, позаяк при формуванні національних держав нерідко саме військові виявлялися найбільш організованою соціальною групою, здатною скоординувати суспільство, поєднавши функції парламенту й уряду, тобто законодавчу та виконавчу владу (Смолянчук, 2011, с. 765). Тут виразно вимальовується міфологема «сильної руки», типової для традиційних і постколоніальних суспільств, однак, на позір погоджуючись із найближчою перспективою авторитаризму, О. Михайлова тримає в думці (і це впливає з логіки змалювання благородних і демократичних настанов героїв) поступову трансформацію його в цілком європейський прогресивний політичний лад (прикладом чого в світовій історії неодноразові).

Фабулу роману становлять нотатки акторів, що грають в кіносеріалі ключові ролі очільника Українських січових стрільців полковника Євгена Коновальця та Гетьмана Української Держави Павла Скоропадського. Отож ми бачимо весь процес зйомок саме їхніми очима (в кадрі й поза кадром), і поступово сценарій фільму не лише поєднується із реальністю через почуття акторів (так актор, що грає Скоропадсько-

го, закохується в акторку, котра грає дружину Гетьмана Аліну), а й спричинює своєрідне викривлення часопростору завдяки *втіленню* пам'яті в безпосередньому тут-і-тепер свідомості. Фільм, що замислювався як експеримент, покликаний знайти таємні пружини «драми Української революції», вилився в неочікувані результати: занурення гострорефлексивних персонажів в історію, привласнення / розгадування її кодів і пам'яттєвих шарів викликало не тільки реалістичне проживання й відтворення її, а й змінило (нехай хоча б у просторі роману) її течію. Прописаний альтернативний сценарій — «плід роботи не лише в раціональному вимірі, але й у вимірі колективних архетипів, містичних осягнень, особистих стосунків, магічних практик і психотехнік» (Михайлова, 2019, с. 340). Амбітний задум відтворення масштабу й «вічності Української революції», відчуття історії як живої сув'язі часів, щоб запустити в інертно-байдужому соціумі «самовизначення щодо Революції, щоб ніхто не міг абстрагуватись від неї. Щоб кожен прийняв її як величну подію!» (Михайлова, 2019, с. 39), призводить за сюжетом роману до реальних зрушень у масовій свідомості українства. Це втілюється у громадських акціях і проєктах, вшануванні героїв Визвольних змагань, широких публічних дискусіях.

З кінематографу в романі наявний прийом нарізки епізодів, однак вони слабо структуровані сюжетно. Центральний стрижень нотаток становить внутрішній монолог героя, мисленевий щоденник, що покликаний зафіксувати «ментальний історизм», саме тому в першій частині, нотатках молодого Коновальця, не акцентовано на створенні колориту епохи, виражено його театральність, декоративність, натомість виопуклено глибинні переживання й відчуття героїв, набуття ними усвідомленої тожсамості через прийняття свого історичного амплуа. Переосмисленню семантики артефактів — мовчазного втілення духу епохи — відведене місце у другій частині, у рефлексіях старшого за полковника Гетьмана.

Прагнення режисерки Марії досконально точно відтворити історичну хронологію й топографію (зйомки відбуваються «день у день» і на тих самих місцях, де творилися події рівно сто років тому) містить і прагматичну, і містичну мотивацію та вповні суголосне постмодерністському пафосові «надання слова» самим суб'єктам історії. Не можна сказати, звісно, що це були зовсім «німі» чи позбавлені «права голосу» суб'єкти (і Коновалець, і Скоропадський полишили щоденники, що стосують-

ся розглядуваного авторкою періоду), — тут, швидше, йде мова про ревізійнізм офіційних (прямолінійно-націоналістичних) наративів з метою кармічної спокути (езотерична ціль) і переосмислення здобутків і поразок в ракурсі здобуття з них конкретної науки на майбутнє, уникнення фатальних історичних помилок й формування позитивного образу майбутнього (прагматична ціль).

Дослідник Я. Пеленський окреслює відмінність «Спогадів» Скоропадського від решти мемуарної літератури того часу через ракурс бачення динамічної політичної перспективи та осягнення поточних подій «з позицій поміркованого консерватизму, культурного і політичного елітаризму та аристократизму» (Скоропадський, 2022, с. 323). Ці безперечні (засвідчені й іншими історичними джерелами) якості історичної особи покладені й в основу художнього образу Гетьмана в романі «Перегляд». Поміркованість політичної позиції, прагнення до консенсусу, поєднані з ясністю бачення професійного військового, — те, що акцентує в образі свого героя О. Михайлова, переконуючи реципієнта (особливо фіналом твору), що врятувати Українську революцію могла лишень тріада політиків-військовиків (Скоропадський, Коновалець, Болбочан). Саме вони уособлюють в авторській інтерпретації ідеал державника — високий інтелект, дисципліну, шляхетність, мужність, діяльність, рішучість, уміння домовлятися за критичних обставин. Звідси міфологема героя-державника отримує додатковий смисловий обертон, пов'язаний із архетипом воїна (захисника й переможця).

Авторські роздуми (викладені в «Нотатках Марти») про функцію історика, про історичне знання і його кореляцію з пам'яттю, а також про історіографію оформлюються в тексті роману у визначену історіософію: «Історики нібито зв'язані по руках і ногах фактами. Вони, однак, чинять спротив диктатурі цих фактів, бо вільні в оцінці ваги цих фактів. Бо саме вони наділяють ці факти змістом і значенням. А поза тим факти розсипаються купою беззмістовної інформації» (Михайлова, 2019, с. 327–328). Відповідно художник слова теж укладає неповторну картину історії з уламків-пазлів власної свідомості (пам'яті, що сформована крізь його переконання), ретельно дібраних «внутрішнім цензором» фактів, інтерпретованих документів, — і той наратив, що маємо на виході, набагато правдивіший і переконливіший для реципієнта, аніж раціональне знання. Бо «пам'ять не спокусити раціональними аргументами. Їй байдуже і до фактів, і до інтересів. Вона пам'ятає

собі на збиток, утримуючи увагу на небувалому та ігноруючи доведене» (Михайлова, 2019, с. 7). Роман не містить універсальних істин, проте в ньому чітко окреслено канон діячів Української революції, названий «великою п'ятіркою» (Грушевський, Винниченко, Петлюра, Скоропадський, Коновалець) спонукає до дискусії, закладає орієнтири осмислення вітчизняної історії, тобто готує ґрунт для канонізації виведених осіб у колективній пам'яті, бо «спільна пам'ять — справа серйозна» (Михайлова, 2019, с. 329).

Усі названі твори меншою чи більшою мірою можуть бути зараховані до воєнної літератури, позаяк концентруються довкола подій не лише політичного, а й збройного протистояння, загострено передаючи перверзійну реальність війни. Концепт державності сутнісно поєднаний також із ідеєю національної потуги, тобто власної регулярної армії. Меморіальний канон у цьому плані представлений двома значущими топосами — це Крути як міфосимволічна подія трагедійно-героїчного характеру, а також історія формування й діяльності Українських січових стрільців (менш званою, але наявною в інфопросторі є історія Чорних запорожців як мемуаристика та об'єкт історичних розвідок: «Чорні запорожці. Спомини командира 1-го кінного полку Чорних запорожців Армії УНР» (2010) П. Дяченка; «Забута перемога. Кримська операція Петра Болбочана 1918 року» (2018) С. Громенка; «Чорні Запорожці: історія полку» (2012) С. Коваленка). Це романи «Крути 1918» К. Тур-Коновалова — єдиний модельний (однак далеко не еталонний) текст на даний момент про подію, його канонізації в масовій уяві сприяла екранізація до сторіччя події; а про січових стрільців — не надто відомі «Усусуси на Лисоні» (2011) П. Різника, «Настане день, закінчиться війна...» (2016) П. Лущика та інші. Важливою функцією цього історичного прозопису є кодифікація образів героя та ворога в національному розумінні, а в освоєнні масивів пам'яті — емоційно-образна та ідейно-сміслова інтерпретація й трансформація подій та явищ у загальнозрозумілі символи й культурно-історичні смисли.

Окремі з цих творів набувають популярності завдяки розголосу в масмедіа, інколи екранізуються і таким чином отримують шанс впливати на формування громадської думки,

на потрактування реципієнтами складних, історично обумовлених національних та міжнародних відносин. Медійний та віртуальний простір відіграють суттєву, однак переважно інформаційну, роль. Література ж покликана до вирішення іншої задачі — емоційно переконливого довготривалого ефекту від сформованого уявлення, переконання. Важливий і надскладний баланс між втілюваною ідеєю та художністю її обробки в нашій теперішній літературі критично не витримується: маємо або високомистецькі твори поза насущною ідейно-історичною прагматикою, або слабо з художнього боку прописану актуальну ідею (яскравий тому приклад — роман «Крути 1918» К. Тур-Коновалова, що хибує плакатною ілюстративністю та відвертими сюжетними кліше). І на те кілька причин: по-перше, тому що підпорядкування художнього задуму будь-якій ідеї, навіть «найправильнішій», входить у суперечність і з плюралістичністю постмодерністського кшталту, і з притаманним добі релятивізмом; по-друге, моральний опір самих письменників заангажованості, нехтї до «потрібних» тем; по-третє, опір матеріалу — складність вивчення й репрезентації неоднозначного історичного періоду, протилежність оцінок подій та персоналій, обтяжена до того ж імперським квазіісторичним дискурсом (що існує на рівні колективного підсвідомого й часто не відрефлектовується самими носіями колоніальних поглядів навіть в умовах триваючої війни) та відповідної постколоніальної оптики, котра заважає адекватно сприймати явища й факти. Саме тому що «постколоніальний автор менше стурбований естетичним впливом, аніж небезпекою вторгнення», то для такої літератури «естетичні критерії відсовуються на другий план» (Young, 2012, р. 217), етика й ідеологія «літератури спротиву» переважають в ній естетику.

З усього сказаного очевидно, що (перефразовуючи Марка Павлишина) ще не «минула та героїчна доба, коли вся українська культура, гідна свого імени, могла існувати тільки під гаслом “Борітеся — поборете”» (Павлишин, 1997, с. 253), вона триває, і триває художньо-естетичний та концептуальний пошук універсальних сюжетів та конвенційних постатей для (нехай і суттєво припізнаної — інтелектуально й хронологічно) розбудови історичної національної космогонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В'ятрович В. Наша столітня. Короткі нариси про довгу війну. Харків : Ранок, 2023. 256 с.
2. Висоцька Н. Стратегії (ре)конструювання національної історії в сучасній літературі США (романи про Громадянську війну 1861–1865 рр.). *Слово і Час*. 2009. № 2. С. 14–24.
3. Волков А., Зварич І., Рихло П. та ін. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
4. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка. Київ : Критика, 2003. 632 с.
5. Грабович Г. Тексти і маски. Київ : Критика, 2005. 312 с.
6. Епплбом Е. Сутінки демократії: підступна спокуса авторитаризму. Київ : HREC PRESS, 2023. 220 с.
7. Жила С. «Маруся» Василя Шкляра — роман про боротьбу за самостійну Україну та «соборну любов». *Українська мова та література в школі*. 2022. № 74/75. С. 17–31.
8. Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії. Київ : Основи, 1996. 615 с.
9. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с.
10. Михайлова О. Перегляд. Спроба історичного моделювання. Київ : Laurus, 2019. 348 с.
11. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ : КЛІО, 2014. 272 с.
12. Павлишин М. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 447 с.
13. Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства. *У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій*. Київ : Фенікс, 2006. С. 48–53.
14. Скоропадський П. Спогади: кінець 1917 — грудень 1918. Київ : Наш Формат, 2022. 456 с.
15. Смолянук В. Хунта. *Політична енциклопедія*. Київ : Парламентське видавництво, 2011. С. 765.
16. Трофименко Т. #Окололітературне. Усе, що ви хотіли знати про сучасну українську літературу. Харків : Віват, 2019. 288 с.
17. Ушкалов Л. Що таке українська література. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
18. Харарі Ю. Н. 21 урок для 21 століття. Київ : Форс Україна, 2018. 416 с.
19. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
20. Шкляр В. Маруся. Харків : КСД, 2016. 320 с.
21. Jameson F. Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism. Durham, North Carolina : Duke University Press, 1992. 460 p.
22. Kermode F. Canon and Period. *History and Value. The Clarendon Lectures and the Northcliffe Lectures 1987*. Oxford : Clarendon Press, 1988. Pp. 108–127.
23. Longxi Z. Canon and World Literature. *Journal of World Literature*. 2016. № 1. Pp. 119–127.
24. White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore : Johns Hopkins, 1973. 448 p.
25. Young R. J. C. World Literature and Postcolonialism. *The Routledge Companion to World Literature*. London : Routledge, 2012. Pp. 213–222.

REFERENCES

1. Collingwood, R. G. (1996). *Ideia istorii* [The Idea of History]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
2. Connerton, P. (2004). *Yak suspilstva pamiataiut* [How Societies Remember]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
3. Epplbom, E. (2023). *Sutinky demokratii: pidstupna spokusa avtorytaryzmu* [The Twilight of Democracy: The insidious temptation of authoritarianism]. Kyiv: HREC PRESS [in Ukrainian].
4. Harari, Y. N. (2018). *21 urok dlia 21 stolittia* [21 Lessons for the 21st Century]. Kyiv: Fors Ukraina [in Ukrainian].
5. Hrabovych, H. (2003). *Do istorii ukrainskoi literatury. Doslidzhennia, esei, polemika* [To the history of Ukrainian literature. Studies, essays, polemics]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
6. Hrabovych, H. (2005). *Teksty i masky* [Texts and Masks]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
7. Jameson, F. (1992). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, North Carolina: Duke University Press [in English].

8. Kermode, F. (1988). Canon and Period. In *History and Value: The Clarendon Lectures and the Northcliffe Lectures 1987* (pp. 108–127), Oxford: Clarendon Press [in English].
9. Kharkhun, V. (2009). *Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: geneza, rozvytok, modyfikatsii* [Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Genesis, development, modifications]. Nizhyn: Gidromax [in Ukrainian].
10. Longxi, Z. (2016). Canon and World Literature. *Journal of World Literature*, 1, 119–127 [in English].
11. Mykhailova, O. (2019) *Perehliad. Sproba istorychnoho modeliuвання* [Revision. An attempt at historical modeling]. Kyiv: Laurus [in Ukrainian].
12. Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat* [The Present, Nation, Memory]. Kyiv: KLIO [in Ukrainian].
13. Pavlyshyn, M. (1997). *Kanon ta ikonostas. Literaturno-krytychni staty* [Canon and Iconostasis. Literary and critical articles]. Kyiv: Chas [in Ukrainian].
14. Shkliar, V. (2016). *Marusia*. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
15. Skoropadskyi, P. (2022). Spohady: kinets 1917 — hruden 1918 [Memories: The end of 1917 — December 1918]. Kyiv: Nash Format [in Ukrainian].
16. Smolianiuk, V. (2011). Khunta [Junta]. In Yu. Levenets & Yu. Shapoval (Eds.). *Politychna entsyklopediia* (p. 765). Kyiv: Parlamentske vydavnytstvo [in Ukrainian].
17. Syvokin, H. (2006). Metodolohichne znachennia kanonu v samosvidomosti literaturoznavstva [The Methodological Significance of the Canon in the Self-Awareness of Literary Studies]. In *U vymirakh sprymannia: teoretychni problemy khudozhnoi literatury, yii istorii ta funksii* (pp. 48–53). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
18. Trofymenko, T. (2019). #Okololiteraturne. Use, shcho vy khotily znaty pro suchasnu ukrainsku literaturu [#Aroundliterature. Everything you wanted to know about modern Ukrainian literature]. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
19. Ushkalov, L. (2015). *Shcho take ukrainska literatura* [What is Ukrainian Literature]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
20. Viatrovych, V. (2023). *Nasha stolitnia. Korotki narysy pro dovhu viinu* [Our Century. Short essays about the long war]. Kharkiv: Ranok [in Ukrainian].
21. Volkov, A., Zvarych, I., Rychlo, P. et al (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of General and Comparative Literary Studies]. Chernivtsi: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
22. Vysotska, N. (2009). Stratehii (re)konstruiuvannia natsionalnoi istorii v suchasni literaturi SShA (romany pro Hromadiansku viinu 1861–1865 rr.) [(Re)constructing national history in contemporary American fiction: Civil War novels]. *Slovo i Chas*, 2, 14–24 [in Ukrainian].
23. White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins [in English].
24. Young, R. J. C. (2012). World Literature and Postcolonialism. In T. D’haen, D. Damrosch, & D. Kadir (Eds.). *The Routledge Companion to World Literature* (pp. 213–222). London: Routledge [in English].
25. Zhyla, S. (2022) “Marusia” Vasyliia Shkliara — roman pro borotbu za samostiinu Ukrainu ta “sobornu liubov” [“Marusya” by Vasyl Shklyar as a novel about the struggle for an independent Ukraine and “cathedral love”]. *Ukrainska mova ta literatura v shkoli*, 74/75, 17–31 [in Ukrainian].

Olena Stavnycha,

Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0009-0008-3460-1441>

e-mail: stavnychaolena@gmail.com

MEMORIAL CANON OF THE LIBERTY STRUGGLE OF 1917–1921 IN CONTEMPORARY NOVELISTICS: FORMATION AND PROSPECTS

The tendency to revise, reconstruct, or remythologize national history / historical memory is a global intellectual and political trend, especially relevant for modern Ukraine under martial law. The research highlights the theoretical issues of delineating the memorial canon of periods important for national mythology, primarily the Liberation Struggles of 1917–1921, which are widely reflected in modern Ukrainian novels. Having applied the thematic approach to determine the objects of the memorial canon, we distinguish three meta-thematic groups of artistic works containing the main constructs of the national-state idea — the people, the leader (government), the army: their corresponding

to otamania (embodying the mythologem of a unified social movement, national resistance); statehood, which is personified by the figures of prominent politicians (mythologeme of the hero-statesman); history through the prism of the activities of outstanding commanders (warrior archetype) and military units (USS, Black Zaporozhets, etc). The structural and artistic features of the novels "Marusya" by Vasyl Shklyar and "Review" by Olga Mykhaylova are analysed, in which the specifics of the artistic modeling of specific objects of memorialization and which can be interpreted as canonical are fully demonstrated. The perspective of further research essentially related to the studies of historical memory recorded / created in modern novelistics is also outlined.

Key words: *canon, literary and memorial canon, national myth, historical knowledge, historical memory, thematic approach, modern novelistics, memory studies, "literature of resistance".*

Стаття надійшла до редакції 02.09.2024

Прийнято до друку 09.10.2024

Сергій Ципанов,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0009-0003-5978-1788>

e-mail: s.tsypanov.asp@kubg.edu.ua

ПАМ'ЯТЬ ПРО МИНУЛЕ У СВІТЛІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЙ

Темою розвідки є дослідження колективної пам'яті про події минулого та її перетворення у світлі постколоніальних досліджень. Проблематика статті включає в себе питання трансформації історичної та колективної пам'яті з плином часу та змінами політичного ландшафту. Метою є аналіз впливу колоніалізму й постколоніалізму на історичну, колективну та культурну пам'ять, дослідження історичних прикладів перетворення пам'яті й систематизація поглядів теоретиків постколоніалізму на ці питання. Методом узагальнення історичних прикладів та даних з літературних джерел показано, що колективна та історична пам'ять великою мірою залежить від політичних реалій, і при їх зміні, а також в деяких випадках з плином часу, пам'ять про події минулого, їх сприйняття також починає перетворюватися. Водночас відбувається переосмислення колоніальної спадщини. У фокусі дослідження знаходиться колоніалізм у культурі і його наслідки з точки зору історичної та колективної пам'яті. Наведені сучасні та історичні приклади глибокої гібридизації внаслідок тривалого й потужного проникнення культури Іншого, після чого культурна колонізація приймає необоротний характер і привнесе ззовні перестане бути чужим, а її викорінення неможливим без руйнування сучасної ідентичності. Показаний механізм виникнення гібридизації як наслідку травми та способу її подолання шляхом мімікрування від панівного Іншого. Розглянуті погляди теоретиків постколоніальних досліджень щодо питання пам'яті, а також щодо питання колективної пам'яті як наративу формування бажаної ідентичності. Гібридність власного досвіду постколоніалістів допомогла їм донести свої погляди до широкої аудиторії. Показана концепція боротьби проти колоніалізму як боротьби за державний контроль над пам'яттю, роль держави у становленні історичної пам'яті та роль Вестфальського миру у появі концепції національної пам'яті як явища, що створюється й охороняється національною державою. Новизна дослідження полягає у погляді на питання історичної та колективної пам'яті через призму колоніалізму й переходу від нього до постколоніальних реалій, а також у піднятті питання доречності відмови від колоніальної спадщини та можливості зробити це. Підняте питання перетворення гібридної ідентичності на цілісну та оборотності й необоротності подібної трансформації.

Ключові слова: колонізація, минуле, постколоніальні дослідження, «Інший», колективна пам'ять, гібридизація, ревізія пам'яті.

З утвердженням постколоніальних реалій у другій половині минулого сторіччя закономірно виник запит на перегляд культурної спадщини, створеної за колоніальної доби. Одночасно з цим відбувається перетрактування історичних подій та уявлень про них, що разом становлять колективну пам'ять народу, нації, етнічної чи релігійної групи тощо. Колонізовані усвідомлюють, що певною мірою їх власна колективна й історична пам'ять — це не лише те, що вони пам'ятають самі, не виключ-

но їх власний досвід, а ще й те, що викарбували у їх пам'яті колонізатори. Разом із пам'яттю уявлення про себе, своє минуле й своє місце в цьому світі є також частково нав'язаними ззовні. Перед звільненими від колоніального панування і/або культурного домінування постає проблема відновлення власної історичної і колективної пам'яті. Ця проблема є частково актуальною і для України, оскільки пласт її класичної культури сформувався до здобуття незалежності. Питання пам'яті безпосередньо на-

лежить до питання самоідентифікації, оскільки допомагає провести розмежування по лінії «свій — чужий» і дати відповідь на питання «Хто я і чим відрізняюся від Іншого?». Як писав британський дослідник феноменів нації та націоналізму Ентоні Сміт: «One might almost say: no memory, no identity; no identity, no nation» (Smith, 1996, с. 383).

Зауважимо, що в контексті постколоніалізму під пам'яттю в цій статті ми розуміємо саме колективну, історичну пам'ять, оскільки вона більшою мірою пов'язана з усередненим уявленням великої кількості людей про себе, своє минуле та своє місце в цьому світі.

У першій частині розвідки на історичних та літературних прикладах розглянемо питання перетворення пам'яті про травматичні події минулого з плином часу та під зовнішнім впливом. Розглянемо історичні та сучасні приклади необоротного культурного впливу та привнесення колонізаторами невід'ємної складової і покажемо залежність сприйняття подій минулого від сучасних реалій. У другій частині аналізується питання гібридизації пам'яті досвіду як відповідь на травму й спосіб її подолання, а також погляди теоретиків постколоніальних студій на питання пам'яті. Побачимо, як гібридність власного досвіду та культурного бекграунду допомогла провідним теоретикам постколоніальних досліджень донести свою точку зору.

Серед теоретиків постколоніалізму окресленою проблемою займалися Франц Фанон, Едвард Саїд, Майкл Ротберг, хоча питання історичної і колективної пам'яті, питання її формування та перетворення розглядали задовго до виникнення явища постколоніалізму. Так, ще в 1845 році у книзі «Історія 10 років: 1830–1840» французький історик-соціаліст Луї Блан зазначав, пишучи про Робесп'єра: «Переможенний, чия історія написана переможцем» (Blanc, 1844). У 1916 році у розпал Першої світової війни (у яку США на той час ще не вступили) відомий американський історик Вільям Еліот Гріффіс у праці «Прекрасна Шотландія і чим ми їй зобов'язані» писав: «Загальноприйнята історія майже всіх війн написана переможцями» (Griffis, 116, с. 61).

Думку про те, що історія пишеться переможцями кілька разів повторював британський письменник Джордж Орвелл. Вперше він виразив її в збірці статей «Як мені заманеться» у 1944 році:

Протягом частини 1941–1942 років, коли Люфтваффе було зайнято в Росії, німецьке радіо тішило свою аудиторію історіями про

нищівні нальоти на Лондон. Зараз ми знаємо, що тих бомбардувань не було. Але яка користь від наших знань, якби німці захопили Британію? На думку майбутнього історика, були ці нальоти чи ні? Відповідь: *якщо Гітлер переможе, вони відбулися, а якщо програє — їх не було.* <...>

Зрештою, наша єдина претензія на перемогу полягає в тому, що якщо ми виграємо війну, то будемо брехати про неї менше, ніж наші супротивники. *Справді страшно в тоталітаризмі полягає не в тому, що він чинить «звірства», а в тому, що він атакує концепцію об'єктивної істини; він стверджує, що контролює як минуле, так і майбутнє.* (Orwell, 1968, с. 88) (курсив мій. — С. Ц.)

У романі «1984» ця думка Орвелла звучить куди радикальніше: «Хто керує минулим, той керує майбутнім. Хто керує сьогоденням, той керує минулим» (в оригіналі: «Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past») (Orwell, 1948, с. 29).

Якщо в 1944 році Орвелл припускав можливість політичного контролю відомостей про минуле та їх сприйняття, то вже через 4 роки (антиутопія «1984» написана у 1948 році) він дійшов до висновку, що тоталітарний режим шляхом контролю над інформацією може не лише змінювати ставлення людей до тих чи інших подій минулого, а повністю «стирати» їх із писемних джерел, а отже, і колективної пам'яті суспільства.

Питання залежності колективної пам'яті від політичних реалій інтелектуали піднімали ще до початку постколоніальної переоцінки історичної спадщини. Історики Блан і Гріффіс, літератор Орвелл дійшли до одного й того самого висновку: сприйняття минулого, його подій та діячів прямо залежить від політичних реалій сьогодення й не є чимось непохитним.

Зазвичай у постколоніальних дослідженнях постулюється необхідність відновлення / відтворення втраченої колективної / історичної пам'яті. На мою думку, ця теза є спірною з кількох міркувань. По-перше, чи є відновлення історичної пам'яті взагалі можливим у всіх випадках? По-друге, чи завжди варто колонізованим остаточно позбавлятися колоніальної спадщини? По-третє, чи несе викорінення привнесеного колонізаторами небезпеку для ідентичності у випадку її гібридності або глибокої укоріненості «зовнішнього»?

Повертаючись до згаданого Орвелла, фразу про контроль минулого у футуристичному (на час написання) романі про тоталітарне

майбутнє зазвичай розглядають у вимірі антиутопії, я ж пропоную подивитися на неї крізь призму постколоніалізму, який на момент написання твору ще не був оформлений у вигляді концепції, проте вже подавав ознаки життя.

Дійсно, якщо колоніальна імперія встановлює контроль над колонізованим, то для сучасників подій, особливо з боку тих, кого колонізують, це виглядає карою богів, анексією, завоюванням, підкоренням або поглинанням у тому чи іншому вигляді. Ця істина цілком зрозуміла й не вимагає доказів. Питання ж у тому, як будуть оцінюватися ці самі події через, припустимо, 200 років за умови збереження колоніального панування. Звісно, для колонізаторів у такому випадку все лишиться без змін. А як будуть трактуватися ці події з точки зору другої сторони, коли в живих вже не буде жодного безпосереднього свідка і, скоріше за все, навіть їх онуків. Чи буде це все ще анексією, завоюванням, підкоренням, або «історичною миттю єднання двох братніх народів, пов'язаних спільною долею», «відновленням історичної справедливості», «злукою», «рішучим кроком назустріч прогресу і відмовою від запліснявілої давнини»?

Англійський поет та перекладач Джон Гарінгтон у листі до принца Генрі у 1609 році писав (Harington):

Treason doth never prosper; —
What's the reason?
Why; — if it prosper, none dare call it treason.

«Заколот не може мати успіх, бо інакше жоден не наважиться назвати його так». Гарінгтон має на увазі той факт, що заколот — слово з негативною конотацією, тому в разі його (заколоту) успіху, для позначення власне події це визначення не буде використовуватися як таке, що підриває законність нової влади / устрою. У контексті питання, яке ми розглядаємо, ці слова можна перефразувати наступним чином: «Успішна колонізація, тобто колонізація, що досягає своєї кінцевої мети — повного контролю над об'єктом, — перестає бути колонізацією, оскільки ніхто вже не вважає її такою». Термін «колонізація» (як і термін «заколот») має здебільшого негативний відтінок, проте через певний час він буде сприйматися позитивно навіть з точки зору колонізованих. Нижче розглянемо історичні й сучасні випадки позитивного сприйняття колонізації нащадками колонізованих.

Ми можемо зробити наступне припущення: за наявності достатньо розвиненого держав-

ного апарату, що діє протягом тривалого часу, точка зору колонізатора стає панівною.

Подібний процес у минулому спостерігався у Римській імперії. Марк Туллій Цицерон жив у I ст. до н. е., на його думку, римляни — це «провідний народ і пани та переможці усіх племен» (латин. *princeps populi et omnium gentium domini atque victoris*) (Cicero, с. 6). Тіт Лівій (30 р. до н. е. — 17 р. н. е.) у вступному слові до «Історії від заснування міста» пише про «перший народ світу» (латин. *principis terrarum populi*) (Livius).

Думку про зверхність римлян над іншими народами Вергілій (I ст. до н. е.) висловив у «Енеїді» таким чином (переклад М. Білика):

Запам'ятай, римлянине!
Ти владно вестимеш народи.
Будуть мистецтва твої
встановляти умови для миру,
Милувать, хто підкоривсь,
і мечем підкорять гордовитих.

Отже, вже в I ст. до н. е. у Римській республіці інтелектуалами утверджувалася шовіністична ідеологія зверхності, яка парадоксальним чином допускала єднання всіх людей під егідою Риму й на основі його синкретичної культури.

Одним з проявів римської ксенофобії був так званий *metus hostilis* — страх перед зовнішньою загрозою, одним з різновидів якого був *metus Gallicus* — страх перед галлами. У 58–50 рр. до н. е. відбувається підкорення Галлії, минає 4,5 сторіччя — й префект Рима, галл за походженням, Рутілій Намаціан у поемі «*De reditu suo*» (416 р.) пише, звертаючись до богині Роми (уособлення міста Рима):

Fecisti patriam diversis gentibus unam;
Profuit iniustus, te dominante, capi;
Dumque offers victis proprii consortia iuris,
Urbem fecisti, quod prius orbis erat.

Український переклад цієї поеми відсутній, тому наводжу переклад англійською за авторства Джорджа Севейдж-Армстронга (Namatiani):

Thou hast made of alien realms one fatherland;
The lawless found their gain beneath thy sway;
Sharing thy laws with them thou hast subdued,
Thou hast made a city of the once wide world.

Таким чином, нащадок колонізованих римлянами галлів не лише повністю засвоює римську культуру, латинську мову й робить

блискучу кар'єру в імперському уряді (префект — одна з вищих державних посад у пізньому Римі), а й стає щирим апологетом римського імперіалізму, у якому бачить не гнобителя в т. ч. свого власного народу, а й об'єднуючу силу.

Сформульоване припущення має і живі докази свого права на існування — це сучасні народи Центральної і Південної Америки, зокрема мексиканці. У 1300–1521 рр. центральну частину території сучасної Мексики населяли ацтеки, що розбудували власну імперію, проте пізніше були підкорені та колонізовані іспанцями. Від іспанської конкісти пройшло приблизно 5 віків, і станом на сьогоднішній день мексиканці *en masse* вже не вважають себе ацтеками, а іспанську мову й католицизм — чимось зовнішнім та ворожим. Проникнення мови, релігії та культури колонізаторів дійшло такої глибини, що вони беззаперечно сприймаються нащадками колонізованих як частина їх власної сучасної культури.

Проникнення християнства в Північній і Північно-Східній Європі, зокрема у східній Фенноскандії і Прибалтиці в ході т. з. Північних хрестових походів (1198–1411 рр.), аналогічно мало всі риси колонізації земель язичницьких фінських та балтських племен німецькими лицарськими орденами, Королівством Швеції і Королівством Данії. Незважаючи на тривале й насильницьке насадження, станом на сьогоднішній день християнство стало невід'ємною частиною культури цих народів і сприймається сучасними фінами, естонцями чи латвійцями як органічна складова національної культури. Очевидним наслідком цього є неможливість однозначно негативної оцінки тих подій чи спроб викорінення привнесеного колонізаторами, оскільки це неминуче призводить до руйнування існуючої ідентичності.

Отже, сприйняття минулого й пам'ять про нього великою мірою залежить від сучасності. Якщо процес колоніального проникнення був достатньо глибоким і тривалим, то в певний момент його вплив стає необоротним і вже не може бути подоланим, принаймні в найближчій історичній перспективі. Культура й пам'ять, що утворилися внаслідок злиття та взаємопроникнення культур колонізаторів та колонізованих, є гібридними.

Культуролог Елізабет Бронфен так формулює це поняття: «Гібридним є все, що народжується у змішанні традицій чи означає те, що пов'язує різні дискурси та технології, що виникають через техніку колажу, семплінгу — все, що змайстрували» (Bronfen, p. 14). У концепції

«гібридності» важливе розуміння динамічності та займаній позиції інтеркультурності.

Певною мірою культурна гібридизація виникає у відповідь на колективну травму. Франкомовний філософ, психоаналітик і один з перших теоретиків антиколоніальної боротьби вест-індського походження Франц Фанон у роботі «Чорна шкіра, білі маски» (*Peau noire, masques blancs*), виходячи з клінічного досвіду, припускає, що серед корінних жителів колоній існує маса людей, травмованих зіткненням з Іншим. Тому з метою подолання травми та з підсвідомого намагання вийти із зони пригнічення вони прагнуть мімікрувати під «білих» колонізаторів і забути власну «чорну» ідентичність (Фанон).

До речі, сам Фанон отримав освіту у Lycée Schoelcher, найбільш престижному французькому навчальному закладі Мартиніки (де-факто колоніальній школі) та університеті Ліону й прекрасно усвідомлював гібридність власного досвіду й колоніальної культури, до якої належав. Тому, незважаючи на той факт, що у праці «Гнані і голодні» (в оригіналі: «*Les damnés de la terre*» — частина першого рядка оригінального франкомовного тексту комуністичного гімну «Інтернаціонал») Фанон виправдав насильство як основний засіб антиколоніальної боротьби, одночасно він же показує безглуздість вихвалення місцевих культур у їх доколоніальному стані й спроби повернення до нього.

Очевидно, що такі стовпи постколоніальної теорії, як Сезер, Фанон, Саїд, змогли донести свої антиколоніальні погляди до світу (читай — метрополій) лише ставши частиною цього (колоніального) світу, отримавши відповідну (на рівні колонізаторів) освіту й досконало володіючи мовою колонізаторів. Таким парадоксальним чином постколоніальна теорія стала можливою завдяки гібридизації.

Окрім глибини та інтенсивності проникнення, на заваді стає і відсутність волі колонізованих, що прийняли нову ідентичність, відмовлятися від неї заради чогось іншого, часто невизначеного, химерного та втраченого в пітьмі минулих століть. Саме це ми спостерігаємо в ліриці Рутілія Намаціана, що був римським громадянином і не бачив спокуси повертатися від блискучої (і в його випадку рідної) античної до варварської культури своїх галльських предків.

Так само гіпотетична відмова від католицької віри заради ацтекського політеїзму з його кривавими обрядами на кшталт масових людських жертвоприношень навряд чи спокусить сучасних мексиканців.

Однак якщо існує необоротна колонізація та її античні й сучасні приклади, то має існувати й протилежність, тобто така колонізація, що не була достатньо інтенсивною і тривалою, а отже, наслідки якої можна подолати в історичній перспективі за умови наявності волі. Саме до таких випадків переважно звертаються теоретики постколоніалізму. Нижче ми розглянемо історичне підґрунтя їх теоретичних засад і через них перейдемо до питання перетворення історичної та колективної пам'яті в нову епоху.

В історичному розрізі початок постколоніальних реалій припадає на перші роки після завершення Першої світової війни, політичним підсумком якої став розпад Австро-Угорської, Німецької та Російської імперій та фатальне послаблення Британської. Де-факто розпад останньої починається вже в 1919 році, коли незалежність здобуває Ірландія, і майже остаточно завершується в 1965 році. Як наслідок нині у світі існує 193 незалежні держави (порівняймо з 59 у 1914 році, з яких 26 знаходилися в Європі). Останнім на сьогоднішній день етапом деколонізації можна вважати розпад СРСР в 1991 році й певною мірою розпад Югославії, що тривав з 1991 по 2006 рік. Таким чином, менш ніж за 100 років відбувся перехід від колоніалізму (що існував як явище тисячі років ще до появи власне свого визначення) до нової, небаченої раніше реальності. Зверніть увагу, що й постколоніалізм так само виникнув ще до того, як він був формалізований і йому дано визначення.

Наслідком розбудови нових держав стає перегляд ними власної історії та процес, який можна охарактеризувати як повернення втраченого минулого та історичної пам'яті. Цілком логічним буде припустити, що оцінки тих чи інших історичних подій, культурних явищ, літературних текстів, які існували в рамках імперської парадигми, піддаються критичному перегляду й переоцінці. І цілком закономірно, що нові, постколоніальні оцінки майже завжди діаметрально протилежні нав'язаним колонізаторами, які в новій парадигмі перетворюються у «негативно значущого Іншого», який через систему освіти, ЗМІ та узагальнений культурний вплив «підміняє пам'ять».

Німецький історик, культуролог і антрополог Алейда Ассман визначає колективну пам'ять як наратив, створений нацією, етнічною, соціальною або релігійною групою з метою формування бажаної ідентичності (Ассман). Якщо ми приймаємо цю точку зору, то очевидним стає той факт, що звільнення від колоніалізму йде

рука в руку із відновленням історичної пам'яті й створенням нової ідентичності (або відтворенням пригніченої).

Американський дослідник літератури й пам'яті Майкл Ротберг стверджує, що боротьба проти колоніалізму є у значній мірі боротьбою за контроль над колективною пам'яттю. Колоніалізм перериває комунікативну й культурну пам'ять між поколіннями, впроваджуючи іншу історію та національну міфологію у свідомість нації, що колонізується (Ротберг). Спираючись на дане Амількаром Кабралом визначення деколонізації як культурного акту, Ротберг вважає створення (відновлення) колективної пам'яті в постколоніальній країні також «актом культури» (Ротберг). Багато установ та закладів, що фінансуються державою, такі як Комісія правди і примирення у Південно-Африканській Республіці, Інститути національної пам'яті в деяких європейських країнах, ізраїльський «Яд Вашем» тощо, а також музеї, архіви, — є засобами визначення спільної національної пам'яті й через неї ідентичності.

Цікавою з точки зору літературознавства й постколоніальних студій є теорія «кочової пам'яті» (дослівно — подорожуючої, «travelling memory») німецької дослідниці Астрід Ерл. Ця теорія розглядає пам'ять не як щось усталене, викарбуване в камінні, а, скоріше, як місце постійних «переговорів» між націями, групами й особистостями. Література й друковані видання в цій концепції є одночасно середовищем і засобом розповсюдження й відтворення пам'яті. Справді, із розповсюдженням друкарства та європейської періодики в середині XVII ст. Європа (а згодом і весь світ) вступила в епоху інформаційного суспільства. Відтоді будь-яка національна міфологія або історична школа перестала жити у вакуумі й національна міфотворчість була суттєво обмежена, оскільки одні й ті самі факти й події фіксувалися в багатьох друкованих періодичних виданнях різними мовами, тому будь-яка національна точка зору не могла повністю ігнорувати інші, а масовість видань зробила неможливим їх повне знищення («написане пером не витягнеш і воллом»). Таким чином, історична пам'ять певною мірою стала спільною.

Точною датою створення спільної історії можна вважати Вестфальський мир 1648 року, що поклав край Тридцятирічній війні та начебто показав ту ціну, що доведеться заплатити за спроби утвердження одноосібного права на історичну істину. За його умовами, сторони мали відмовитися від ствердження своєї право-

ти в минулому як беззаперечного доказу своєї правоти в сьогоденні. Як наслідок 1648 рік можна вважати початком національних держав, і Ерл вважає обмеження пам'яті їх кордонами початком колективної та історичної пам'яті як такої. Тобто колективна та національна пам'ять стали можливими лише після окреслення кордонів національних держав, у межах яких ця пам'ять отримала життєвий простір та державний захист.

Ерл приходять до висновку, що колективна пам'ять, будучи обмеженою в певних кордонах (національних, етнічних, конфесійних) тощо, парадоксальним чином ніколи не є чимось фіксованим. Навіть незважаючи на фізичне переміщення великих мас людей в ході війн, переселення чи колонізації, навіть простий обмін ідеями та думками між групами людей робить колективну пам'ять рухомою. Різні соціальні класи, покоління, етнічні групи та релігійні громади й навіть субкультури продукують свої, певною мірою цікаві моделі пам'яті.

Таким чином, оскільки пам'ять не є чимось усталеним і остаточним, то зміна політичних обставин (у випадку постколоніалізму — відносин між метрополією і колонією) змінює пам'ять. Актуалізується те, що раніше було забути, і, навпаки, забувається те, що ще нещодавно вважалося викарбуваним навіки.

Зауважимо, що оскільки перетворення пам'яті є довготривалим процесом, розтягнутим у часі, то чітка межа між «старим» і «новим», «колоніальним» і «постколоніальним» часто відсутня. У зв'язку з цим відбувається гібридизація двох наративів — колоніального й постколоніального. У синхронії пам'ять про минуле не може бути остаточно змінена, а нові, постколоніальні погляди не можуть повністю зайняти її місце (цей процес займатиме покоління), тому колективна й культурна пам'ять є гібридними. Необхідно відмітити, що такою самою вона була й в минулу, колоніальну епоху, різниця лише в напрямку руху. За колоніальної доби колонізаторське начало гібридної пам'яті поглинає і придушує «корінне» начало, у постколоніальну епоху процес спочатку зупиняється, а потім розвертається у протилежний бік.

До питання ревізії культурної пам'яті звертається і Едвард Саїд: він прагне позбавити літературні тексти від однозначного трактування, найчастіше — європоцентричного. Для

цього він вводить термін контрапунктного читання (Contrapunctal reading). Саїд ставить під сумнів традиційне прочитання текстів, присвячених колонізаторській епосі, і ставить закономірне питання: якщо пригноблені здатні говорити, то чому їх голос при рецепції твору, що описується, не враховується?

Хрестоматійним прикладом контрапунктного читання є знамените есе Чинуа Ачебе «Образ Африки: Расизм у романі Джозефа Конрада "Серце темряви"» (An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness, 1977). У ньому нігерійський письменник різко критикує усталене трактування роману «Серце темряви» як одного з програмних творів британської літератури. Ачебе підкреслює, що роман заохочує колоніальну політику, а Джозеф Конрад був расистом, який розглядав Африку як дике місце, де неможливо створити цивілізацію. У монографії «Провінціалізуючи Європу» (Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference, 2000) історик Діпеш Чакрабарті ставить питання про подолання європейської парадигми й наголошує на необхідності зміщення центру історії та культури на периферію та демонополізації історичного знання.

Таким чином, питання колективної пам'яті та її перетворення не є принципово новим, воно піднімалося ще у колоніальну епоху. Відмінною від сучасних постколоніальних студій є точка зору, у якій наголошується, що у колоніальну добу на питання пам'яті дивилися здебільшого зважаючи на підсумки воєнних конфліктів, зараз же основним виміром є культурний. Постколоніальна критика постулює необхідність ревізії пам'яті, проте приділяє порівняно мало уваги її можливим негативним наслідкам, оскільки в гібридних культурах привнесене ззовні перестає бути чужим і ворожим. Нерідко гібридизація виникає як відповідь на травму, тому перегляд гібридної ідентичності й пам'яті може бути не менш травматичним.

Національна пам'ять виникла разом із національними державами, існує в певних кордонах, проте не є чимось постійним і викарбуваним у камінні, а визначеною в русі. У постколоніальну добу напрямок руху змінюється та витіснення європоцентричною парадигмою інших поступається місцем зворотному процесу. Пам'ять раніше німих стає значущою та отримує голос.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Assmann A. Transformations between History and Memory. *Social Research*. 2008. Vol. 75. No. 1. Pp. 49–72. URL: <https://doi.org/10.1353/sor.2008.0038>
2. Bachmann-Medick D. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Potsdam : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006. 311 p.
3. Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994. 285 p.
4. Blanc, L. *The History of Ten Years, 1830–1840*. London : Chapman and Hall, 1844. 656 p.
5. Bronfen E., Marius B. *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hybride Kulturen*. Tübingen, 1997, S. 1–29.
6. Cicero M. T. *Oratio pro Cn. Plancio*. *The Latin Library*. URL: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/plancio.shtml>
7. Fanon F. *Black skin, white masks*. New York : Grove Press, 1967. 232 p.
8. Griffis, W. E. *Bonnie Scotland, and what we owe her*. Boston : Houghton Mifflin Co, 1916. 295 p.
9. Harington, J. *Nugæ Antiquæ*. *The Ex-Classics Web Site*. <https://www.exclassics.com/nugae/nugae.pdf>
10. Livius Titus. *Ab Urbe Condita — Praefatio*. *The Latin Library*. URL: <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.pr.shtml>.
11. Namatiani, R. C. *De Reditu Suo*. Dublin : University Press, 1907.
12. Orwell, G. *As I Please, 1943–1945*. New York : HBJ Pub, 1968. 435 p.
13. Orwell, G. 1984. New York : The New American Library, 1950. 336 p.
14. Rothberg, M. *Remembering Back : Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies*. Huggan, G. (Ed.). *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2013. Pp. 359–379.
15. Smith A. D. *Memory and modernity: reflections on Ernest Gellner's theory of nationalism. Nations and Nationalism*. 1996. Vol. 2. No. 3. Pp. 371–388. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1469-8219.1996.tb00004.x>

REFERENCES

1. Assmann, A. (2008). Transformations between History and Memory. *Social Research*, 75(1), 49–72 [in English]. <https://doi.org/10.1353/sor.2008.0038>
2. Bachmann-Medick, D. (2006). *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Potsdam: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in English].
3. Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge [in English].
4. Blanc, L. (1844). *The History of Ten Years, 1830–1840*. London: Chapman and Hall [in English].
5. Bronfen, E., & Marius, B. (1997). *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismus debatte*. In *Hybride Kulturen* (S. 1–29). Tübingen [in German].
6. Cicero, M. T. (n.d.). *Oratio pro Cn. Plancio*. *The Latin Library* [in English]. <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/plancio.shtml>
7. Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press [in English].
8. Griffis, W. E. (1916). *Bonnie Scotland, and what we owe her*. Boston: Houghton Mifflin Co [in English].
9. Harington, J. (n.d.). *Nugæ Antiquæ*. *The Ex-Classics Web Site* [in English]. <https://www.exclassics.com/nugae/nugae.pdf>
10. Livius Titus. (n.d.). *Ab Urbe Condita — Praefatio*. *The Latin Library* [in English]. <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.pr.shtml>
11. Namatiani, R. C. (1907). *De Reditu Suo*. Dublin: University Press.
12. Orwell, G. (1968). *As I Please, 1943–1945*. New York: HBJ Pub [in English].
13. Orwell, G. (1950). *1984*. New York: The New American Library [in English].
14. Rothberg, M. (2013). *Remembering Back: Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies*. In Huggan, G. (Ed.). *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies* (pp. 359–379). Oxford: Oxford University Press [in English].
15. Smith A. D. (1996). *Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner's theory of nationalism. Nations and Nationalism*, 2(3), 371–388 [in English]. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8219.1996.tb00004.x>

Serhii Tsypanov,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0009-0003-5978-1788>

e-mail: s.tsypanov.asp@kubg.edu.ua

MEMORY OF THE PAST IN THE CONTEXT OF POSTCOLONIAL STUDIES

The topic of this exploration is the study of collective memory of the events of the past and its transformation in the context of post-colonial studies. The issues of the article include transformation of historical and collective memory over time and shifts of the political landscape. The goal of this study is to analyze the impact of colonialism and postcolonialism on historical, collective and cultural memory, research historical examples of memory transformation, and systematize the views of postcolonial theorists on these issues. Through the summarization of historical examples and snippets from literary sources the article demonstrates that collective and historical memory both are highly dependent on political realities, and when the latter change or significant amount of time has passed, the memory of the past events, their perception and evaluation also begin their transformation. At the same time, the colonial legacy is being reinterpreted. The focus of the study lies on colonialism in culture and its consequences in terms of historical and collective memory. The article presents both modern and historical examples of deep hybridization being a result of long-term and deep penetration of the culture of "Another One", after which cultural colonization becomes irreversible and what is brought from the outside ceases to be foreign, making impossible its eradication without the destruction of modern identity. The text shows how hybridization emerges as a consequence of trauma and a way of overcoming it by mimicking the dominant "Another One". Another issue is the summarization of the views of theorists of postcolonial studies on collective memory as a narrative for the formation of desired identity. The hybridity of their own experience helped theorists of postcolonial studies to broadcast their views to a wider audience. The concept of the struggle against colonialism as a struggle for state control over memory is shown. The article touches on the role of the state in the formation of historical memory and the role of the Peace of Westphalia in the emergence of the concept of national memory as a phenomenon created and protected by the national state. The novelty of the research consists in looking at the issue of historical and collective memory through the prism of colonialism and transition from it to post-colonial realities, as well as in raising the question of the appropriateness of renouncing the colonial legacy and the possibility of doing so. The question of the transformation of a hybrid identity into a holistic one and the reversibility and irreversibility of such a transformation is raised either.

Key words: *colonization, postcolonialism, historical memory, "Another One" collective memory, hybridization, revision of memory.*

Стаття надійшла до редакції 11.09.2024

Прийнято до друку 16.10.2024

РЕЦЕНЗІЇ

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.24.15>
УДК 821.161.2-31.09:929

Микола Васьків,

Науково-дослідний інститут українознавства
Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>
e-mail: myvaskiv@ukr.net

ПИСЬМЕННИК І ДОБА

(Рецензія: *Персональна справа Івана Чендея № 18 257. Том I. Історія роману «Птахи полишають гнізда...» / ідея проєкту, упоряд., вст. ст. та наук. ред., комент., добір ілюстр. матеріалу, підгот. до друку додатків д-ра філол. наук, проф. С. Кіраля; підгот. до друку документів справи та окремих коментарів канд. філол. наук В. Подриги. Київ ; Ужгород : ТОВ «РІК-У», 2024. 736 с.)*

...розшукати оті горезвісні персональні справи,
які нині мають немале значення для пізнання
певного періоду в нашому житті.

І. Чендей

Спілкуючись зі студентами, зробив неприємне відкриття. Після гучних публікацій межі 1980–90-х років про злочинність радянської тоталітарної системи здавалося, що суспільство надовго отримало щеплення від будь-яких симпатій до «совка», що абсолютна більшість українців знає про жахи не лише сталінщини, а й пізніших часів, коли кожен крок відстежувався, регламентувався, а за найменші вияви національної гідності відбутися можна було в найкращому разі грізним окриком зверху. Натомість навіть студенти, які вивчали історію й літературу в школі, були патріотично налаштованими, мали дуже туманне уявлення про життя своїх батьків, дідусів, бабусь ще якихось 40–50 років тому. Що вже казати про «пересічних» громадян?

Як наслідок, після повномасштабної російської агресії постала потреба вкотре повторювати, що СРСР був тюрмою народів, злочинною системою, яка прямо чи опосередковано знищила мільйони наших співвітчизників, знову наводити численні приклади таких злочинів, про що переважно вже йшлося «на зорі перебудови». Здавалося, тоді, на межі 80–90-х, для українців відкрили неоціненні набутки рідної культури. Та лише тепер справді для широкого загалу перевідкривається творчість митців Розстріляного відродження, не лише спрагло засвоюється, а й переосмислюється, трансфор-

мується вже сучасними митцями. Сформувався стійке (сподіваюся) переконання: минуле не може повернутися ні у вигляді радянського союзу, ні у вигляді ерефії, ні будь-якої іншої їх імперської трансформації, інакше нам — духовна чи / і фізична смерть.

Саме в такому дискурсі полягає найбільша цінність нової, ще однієї, документальної праці Сидора Кіраля про Івана Чендея — «Персональна справа Івана Чендея № 18257. Том I. Історія роману «Птахи полишають гнізда...» (Київ ; Ужгород : ТОВ «РІК-У», 2024. 736 с.), у тому, що вона до дрібниць відтворює злочинність компартійно-радянської держави в усіх найменших її аспектах, від публічних помпезних «івентів» до повсякдення, до побутових деталей, до освіти, до дозвілля... І до мистецтва. Започаткована серія таких видань упорядкованою Вахтангом Кіпіані книгою «Справа Василя Стуса. Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР» (2019), великий наклад якої свідчить про відповідний запит із боку читацької спільноти. Маю сподівання, що упорядкована С. Кіралем книга теж не обмежиться першим мізерним накладом у 200 примірників.

Іван Чендей залишив для дослідників його життя та творчості, його доби неоціненний благодатний матеріал. Зусиллями Сидора Кіраля, родини письменника до читача вже дійшла невелика частина багатющого епістолярію

письменника (всього планується надрукувати десять чималих за обсягом томів), два томи «Щоденників» (ще має бути третій), дослідження Чендеевої документалістики. Навіть із партійною «Персональною справою Івана Чендея» письменникові та його дослідникам пощастило: в 1990 році вона прибула з Київського філіалу Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС до Закарпатського обкому партії, потім чомусь до Києва не повернулася, а головне — не була знищена, «не зникла» ні в Києві, ні в Ужгороді, хоча було чимало впливових осіб, які були дуже зацікавлені в її «знищенні».

Дослідникам, передусім С. Кіралю, є ще роки й роки, десятки років роботи, дай Бог йому здоров'я. Бо Сидір Степанович зробив щось неймовірне, впорядкувавши тисячі листів І. Чендея до адресатів і від них до письменника, зібравши все, що так чи так стосується його життя й творчості, його родини, оточення, буття Дубового, Ужгорода, області 1920–2000-х, і стає зрозуміло, що більше ніхто, крім Кіраля, не в змозі тепер, навіть після впорядкування та «стягання» чендеезнавчої документалістики, все це опублікувати з належними коментарями й сумлінністю. Ці видання конче потрібні для належного осягнення творчого набутку Івана Чендея, а також літератури Закарпаття, української літератури другої половини ХХ століття. Але не тільки. Не менше вони потрібні, про що вже йшлося, для розуміння тієї доби, подій і процесів, у вир яких потрапив письменник. «Персональна справа...» — якраз таке видання.

Публікація лише одних документів зі «справи № 18257 тов. Чендея Івана Михайловича» була би захопливим читивом, ледь не детективом. І, мабуть, літературним трилером. Бо жах усе більше охоплює від накопичення деталей, від ритуальної фразеології, що її мусять дотримуватися всі — від партсекретарів до безпідставно звинувачуваного письменника, навіть до безпартійних, які свідчать про те, що за тобою невпинно стежать, усі вчинки та слова оцінюють передусім крізь призму того, чи немає в них чогось крамольного. І все це фіксується (ось де справді рукописи не горять!), без строку давності, аби в потрібний момент пригадати все, навіть двадцятирічної давності роман із «лікаркою», не маючи й тіні сумніву, що це важливо для оцінки роману «Птахи полишають гнізда...». Весь цей жах, попри позірну звичність, сірість, буденність, нікчемність, дріб'язковість, постає зі сторінок віднайдені в ужгородському архіві й повністю відтворені С. Кіралем справи письменника.

Завжди постає питання «хто винен?». Зрозуміло, що передусім компартійно-радянська система, то безжальна, як у сталінські часи, то значно «поблажливіша» в часи М. Хрущова чи Л. Брежнєва, але завжди злочинна, без намагання шукати в ній і щось добре (наприклад, згадуваний у «Персональній справі...» Г. Касьянов постійно шукає позитиви в тому, що радянська влада давала розвиток промисловості, безкоштовні житло, освіту, охорону здоров'я тощо, «забуваючи», що ця ж влада обдирала, як липку, громадян, залишаючи мізерну зарплату й збираючи непомірні податки, за які вони могли би звести собі житло, здобути освіту, отримати належне лікування). Та зі сторінок партійної справи комуніста І. Чендея також постає й ницість багатьох закарпатських «інженерів людських душ» (продуктивний вираз у «Справі...» й текстах навколо неї), які забувають про порядність, про людяність, лише би убезпечити себе, дорватися за будь-яку ціну до матеріального чи владного ресурсу.

Тому колеги з літературного цеху, вчорашні «друзі» порпаються в брудній білизні, пригадують усі справжні, а ще більше — уявні, вигадані гріхи Івана Чендея проти них особисто, проти партійних зверхників, а отже, проти партії та рідного народу. Від такого опускаються руки, дуже важко не впасти духом остаточно. Та не всі такими були, бо на партійні збори, де було «порубано на шмаття» І. Чендея, як колись Довженка, навмисно було покликано лише тих, хто мав бити й «рубати» письменника, «забувши» запросити вісьмох прихильників автора «Птахів...». «Щоденники» Івана Чендея свідчать, що такі шахрайські маніпуляції, відверте зневажання норм закону й порядності були поширеними в роботі партійних та інших функціонерів тодішньої доби, точнісінько так, як у сучасній Росії.

Проте С. Кіраль не обмежується публікацією лише самої «Персональної справи...». Він подає слово «Від укладача» й розлогу «Вступну статтю», у яких відтворює пошук справи письменника в партархівах, історію написання роману «Птахи полишають гнізда...», широкий закарпатський, загальноукраїнський і почасти загальносоюзний контекст його публікацій, читачької рецепції, літературно-критичних оцінок, прискіпливого прочитування та цькування. Доповнюють і аргументують усе це в книзі додатки «Частина II. Рецензії, статті, уривки з монографій» про роман і «Частина III. Роман “Птахи полишають гнізда...” на сторінках “Щоденника” І. Чендея». Титанічною працею було віднайти всі публікації про «Птахів...» за гаря-

чимі слідами чи після «другого прочитання», як це було у випадку з Г. Сивоконем, відшукати всі фрагменти в «Щоденниках», у яких так чи так ішлося про історію написання й рецепції роману.

А до цього варто додати розділ «Світлини. Ілюстрації», де подані палітурки різних видань роману, дарчі написи письменника й письменникові від знакових постатей тогочасної літератури й культури, логотипи газет, у яких друкувалися схвальні, критичні й погромні публікації про роман, як цього прагне сучасна доба візуальності. А якої скрупульозності, уважності й годин, днів, місяців праці з листами Чендея й до нього вимагала «Частина I. Листи та документи», у яких подаються ті епістолярні пам'ятки, що в них хоч якось згадується про роман письменником чи його адресантами, а ще рукописи рецензій, листування з редакціями часописів, нотаток письменника тощо, які вперше оприлюднюються на широкий загал! Не лише як нові штрихи до творчості письменника, а й як (а можливо, передусім) важливі документи — характеристики доби. Вражає як енциклопедичність знань автора статей і упорядника про епоху, літературу тієї доби, їх дослідження, так і всебічність пошуків усього, що стосується Чендея та його творів, тих, хто підтримував і переслідував письменника, аналізу пізніших публікацій листів, спогадів безпосередніх і опосередкованих учасників перипетій навколо роману.

«Від укладача» та «Вступна стаття» як окремі цілісні наукові праці складаються з інших окремих і теж цілісних досліджень, у яких знайдуть відкриття й цікаві висновки як фахові літературознавці, так і пересічні читачі. Не лише про Івана Чендея. А наприклад, про двох юних «хунвейбінів» В. Фединишинця й М. Лендела, які кинулися на захист чесного імені письменника й через те на довгі роки потрапили у владну неласку. Першого з них, як пізніше Д. Кременя, замість «розподілити» після університету на рідну Міжгірщину, відправили на чужу Донеччину, до школи-інтернату з «важкими» підлітками. Не приховує упорядник і те, що вже доволі зрілим В. Фединишинець шкодував за ті юнацько-запальні слова та вчинки, бо й письменникові не допоміг, і собі зіпсував долю (видається, таки допоміг і письменникові, й землякам, і собі, бо зберіг власне чесне ім'я, як і порядність закарпатської спільноти).

Та значно більше було тих, хто керувався принципом, мовляв, «лише бізнес, нічого особистого»: я виступив проти тебе (І. Чендея), бо сподівався отримати посаду керівника облас-

ної літературної організації, а тепер, коли мене «підло» обійшли, можу чесно розповісти, як усе те цькування тебе режисерувалося. Тому тиск був постійним, неослабним, навіть незважаючи на підтримку Івана Чендея, високу оцінку його роману в Києві й (навіть!) у Москві. Амбітний і не без таланту загал не міг пробачити, що один із них аж так непробачно вивищився серед них, зумів створити справді небуденний твір, який приніс авторові всесоюзне визнання й матеріальний достаток.

Згадалося у зв'язку з цим, як був підданий остракізму киргизькою спільнотою Чингіз Айтматов після друку повісті «Джаміля», бо як же так, що героїня твору зраджує чоловіка, фронтовика, йде від нього до комісованого інваліда війни, а це суперечить як радянській пуританській моралі, так і киргизькому звичаєвому праву. Проте вихід повісті в Москві, а потім і в Парижі спопуляризував її настільки, що в Киргизії недобррозичливці змушені були заткнути роти. Великий успіх роману «Птахи полишають гнізда...» в Москві не зміг приборкати ужгородських недобррозичливців І. Чендея. Чи то до України були інші мірки, ніж до Киргизії, чи то аж надто багато й надто згуртованих було на периферії заздрісників і недругів у письменника... Як наслідок, містечковість у Фрунзе поступилася столичності, натомість узяла верх в Ужгороді.

С. Кіраль час від часу акцентує увагу на безпідставності критики Івана Чендея за роман «Птахи полишають гнізда...». Дослідник не намагається зробити письменника, у душі теперішнього часу, борцем із радянською владою, навпаки, наводить слова Чендея, який уже в 1990-ті роки твердив, що вважав соціалізм найсправедливішим устроєм, відзначав значні економічні, соціальні здобутки Закарпаття після приєднання до СРСР. Але справді дикістю, самодурством виглядають сьогодні «поради», вказівки від «товаришів»-письменників та партійних чиновників про те, як треба було відтворювати будівництво Тербле-Ріцької ГЕС, якими мали бути пропорції між зображенням минулого, сучасності й навіть «світлого» майбутнього, хоча тоді це видавалося звичною справою майже для всіх. І цим грішили не лише місцеві партійні начальнички, письменство, а й відомі столичні критики, які згодом стали класиками.

І все-таки чи мали підстави «недобрі» люди з Ужгорода й Києва косо-криво дивитися на роман «Птахи полишають гнізда...»? Чомусь хочеться, щоби українські митці не виглядали щораз безневинними жертвами,

чую відданість належно не оцінили партійні, біляпартійні чиновники чи «відповідні», щоби за покарами крилися випадки проти тогочасного устрою та звичаїв. Видається, «відступи проти лінії партії» таки були. Й у цій залюбленості в минулому, ледь не в етнографізмі, апологетизуванні закарпатської (читай — загальнолюдської) звичаєвої моралі й звичаєвого права, яку через роки П. Скунець визнає найбільшою чеснотою творчості І. Чендея, назвавши свою статтю про письменника «Коли мораль — патріархальщина».

Неприпустимим для того часу було визнання в романі, що чехословацька влада переймалася добробутом і культурою «Підкарпатської Русі», створила відповідний етнографічний музей у Празі, розробляла план розвитку економіки, промисловості краю, будівництва електростанції, який реалізувала вже радянська влада. Та й образи «східняка» Куглицького (як і майже всіх без винятку «прийшлих» у творах Чендея) і голови сільради були не надто привабливими. Щоправда, про це не можна було критикам сказати вголос (наприклад, про заслуги Чехословаччини перед Закарпаттям), тому вони чіплялися до якихось другорядних деталей, вишукували якісь «блохи», але й вони, й автор добре знали, за що саме били роман і його автора.

Так, письменник був апологетом соціалістичного устрою, щиро вважав його передовим, але правдиво відтворював не теоретичні настанови (а за тих часів лише таким було «соцзамовлення» на літературні твори), а довокільне буття. Як тут не згадати слова Маркса про Бальзака — монархіста за переконаннями, — який у своїх творах розвінчав і монархію, і її поборників-аристократів. Справжній митець, І. Чендей не міг оминати, заретушувати насущні проблеми буття верховинця. До цього додавався непробачний гріх відчуття себе вільним у творчості, через зображення, без ідеологічних гасел із уст оповідача чи когось із позитивних героїв, відтворити плин повсякденного життя, залишаючи на відкуп читача формулювати ідейний зміст твору. Тому Іван Чендей мав повне право саме на такий текст роману «Птахи полишають гнізда...», на його непорушність, але абсолютно заперечували таке право тогочасні люди від влади, й із тогочасної загальноприйнятої точки зору роман давав усі підстави його критикувати. Лише через 20 років прийшло суспільне усвідомлення абсурдності такої критики.

А ще на окрему увагу заслуговує те, що більшість читачів оминає. Переважно оминав колись і я, а зараз читаю з великою увагою. Це коментарі. Почалося таке уважне й захо-

пливе прочитання з коментарів до «Божественної комедії» Данте, потім до «Дня отця Сойки» С. Тудора. А потім — до опублікованого С. Кіралем тому листування І. Чендея з київськими літераторами, критиками, літературознавцями. Таким своєрідним читацьким святом стали й коментарі до «Персональної справи Івана Чендея», нібито фрагментарні, не пов'язані між собою, а насправді сприймаються як окремий твір. Ніби й усе зрозуміло з тексту документів справи, «темних місць» мовби й немає в них. А потім читаєш відповідний коментар і отримуєш, щонайменше, доповнення, уточнення, пояснення документів.

Ще частіше — це невеликі відкриття або цілі історії видання окремих творів чи книг із усіма інтригами й колізіями (наприклад, повісті «Терен цвіте»), або повна інформація про участь І. Чендея у зйомках фільму «Тіні забутих предків» (три сторінки дрібного кеглю), або цілісна силуетка знакових постатей із Чендеєвого (Чендейового, як кажуть земляки письменника) оточення, про яких мав фрагментарне уявлення (В. Фединишинця, П. Лінтура (3,5 сторінки), М. Кречка, Й. Бокшая та ін.), або розповіді про взаємини письменника з В. Собком, П. Панчем, Г. Авраховим, багатьма членами Закарпатської письменницької організації, або ґрунтовна довідка Івана Кубинця, яка проливає світло не стільки навіть на творчість Чендея, скільки на історію написання й реценцію поеми П. Скунця «Розп'яття», або ставлення письменника до І. Франка і його Нагуєвич та власного ставлення до рідного Дубового й усвідомлення власного непересічного значення для Дубового...

Чи все ідеально в упорядкованому Сидором Кіралем виданні? Звичайно, ні. Так, у «Вступній статті» відчувається, що автора підганяли, очевидно, видавці, тому пішли стилістичні огріхи, неузгодженості ближче до завершення статті. Швець, і жнець, і на дуді грець в унікальному виданні, С. Кіраль повинен був також перекладати чимало фрагментів із російської мови, й робить це вельми вправно, професійно, я би сказав, — навіть мистецьки. Проте не вберігся й від ляпу: так, назву роману Ф. Мухамадієва «Путешествие на тот свет, или Повесть о великом хаддже» він переклав як «Подорож на той світ, або повість про великого хаддже», а треба «про великий хаддж», бо йдеться ж не про людину, а про хаддж як паломництво мусульман до Мекки. Класик дагестанської Гамзат Цадаса поданий в «Іменному покажчику» як Г. Цадас. Можна би врівноважити тим, що цей «Іменний покажчик» забрав чимало часу й зусиль, тому

невеликі недогляди є пробачними, майже неминучими. Але й тут не обійшлося без краплі дьогтю. Так, біля згаданого Г. Цадаси в «Іменному покажчику» стоїть с. 417, а насправді йдеться про нього на с. 415. І цей «зсув» на дві сторінки, який викрався, очевидно, при подальшому верстанні, надалі залишається незмінним і для інших імен.

Традиційно жанр рецензії вимагає тепер написати «Попри те...». Насправді цього «Попри те...» буде явно замало, бо недохопи й одруківки для фундаментальності й вагомості видання є справді дрібницями. Бо ще раз повторюся: це таки титанічна праця за докладеними зусиллями й за значенням для українського літературознавства й нашої гуманітаристики, не тільки і не стільки для вивчення творчості Івана Чендея, скільки як щеплення проти будь-якого замилування нібито «вегетаріанською» добою радянської системи 1960–80-х років. Усе це належно

удокументовано, з викладом джерел, із рясним і, головне, доречним цитуванням. Дивуєшся — не надивуєшся тому обсягові праць, які довелося проштудіювати С. Кіралеві, як вони поміж собою переплітаються, а потім в'яжуть в одну тканину розрізнені примітки й коментарі, наведені документи «Персональної справи...» й ті, які залучаються в додатках. У тканину глибокого, всебічного, цілісного дослідження творчості Івана Чендея. У тканину не менш глибокого й всебічного тексту про добу майже без убивств, але все-таки «жорстоку й криваву».

Хвацько закручений психологічний «детектив» першого тому «Персональної справи Івана Чендея» уже надрукований і нетерпляче чекає, коли читачі візьмуть його до рук. Нетерпляче й ми чекаємо на вихід другого тому, знаючи, що буде він не менш жахаючим, інтригуючим, не менш хвацько закручений і, зрозуміло, не менш цікавий.

Рецензія надійшла до редакції 31.07.2024

Прийнято до друку 05.09.2024

Ірина Руснак,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-8355-7389>

e-mail: i.rusnak@kubg.edu.ua

ІСТОРИЧНА ПРОЗА ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНА ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТИ

(Рецензія: *Набитович, І. Gloria et sacrum. Історична проза української еміграції: монографія. Польща, Люблін: Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, 2022. 230 с.*)

Монографія «*Gloria et sacrum*. Історична проза української еміграції» Ігоря Набитовича вийшла друком у видавництві Університету Марії Кюрі-Скłodовської в Любліні (Польща) 2022 року. На момент її завершення докonalним став факт екзистенційного (а за висловом О. Багана, «майже есхатологічного») конфлікту сучасності — повномасштабного московського вторгнення в незалежну Україну. Мета агресора достоту відома — тотальне знищення Української Держави, української мови, української ідентичності, Української Нації, brutальне поглинання її території, історії та культури. Тож у своєму протистоянні з ним українство початку ХХІ століття впевнено заявило про себе як понадчасову спільноту «і мертвих, і живих, і ненарождених» (Т. Шевченко) краян, спільноту, що свідомо вступила у безкомпромісну боротьбу за своє БУТИ. Але в історії так було не завжди. Кількасотлітня агресія і завдані московитами поразки спричинили появу в українців стійких почуттів екзистенційного страху, історичної травмованості, безповоротної втрати життєвого простору; спровокували виродження цілих поколінь української еліти, які катастрофічно швидко змарнували національну гідність і візію власної держави, пішли на угодовство з відвічним ворогом.

Усі названі проблеми були або табуйовані, або ідеологічно переінакшені українською підсоветською літературою. Можливість достовірно освоювати їх на художньому рівні мало лишень еміграційне письменство міжвоєнної та повоєнної доби. Упродовж кількох десятиріч років витворився цілий пласт української еміграційної літератури (зосібна історичної епіки), що взяв на себе обов'язок у Слові відтворити, віднайти і ви-найти українське історичне минуле, плекати і берегти пам'ять про справжнє минуле, зрештою — змоделювати вільне май-

бутнє нації. Написана у вільному світі історична проза й стала об'єктом наукової уваги в рецензованій праці. Важливо наголосити багаторічний інтерес Ігоря Набитовича до цього набутку, налаштованість науковця на віднаходження актуальних для нашого сьогодення значущих смислів.

У своїй монографії вчений виходив із розуміння того, що пам'ять, історія й історичний роман мають колективний простір, спільні «поля битв» для освоєння і подання минулого. Однак для кожного з них існує своя перспектива й наративні стратегії його репрезентації. Він розглядає історичну прозу як рельєфний простір для взаємопроникнення важливих ідей і концептів, естетичної, образної парадигми, що виникають на пограниччі пам'яти, історії і літератури.

Науковець із усього масиву історичної епіки обрав для дослідження твори, що на різних рівнях осмислювали дві магістральні теми (і цим суттєво відрізнялися від історичної прози підсоветських авторів): 1) боротьбу з Московією за незалежність; 2) освоєння біблійних сюжетів і релігійних мотивів. Автор поставив за мету «у парадигмальній перспективі двох категорій — *gloria* (слава) та *sacrum* (священний сакральний)» (Набитович, 2022, с. 14) розглянути основні тенденції розвитку еміграційної історичної епіки, окреслити її концептуальні ідеї, основні мотиви та образи.

Монографія чітко структурована, складається із внутрішньо завершених частин: *передслів'я*, чотирьох *оглавків* (розділів) з різною кількістю підрозділів, *послів'я*, анотацій польською й англійською мовами і вибраної бібліографії. Окремі терміни для позначення завершених фрагментів наукового тексту демонструють відданість автора традиції, що також відчутна і в латинимовних назвах розділів.

Рецензована монографія масштабна і постановкою наукової проблеми, і викінченим її осягненням. І. Набитович розглядає історичну прозу еміграції як цілеспрямовану політику пам'яті, специфічну історіософську, а подекуди й ідеологічну структуру. Це спонукало дослідника обрати гетерогенний підхід для осмислення конкретних літературних явищ, що дозволило органічно поєднати традиційні методи з новаторськими для ґрунтовної інтерпретації художніх текстів. Уявлення Райнгарта Козеллека про пов'язання «подій» і «структур», концепції Моріса Гальбвакса про механізми перетворення та вписування індивідуальної пам'яті в колективну, їх вплив на сучасні соціологічні, культурологічні, філософські студії, *пам'яттеві гієрархії* (колективна пам'ять = комунікативна + культурна) Яна та Аляйди Ассманів, ідеї *історичної пам'яті* Йорна Рюзе-на — весь цей інструментарій дає змогу глибше зрозуміти тенденції розвитку української літератури за межами материкової України. Автор монографії стоїть на позиції, що літературознавство є частиною трансдисциплінарних досліджень над пам'яттю, тож має закладати культурно-пам'яттеву контекстуалізацію літературних творів. Із такої перспективи він розглядає історичну прозу як невідлучну частину ширшої проблеми — пам'яті культури.

Продуктивними для розмислів науковця були ідеї про подібність діяльності історика й письменника Робіна Колінґвуда та концепція історичного нарративу Гейдена Вайта. Органічно в монографії експліковано ідеї П'єра Нора про історичну та романну нарацію, а також наукові роздуми Фернана Броделя, Едварда Саїда та інших дослідників. Опертя на оригінальні дослідження авторитетних закордонних і сучасних українських учених забезпечило глибоку аналізу історичної прози письменників-емігрантів.

Проаналізувавши розвиток історичного мислення в європейській культурі, автор переконливо відтворив особливості взаємовідносин історичної прози та історії; окреслив спільне й відмінне між літературними й історіографічними нарративами; зробив спробу провести демаркаційну лінію між тим, що *описується*, і тим, що *оповідається*; схарактеризував основні стратегії й ідейно-естетичні ознаки української еміграційної історичної епіки ХХ століття.

У книзі послідовно потверджено, що історична епіка з'явилася «на межі двох нарративних стратегій: історіографії, завдання якої — відтворення “справжнього минулого”, та художньої

літератури, як особливого засобу мистецького освоєння світу» (Набитович, 2022, с. 217). Для української нації з її дискретною державницькою традицією проза про історичне минуле мала стати важливим фактором конструювання національної пам'яті, засобом збереження національних традицій, продукування національних мітів, проектування минулого на сьогочасні національні проблеми.

Із-поміж продуктивних історичних тем еміграційної прози ХХ століття автор виокремив дві, що для советських митців були табуйовані. Значний масив становили твори, наратив яких був пов'язаний із боротьбою за незалежність України, плеканням політичної, культурної та наукової самодостатності, формуванням української політичної еліти. Це передовсім історичні романи про Богдана Хмельницького і воєнне українсько-польське протистояння у XVII віці; важливі віхи української історії XVIII століття, зокрема твори про державотворчу діяльність гетьманів Івана Мазепи, Пилипа Орлика, Кирила Розумовського та інших. Художнє освоєння Біблійних тем, мотивів та образів характерне для іншої групи історичних творів. Цей оригінальний мистецький досвід збагатив українську літературу стилізаціями Святого Письма, новими жанровими утвореннями, контамінаціями історіософських і релігійних проблем тощо.

Проінтерпретувавши історичну епіку української еміграції, автор монографії наголосив, що актуалізовані художнім набутком Віктора Домонтовича, Наталени Королевої, Миколи Лазорського, Юрія Липи, Леоніда Мосендза, Леоніда Полтави, Юліяна Радзикевича, Панаса Феденка і Василя Чапленка проблеми української нації не втратили своєї сьогочасності, особливо на тлі теперішньої жорстокої війни.

Вдумлива інтерпретація історичної епіки дала можливість І. Набитовичу обґрунтувати кілька висновків:

- історичне письменство стало одним із вагомих факторів віднаходження українською еміграцією власної духовної царини в іншопросторі;
- письменники мають суб'єктивні підходи до осмислення історичних подій і доповнюють антропологічною перспективою нарративні стратегії;
- художня уява дає можливість митцеві висловлювати певні історіософські узагальнення, пропонувати власне тлумачення національних, політичних, соціокультурних та інших прагнень свого народу; саме так кристалізується його власна, відмінна від інших візія минулого;

• українська історична проза еміграції в контексті конструювання основ національної ідентичності (через пошук закорінення в минулому) витворює тривкий системний ефект національного самоусвідомлення, етнічної самоідентифікації;

• історична епіка українських еміграційних прозаїків на художньому рівні конструювала минуле як націєтворчий міт, тоді як письменники підсоветської України змушені були працювати в чужій ідеологічній парадигмі, обслуговуючи тим самим ідеологеми імперського режиму;

• історична проза, як частина національної літератури, є тривким складником культурного буття модерних націй. Одне з основних її завдань полягає у формуванні культурної пам'яті спільноти, яка творить національний простір, структурує минуле та зберігає його вищепність й неповторність;

• українським еміграційним письменникам вдалося відновити перервану советською окупацією традицію осягнення тем і мотивів Святого Письма, збагатити її новими наративними стратегіями.

Рецензована праця має комплексний характер, відзначається системністю та інноваційністю, оскільки спрямована на інтеграцію знань і методів з різних царин гуманітаристики: філософії, історіософії, антропології, історії, психології, теорії літератури тощо. Це ґрунтовне міждисциплінарне дослідження в галузі україністики, понятійно-категоріальний апарат якого сприятиме ефективній комунікації вчених-гуманітаріїв.

У терміносистемі наукового стилю І. Набитовича переважають нормативні фахові поняття, однак трапляються запозичені з інших наукових галузей терміни, що цілком виправдано міждисциплінарним спрямуванням дослідження. Так, у тексті натрапляємо на поняття з міто-

логії (кайрос), лінгвістики (контамінація), хімії (кристалізація), біології (енграма), географії (кордон, демаркація), геометрії (трикутник), музики (симфонія), малярства (перспектива, контур), релігії (канон, предтеча) тощо. Подекуди вони набувають певного емоційного забарвлення або ж надають висловлюванням науковця більшої виразності та чіткості. Загалом наукова мова І. Набитовича бездоганна, їй характерні компактність і правильність; учений послідовно дотримується питоми української мовної традиції. Поеднання цих ознак із певною схвильованістю суб'єктивно-об'єктивних оцінок надає рецензованій монографії глибокої переконливості.

Новаторський погляд на спадщину письменників-емігрантів визначає часність наукового дослідження «*Gloria et sacrum*. Історична проза української еміграції», оскільки проінтерпретовані художні тексти дають можливість нині сущим переосмислити окремі факти історії України, проникнути в глибини менталітету та духу попередніх і відновити національну пам'ять сучасних поколінь, спроектувати досвід минулого на вирішення проблем сьогодення.

Сучасним українцям монографія І. Набитовича дає можливість осмислити незаангажовану художню інтерпретацію історичного досвіду попередніх поколінь, спонукає до пошуку ефективних і водночас адекватних відповідей на виклики сьогодення. Для західного інтелектуала книга відкриває історіософські погляди українських письменників-емігрантів на історичний розвиток України, демаскує облуду експлуатованих агресором навіть сьогодні наративів про виключне московське право на «київську спадщину», розвінчує міфологему «адін народ» і твердження про недолугість української культури, зрештою акцентує значення сучасної України як форпосту демократичних цінностей і свобод.

Рецензія надійшла до редакції 14.09.2024
Прийнято до друку 16.10.2024

Наукове видання

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

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

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 24, 2024

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

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності
Марія ПРЯДКО

Відповідальна за випуск
Антоніна ДАНИЛЕНКО

Над виданням працювали
Ольга МАРЮХНЕНКО, Людмила СТОЛІТНЯ,
Тетяна НЕСТЕРОВА, Вікторія СКРЯБІНА

Підписано до друку 12.12.2024. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 17,67. Наклад 100 пр. Зам. № 4-73.

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.