МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

**ХУДОЖНЬО-ІНТЕНЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ОБРАЗУ РУЇНИ**

 **В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»**

 Виконала: студентка групи 8.0359-2у-з

 освітнього рівня магістр

 спеціальності 035 філологія

 спеціалізації 035.01

 українська мова та література

 Миронюк Юлія Юріївна

 Керівник\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_В. М. Ніколаєнко

 Рецензент\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

ЗАПОРІЖЖЯ

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

факультет : *філологічний*

кафедра : *української літератури*

освітній рівень : *магістр*

спеціальність: *0.35* *філологія*

спеціалізація: *0.3501 українська мова та література*

освітня програма: у*країнська мова та література*

 ЗАТВЕРДЖУЮ

 Завідувач кафедри української

 літератури

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_доцент Н.В. Горбач

 «\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2020 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

Миронюк Юлії Юріївні

1. Тема роботи *Художньо-інтенціональна модель образу Руїни в романі В. Шкляра «Характерник»,*

керівник проекту Ніколаєнко Валентина Миколаївна, *к. філол. н., доцент,* затверджені наказом ЗНУ від "*26" травня 2020 р. № 611-с.*

2. Строк подання студентом роботи: *\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

3. Вихідні дані до роботи: *Роман В. Шкляра «Характерник»; філософські й літературознавчі праці О. Біличенко, А. Вахтеля, М. Зубрицької, Р. Інґардена, З. Мітосек, О. Олійченко та ін.*

4. Перелік питань, що їх належить розробити\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*Розділ 1. Особливості вираження авторської інтенції в художньому творі.*

*1.1. Поняття про інтенцональність.*

*1.2. Формування художньої дійсності в історичному романі.*

*Розділ 2. Рецепція образу Руїни в романі В. Шкляра «Характерник».*

*2.1. Специфіка жанрової природи роману.*

*2.2. Авторська візія образу Руїни в романі «Характерник».*

5. Перелік графічного матеріалу\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Розділ | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата |
| Завдання видав | Завдання прийняв |
| *Вступ* | *Ніколаєнко В. М., доцент, к.філол.н.* | *15.09.2019* | *15.09.2019* |
| *Розділ 1* | *Ніколаєнко В. М., доцент, к.філол.н.* | *23.04.2020* | *23.04.2020* |
| *Розділ 2* | *Ніколаєнко В. М., доцент, к.філол.н.* | *29.09.2020* | *29.09.2020* |
| *Висновки* | *Ніколаєнко В. М., доцент, к.філол.н.* | *05.10.2020* | *05.10.2020* |

7. Дата видачі завдання: 15.09.2019.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| №з/п | Назви етапів роботи | Строк виконання етапів роботи | Примітки |
| 1. | *Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії* | *вересень 2019* | Виконано  |
| 2. | *Добір фактичного матеріалу* | *вересень–грудень 2019*  | Виконано |
| 3. | *Написання вступу* | *жовтень 2019* | Виконано |
| 4. | *Написання першого розділу: «Особливості вираження авторської інтенції в художньому творі»* | *лютий–березень 2020* | Виконано |
| 5. | *Написання другого розділу роботи: «Рецепція образу Руїни в романі В. Шкляра «Характерник».* | *травень–вересень 2020* | Виконано |
| 6. | *Формулювання висновків* | *жовтень 2020* | Виконано |
| 7. | *Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії* | *листопад 2020* | Виконано |
| 8. | *Захист* | *грудень 2020* |  |

 Студент\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Ю.Ю. Миронюк

 Керівник\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_В. М. Ніколаєнко

 **Нормоконтроль пройдено.**

 Нормоконтролер\_**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**О.А. Проценко

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Художньо-інтенціональна модель образу Руїни в романі В. Шкляра «Характерник» містить 67 сторінок. Для виконання кваліфікаційної роботи магістра опрацьовано 48 джерел.

**Об’єкт** дослідження: роман В. Шкляра «Характерник».

**Предмет** дослідження: авторська візія образу Руїни та відтворення історичних колізій у долях окремих персоналій.

**Мета** роботи – визначити передумови й чинники формування інтенціональної моделі Руїни в романі «Характерник».

У ході роботи виконано такі **завдання**:

1) відстежено розвиток феномена інтенціональності в контексті світових філософських та культурологічних досліджень;

2) визначено особливості формування моделі художньої дійсності в історичному романі;

3) окреслено жанрову специфіку роману «Характерник»;

4) названо основні засоби конструювання художньої дійсності в романі.

**Методи аналізу:** описовий (зокрема прийоми спостереження та інтерпретації), конкретно-історичний, герменевтичний методи. Використано також методи аналізу й синтезу.

**Наукова** **новизна** полягає в тому, що твір «Характерник» ще не був об’єктом масштабних розвідок і досліджень, а тому кожен аспект заданої теми є новим і неопрацьованим. Крім того, це перша спроба дослідження інтенціональної моделі історичного твору.

**Практичне** **значення**. Результати дослідження можна використати під час підготовки до уроків вивчення українського історичного роману в школі, при написанні лекцій, спецкурсів і семінарів із сучасної української літератури у вищих навчальних закладах. Результати дослідження можуть стати частиною поглибленого вивчення творчості В. Шкляра.

КЛЮЧОВІ СЛОВА: інтенціональність, історичний роман, наратив, фантастичний роман, феноменологія, художня модель.

**ABSTRACT**

The qualification paper for a master’s degree «The Artistic Intentional Model of the Ruin in the Novel «Charakternyk» by V. Shklyar» consists of 67 pages. 48 scientific sources were tackled in order to write the graduation thesis.

**The object of investigation**: the novel «Charakternyk» by V. Shklyar.

**The subject of investigation:** the author’s vision of the Ruin and the way of representation of historical collisions in lives of different characters.

**The aim of investigation** is to clarify the premises and factors of creating the intentional model of the Ruin in the «Charakternyk» novel.

The following objectives were realized:

1) to discover the development of the phenomenon of intentionality in the context of philosophical and culturological researches;

2) to learn how the model of the fictional reality has been constructed in the historical novel;

3) to clarify the genre peculiarities of the «Charakternyk» novel;

4) to point the main ways of creating the fictional reality in the novel.

The main methods of investigation were descriptional (observation and interpretation as well), historical, hermeneutical. The analysis and synthesis also were used.

The scientific novelty means that the «Charakternyk» novel hasn’t been an object of the essential researches and studyings. Therefore, each aspect of the following theme is new and barely discovered. Besides, this is the first attempt to learn the intentional model of the historical novel.

The practical meaning. The results of investigation can be used during the preparing for the lessons of Ukrainian historical novel in the school, lectures, special courses and seminars of modern Ukrainian literature in high educational establishments. The research can also become a part of a deeper learning the Shklyar’s literary works.

KEY WORDS: intentionality, historical novel, narrative, fantastic novel, phenomenology, fictional model.

**ЗМІСТ**

ВСТУП……………………………………………………………………………7

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ………………………………………………………..10

1.1. Поняття про інтенціональність…………………………………………….10

1.2. Формування художньої дійсності в історичному романі………………..19

РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ РУЇНИ В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»………………………………………………………………27

2.1. Специфіка жанрової природи твору……………………………………....27

2.2. Авторська візія образу Руїни в романі «Характерник»………………….42

ВИСНОВКИ……………………………………………………………………...58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……………………………………….62

**ВСТУП**

**Актуальність дослідження**. В історії кожної країни є періоди глибокої кризи, міжусобиць, занепаду духовності й національних цінностей. Однією з найтрагічніших сторінок нашої історії є період Руїни XVII ст., роки Руїни – найсмутніший і найбільш буремний період української історії XVII ст., коли «від Богдана до Івана не було гетьмана», і коли в козацькій спільноті почався розбрат і боротьба за владу. Склалося так, що тема відносин України, Польщі та Московії досі є актуальною не лише в царині історіографії, а й у літературі: осмислюючи помилки минулого та пропускаючи історичний досвід крізь призму власного бачення, митці вшановують пам’ять борців за незалежність нації, виховують патріотичність у молодого покоління, уславлюють ватажків, без яких доля України була би трагічною.

Цілісність та образна наснаженість історичного твору співвідноситься з культурним та історичним тлом реальності. Конструюючи художню дійсність, автор завжди робить це з якоюсь інтенцією, завданням, поставленим самому собі. Свідомо чи підсвідомо він формує уявну ідеальну модель мистецького твору, закладаючи туди не лише об’єктивні дані на кшталт історичної підоснови, концептів персонажів, проблематики, а й чимало суб’єктивних речей, котрі визначають авторський ідіостиль.

Відтак у творі простежується індивідуальне ставлення письменника до подій, узятих за основу твору, його оцінка, особливо розташовані акценти тощо. Як зауважує О. Біличенко: «Художній досвід письменника стає моделювальним образом національної історії, її духовним забезпеченням, орієнтиром майбутнього типу культури, що витікає з історично важливих явищ, які містяться в ньому, подій, фактів, навколишньої реальності, діалектики її ідей» [3, с. 126]. Актуальність теми полягає в тому, що для повноцінного сприйняття будь-якого художнього твору важливо не лише знати контекст, тобто речі, покладені в основу сюжету й характерів, а й вловлювати мистецькі інтенції, розуміти, на чому акцентував автор, що хотів показати в яскравішому світлі й навпаки – випустити з поля зору.

Інтенціональність була предметом дослідження Ф. Брентано, феноменолога Е. Гуссерля, дослідників герменевтики М. Гайдеґґера та Г. Гадамера, представників школи рецептивної естетики Р. Інґардена, Х. Р. Яусса  та ін. Сучасні дослідники О. Біличенко, А. Вахтель, М. Гірняк, М. Грабович осмислюють науковий досвід попередників і формулюють власні відкриття в царині культурології, філософії тощо.

У царині сучасної української історичної літератури не вщухає інтерес до творів, відчутно віддалених від документальної історіографії з її чіткими хронологічними рамками, об’єктивними оцінками постатей та їхніх учинків. Деякі митці зосереджують увагу на творах фантастичного змісту, де реальність тісно переплетена з вимислом, документалістика – з фольклором, історичні постаті – з вигаданими, але не менш цікавими.

До плеяди письменників, котрим цікава незвичайна рецепція національної історії, належить В. Шкляр. Його роман «Характерник», виданий у 2019 році, репрезентує оригінальний погляд на період Руїни загалом і, зокрема, на постать одного з найвеличніших кошових отаманів – Івана Сірка. Поєднання містичних і фольлорних мотивів із реалістичними формує нову концептуальну модель Руїни, аналогів котрої в українській літературі ще не було. Це зумовлює високий рівень **актуальності** розвідки.

Критика загалом схвально відгукнулася про твір «Характерник» (В. Квітка та ін.), але ґрунтовні розвідки поки що знаходяться в перспективі. Подана тема є новою в колі досліджень творчого доробку письменника.

**Тема** дослідження – «Художньо-інтенціональна модель образу Руїни в романі В. Шкляра «Характерник».

**Метою** дослідження є визначення передумов і чинників формування інтенціональної моделі Руїни в романі «Характерник». Відповідно до мети сформульовано такі **завдання**:

1) простежити розвиток феномена інтенціональності в контексті світових філософських та культурологічних досліджень;

2) визначити особливості формування моделі художньої дійсності в історичному романі;

3) окреслити жанрову специфіку роману «Характерник»;

4) назвати основні засоби конструювання художньої дійсності в романі.

**Об’єктом** дослідження є історико-фантастичний роман В. Шкляра «Характерник».

 **Предмет** дослідження – авторська візія образу Руїни та відтворення історичних колізій у долях окремих персоналій.

 **Методи** дослідження – описовий (зокрема прийоми спостереження та інтерпретації), конкретно-історичний, герменевтичний методи. Використано також методи аналізу й синтезу.

 **Наукова** **новизна** полягає в тому, що твір «Характерник» ще не був об’єктом масштабних розвідок і досліджень, а тому кожен аспект заданої теми є новим і неопрацьованим. Крім того, це перша спроба дослідження інтенціональної моделі історичного твору.

 **Практичне** **значення**. Результати дослідження можна використати під час підготовки до уроків вивчення українського історичного роману в школі, при написанні лекцій, спецкурсів і семінарів із сучасної української літератури у вищих навчальних закладах. Результати дослідження можуть стати частиною поглибленого вивчення творчості В. Шкляра.

Логіка дослідження зумовила таку **структуру**: вступ, 2 розділи, висновки, список використаних джерел. Загальний обсяг – 67 сторінок.

**РОЗДІЛ 1**

**ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ
В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ**

**1.1. Поняття про інтенцональність**

Дослідження феномену інтенціональності може бути надто складним і заплутаним без розуміння загального культурно-філософського тла, на якому викристалізувалося й розвивалося це поняття. В дослідженні внутрішнього світу та свідомості людини воно посідає одне з чільних місць. Більше того – воно виявилося настільки неоднозначним і придатним для багаторівневого тлумачення, що вийшло далеко за межі філософських та лінгвістичних наук. А. Синиця зазначає, що цей термін є відомим з часів Середньовіччя, а філософську реактуалізацію цього терміна через багато років здійснив Ф. Брентано у праці «Психологія з емпіричного погляду» [див. : 31, с. 3]. Дослідник говорив про те, що інтенціональність – це один із параметрів психічних процесів, «ментальна екзистенція об’єкта» [цит. 31, с. 3] або «деякий психічний образ предмета відображення» [31, с. 4].

Оскільки інтенціональність є невід’ємним поняттям феноменології, вважаємо за потрібне окреслити основні теоретичні дані про це філософське вчення. ХІХ ст. – пік розвитку філософських учень, що ґрунтувалися на дослідженні проблем свідомості та її осмисленні в контексті «матеріального» життя, насиченого символічними кодами й багатоманітними інтерпретаціями тих чи тих речей. Відбувся відхід від класичної раціоналістичної філософії, зокрема кантівської ідеї про те, що особистість є згустком «чистої свідомості», на користь того, що кожна особистість має власну ідентичність, обумовлену обставинами буття та стосунками з іншими. Власне, в цей час активно розвивається некласична філософія, зокрема феноменологія та екзистенціалізм.

Феноменологія досліджувала те, як самоідентифікація та самовизначення особистості залежать від конкретного змісту її свідомості та суб’єктивності. На відміну від класичної установки про те, що існує світ, незалежний від нашої свідомості, феноменологія проголосила, що свідомість звертається до самої себе, тобто відбувається своєрідна авторефлексія. Засновником цього вчення був Е. Гуссерль, котрому також належить більш повне й розлоге тлумачення поняття «інтенціональність».

Е. Гуссерль зазначав: «Усе, що доступне нам завдяки рефлексії, має одну примітивну універсальну характеристику – бути усвідомленням чого-небудь… маємо на увазі інтенціональність. Це сутнісна характеристика психічного життя…» [31, с. 4]. На відміну від Ф. Брентано, Е. Гуссерль цікавився не тим, як об’єкти втілюються свідомістю та набувають інтенціональності, а власне іманентною сутністю інтенціональних актів.

Справедливим є зауваження А. Синиці: «Е. Гуссерль наголошує, що в процесі пізнання людина має справу виключно з інтенціональними об’єктами, а натуралістичний світ потрібно винести за межі пізнання» [31, с. 4]. Тобто людина має справу з чимось нематеріальним, трансцендентним, таким, що не можна трактувати однозначно. Якщо оцінювати це твердження критично, то під час пізнання взагалі слід відмовитися від раціонального підходу та враховувати винятково власний рецептивний досвід, а це суперечить такому аспекту, як сприймання та розуміння загальновідомих істин, аксіом тощо. Можна порівняти цей підхід із крайнім виявом ідеалізму.

Досвід Ф. Брентано прокоментував Р. Інґарден – феноменолог, один із фундаторів рецептивної естетики: «Термін «інтенціональний» (від латинського слова intendere – керувати) введений у філософію Францем Брентано, застосовується до психічного акту сприйняття й означає, що будь-який психічний акт, направлений на предмет, виходить за рамки свідомості й стає стосовно нього трансцендентним… Інтенціональний предмет – це предмет, що конструюється в свідомості та засобами свідомості, але він ніби набуває об’єктивності стосовно останнього» [16, с. 146]. Як бачимо, в розумінні Ф. Брентано інтенціональність – це насамперед властивість уяви людини, що концентрується перед тим як той почне втілювати в життя матеріальну форму задуманого.

Остаточно поняття інтенціональності (частіше – інтенційності) перейшло межу філософії й опинилося в теорії літератури завдяки Р. Інґардену, котрий «трактував літературний твір як інтенціональний предмет, що своїм побутуванням відрізняється від реальних та ідеальних предметів» [16, с. 306]. І. Фізер зауважує: «Для Інґардена, як і для Гуссерля, феноменологія до 20-х років зосереджувалася на феноменах «життєвого світу» (Lebenswelt), так як вони з᾽являються у нашій свідомості, звільненій від будь-яких психологічних настанов та ідеологічних презумпцій. Отже, для Інґардена головною метою феноменології було довести існування реального, а не ідеального світу. Із безлічі явищ «життєвого світу» він вибрав і зосередив свою увагу на «інтенційних», тобто мистецьких творах» [34, с. 137].

За висновками Р. Інґардена, інтенційні твори не мають власного онтичного, тобто предметно-чуттєвого джерела, а відтак навіть після творення остаточно формуються й визначаються лише через призму інтенцій реципієнта. Без цього мистецький твір залишиться нерозкодованим шифром, що чекатиме на інтерпретацію, і тільки тоді його естетична наснаженість стане явною [16, с. 157].

Художній твір є абсолютно інтенціональним предметом, у якому, тим не менш, є кілька рівнів, які читач послідовно сприймає й розшифровує: «1) Рівень словесних звучань і мовних сполук вищого рангу, 2) рівень сполук із певним значенням (семантика слів і сенс речень), 3) рівень зображуваних предметів (людей, речей, подій), 4) рівень схематизованих видів [16, с. 157]. Як зазначає сам дослідник: «Літературний твір сприймається як чисто інтенціональний продукт суб’єктивних творчих операцій автора. Мовний фактор у конституційному відношенні відіграє у творі основну роль, а в естетичному – радше другорядну» [16, с. 157].

Науковець зазначав, що джерелом існування літературного твору є «творчі акти свідомости автора», а фізичною основою – «текст, усталений на письмі або за допомогою іншого… засобі можливої репродукції» [34, с. 143]. Двоплановість мови, тобто наявність сенсу, вкладеного автором, і безлічі інших варіантів інтерпретації, запропонованих реципієнтом, сприяє появі інтенційності, інтерсуб’єктивності художнього твору.

Схема Р. Інґардена наштовхує на думку про те, що в художньому просторі не формується власне предмет зображення, а радше його «ескіз», об’єм і кольори якого читач додає самостійно, відповідно до власного бачення, досвіду й переживань. Із цього випливає, по-перше, що в кожного реципієнта складається унікальне бачення персонажів і подій, а по-друге, що будь-який твір мистецтва є таким, тільки коли його пропустили через людську свідомість і дали певне трактування. Це, з одного боку, реалізує безмежне поле можливостей, про яке нерідко говорив, наприклад, У. Еко, але з іншого – може призвести до так званої гіперінтерпретації, коли реципієнт трактує предмет неадекватно до художньої дійсності. Наприклад, навряд чи художня деталь у вигляді втраченого годинника свідчитиме про вплив роману М. Пруста «У пошуках втраченого часу» на свідомість автора. Але ймовірність цієї алюзії, безперечно, розширює поле інтерпретаційних можливостей.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» Р. Гром’яка та Ю. Коваліва вказано, що інтенціональність «позначає властивість свідомості і мови яка ґрунтується на тому, що свідомість є завжди усвідомленням чогось, вона спрямована на предмети, що знаходяться поза свідомістю, але розуміє їх згідно з власною природою і притаманними їй правилами функціонування» [24, с. 306]. За логікою цього твердження, мова є одним із способів демонстрації інтенціональності, що проявляється під час сприймання, розуміння та називання об’єктів реальності.

Р. Інґарден вважав, що художній світ може повністю збігатися з реальним чи мати якісь фантастичні елементи, але загалом «він скомпонований, щоб викликати естетичне переживання» [цит. за 24, с. 398]. Виходить, що інтенціональність літератури – тобто прояв авторської інтенції, наміру – є фундаментом для фікційного світу, створеного й оживленого письменником. У ньому діють як закони реального світу, так і вигадані, почасти унікальні правила, і якими б вони не були – в їхній основі завжди полягає певний авторський замисел. Подібно до того, як для кожного наслідку є причина, для кожної інтенції є мотивація, і в контексті літературної творчості це поняття втрачає чіткі межі. Мотивацією автора може бути що завгодно, тим паче, що далеко не всі речі навіюються та викристалізовуються свідомим розумом. Творця може підштовхнути сон, марево, асоціативний зв’язок між кількома речами тощо, і з цього починає формуватися художній намір.

Письменник у такому контексті – не тільки творець художньої дійсності, а й медіатор між певним ідеальним висловленням (творчою ідеєю, інтенцією) та читачем: «Художній світ виникає як результат співтворчості творця й сприймача, що ведуть між собою уявний діалог. І цей об’єктивований результат співтворчості фіксується у тексті засобами писемної мови, яка є формою розмовного мовлення автора, оповідача, персонажів» [24, с. 398]. Тож будь-який художній твір відбиває не стільки реальність, скільки, в першу чергу, намір втілити певну візію за допомогою чималого арсеналу допоміжних засобів.

Параметром інтенціональності також послуговувався М. Бахтін, «але надавав їй вужчого значення, окреслюючи орієнтацію слова на позамовні предмети або на інше слово, що сприймається як об’єкт» [24, с. 305]. Крім того, досліднику належить концепція двоголосся, котра перегукується із двоплановістю художнього твору Р. Інґардена. Під двоголоссям мається на увазі, по-перше, характеристика мовлення взагалі, оскільки мова, як суспільний феномен, завжди інтенційна й позбавлена нейтральності. По-друге, це «важливий елемент будь-якого прозового твору і дискурсу, бо на кожному слові залишаються сліди, «маркери» чиєїсь сказаности» [34, с. 308].

Цінним у контексті гуманітарних досліджень феномена інтенціональності є зауваження М. Грабович про те, що це поняття не можна ототожнювати зі значенням слова «намір» [11, с. 119]. Ми частково погоджуємося з цим твердженням: справді, цей феномен включає не лише зафіксований у тексті намір сказати щось, а й різні позасюжетні та позатекстові елементи, що його доповнюють. Відповідно, в кожному творі чутно не лише авторський голос, а й відлуння інших, що можуть також проявлятися в інтертекстуальних зв’язках і навіть у паратекстуальних елементах – назві, присвяті, епіграфі тощо. Все це прямо чи опосередковано вказує на джерело авторських інтенцій. Наприклад, у романі В. Шкляра «Характерник» вони легко вгадуються – насамперед історіографічні праці Д. Яворницького, козацький фольклор, події сучасності, що перегукуються із минувшиною й знаходять своє відображення в художніх епізодах і репліках персонажів тощо.

Спершу поняття авторської інтенції та інтенціональності були тісно пов’язані з постаттю автора й визначали наснаженість тексту. Однак вони виявилися придатними для інтерпретацій у інших філософських та естетичних напрямах. Наприклад, М. Зубрицька подає концепцію інтенціональності за Г. Гадамером: це «не тільки фундаментальна характеристика пов’язаности людського буття і світу, а й характеристика різниці між буттям та екзистенцією; і тільки екзистенція може бути інтенційно пов’язана зі світом» [34, с. 602]. Екзистенція передбачає активну діяльність свідомості та рефлексійність, усвідомленість своїх дій і місця у світі.

Як бачимо, феномен інтенціональності цікавив представників різних філософських напрямів і шкіл. Як зазначає В. Ковальчук: «Вагомою для розвитку феноменологічної традиції є філософія французького екзистенційного мислителя Жана-Поля Сартра… У центрі його філософського аналізу перебуває саме «…свідомість людини, її відносини зі світом і з «іншими» з позицій форм свідомості» [цит. за 19, с. 243]. На відміну від Е. Гуссерля, Ж.-П. Сартр відкидає ідею трансцендентального «Я», котре той трактував «як особистісний характер» [19, с. 244], натомість стверджуючи: «Інтенція – у центрі свідомості: саме вона спрямовується на об’єкт, тобто конституює його як те, чим він є» [19, с. 244]. Так мислитель ще раз підкріплює ідею, що інтенційність є невід’ємною ознакою людської свідомості, а отже, нею наділені всі іманентні процеси, в тому числі творчість.

Цікавою є розбіжність між поглядами Р. Інґардена та Ж.-П. Сартра. Як зазначає З. Мітосек: «Феноменологи зосереджували увагу на контакті читача з твором; вірні антигенетичним традиціям узагалі усували автора з поля зору. Він існував під виглядом свого твору, а не як конкретна особа. Сартр, навпаки, пише про особистісний контакт між письменником і читачем» [25, с. 152]. Читання дозволяє людині відчути свободу інтерпретації, як гадає мислитель. Однак Ж.-П. Сартр не відмовляється від постаті автора, говорячи: «Куди б [читач] не пішов, автор пішов далі від нього; які б не встановив зв’язки між окремими частинами книжки (розділами чи словами), завжди може бути певен, що вони були передбачені» [цит. за, 25, с. 152].

Представники постструктуралізму й деконструктивізму (Ж. Дерріда), дискурсології (М. Фуко), рецептивної естетики (К. Яусс) теж здійснили свій внесок у трактування інтенціональності, яке залежало від специфіки того чи того напрямку. Наприклад, різниця між феноменологією та герменевтикою полягала в тому, що перша наука досліджувала зв’язок авторських інтенцій, тексту й свідомості реципієнта, а друга – досліджувала тільки текст. Як зазначає М. Зубрицька: «За Гайдеґґером, герменевтика має антисуб’єктивну форму, що підкреслює наше ґрунтовне оселення в історії та мові» [34, с. 602].

Говорячи про специфіку інтенціональності, не зайвим буде звернути увагу на деякі постструктуралістські категорії. Справа в тому, що в цей період активно проводилася критика спадщини Нового часу, до якої входили раціоналістичний підхід, віра в детермінізм у контексті буття, тріумф науки й прогресу. М. Бютор, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, М. Фуко та інші постструктуралісти пропонували подивитися на текст як на колосальне поле можливостей, наповнене неоднозначністю, метафоричністю, багатством інтерпретацій. Воно ж було позбавлене традиційного організаційного «каркасу».

Зреагувавши на формалістський підхід структуралізму (К. Леві-Стросс, В. Пропп) постструктуралісти висунули твердження про «смерть автора» й відмовилися сприймати його як єдине джерело тексту та правильного тлумачення. На його місце прийшов скриптор – записувач історії, котрий не дає жодних оцінок і підказок, натомість читач стає співучасником творчої гри. Йому більше не потрібно звертати увагу на авторські інтенції. Про це говорить і М. Гірняк: «Автора-людини в тексті немає, натомість існує багатовимірний простір письма, який передбачає множинність значень, а отже, заперечує всезнаючого автора-моралізатора, персонажі якого перетворюються в рупори його ідей. Замість автора говорить мова, сам текст, що відсилає до різних культурних джерел і набуває єдності лише через читача» [8, c. 122].

Відтворення «життєвого світу» через призму авторської уяви не означає повернення до біографічного методу, при якому особистий досвід і погляди автора враховуються під час літературно-критичного аналізу. Безперечно, автор може додати власні судження в художню канву, але читач ніколи не зможе це перевірити. В рамках літературного твору формується особлива «квазі-дійсність», у якій особистості автора й читача не відповідають тим, що існують в реальності. Як зазначає М. Гірняк: «Текст зосереджує на собі інтенційні акти автора й читача; життєпис автора й індивідуальні нахили читача залишаються поза текстом, і жодне «я» «більше не має права говорити прямо, вважати «я» своїм «я»; «я» є на дорозі до іншого» [цит. за 8, с. 123]. Так у квазі-дійсності існують не реальні, а феноменологічні автор і читач.

До числа тих, хто заперечував авторські інтенції як єдиний критерій правильної інтерпретації, входив У. Еко. М. Гірняк зазначає: «На його думку, твір стимулює читача до співпраці, спонукає відшукати приховані значення, навіть ті, які автор не заклав туди свідомо, але те «щось», яке домислить читач, «завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор» [8, с. 125]. У. Еко запропонував термін «лімінальний автор», тобто такий, що вже не є емпіричним автором, але при цьому з його слів конструюється певна узгоджена формально-смислова єдність.

Під впливом трансформацій постаті автора змінилося й розуміння його інтенції: з поняття «те, що хотів сказати автор» воно перетворилося на «те, що хоче сказати текст», але справедливо відзначити, що в сучасному дискурсі ці поняття взаємопов’язані. Беручи до уваги той чи той текст, ми сприймаємо його з урахуванням власного багатогранного досвіду, але якщо інтенції емпіричного автора дуже прозорі або навіть проартикульовані в тексті чи поза ним (наприклад, у інтерв’ю, перед- чи післямові тощо), то ми не можемо від них відмовитись. Тож незважаючи на зміни у трактуванні образу автора чи рецепції тексту загалом, сутність інтенціональності не змінилася.

Отже, інтенціональність – це неоднозначне поняття з царини гуманітарних наук, котре є фундаментом для фікційного світу, створеного й оживленого письменником. У контексті літературних досліджень це властивість художньої свідомості конструювати певну дійсність («квазі-реальність») із власними законами. Крім прямого авторського наміру, складовими інтенціональності є інтертекстуальні зв’язки, асоціації тощо. Вона стала ключовим поняттям для феноменології Е. Гуссерля та Р. Інґардена, а також важливою частиною школи рецептивної естетики (К. Яусс). Переломним моментом у розумінні авторської інтенції стала поява постструктуралізму, зокрема концепції «смерті автора» та утвердження множинних інтерпретацій тексту.

**1.2. Формування художньої дійсності в історичному романі**

Історичний твір відрізняється від будь-яких інших жанрів, оскільки в ньому, незважаючи на головну тему та ідею, завжди поєднуються два простори – реальний (фактографічний, такий, що був чи є насправді) та фантастичний, що охоплює різні види авторської інтерпретації предмета (гіперболізацію, вимисел, домисел тощо). Крім того, історичний твір має більшу ідейну наснаженість: автор може рефлексувати над подіями минулого, зіставляти їх із сьогоденням або просто представити увазі читачів власноруч сконструйовану художню ретроспективу, взявши на себе відповідальність за достовірне зображення історичних подій і постатей. Втім, на цьому розмаїття підходів до творення історичної літератури не завершується.

Сьогодні поняття історичної прози стосується величезного пласту літератури, куди входять як твори «з високої полиці» з мінімумом вигадки, так і захопливі гостросюжетні бестселери, розраховані на широкий загал. Однак український історичний роман завжди був чимось більшим, ніж відтворення подій минулого в хронологічному порядку з дотриманням причинно-наслідкових зв’язків і еталонними героями. Спочатку він був змушений підлаштовуватись під прокрустове ложе радянської цензури, а нині – це своєрідний голос держави, котра мало-помалу позбавляється колоніального комплексу й відвойовує право на власну ідентичність, історію й пам’ять.

Досліджуючи сутність культурно-історичної традиції, В. Вашкевич зауважує: «Історія існує і діє незалежно від того, як ми її інтерпретуємо. Ми так чи інакше залежимо від минулого, і якщо ми не хочемо його знати, замінюючи знання про нього різного роду міфологемами, ця залежність не усувається. Отже, реальний зміст культурно-історичної традиції виключає будь-яке однобічне, суб’єктивне, перекручене тлумачення фактів, подій, напівправду та замовчування так званих неприємних явищ» [6, с. 144]. Специфіка історичного процесу полягає в тому, що людина, осмислюючи події минулого, не може не пропускати їх крізь світоглядні установки сучасності.

Досвід попередніх поколінь певною мірою є «чужим» для нас: ми можемо копіювати й докладно відтворювати певні елементи буття в побуті (архаїчні звичаї та обряди), науці (реконструкції або музейні репліки зброї, одягу), творчості (відтворення історичних подій у літературі й кіно) і, безперечно, виявляти глибоку пошану до національних надбань, але навіть при найглибшому зануренні в тему не можемо стерти уявну межу, що відділяє «ту» ментальність від «нашої». Тому навіть найбільш достовірний історичний твір – це в перш за все реалізація певної мистецької інтенції, тим більше, що далеко не завжди автор зупиняється лише на відтворенні якоїсь сторінки минулого. Історичні обставини можуть увійти в систему хронотопу твору: знаючи час, місце і ключові події, читач легше орієнтуватиметься в художньому просторі, краще розумітиме мотивацію та вчинки персонажів, даватиме більш коректну оцінку тощо.

Одним зі стимулів мистецької інтенції до написання історичного твору є вже згадувана актуалізація минулого. Я. Поліщук порівнює її з «поверненням пацієнта до пам’яті після тривалої амнезії, що зруйнувала здатність жити в категоріях реального часу» [27, с. 187]. За роки незалежності в українській літературі з’явилося безліч творів, що в різний спосіб допомагають відновити пам’ять і заповнити відповідні ніші в національній культурі, хоча жоден із них не претендує на апріорність, залишаючись перш за все художньою інтерпретацією. Видається доречною цитата О. Біличенко: «Художній досвід письменника стає моделювальним образом національної історії, її духовним забезпеченням, орієнтиром майбутнього типу культури, що витікає з історично важливих явищ, які містяться в ньому, подій, фактів, навколишньої реальності, діалектики її ідей» [3, с. 126].

Досліджуючи інтенціональну модель історичного твору, ми неодмінно ставимо питання про витоки авторської інтенції – звісно, маючи на увазі феноменологічну постать автора, а не реальну персону. Очевидно, що з-поміж різних стимулів виділяється потреба підтримати або в деяких моментах відновити знання про події та видатних особистостей, які зробили внесок у розбудову української держави. Це потрібно не лише для більш точної реалізації творчого задуму, а й для того, щоб реципієнт міг адекватно аналізувати написане, плавно переходячи до осмислення й прийняття історії реальної.

Поняття «історична пам’ять» – не єдине, що побутує в сучасній науці. Наприклад Л. Герасименко наводить кілька схожих, але не ідентичних понять «колективна пам’ять», «національна історична пам’ять», «народна пам’ять» тощо [див. : 12, с. 117]. Загалом усі вони позначають один предмет – це поєднання різних ретроспектив, спогадів, домислів, міфів та образів світу, що завжди супроводжували людство в його історичному розвитку. Безперечно, пам’ять є важливим чинником формування національної свідомості та ідентичності. Саме завдяки їй сучасні та прийдешні покоління мають змогу проаналізувати досягнення й поразки нації, відновити й оберігати сакральні речі, поважати минуле та враховувати його помилки, прокладаючи шлях у майбутнє.

Складність утворення й функціонування цього феномена полягає в тому, що в межах однієї країни можуть існувати культурні особливості й переконання не просто різних поколінь, а й етнічних груп. В. Карлова зазначає: «Суперечності так званого «важкого минулого» досі дають можливість окремим політичним силам розігрувати карту «розколу» українського народу» [17, с. 203]. Тому питання відновлення й укріплення національної історичної пам’яті справді стоїть на часі.

Це своєрідний тип колективної свідомості, яка консолідує інформацію про минуле, сучасне й майбутнє, відновлює народний досвід із можливим використанням його у наступних поколіннях чи з метою впливу на сучасну суспільну свідомість. Історична пам’ять аналізує й синтезує величезну кількість подій, виступає суспільним орієнтиром і слугує підґрунтям національної свідомості. Цю ж думку висловлює В. Карлова: «Історична пам’ять, зберігаючи кожну сторінку життя, боротьби народу за соціальні, політичні і національні права на всіх етапах його розвитку, виступає надійним фундаментом, на якому успішно формується національна самосвідомість» [цит. за 12, с. 135]

Л. Зашкільняк зазначає, що під історичною пам’яттю слід розуміти здатність людини зберігати віковий колективний досвід і формувати на його основі уявлення про історію [цит. за 12, с. 135]. Заслуговує на увагу теза В. Вашкевича, котрий зазначає, що пам’ять є «живою історичністю буття, животворним духом історії: «Без пам’яті, яка поєднує в єдине смислове поле сенси минулих подій, матеріальні свідчення історії залишаються поза історичністю буття. Без розуміння цього феномена неможливо осягнути сутність історичної свідомості, її структуру і механізм впливу на людське буття» [див. : 15, с. 225].

Автори доводять свою причетність до історичної пам’яті різними способами. Одні актуалізують події минулого, намагаючись дотримуватись достовірності. Інші навпаки – поєднують реальний історичний простір із фантастичним, додаючи різноманіття в жанрову систему сучасної літератури та підтримуючи увагу загалу до національної історії. Доречно пригадати аналіз текстів «нової історичної хвилі», запропонований О. Сливинським. Дослідник поділив їх на дві групи, головним чинником формування якої є постпам’ять – особливий зв’язок між поколіннями, що виявляється у підвищеному інтересі молоді до життя попередників та знайомство з минулим через різні «артефакти»: фотографії, мемуари, мистецькі твори тощо.

О. Сливинський указує характерні риси творів першої групи: «Полеміка з магістральними ідеологічними лініями та традиційними сюжетами офіційного історичного наративу, відкриття несподіваних перспектив із точки зору «маленького», маргінального героя»; художня інтерпретація феномену постпам’яті, що проявляється у виразному звучанні голосів покоління, що отримало травматичний досвід, і нащадків, яким ця травма відлунює крізь час і простір; інтерес до народної, усної, а не документальної історії [див. : 33, с. 197]. Це пояснюється тим, що людська пам’ять часто йде урозріз із офіційною історичною лінією, виявляючи її штучність і маніпулятивність. До творів, котрі збагачують публічну пам’ять, можемо віднести роман О. Забужко «Музей покинутих секретів», Ш. Твардоха «Морфій», К. Тучкової «Житковські богині».

До другої групи дослідник додає твори, де відсутні рефлексія щодо минулого та інші способи його інтерпретації. О. Сливинський зауважує, що ці автори «працюють цілковито в рамках «офіційної» історії, зміцнюючи таким чином панівний патріотичний наратив», і їхні тексти – «популістські за своїм задумом» – відповідають жанровим моделям масової літератури [див. : 33, с. 197]. До цієї когорти авторів дослідник уводить А. Кокотюху («Червоний»), В. Шкляра («Залишенець»), Ю. Винничука («Танґо смерті»). Незважаючи на те, що побутує досить неоднозначне ставлення до цих митців, їхній внесок складно не помітити. Відновлення різних епізодів національної пам’яті засобами художньої літератури допомагає підвищити інтерес до історії України загалом.

Іманентна інтенціональність художнього твору виявляється в його різних інтерпретаціях. Пишучи роман про події минулого, митець послуговується історіографічними джерелами й фольклором, щоб зробити художній простір більш достовірним, багатогранним і цікавим для читача. Нерідко письменник виходить за межі жанрового канону, додаючи кліше фантастичного, любовного, авантюрного, детективного романів, намагаючись установити між читачем і художньою дійсністю емоційний зв’язок або принаймні заінтригувати реципієнта, утримати його інтерес до сюжету. Також він може змінювати часопросторові параметри, не порушуючи правил історичного твору, як-от у романі зв’язку часів «Диво» П. Загребельного, де художня дійсність поділяється на три часові площини – дохристиянську, період Другої світової війни та 60-ті роки ХХ ст. При цьому достовірність історичного тла зберігається, а от поведінка й психологія персонажів цілком залежать від волі автора.

Іншим прикладом зміни часопросторових параметрів можна вважати ситуацію, коли автор свідомо поєднує елементи сучасності з давниною, вочевидь розраховуючи на достатню обізнаність реципієнта, який не вбачатиме в цьому анахронізму, а навпаки – вгадає авторські очікування. Прикладом того можуть бути репліки із роману В. Шкляра «Характерник», які дуже схожі на політичні меми (в значенні «одиниці культурної інформації»): «Козаки почали кричати всі хором: Самойлович – вайло!!!» [38, с. 87]; «Спершу весь Крим звоював би, і приєднав би його до нас. Крим був би наш!» [38, с. 126].

Типологію О. Сливинського можемо доповнити ще двома групами, в які входять твори, де історія переплітається з вимислом, формуючи особливий ірреальний простір. Критерієм розрізнення цих груп є спосіб використання історичного матеріалу: в одному випадку автор бере певний період чи конкретну подію та на її тлі розвиває фантастичну історію, доповнюючи рясними інтертекстуальними зв’язками, неоднозначними колізіями, цікавими характерами («козацьке фентезі» Л. Кононовича «Чигиринський сотник», історико-фантастичний роман В. Шкляра «Характерник»). В іншому випадку автор вивертає дійсний історичний канон і формує альтернативне літературне «задзеркалля» (гротескний роман О. Ірванця «Харків-1938», альтернативноісторичний роман О. Українця «Малхут»).

В обох випадках автори звертаються до національної історії, причому нерідко – до непростих періодів (початок Гетьманщини, Руїна, правління УНР). По-перше, це приковує увагу читача, незалежно від того, наскільки він знає задану тему: в історії є сторінки, котрі в будь-якому прочитанні викликають жвавий інтерес аудиторії. По-друге, таке звернення завжди має інтенціональну основу: під його впливом реципієнт проводить паралель із сучасністю, згадує про першопричини яких-небудь драматичних перипетій або просто може поставити питання: «Що могло б статися за інших обставин?», і разом із письменником розгортати нову історію.

Отже, формування художньої дійсності історичного твору тісно пов’язано з поняттям історичної пам’яті. Вона акумулює інформацію про минуле в усіх його проявах і активно впливає на сьогодення. Крім того, історична пам’ять є підґрунтям національної свідомості й важливим консолідуючим фактором суспільства. Література є одним із засобів її збереження та артикулювання, оскільки автори історичних творів завжди звертаються до тих чи тих сторінок минулого, осмислюючи його чи проводячи паралелі між ним і сучасністю. Окреме місце посідає постпам’ять, яка підживлюється «артефактами» минулого й допомагає молодшому поколінню краще зрозуміти проблеми й світогляд старшого.

Від того, як автори використовують історичний матеріал, залежить наснаженість художнього простору. Одні можуть активно залучати достовірні джерела й вибудовувати більш-менш реалістичну картину буття, відтворюючи призабуту або замовчувану історію в долях і прагненнях простих людей (Музей покинутих секретів» О. Забужко). Інші – працюють у рамках «офіційних даних» («Червоний» А. Кокотюхи). Деякі автори активно використовують фактографічний матеріал, сполучаючи його із фантастичними або гіперболізованими компонентами, витворюючи новий жанровий різновид і розширюючи художню дійсність («Характерник» В. Шкляра).

**РОЗДІЛ 2
 РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ РУЇНИ В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»**

**2.1. Специфіка жанрової природи твору**

Повернення в науковий обіг праць М. Аркаса, І. Крип’якевича, М. Грушевського, Я. Новицького, Д. Яворницького та ін. позитивно вплинуло на формування сучасної історичної прози. Безперешкодне вивчення минулого – явище, безумовно, позитивне, однак навіть його поява призвела до сумних наслідків: суспільство виявилося не готовим до сприйняття дійсних фактів, не бажало розлучатися із десятиліттями нав’язаними ідеалами. Відомо, що в українській історії є чимало сторінок, що викликають бурхливі дискусії в наукових колах, так що спеціалісти досі не дійшли до консенсусу. В іншому випадку на сприйняття історичного минулого сильно впливала або впливає ідеологічна налаштованість.

До цих усобиць додавалися ще й нестабільний політичний курс і сумніви щодо правильності керівництва країни. У свідомості громадян виникали певні асоціації з минулими історичними процесами, тож не дивно, що між деякими аспектами сучасності й періодом Руїни ставлять знак рівності. Ця тема цікавила не лише істориків, філологів та інших фахівців, а й різних митців, котрі вбачали в ній поживний базис для конструювання художньої дійсності.

Українська історична белетристика завжди вирізнялася своєю суб’єктивністю, образністю, емоційною наснаженістю. Це був безпрограшний спосіб «оживлення» сухих історичних фактів і «олюднення» персоналій, для того щоб установити з читачем емоційний зв’язок. Неоднозначність і суперечливість історії українського козацтва не могла не відгукнутися сучасним діячам культури, тому не дивно, що період Руїни, як історичне тло художнього твору, став придатною темою для письменників. До цієї теми зверталися П. Куліш («Чорна рада»), І. Нечуй-Левицький («Гетьман Іван Виговський»), О. Пахучий («Юрась Хмельниченко»), Ю. Мушкетик («Гетьман, син гетьмана») та ін. В. Шкляр поповнив число цих митців, видавши в 2019 р. роман «Характерник».

 Від початку читач дізнається, що в основу сюжету покладено історичні відомості з московських актів про те, що в 70-х рр. XVII ст. на Січі в розпал епідемії чуми з’явилося товариство донських козаків на чолі з Іваном Міюським, котре супроводжувало буцімто нащадка царського престолу, сина царя Олексія Тишайшого Симеона. Допіру було відомо, що царевич помер у дитинстві, але він переконує козаків, що є дійсним нащадком, і кошовий отаман Іван Сірко залишає його на Січі як почесного гостя, усвідомлюючи, що це не пройде повз московських намісників і самого царя. Врешті Сірко продумує авантюру, що завершується на відносно позитивній ноті, хоч і не знаменує кінця Руїни. Паралельно із сюжетними лініями Івана Сірка та Симеона розвивається лінія молодого характерника Кирика Лупиноса, котрий грає важливу роль у Сірковому задумі.

 Незважаючи на очевидний історичний контекст і широку обізнаність автора із достовірними джерелами – насамперед «Історією запорозького козацтва» Д. Яворницького та численними московськими актами, – роман «Характерник» не можна віднести до суто історичного з ряду причин. Передовсім у ньому наявні кліше інших різновидів роману – наприклад, поруч із головними сюжетними розгалуженнями розвивається любовна лінія Кирика й Настусі, котра виявляється незвичною для свого часу жінкою: «Може, перевдягнемо мене на козака? Я обстрижу волосся… Оселедець у мене буде довший за твій» [38, с. 150]. Нерідко – з метою увиразнення характерів – пригадуються подробиці особистого життя політичних діячів, наприклад, самого Сірка («коли вже несила було терпіти чи траплялася чиста година, вирушав до Мерефи, де його виглядала – роками! – дружина Настя. Десять літ тому Сірко навіть відійшов був од Січі і, спокутуючи вину перед Настею, жив із родиною на хуторі під Мерефою…» [38, с. 138]) або Петра Дорошенка («Дорошенко… наче з гарячки завернув від московських кордонів на Чигирин, де… так невчасно загуляла його розпусна дружинонька Пріська» [38, с. 138]).

Романні колізії ґрунтуються на одній із проблем російської історії – проблемі самозванства, що неодноразово виникала в суспільстві, особливо в період Смути (XVI–XVII ст.), коли під час глибокої кризи, громадянської та міжнародних війн на царський престол було чимало претендентів не лише з числа бояр, а й шахраїв. Незважаючи на те, що з початку XVII ст. Московською державою правили представники роду Романових, охочі посісти царський трон усе ще знаходилися. Цей історичний факт не міг не вплинути на формування жанрової природи «Характерника»: складні відносини низового козацтва із реєстровим, детально прописаний топос дороги та наявність фігури самозванця, що містить елементи архетипу трикстера, дають нам підставу вбачати в канві твору елементи авантюрного роману.

Розгалужений і багатокомпонентний хронотоп роману підсилює неоднозначність його жанрової природи. Твір має чітко окреслені часові рамки – від «року Божого 1673, глибокої осені, коли вже листя впало з дерев…» [38, с. 7] до часу страти лжецаревича Симеона – «року Божого 1674-го, місяця вересня, дня сімнадцятого» [38, с. 283] та кілька тижнів по тому («У місяці жовтні… курінний Добривечір зі своїми кальниболотцями та всі козаки, що вільно чи невільно перебували в Москві, з Богом повернулися на Запорожжя» [38, с. 293]).

Орієнтири на кшталт церковних свят, різних історичний подій тощо допомагають краще відтворити перебіг подій або вплести ретроспективну сцену в контекст: «Якраз у квітні літа 1672-го Сірко був у славі. Розгромивши численну білгородську орду, він узяв у полон мурзу Тенмамбета й перейшов із ясиром на лівий берег до Нових Санжар» [38, с. 128]; «Торік навесні султан Магомет IV захопив Поділля, його 300-тисячне військо загрожувало Польщі й Московії» [38, с. 128]. Нерідко В. Шкляр звертається до історичних джерел і домислює те, як розгорталися ті чи ті зустрічі та події, так що читачеві потрібно розуміти контекст, щоби скласти повну картину буття: «Він ще не з’явився на світ, як його батько Кирило Лупиніс загинув у бою з поляками під Берестечком» [38, с. 54] – ідеться про битву козаків під проводом Богдана Хмельницького проти військ Речі Посполитої в 1651 р.; «Коли на лівому березі посипалися гетьмани, як гнилі груші з дерева, коли козаки у гніві розтерзали Брюховецького за те, що закликав в Україну московських воєвод правити містами й містечками, а після Брюховецького впав Демко Многогрішний, ось тоді заговорило честолюбство в Сіркові» [38, с. 126] – мається на увазі період, коли реєстрові гетьмани активно налагоджували зв’язки з Московією та чимдалі обурювали опозицію. Завдяки покликанням на інші політичні усобиці, що вплинули на долю тодішньої України, читач краще представляє задокументовані наслідки й, власне, усвідомлює, чому цей період було названо Руїною.

Письменник не відступає від історичної правди, вказуючи різні топоси й локуси, де перебувають персонажі, та нерідко конкретизуючи, в чому полягає особливість того чи того місця. Наприклад: «Іван був родом із Таганового Рогу, який здебільша називали Таганріг; його прізвище Міюський походило від назви річки Міус, що впадає в Азовське море, себто в Міуський лиман, де споконвіку гутірка була майже така, як на Запорожжі» [38, с. 9]; «…Ця порожнеча моторошно важніла від густого туману, що сунув сюди з чотирьох річок – Базавлука, Прогною, Скарбної та Чортомлика. Усі вони, яка гирлом, яка боком, тулилися до Січі, захищаючи її від орди» [38, с. 17]. Так читач краще представляє місцевість і масштаб територій, де розгортаються події. Окремо деталізовано кількарічну подорож Симеона зі старцями: «Ішли вони до Білого моря, до Архангельська себто, три літа і три зими. Прошкували дві тисячі верст із перервами... На довший час зупинялися в Ростові, Ярославлі, Вологді, Сямжі, Погості…» [38, с. 43], при цьому автор доповнює їх розповідями про побут компанії та новий життєвий досвід Симеона («Тож кульгавий навчав Сьомку ходити, а сліпий бачити, бо люди, казав незрячий Ілля, бачать зовсім не те, що треба… Безрукий сліпий Ілля навчив його й плавати, коли вони після двох років поневірянь дійшли теплим літом до Волги» [38, с. 43]).

Немало уваги приділяється головному топосу – Запорозькій Січі: «Там, де за ровом, за валами та дубовим палісадом, що оточували чортомлицький Кіш, у добру годину кипіло своє життя. Тут вирувала ярмаркова торговиця, дружно сусідували кузня, гончарня, чинбарня, лимарня і, звичайно ж, шинок, а ближче до води, майже над Чортомликом, осібно стояла грецька хата. Колись грецькі посли приїжджали до запорожців із чолобитною, тут гостювали, та відтоді й пішла така назва» [38, с. 17]. В. Шкляр не зосереджується на відтворенні побуту чи звичаїв запорожців, але подає кілька спорадичних згадок про них, щоб читач приблизно уявляв січовиків такими, як їх відтворювали в історичних джерелах: «…У перелітні дні, коли птахи вертаються з вирію в Україну, запорожці не стріляють у небо, як не стріляють, коли нереститься риба чи коли прокидаються байбаки, почувши весну. Не б’ють із гармат запорожці й тоді, коли торохкає грім на грозу... І борони тебе Боже гепати ядрами, коли пташки несуть яйця чи висиджують пташенят... А ще суворо заборонено стрясати повітрям, коли грають і співають кобзарі чи лірники, Божі люди…» [38, с. 118]; «Тут повішання відбувається як шлюбний обряд: жінок на Січі немає, то, як заслужиш, одружують тебе з шибеницею… Траплялися на Січі такі характерники, що встигали не тільки хильнути на коня перед дорогою в пекло, а й закусити калачем. Красива смерть, нічого не скажеш. Це зовсім не те, що покарання за вбивство товариша, коли тебе разом із ним закопують у землю живцем» [38, с. 101].

Нерідко автор застосовує різні оптичні прийоми для того, щоб картина буття стала опуклою та виразною, а відтак читач перетворився на споглядача. Наприклад, він дозволяє читачеві уявити, як виглядали козацькі ради, та як на них могли поводитися січовики: «…Народу сьогодні зібралося не менше, ніж сходилося на виборні ради – майдан усіх не вмістив, козачня сиділа на покрівлях куренів, на церковній дзвіниці, обліпила січові вали й частоколи, повилазила на оборонні башти. Двоє одчаяк примостилися навіть на шибениці, звісивши ноги по обидва боки петлі» [38, с. 164]; «…Живе море людей, яких священне побратимство об’єднало в єдину козацьку родину, де кожен за кожного готовий умерти і з усмішкою на устах перейти в інше, не менш щасливе життя» [38, с. 164]; «Козацька рада була, як ніколи, коротка і тиха. Бридливі до облуди та лицемірства, січовики з розумінням поставилися до відчайдушного наміру Семена Горобця… Тож замість обуритись запорожці лише дивувалися удатному перевтіленню «царевича» та гірко зітхали з жалю, що змушені з ним розпрощатися, віддаючи на певну загибель» [38, с. 254].

Страта Семена Горобця описана в балаганно-гротескному ключі. На відміну від традиційного карнавального видовища, де гротеск є втіленням життєлюбства й духовної свободи, ця сцена видається читачеві хворобливою й абсурдною: «Мешканці московських слобід та навіть люд із найдальших околиць і деревень ще вдосвіта почали стікатися до середмістя столиці, і невдовзі стрільцям довелося перекрити вулиці… Кого тут тільки не було! Ратники в червоних, синіх, білих, рудих та сірих каптанах, уся дворова знать… попи й ченці…, жінки у святкових сарафанах і високих кокошниках, простоволосі дівки, обірвані босі каліки і юродиві, скоморохи з розмальованими мордами цапів, баранів, ведмедів, вовків та невідь-якої звірини, і хоч кожен із них мав при собі волинку, дудку чи балалайку, ніхто не наважувався бодай бренькнути перед таким цікавезним видовищем» [38, с. 289]. Для москвинів Семен-Симеон – це злочинець, черговий самозванець, котрий посягнув на цілісність і непорушність царської влади, натомість для низового козацтва він – герой, який заради січовиків улаштував авантюру, що прирекла його на смерть.

Особливе місце в художній канві займає хронотоп дороги. Незважаючи на деяку спорідненість із міфологічним хронотопом, у якому протагоніст прямує до конкретної мети або мусить здійснити своє призначення, користуючись допомогою подорожніх помічників чи артефактів, часопросторові параметри роману де в чому різняться. Основа хронотопу дороги в романі «Характерник» наступна: за наказом бояри Чадуєв і Щоголев відправляються на Січ, де мають примусити Сірка видати їм лжецаревича Симеона. З ними їдуть поплічники наказного гетьмана Самойловича: «…Вони, сотник Василій Чадуєв і піддячий Сємьон Щоголєв, нехай паняють на містечко Келеберду, а звідти вже далі на Запорожжя. Він, Самойлович, дає їм надійного провідника Карпа Вишеньку, а згодом на Січ ще підоспіє його генеральний осавул Черняченко-Чорний» [38, с. 72].

Однак подорож бояр сповнена різних труднощів і сутичок із козацтвом, яке не бажає бачити московитів на своїй землі й тим паче зраджувати Симеона, котрому вони повірили й сприймали за дійсного царевича («Щоб виправити свою страшну помилку, ви повинні прийти на раду, впасти на коліна перед царевичем і благати, аби він вас не карав, а милував. Ваше щастя, що ви вчора не вийшли до царевича, бо він би посік вас на капусту. Йому тяжко й незвично слухати наклепи, він-бо людина шляхетна, царської крові. Навіть з лиця його видно, що там, під шкірою, тече блакитна кров» [38, с. 158]). Бояри ледь не від початку подорожі стикаються із низовим козацтвом, яке відверто зневажає і їх, і «поповича» [38, с. 82], тобто гетьмана Правобережної України. Можна сказати, що сама історія протиставила двох Іванів – Сірка й Самойловича, і це виявляється у тому, як Сірко презирливо ставиться до опонента, котрий не без підтримки царату перехопив у нього булаву, хоча значна частина козацтва була за кошового: «І був же час, коли наше Військо Запорозьке на гетьманство мене висувало, але заноза Ромодановський зробив так, щоб московський підніжок Самойлович узяв булаву. А мене замість гетьманства боярин у безодню кинув, на Сибір заслав замерзати» [38, с. 199]. Самойлович боїться Сірка, але не хоче цього визнавати й продовжує «берегти обличчя», повністю підкоряючись московській владі.

Прикметно, що попри зневагу до реєстрового козацтва, січовики не могли повністю позбавитись московського ярма й мусили підтримувати відносини, хоч трохи схожі на дипломатичні. В іншому разі московити могли відмовити козакам у потрібних ресурсах (пороху, сукні, зброї тощо) або перекрити шляхи, якими до них доправляли харчі. І все ж якщо з іншими послами січовики поводилися шляхетно, то з посланцями Самойловича й Олексія Тишайшого – навпаки: «Козаки почали хапатися за животи й реготати. Вони глузували з Криволапа, Люшні й самого гетьмана, обзивали їх ослячими хвостами, дідьковими дармовисами, кобилячим підхвістям. Гетьмана ще нарекли… підніжком Кремля, боярською вустілкою, гряззю Москви, а потім добралися й до бояр. Цих думних людей вони обзивали драними лаптями, коростявими бородами…» [38, с. 86].

У конфронтаціях січовиків із реєстровими козаками й боярами зустрічаються алюзії на сучасність, але вони настільки прозорі, що читач може зчитати їх і потрактувати, а може лишити без уваги. Можна припустити, що авторська інтенція виражається не стільки у прямолінійному й достовірному відтворенні подій на Січі XVII ст., скільки провести паралель між сучасністю й минувшиною, проаналізувати причини й наслідки сутичок, зіставити такі історичні концепти, як національний розкол, проблему мови, московську окупацію територій і управління розколотою державою через власного намісника тощо.

Модель Руїни в романі «Характерник» ґрунтується на різкому протиставленні «своїх» – січовиків, лжецаревича й донців – та «чужих», тобто прибічників Самойловича й московитів. Контраст між сторонами помітний навіть у позасюжетних елементах – наприклад, мальовничий пейзаж Грушівки («Дихати було чим: груші викидали перший біло-жовтавий, як молозиво, цвіт і розливали довкіл теплу медвяну пахощ. У чашечках того цвіту копошилися бджоли, перелітали з квітки на квітку, шукаючи, де солодша. Голосно щебетали пташки, яких у Грушівці гніздилася тьма…» [38, с. 238]) або козацькі збори в центрі Січі («Спершу задзвонили церковні дзвони, потім гримнув залп із найбільшої ломової гармати, за ним почали гупати, аж здригалася земля... Від кожного куреня барвистими струмками стікалися на майдан запорожці в найновіших жупанах, черкесках, кунтушах, шароварах, сап’янових чоботях, дорогих поясах, при шаблях, але простоволосі» [38, с. 163]) протиставляються не надто живописному побуту Москви («Одного разу, проходячи у м’ясному ряду, кошовий побачив цікаву оказію: якийсь чолов’яга поцупив з лави свинячі тельбухи, а різник, потупивши очі, не сказав йому ані слова… Брати гроші з руки ката вважається великим гріхом, тому, користуючись забобонами темного люду, Казатул гребе з прилавків і рундуків що йому впаде в око» [38, с. 200]; «Випити чогось путнього тут не було, москвинам не вистачало терпцю дочекатися, поки брага виграє на горілку, вони випивали ще не вистояну, кислу бормотуху» [38, с. 201]; «До їхнього столу підтюпцем підбігав догідливий «половой чєловєк» у засмальцьованій охабні з масною бородою…» [38, с. 201]; «Сірко терпіти не міг щі, якими смерділа вся Москва, не уявляв, як можна їсти коров’ячі очі, на нюх не зносив розтягаїв та кулєбяків, начинених якоюсь собачатиною» [38, с. 201].

Мова є ще одним фактором антитези в романі. В. Шкляр удається до малопопулярного способу транслітерації мовлення бояр, а в деяких випадках подає оригінальне тлумачення фраз. Наприклад, репліку: «В вєліку кручіну бросаєтє дє нас напужанієм своім, паколь ми щіталі вас сваімі радімимі братішкамі младшімі дє вєрнимі донджє…» [38, с. 159] – козаки витлумачили так, ніби хтось із бояр кидатиметься з кручі. Помітно, що письменник удається до архаїчних мовних засобів у мовленні Чадуєва та Щоголева, а от козацтво загалом і Сірко зокрема розмовляють цілком сучасною українською мовою, причому всюди підкреслюється велеречивість отамана («давайте ж, братіє люба, не смішити людей і покажемо царевичу Симеону Олексійовичу, що ми товариство статечне, чемне та помірковане, із царем у голові, і не будемо знічев’я порушувати спокій у нашій матінці Січі Запорозькій» [38, с. 26]) або ж барвистість живої народної мови («Усе намотав на вус? Добре мотай, щоб передати гетьманові-поповичу, нехай знає, як ми його любимо. Вам, галушкам полтавським, не соромно, що ви такого вайла на гетьмана вибрали?..» [38, с. 194].

Крім того, елементи іноземних мов формують ставлення читача до інших персонажів. Наприклад, для комічного ефекту в мовлення Кирика вводяться елементи академічного «високого стилю», а в мовленні Самойловича проковзує недоречна латина: «Finis sanctificat media. – Він-бо теж навчався в Київській академії. Князь, скривившись, попросив не говорити французькою, з нього досить малоросійського наріччя, в якому теж дідько ногу вломить. Самойлович пояснив, що це не французька, а латина: мета виправдовує засоби» [38, с. 228]. Один і той же прийом по-різному підкреслює характери персонажів.

На цьому аспекти мовного питання в романі не завершуються. Як і в реальності, вони є лише верхівкою, під котрою криються значно серйозніші проблеми – наприклад, поступова експансія через мову та нав’язування відчуття залежності від «старшого брата»: «Пора вже всім знати тут їхню мову, пора призвичаїтися, адже московські люди ходять у Малоросію й Запорожжя вже двадцять років, ще з 1654 літа, відколи цар Олексій Михайлович підписав із Хмельницьким грамоту про братерство. Тому козаки і вся Малоросія мусять знати мову братів» [38, с. 112]. На сьогоднішній погляд, риторика Сірка в контексті мовного питання видається дещо дивною та наївною, але це підкреслює абсолютне небажання певної частини козацтва бути під московською протекцією та їхню спробу стати союзниками з Османською імперією – однією з наймогутніших держав XVII ст.: «Дорошенко, кум мій, під зелену хоругву схилився, бо свій хосен у тому побачив. Каже, що під турком нам буде краще, бусурмен не змішає козацький народ із собою, бо дуже різні в нас мова, віра, ну, і військо козацьке не сплутаєш з іншим» [38, с. 194].

Прикметно, що в романі більше уваги приділяється розколу між козаками та московитами. Відносини між козаками, турками й татарами показані досить рівними, хоча вони продовжують воювати й брати один одного в полон: «Турок з татарами збирається йти великими силами на Україну, з ними злигався Дорошенко, і тут треба забути про всі усобиці та спільно боронити отчизну. Московський цар Олексій Михайлович і він, гетьман, покладають великі надії на запорожців, які завжди славилися вдалими воєнними промислами над бусурменами» [38, с. 28]; «Цар помилував Сірка, щоб він воював татар і турків, а не приймав у себе самозванців та ворохобників» [38, с. 69].

Проте в низових козаків і татар був спільний недруг – Самойлович: «Кили-бирди Самойлович бошуґ, – наморщивши носи, похитали головами татари. – Вони кажуть, що Самойлович собака, – переклав Товмач [38, с. 124]. Очевидна зневага ворогів ще більше підкреслює відсутність авторитету цього наказного гетьмана. Автор зміщує акцент на протистояння Сірка й представників Османської імперії, і це є малопомітною алюзією на відомий переказ про те, що турки боялися Івана Сірка, називали «урус-шайтаном» і лякали ним дітей. У такий спосіб ще більше посилюється контраст між кошовим і гетьманом і увиразнюється нелегке становище України в період роздробленості.

Автори історичних творів використовують різні наративні стратегії, щоб якомога повніше розкрити різні аспекти художньої дійсності й привернути увагу реципієнта до ключових елементів. Наприклад, у «Чорній Раді» П. Куліша превалює авторський домисел: автор повністю домислює поведінку й учинки героїв, за винятком якихось ключових або вирішальних подій, не кажучи про те, що в творі нарівні з реальними персонажами діють вигадані. А в поліфонічному романі в новелах М. Матіос «Нація» історія відтворюється в долях звичайних людей без бойових відзнак і військових чинів, тому там нема значних баталій чи відтворення тієї чи тієї історичної події. Однак це не заважає компетентному читачеві представити історичний і культурний контекст доби й краще розуміти мотивацію та вчинків персонажів.

Роман «Характерник» вирізняється з-поміж інших історичних творів В. Шкляра. Увага письменника розпорошується і на докладне відтворення подій з мінімальним домислом, і на історичний паралелізм минулого й сучасності, котрий складно випустити з поля зору, не проаналізувавши. Наратор практично не виявляє власного ставлення до осіб і вчинків, хіба що емоційно підкреслює протистояння низового козацтва та прибічників Москви – і реєстрових козаків, і бояр, і членів царської родини.

У наративній системі роману «Характерник» є кілька специфічних недоліків, що впливають на сприйняття художньої дійсності. Очевидно, вони стали наслідком використання описових історіографічних джерел. Наприклад, Д. Яворницький у «Історії запорізьких козаків» подає докладний опис подій на Січі, записаний у формі переказу непрямою мовою: «Після цих роз’яснень кошовий отаман Сірко, курінні отамани й козаки-радники запитали послів: «Для яких великого государя справ вони до них послані, чули, нібито за царевичем?» – «Не царевич він, а вор, шахрай, самозванець, справжнісінький брехун і боговідступник, Стеньки Разіна учень», – відповідали посли» [43, с. 296]. В. Шкляр застосовує той же наративний прийом, доповнюючи більш глибокими характеристиками персонажів, діями, репліками тощо: «Чадуєв погодився, що запорозькі чайки найкращі у світі, але якби їм видали Симеона та ще дали сотню козаків для охорони, щоб його не відбили по дорозі до Москви, тоді б Січ купалася в розкошах… А те, що самозванець і на сповіді богохульствує, то це ж зрозуміло! На те він і самозванець, шахрай, ошуканець, учень боговідступника й лиходія Степана Разіна» [38, с. 192].

Непряма мова превалює у ретроспекціях і сюжетних «провисаннях» – сценах, що розширюють художню дійсність, але не завжди входять до сюжетних ліній. Це, наприклад, навчання молодих характерників у Кміти, ретроспекції Сірка про бойові поразки, історії другорядних персонажів – Казатула, Олексія Тишайшого, Івана Міюського та ін. З одного боку, вони виділяються з-поміж інших елементів розповіді для зручності читача, але з іншого – вони достатньо великі й детальні, і читач може втратити інтерес до читання переказу без дій, як-от: «Сірко вирушив до Ромодановського зі своїм зятем Іваном Сербином без охорони, прихопивши для боярина живий бакшиш – мурзу Тенмамбета. Та не так тії воріженьки, як добрії люди: полтавський полковник Федір Жученко, посіпака Самойловича, зі своїми реєстровцями зненацька перестрів Сірка на Сеймі, пов’язав, як лютого ворога, і відпровадив у Батурин. Тоді ж Іван Самойлович та генеральні старшини Домонтович і Забіла повідомили цареві, що Сірка довелося схопити через те, що він з’явився на лівому березі для розпалювання бунту проти москвинів» [38, с. 128]. Цю інформативну ретроспекцію можна було б подати у формі спогаду, з діями та репліками для посилення емоційного впливу на читача.

Таким же недостатньо опрацьованим епізодом була зустріч Сірка із молодим Іваном Мазепою: «Під час обшуку в Мазепи знайшли кілька листів, переданих Дорошенком для хана Селім-Гірея та візирів із проханням про допомогу бодай у десять тисяч орди, а крім усього, писалося й про те, що гетьман посилає в дарунок ханові п’ятнадцять закованих у колодки запорожців. Дорошенко підбріхував. Щоб задобрити хана, він назвав полонених запорожцями, і, якби це була правда, Сіркові козаки тут-таки роздерли б Мазепу на шматки» [38, с. 235]. Поява майбутнього гетьмана не лише розширює історичні межі твору, а й доповнює глибокий конфлікт між січовиками й правобережцями.

Іншим недоліком такого ж типу є практично дослівне відтворення історіографічних праць, на які спирався автор. З одного боку, це споріднює твір із джерелом і робить його художньо-історичним доповненням, але з іншого – сприймається як небажання автора опрацювати текст і перетворити його в повноцінну сцену чи розділ. Однак не можна сказати, що автор не обробив ці вставки в художньому ключі: наприклад, у розповіді про дитинство царевича додав мотивації його рятівнику Севастьянову («…Він давно запримітив півчого-малолітка, схожого як дві краплі води на Сьомку. І Михайлові Савостьянову спала безбожна, але єдина рятівна думка – умертвити цього хлопчину замість царевича» [38, с. 39]), описав поневіряння Симеона та старців («Вони ділилися з Сьомкою останнім кусником хліба, купували йому на базарах льодяники, латали одежину, гоїли вавки, навіть залікували на нозі ту ядучу рану, що мамка-цариця пробила ножем» [38, с. 42]; «З малолітства, отче, мені судилися мерзенні митарства світом – сирітство, старцювання, бруд, воші, лишаї, короста, жебрацькі злидні та люті кривди. Від мене, отче, так смерділо, що не пускали до храмів, і я стояв хіба що біля церковних воріт з простягнутою рукою» [38, с. 192]), доповнив рефлексіями стан Сірка в засланні («Якщо такі вахлаї один за одним стають на гетьманство, то чому б йому самому не взяти булаву в свої руки? Його й козаки повсякчас підбивали до цього, дивуючись, чому Сірко досі не гетьман, якщо не знає ні ганьби, ні поразок у військових промислах» [38, с. 127]).

Крім того, В. Шкляр акцентує на історичних ретроспекціях, розраховуючи на читацьку компетентність. Особливо це стосується періоду перебування Сірка в Московії. Розгалуженість і детальність цього епізоду дають підставу вважати його окремим елементом, позасюжетною вставкою, яка доповнює авторську візію Руїни. Ця ретроспекція має свій початок («Ось тільки-но позаторік білгородський воєвода боярин Григорій Ромодановський підступом та оманою запроторив його в Сибір, а торік цар помилував, заплативши за Сірка дві тисячі червінців тому-таки Ромодановському» [38, с. 126]), розповідь про побут Сірка в Московії («Цар наказав Ромодановському негайно доправити Сірка до Москви, поки запорожці та невдоволена чернь не обрали його на гетьмана. Наказ було виконано – Сірка привезли в Москву, а звідти заслали аж у сибірський Тобольськ» [38, с. 127]). Ретроспекція має більше емоційне наснаження, порівняно з іншими, адже в ній ідеться про «невигойну рану» Івана Сірка, котрий дорого заплатив за повагу козацького товариства, отримавши заслання замість гетьманської булави.

Важливим елементом наративної стратегії роману «Характерник» є відкритість і неоднозначність деяких елементів розповіді. Читач так і не отримує відповіді на питання – чи був Сірко справді характерником? Чи вижив царевич Симеон? Чи були вигадані сліпий Прокл та кривий Ілля? Останнє питання виникає на останній сторінці: «…Казав мені ще покійний старець Ілля: життя – це млинове колесо. Як ти литимеш на нього воду, так воно і крутитиметься… – Який Ілля? – холодок пробіг попід серцем у Кирика. – Сліпий однорукий жебрак, – відповів Петро Лиховій» [38, с. 298]. Цей епізод несподівано руйнує стрункий налагоджений наратив і змушує читача звертатися до пройдених сторінок роману й шукати там ключі для відгадки.

Отже, роман В. Шкляра «Характерник» має специфічну жанрову природу: це історичний роман із кліше любовного й авантюрного романів, неоднорідною наративною стратегією та розгалуженим хронотопом. За основу художнього задуму взято дані історіографічної праці Д. Яворницького, присвяченої запорозькому козацтву. В. Шкляр художньо обробив цю інформацію, доповнив характери персонажів, увів містичний компонент (характерництво) і розширив проблематику твору, використовуючи різні алюзії на сучасність.

**2.2. Авторська візія образу Руїни в романі «Характерник»**

Враховуючи особливості жанрової природи, можна припустити, що метою В. Шкляра було художнє опрацювання й доповнення історичної правди, зафіксованої в наукових джерелах. Його намір є цілком логічним, враховуючи те, що період Руїни тривалий час був досить контроверсійною темою історіографії. Чим більше рефлексій з цієї теми з’являтиметься в сучасній суспільній свідомості, тим краще для всебічного засвоєння історії та збереження національної пам’яті.

У романі «Характерник» Руїна представлена як достатньо широке історичне тло, подане у вигляді розрізнених деталей мозаїки. Незважаючи на те, що всі відступи від хронологічної послідовності є логічно обумовленими, художньо-історичний вимір уявляється читачеві досить роздробленим, бо автор прагне відтворити різні деталі буття. Наприклад, на початку ми дізнаємося про раптовий спалах чуми на Запорозькій Січі в останній третині XVIII ст., згодом – поверхово охоплюємо січовий устрій, сприймаємо, в чому складність політичної ситуації того часу тощо.

Для того, щоб історія про чуму на Січі 1673 р. сприймалася більш опуклою та реалістичною, автор робить окрему вставку, під час якої ми, по-перше, знайомимося з основними героями, а по-друге, дізнаємося, в яких умовах зав’язуються сюжетні колізії: «Пошесть занесли на Січ кам’янець-подільські купці-вірмени. Вони торгували на січовому ринку всіляким цікавим крамом, а найбільше кожухами та іншою одіжжю, в тому числі й поношеною. Приїхали трьома возами – Карапет Месропян із сином Мовсесом та братом Гургеном… Спершу все було дуже весело, Карапет Месропян підніс козакам на вечерю барило горілки та хоровац із сугака, а потім уже напідпитку подарував Гнатові Пінчуку саєтову сорочину з чужого плеча, яку той відразу нацупив на себе. Випив чоловік, закусив сугаком, убрався в обнову, а десь на третій чи який день по тому Пінчук після тяжкої пропасниці оддав Богові душу» [38, с. 12].

Для більшої реалістичності подаються способи боротьби з чумою: «Військовий суддя Степан Білий, покликаний бути розпорядником під час моровиці, наказав спалити тіла небіжчиків в урочищі Гостра могила, усім козакам і старшинам велів намаститися дьогтем (хоч вони й без того вимазувалися ним від усякої нужі), а поза тим кожному щоденно випивати дьогтю на власну мірку… Було обкурено сіркою навіть церкву, де ще три дні тому співав на криласі янгольським голосочком покійний Каленик Пінчук. Обкурили військову канцелярію, пушкарню, всі курені та будівлі, де ступала людська нога. Крім того, сірку додавали у воду, в горілку, домішували в соломаху, щербу та в усю козацьку їду. Суддя Білий суворо заборонив виходити й заходити будь-кому на Січ [38, с. 14]. Завдяки цим заходам чума не розповсюдилася на Січі та за її межами.

Крім спалаху чуми, січовиків очікували й інші скрути – неспокійні взаємини з реєстровим козацтвом і зокрема з гетьманом Самойловичем, залежність від нього та від московського царя, котрий міг дозволяти й забороняти видачу харчів, зброї та інших потрібних речей. Прикметно, що рефреном через увесь роман проходить один і той же набір жалування козакам: «Гроші, харчові припаси, ломові гармати, ядра, порох, свинець, чайки, п’ятдесят бочок смоли, сукно на жупани, а також литаври й сипоші» [38, с. 155]. Це можна сприймати просто як спосіб акцентуації на важливих для запорожців речах, або як спосіб підкреслити рівень залежності низового козацтва від правлячої верхівки. Олексій Тишайший і гетьман Самойлович могли обмежити постачання краму для впокорення козаків: «він завчасно послав запорожцям щедре жалування – грошове, військове, хлібне, сукняне, ба навіть новенькі чайки, але наказав затримати все те добро в місті Севську, поки йому не привезуть лиходія» [38, с. 245].

Моделюючи образ Руїни, В. Шкляр активно послуговується ретроспективними згадками про політичні колізії того часу, в яких брали участь герої роману. Через те, що більшість ретроспектив мають описовий характер, а відтак позбавлені наративності, художня панорама дійсності ділиться на кілька рівнів: один – так званий номінальний, що формує «оболонку» авторської візії й дає читачеві можливість більш повно уявити обставини; другий – реальний, тобто сам сюжет.

Номінальний рівень також передбачає, що читач достатньо компетентний і розуміє історичний контекст. Сюди можна віднести розлогі спогади Сірка про походи («Через два роки закоренілий запорожець, звиклий до борінь з ордою та січової вольниці, не витримав і подався на Чортомлик покутувати вину перед Кошем. Поколошкав Крим, визволив три сотні невільників... Коли ж Петро Дорошенко погнав москалів до їхніх кордонів, Сірко за давньою звичкою пішов воювати татарські улуси. Спалив Очаків, ходив аж до Кафи…» [38, с. 137]), про повстання проти москвинів («Зміївський полковник Сірко підняв тут повстання проти московських воєвод і бояр, що вже розгорялося на Лівобережжі: настав час вимести з України урядників-москвинів, а замість них поставити, як велося спрадавна, своїх полковників, сотників, війтів. Найбільше полум’я Сірко роздмухав у слободі Красний Кут і на Терських озерах… Не витримавши ганьби харків’ян, Сірко подався ближче до Полтави і там уже разом із запорожцями громив московських ратних людей, чимало їх вибив під Охтиркою і Полтавою» [38, с. 138]).

До цього рівня також відносимо політичні ретроспекції про роздроблення України, суперечки між претендентами на гетьманську булаву, неспокій у Москві тощо. Чимало з них – це спогади Івана Сірка, відтворені у вигляді непрямої мови: «Козаки пам’ятають, як ще недавно з намови Москви попередній гетьман Демко Многогрішний заборонив пропускати на Січ хліб та інші харчові припаси. Сірко не здивується, якщо й тепер цар з намови бояр накаже гетьманові Самойловичу не пропускати на Запорожжя харчі, щоб козаки тут вимерли з голоду» [38, с. 193]; «Фортуна повернула в інший бік. Ромодановський для постраху спопелив Ніжин і звелів Многогрішному та його старшинам просити в царя прощення… Милостивий цар простив, Демко Многогрішний став гетьманом, Петрові ж Дорошенку довелося починати все спочатку» [38, с. 196].

Значне місце відведено спогадам Сірка про те, як почалися міжусобиці в Україні, підігріті московськими інтригами: «…Позичені заклики до добра не доводять. Хіба не так було з Івашкою Брюховецьким? Він, щоб міцніше утвердитися на гетьманстві, року 1666-го в осені попер до Москви продавати Україну, хоч москвини й не підбивали його на таке віроломство…» [38, с. 195]. Іван Брюховецький – чи не найбільш негативна постать у всьому ряді постатей, згаданих у романі. В. Шкляр актуалізує події минулого й доводить, що саме зрада Брюховецького стала причиною всіх бід України, наслідки чого відлунюють досі: «Тим часом в Україну посунули московські воєводи й стали чинити великі утиски козацькому люду і посполитим, застогнало поспільство від їхнього здирства й наруги. Люди зненавиділи гетьмана, котрий і в листах своїх став підписуватися «вірний холоп і найнижчий підніжок пресвітлого престолу московського Івашка Брюховецький» [38, с. 195].

Козаки не захотіли підкорятися зраднику й «стали хилитися до Петра Дорошенка й бунтувати проти Брюховецького та його московських наїзників» [38, с. 195], але Брюховецький спробував перетягти прихильність війська до себе, закликаючи «Геть від Москви!» й проголошуючи розбудову самостійної держави, що практично повністю відповідала б сучасному гаслу «Армія, мова, віра»: «Мовляв, у нас є своя віра і церква, є мова козацька і військо, а Москви ми зрікаємося й будемо жити по-новому, сиріч по-своєму» [38, с. 196]. На місце Брюховецького, котрий поплатився життям за метання між «своїми» й «чужими», мав стати Петро Дорошенко, однак, як сумно пригадує Сірко, особиста невдача змусила його відмовитись від задуманого [див. 38, с. 197].

Про те, що між Лівобережною й Правобережною Україною був великий розкол, і кожна зі сторін намагалася будь-як вплинути на іншу, відомо давно. Наслідками цього протистояння став хаос у політичній системі, усобиці між низовим та реєстровим козацтвом і небажання одних прислухатися до думки інших: «І цей непорочний, майже святий та безгрішний Лук’ян Андрієць почав привселюдно соромити кальниболотців, обзивати їх гайдамаками і лиходіями, бо це вони, мовляв, чинять розбої довкола Січі, вони вже не раз грабували московських людей, навіть послів, які приходили на Запорожжя» [38, с. 111]. Постійні інтриги та суперечки правобережців і лівобережців відтворені в романі для того, щоб читач точніше уявив ситуацію, що склалася в Україні XVIII ст.

Окреме місце в моделюванні художньої дійсності посідає містичність, про яку читачеві сигналізує найперший маркер – назва. Вона дає зрозуміти, що ключовою фігурою твору є характерник, однак лише після прочитання стає зрозуміло, що ця назва розщеплюється, відсилаючи читача і до постаті Івана Сірка, котрого так і називали в народі, і до молодого Кирика Лупиноса – продовжувача характерництва. Ця практика детально описується в значній частині роману, коли Кирик приїздить до старого Кміти на навчання. Слід розуміти, що характерництво – не головна тема цього твору, а радше внутрішня наснага, важливий сугестивний компонент, який налаштовує читача на потрібний лад. Козацтво оповите містикою, міфами й легендами, і далеко не кожен його феномен підтверджують достовірні джерела.

Не позбавлений таємничості й містичності образ Переяслава: саме тут, у 1654 р., відбулася знаменита Переяславська рада, «саме в цьому місті малороси на чолі з їхнім вождем Богданом Хмельницьким присягали на вірність Москві» [38, с. 220]. Чадуєв і Щоголев виявили бажання відвідати Свято-Успенський собор: «Вони… хочуть помолитися та скласти подяку Богові за те, що вирвав їх із пазурів харцизників-запорожців. Тих гультяїв, котрі двадцять літ тому відмовилися присягати московському цареві» [38, с. 220].

В. Шкляр доповнив суперечливу суть Переяславської ради містичним компонентом, від чого вона в контексті Руїни сприймається не тільки як акт національної зради, а й кара всім, хто доклав руку до передачі України в московську неволю: «Свято-Успенський храм згорів невдовзі по тому, як відбулася Переяславська рада» [38, с. 220]; «Уже через рік, коли боярин Бутурлін на чолі московського війська пішов разом із Хмельницьким супроти ляхів, хабар повернувся до нього озаддям. Невдала облога Львова і недолугий похід на Тернопіль розлютили Олексія Михайловича вкрай… Він негайно викликав боярина до Москви» [38, с. 221].

Говорячи про інший, так званий реальний рівень, маємо на увазі те, як період Руїни «переломлюється» через призму різних образів – Івана Сірка, Івана Міюського, царевича Симеона, Кирика Лупиноса та інших персонажів. І тоді ми сприймаємо все, що коїться на Січі та в Україні загалом, через той чи той образ. Деякі з них є активними учасниками описаних подій, а деякі – є другорядними постатями, однак через їхні історії життя розкриваються різні елементи епохи. Прикладом цього є образ Нікіти-Казатула – московського ката, котрому випала честь стратити Стеньку Разіна й пізніше – Лжесимеона, але замість цього обірвалося життя самого Казатула.

Це – один із небагатьох персонажів роману, якого описано з різних точок зору. Спершу ми знайомимося з ним через спогади Івана Сірка, потім – через згадку Лжесимеона про те, як на Лохвицю прийшли москвини («Той живоїд – Семен навіки запам’ятав його всміхнену кривороту твар – нагаєм вибивав з нього глупство й дерев’яними щипцями розтягував вухо, щоб недоумок ліпше дочував і тямив, що говорить боярин» [38, с. 253]. Пізніше читач знайомиться з Казатулом і мовби поринає в його внутрішній світ, думки й переживання: «Вони сахаються майстра заплічних справ, називають його катом, остерігаються торкнутися не те що його самого, а навіть речей, які побували в руках Казатула. Зате він має тут, у кабаку «Под пушкой», свій окремий куток за чорною завісою, свій стіл і навіть посуд» [38, с. 273]. Московський кат сприймається як символ Смути, продукт неспокійної епохи, в котрій було мало світлих сторінок. Крім того, він транслює типові уявлення про козаків як про химородників і дебоширів: «Можуть, наславши ману, розрахуватися ґудзиками замість грошей – і ніхто того не помітить, можуть затіяти бійку, потрощити посуд, перекинути кабак догори дном і звітритися, наче їх тут ніколи не було, наче вони приснилися» [38, с. 276].

Автор нерідко спостерігає за обставинами очима кошового Сірка. Наприклад, він користується його ж оцінкою становища, в якому опинилася роздроблена, колись могутня гетьманська держава: «Тепер маємо аж чотири гетьмани – Самойловича на лівому березі, Дорошенка, Суховія та Ханенка на правому. І ні від кого пуття немає. Зубами за гетьманство тримається, за маєтності, за млини та угіддя свої печуться… Дорошенко, кум мій, під зелену хоругву схилився, бо свій хосен у тому побачив. Каже, що під турком нам буде краще, бусурмен не змішає козацький народ із собою… [38, с. 194].

«Багатогетьманство» й різні стратегічні рішення, з одного боку, розхитують і без того тривке становище України, але з іншого боку, парадоксально впливають на внутрішнє бажання людей шукати компроміс і триматися разом у боротьбі проти спільного ворога.

В. Шкляр намагається об’єктивно відтворити події та представити героїв у різних обставинах, щоби розкрити всі риси вдачі та поведінку. Наприклад, він підкреслює честолюбність Сірка, котрий досі бажає отримати гетьманську булаву: «А якби мені дали булаву хоч на рік-другий то побачили б, як треба гетьманувати. І був же час, коли наше Військо Запорозьке на гетьманство мене висувало, але заноза Ромодановський зробив так, щоб московський підніжок Самойлович узяв булаву. А мене замість гетьманства боярин у безодню кинув, на Сибір заслав замерзати… Хай би мені Самойлович дав хоча б чотири козацькі полки – Полтавський, Миргородський, Лубенський і Прилуцький, тоді побачили б, що я зробив би… [38, с. 196]. Це також потрібно для того, щоб зрозуміти, як суспільно-політичні події вплинули на особу й сформували її цінності, прагнення, світоглядні орієнтири. На відміну від Самойловича, Сірко виявляється запальним, розумним і шанованим командиром, якого більшість січовиків вважають єдиним гідним гетьманської булави («Не з руки було нам чинити всупереч повелінню самого государя-царевича до приходу Сірка, нашого славного кошового…» [38, с. 25]).

Цікавим є ставлення інших до кошового отамана. Більшість січовиків поважають його, кличуть батьком («Розперезалися, поки немає батька Сірка! Батько б їх вигнав із Січі, як мене колись вигнав був за те, що я заїхав у вухо одному підсудкові» [38, с. 24]) й визнають тільки його авторитет. Однак людина, котра знала його найкраще за інших – писар Яковина – ставився до Сірка незвичайно: «Яковина любив цього чорта. Але краще б він не повернувся з Тягині. Хай би він потім жив і вчетверте, і вп’яте, але вже без нього, без Яковини» [38, с. 28]. Безстрашність і невтомність Сірка лякала багатьох, не кажучи про вищі чини. Наприклад, Олексій Тишайший хоч і дозволяє собі лайку та докори на адресу Сірка («сучий син», «нечестивець», «дурисвіт» [38, с. 245]), та все ж визнає його неординарність і навіть трохи побоюється кошового: «Сірко, цей баламутний шаман, котрий заслуговував трьох спалень на московському кострищі, але був незамінний у війні з мусульманами, звертався до царя, як ніколи, улесливо» [38, с. 245]; «Але нехай цар-батенько не хвилюється, – писав цей сучий син Сірко, який заслуговував уже четвертого спалення на кострищі…» [38, с. 245]; «Дочитавши листа, Олексій Михайлович задивився в зерцало, ніби хотів спитати поради у свого відображення, і вглядався так довго, що йому стало моторошно» [38, с. 247].

Крім того, автор використовує стереотипи про Сірка, взяті з фольклору: «Бо немає більшого войовника супроти турка, ніж цей запорозький шайтан» [38, с. 128] – йдеться про припущення, буцімто турки настільки боялися Сірка, що лякали ним дітей, називаючи його «урус-шайтаном».

Найбільш придатними для характеротворення виявилися фольклорні уявлення про незвичайні здібності Сірка: «Яковина похолов. Але читав далі. Читав і думав: «Чорт! Шістдесят третій пішов… А кажуть, що він проживає вже третє життя» [38, с. 28]; «…писар Яковина… раптом угледів, що зверху плаває втоплена мушка-п’яниця. Нігтем мізинця Яковина підважив її, викинув з чарки, аж та мушка раптом взяла й полетіла прямо до Сірка... Сіркові очі знову взялися позолотою» [38, с. 33]; «Якщо Сірко зайшов у Січ, то вона, либонь, не страшна. Хоча то такий, що не боїться ні чуми, ні тюрми, ні п’яної куми» [38, с. 69]; «Можна було здуріти – Сірків кубок парував гарячим окропом, з нього линула дражлива пахощ материнки, богородицької трави, парила, меліси, м’яти, шальвію, ромену, заячої капусти, дикого чаю, петрового батога і ще невідь-якого зілля» [38, с. 103]; «Сірко живе третє життя, він уміє і так, і сяк» [38, с. 208].

Характерництво – один із важливих елементів художнього задуму та способів творення персонажів. Крім незвичайної натури Сірка, автор виразно змальовує постаті молодих характерників та їхнього вчителя Кміти: «Кирик, Гиря і Костогриз були тими бестіями, яким не треба дозволяти чи забороняти кудись виходити і заходити, вони, ці Сіркові любленці, могли невидимо пройти де хотіли, не лишивши ні сліду, ні знаку. І Сірка їм не треба було виглядати, вони його чули за сотні верстов» [38, с. 15]. В образі старого вчителя-характерника Кміти вбачаються риси архетипного наставника, мудреця, котрий не лише знається на своїй справі, а й стає порадником і помічником молодих героїв.

Письменник детально розповідає про чудеса, котрі опановували молоді козаки: «Що завжди добре вміли характерники, то це напустити на чоловіка туману або так його заморочити, що сердега побачить у пенькові вовка, в трьох застромлених у землю списах – ціле військо, у старій карзі – вродливу дівчину» [38, с. 63]; «Через рік Кирик умів на скаку стріляти з-під черева коня з обох рук, «оживляв» нагайку чи палицю на гадюку, безшелесно проходив через очеретяні зарості; через два – міг «ходити» по воді, бачити відразу на чотири боки… Через три – умів подати голос будь-якого звіра чи птаха, пробігав снігом, не лишаючи сліду, навчився змінювати колір своїх очей або й усю подобу. Вправи зі зміною власного обличчя – перелицювання – були щоденними: кожен із учнів Кміти мусив то надимати, то потоншувати свої губи, розширювати й звужувати ніздрі, закандзюблювати чи задирати носа» [38, с. 64].

Неоціненними характерники були і в бою: «Запорожці, йдучи на Крим чи заглядаючи через морські розливи на турський берег, рідко бачили Кирика. Так само, як Гирю чи Костогриза. Ніхто не здогадувався, чому під Очаковом, коли проти них стала десятитисячна орда, татарські гармати не вистрілили, а розірвалися на відламки, понівечивши гармашів та ближчих вершників разом із кіньми. Чому, коли запорожці проходили через Перекопські ворота до Криму, сторожа на валах чи то засинала, чи принишкала, наче її там ніколи й не було» [38, с. 137]. Характерники буквально були очима й руками кошового отамана, слухалися тільки його наказів і виконували найскладніші завдання. Їхні пригоди посилюють гостросюжетність і динамічність розповіді, а також підкреслюють повагу автора до історичної пам’яті й народних уявлень та вірувань.

Кирик Лупиніс успадкував надприродні здібності від батька, Кирила Лупиноса-старшого: «На нього поперла ціла купа розлючених ляхів із шаблями, Лупиніс їх клав у покоси наліво й направо, та один гусар, що підкрався ззаду, шаблею зітнув завзятцеві голову. І тут сталося те, чого світ ще не бачив: Кирило на льоту вхопив свою голову і так обезголовлений, але з головою в руках, проскакав на коні ще сто сажнів» [38, с. 55]. Пізніше читач дізнається, що й майстерність у бою та вправне володіння зброєю Кирик теж успадкував від батька.

З-поміж усіх персонажів молодий характерник найбільше видається втіленням народних уявлень про козака – вправного воїна, котрий володів певними чарами: «Кирик оволодів пістолем та мушкетом так, що за двадцять кроків влучав у комара, з лука прошилював зайцеві на бігу обидва вуха. Шабля та келеп у його руках мерехтіли так шпарко, що ставали невидимими, а на спис Кирик підіймав десятипудового вепра, як жертовне ягня. Та найдужче він тішився тим, що приловчився зупиняти шаблею вітер, рубати його на дрібніші вітерці та змінювати їхній напрямок» [38, с. 65].

Саме в сюжетній лінії цього персонажа розгортається історія кохання, не позбавлена героїко-романтичного настрою. Спершу Кирик рятує Христусю з татарського полону («Вийшла в леваду на коноплище вибирати плоскінь, аж тут де не взявся татарський чамбул – налетіли, села не чіпали, хат не палили, лишень одну Христусю вхопили, й за ними смуга лягла» [38, с. 140]; «…Коли той підвів голову, кліпаючи на Кирика червоними очицями, залізні лещата прищикнули йому горлянку майже безболісно, без жодного хрускоту» [38, с. 144]), а потім Христуся виявляє бажання піти з Кириком на Січ, і хоча їй це не вдається, вона залишається в поселенні, де за нею наглядає Кміта. В. Шкляр ідеалізує і Кирика, і Христусю, додаючи твору нову грань і романтизуючи суспільно-політичні події доби.

Реалістичну канву твору також розбавляє введений автором образ трикстера. Слід відмітити, що він суттєво відрізняється від канонічного амбівалентного героя, що знаходиться на помежів’ї добра й зла. О. Кузьміченко дає таку характеристику типовому трикстеру: «…Відрізняється поведінкою, що порушує морально-етичні норми, він шахрай, здатний до трансформацій. Це той неоднозначний персонаж, що завжди залишається у тіні, хоча і був багато разів описаний, а значить і упізнаний…» [22, с. 173]. Дослідниця апелює до критеріїв визначення образу трикстера, запропонованих М. Липовецьким: «1) Амбівалентність і функція медіатора; 2) лімінальність; 3) театральність і перформативність; 4) прямий або непрямий зв’язок із сакральним контекстом» [див. : 22, с. 174].

Можливість інтерпретувати архетипні образи з різних точок зору дозволила розширити межі трактування характеру трикстера, доповнювати його новими рисами або акцентувати на деяких рисах більше, ніж традиційно було прийнято. Доречно пригадати висловлення М. Гаврилова: «Трікстер – перевертень, гравець, і для нього не існує звичного поняття про життя і смерть, тому що гра кожного разу може бути розпочата спочатку і в будь-який момент припинена. Трікстер не завжди виходить переможцем з затіяної гри, і може потрапити в халепу, виявитися жертвою власних хитрощів; трікстер виступає, як Старий Мудрець з одного боку і як молодик – з іншого, в залежності від того, який знаходиться поряд з ним культурний герой, чиє почуття значимості трікстер применшує [цит. за 22, с. 174].

Тож у романі «Характерник» функціонують різні варіанти цього архетипного образу, зокрема перевертень, або самозванець, без якого складно уявити художній простір твору. По-перше, це відповідає історичній правді: відомо, що в період Смути в Московії зафіксовано немало випадків, коли самозванці намагалися посісти престол, і деяким з них це на короткий час удавалося. По-друге, в художньому просторі, що базується на фольклорно-містичних уявленнях про козаків, поява образу трикстера є логічно обумовленою, адже з ним пов’язують образ характерника. Як і трикстер, той наділений надзвичайними здібностями, зокрема може перевтілюватись чи міняти людську подобу. Також він може діяти в інтересах і добра, і зла, не підкоряючись законам чи моралі. А здатність до чаклунства зумовлює лімінальний характер цього образу.

Найбільш яскравим трикстером роману є лжецаревич Симеон. Через деякий час він-таки зізнається Сіркові, ким є насправді: «…Семен Горобець. Чи, може, Горобченко. Батько мій Іван Горобець… – Я від самого початку знав, що ти не царевич. – Звісно, – спокійно мовив Семен Горобець. – Головне, що в царевого сина повірили всі старшини і козаки» [38, с. 250].

Цей персонаж додає художній дійсності авантюрно-пригодницьку наснаженість і, як і постать кошового, овіяний таємничістю й неоднозначністю. Семен-Симеон з’являється на Січі разом з комонниками з Дону на чолі з Іваном Міюським, який повідомляє козацтву, що привів царського нащадка. Головним доказом Симеонової причетності до царської родини були «знамення на плечі. Вроджений царський вінець. А на грудях – схрещені шабля і серп молодого місяця» [38, c. 20]; «На смаглявому тілі Симеона вони побачили вісім природних знаків… Біліли округлі цятки, наче залишені доторками Чийогось перста. Якраз на правому передпліччі й на грудях, зліва, де серце. І хай вони скидалися на лишаї чи якісь вроджені плями, та якщо добре приглянутися, там неважко було розгледіти й царський вінець, і місяць, і шаблю, і зірку» [38, с. 185]. Крім того, після сповіді отцеві Петру виявилося, що колись удвічі розтягнене праве вухо лжецаревича значно поменшало, тож усі ці речі додали фантастичності образу Симеона й переконали і козацтво, і читача в його правдивості.

Сірко хоч і не повірив зайдам, та все ж вирішив узяти участь у небезпечній, хоч і корисній для козацтва політичній афері й удає, що перед січовиками, боярами та прибічниками гетьмана Самойловича – справжній царевич: «Що ж такого вам зробила царева кровинка, що ви цькуєте її, обзиваєте лиходієм і самозванцем?» [38, с. 170]; «Сірко теж підвівся, перехрестився й сказав, що ніхто не похитне ні його, ні козаків у вірі в царевича, у те, що це плоть і кров їхнього государя Олексія Михайловича. А тому не лише запорожці, але й Симеон Олексійович має синівське право просити від царя належне їм жалування» [38, с. 191].

Симеон виявився настільки переконливим для козацтва, що його одразу прийняли з усіма почестями й навіть почали уявляти майбутнім царем, прихильним до козаків: «Запорожці благоговійно дивилися на це малинове вухо, на юне войовниче обличчя і уявляли, яке воно буде гарне, коли в царевича виростуть вуса. Це буде перший московський цар, котрий носитиме не бороду, а козацькі вуса, він любитиме запорожців, як рідних дітей, присилатиме їм на Січ щедре грошове жалування, харчові припаси, готові чайки, гармати, ядра, свинець, порох, сипоші тощо» [38, с. 131].

Значно пізніше, коли цар Олексій Михайлович погодився вислати козацьке жалування в обмін на самозванця, читач дізнається історію Семена-Симеона: «Саме Міюський під час купання у річці побачив на тілі Семена незвичайні знаки, і так прийшла йому думка про Боже знамення. Тоді він підбив хлопця назватися царевичем Симеоном Олексійовичем, щоб зворохобити Московщину, зібрати велике військо й, покликавши на підмогу кримську орду, піти на Москву громити бояр» [38, с. 270]. Пізніше Семена Горобця рятує Кирик Лупиніс, довівши Сіркові неперевершене володіння характерницькими здібностями.

Семен-Симеон – не єдиний, хто пробував дістатися царського престолу: «Мороз пішов по шкірі Чадуєва й  Щоголєва. Скільки ж їх було, цих ошуканців! Самих Лжедимитріїв півдесятка, а ще ж являлися Лжефедір, Лжепетро, Лжеівашка… Кожен приносив братовбивчу, батьковбивчу, синовбивчу війну» [38, с. 73]. Бояри згадують самозванця й афериста Тимошку Анкудінова, котрий видав себе за царевича Івана, сина московського царя Василія IV Шуйського. Цей шахрай «з неймовірною легкістю входив у довіру королівських дворів, найвищих державних сановників і самого турецького султана. Був-бо неперевершеним златоустом, лицедієм і віршописцем» [38, с. 222]. Тимошку швидко розкусив Богдан Хмельницький, однак чомусь вирішив притримати біля себе, а крім того, ослухався волі царя й не видав Лжеівана. Історія Тимошки завершилася трагічно, як і для всіх самозванців: «…Вистежили московські шпиги. Голштинський герцог врешті-решт видав Тимошку Анкудінова Москві, і його стратили так, як страчували всіх самозванців, – четвертували» [38, с. 223].

Очевидно, що ця історія не пройшла повз Івана Сірка, тож його авантюрний задум полягав у тому, щоб видати Лжесимеона цареві в обмін на різний крам, але зробити це так, щоб ніхто не постраждав. Йому це вдається за допомогою надприродних умінь, якими володів молодий Лупинос: «Де ти його підмінив? – Уже в ніч перед стратою. Вивів Семена в надійне місце, а сам убрався в його тюремну опанчу й личину… Стративши ката замість Семена Горобця, я пішов до Москви-ріки. Лишив на березі хламиду і поплив під водою…» [38, с. 293]. Ця несподівана розв’язка, а також відкритий фінал, що залишає читача без відповідей на кілька важливих питань (Чи існували насправді Ілля та Прокл? Чи дійсно доля царевича склалася трагічно? Як розвивалися пригоди Семена Горобця?), підсилюють неоднозначність художньої моделі Руїни.

Варто згадати про царя Олексія Михайловича, названого Тишайшим через свою жорстоку політику. В інтерпретації В. Шкляра болісною темою для царя було збиткування над пам’яттю про сина, котрий помер маленьким, тому Олексій Тишайший не міг стерпіти новини, що на Січі знаходиться царевич Симеон: «Яке блюзнірство! Ну хай би назвався хоч позашлюбним сином, а то ж узяв собі, виродок, ім’я його покійного сина. Посмів збиткуватися не лише над царем та світлою пам’яттю Симеона, а й над самим Провидінням, чиєю волею приходять у світ володарі» [38, с. 245]. Надмірна набожність Тишайшого трохи іронічно поєднується із його вкрай зневажливим, а то й ворожим ставленням до козаків і з люттю, з якою він розправлявся з усіма, хто смів піти проти царя. Однак очевидно, що цар Олексій не міг суворо покарати ні запорожців, ні самого Сірка, адже «мусив заплющувати очі Тишайший на розмах козацької вольниці, бо куди подінешся від лицарів шаблі й списа у час постійних мусульманських загроз? Чимало гріхів сходило з рук і Сіркові, за які інший ворохобник давно опинився б на лобному місці» [38, с. 294].

Отже, авторська візія образу Руїни в романі «Характерник» ґрунтується на двох важливих рівнях. Перший – так званий номінальний – об’єднує всі позасюжетні вставки, ретроспективи, часто передані непрямою мовою, історичні екскурси. Письменник повністю спирається на історіографічні дані, доповнюючи їх власними художніми напрацюваннями та інтерпретаціями історичних персоналій і подій. На цьому рівні Руїна – це широка й неоднорідна панорама, складена з конфліктів між січовиками й реєстровими козаками, недолугої політики Самойловича, загарбництва Московії, рефлексії про занепад Гетьманщини тощо.

Другий рівень – так званий реальний – об’єднує життєві ситуації різних персонажів, через призму образів яких переломлюється набутий читачем арсенал знань про період Руїни. В. Шкляр дозволяє поглянути на нього з точки зору найвідомішого кошового отамана Івана Сірка, що мав вагомий авторитет і користувався повагою в колі запорожців; молодого характерника Кирика Лупиноса; самозванця Семена Горобця; московського ката Казатула; царя Московії Олексія Тишайшого та ін. Доля кожної особистості переплітається з історичними реаліями, що підсилює враження від неоднозначної художньої дійсності.

**ВИСНОВКИ**

Філософія другої половини ХІХ ст. звернулася до проблем свідомості та осмисленні її в контексті матеріально-чуттєвого світу, насиченого різними символічними кодами й неоднозначними інтерпретаціями. Відхід від класичної раціоналістичної філософії сприяв тому, що мислителі дедалі більше замислювались над тим, що кожна особистість має власну ідентичність, обумовлену обставинами буття та стосунками з іншими.

Із кінця ХІХ – початку ХХ ст. активно розвивається некласична філософія. В цей же час поняття інтенціональності набуває нового значення й стрімко розповсюджується в різних сферах – філософії (феноменологія Е. Гуссерля, екзистенціалізм Ж.-П. Сартра, герменевтика М. Гайдеґґера, постструктуралізм Р. Барта і М. Фуко, рецептивна естетика К. Яусса), культурології (У. Еко), теорії літератури (Р. Інґарден).

Інтенціональность у контексті літературних досліджень – це властивість художньої свідомості конструювати певну дійсність («квазі-реальність») із власними законами. Крім прямого авторського наміру, складовими інтенціональності є інтертекстуальні зв’язки, асоціації тощо. Це поняття закріпилося в теорії літератури завдяки Р. Інґардену, котрий вважав, що будь-який твір мистецтва – зокрема літератури – за природою є інтенціональним, чим суттєво відрізняється від реальних та ідеальних предметів. Інтенційні твори не мають власного онтичного, тобто предметно-чуттєвого джерела, а відтак навіть після творення остаточно формуються й визначаються лише через призму інтенцій реципієнта. Без цього мистецький твір залишиться нерозкодованим шифром, що чекатиме на інтерпретацію, і тільки тоді його естетична наснаженість стане явною.

Відповідно, і формування художньої дійсності є інтенціональним процесом. Автор (не тільки реальний, а й феноменологічний) спрямовує свої ідеї та асоціації на реципієнта, який бере не меншу участь у творенні нової реальності, розкодовуючи авторські шифри. Крім того, важливу роль у формуванні художнього простору виконує історична пам’ять, яка акумулює інформацію про минуле в усіх його проявах і активно впливає на сьогодення, слугуючи підґрунтям національної свідомості й важливим консолідуючим фактором суспільства. Література є одним із засобів її збереження та артикулювання, оскільки автори історичних творів завжди звертаються до тих чи тих сторінок минулого, осмислюючи його чи проводячи паралелі між ним і сучасністю. Окреме місце посідає постпам’ять, яка підживлюється «артефактами» минулого й допомагає молодшому поколінню краще зрозуміти проблеми й світогляд старшого.

Від того, як автори використовують історичний матеріал, залежить наснаженість художнього простору. Одні можуть активно залучати достовірні джерела й вибудовувати більш-менш реалістичну картину буття, відтворюючи призабуту або замовчувану історію в долях і прагненнях простих людей («Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Нація» М. Матіос). Інші – працюють у рамках «офіційних даних» («Червоний» А. Кокотюхи, «Залишенець» В. Шкляра). Деякі автори активно використовують фактографічний матеріал, сполучаючи його із фантастичними або гіперболізованими компонентами, витворюючи новий жанровий різновид і розширюючи художню дійсність («Чигиринський сотник» Л. Кононовича, «Малхут» О. Українця, «Характерник» В. Шкляра).

Роман В. Шкляра «Характерник» має специфічну жанрову природу: це історичний роман із кліше любовного (опис романтичних стосунків Кирика й Христусі) й авантюрного (поява лжецаревича Симеона із донськими козаками, політичні ігри Івана Сірка) романів, неоднорідною наративною стратегією та розгалуженим хронотопом. За основу художнього задуму взято дані історіографічної праці Д. Яворницького, присвяченої запорозькому козацтву. В. Шкляр художньо обробив цю інформацію, доповнив характери персонажів, увів містичний компонент (характерництво) і розширив проблематику твору, залучаючи речі, зрозумілі й відомі сучасному читачеві з медіапростору («Спершу весь Крим звоював би, і приєднав би його до нас. Крим був би наш!» [38, с. 126]; «…У нас є своя віра і церква, є мова козацька і військо, а Москви ми зрікаємося й будемо жити по-новому, сиріч по-своєму» [38, с. 196]).

Художньо-інтенціональна модель образу Руїни в романі «Характерник» ґрунтується на двох важливих рівнях. Перший – так званий номінальний – об’єднує всі позасюжетні вставки (устрій Січі, навчання характерників, опис Симеонової страти) ретроспективи (про заслання Сірка), часто передані непрямою мовою, історичні екскурси (перелік Сіркових походів, спогади бояр про самозванців). Письменник повністю спирається на історіографічні дані, доповнюючи їх власними художніми напрацюваннями та інтерпретаціями історичних персоналій (Івана Сірка, Петра Дорошенка, Олексія Тишайшого, бояр Щоголева і Чадуєва) і подій (Переяславська рада 1654 р., порятунок Івана Мазепи Іваном Сірком). Руїна уявляється як велика історична панорамна основа.

Другий рівень – так званий реальний – об’єднує життєві ситуації різних персонажів, через призму образів яких переломлюється набутий читачем арсенал знань про період Руїни. В. Шкляр дозволяє поглянути на нього з точки зору найвідомішого кошового отамана Івана Сірка, котрий мав вагомий авторитет і користувався повагою в колі запорожців; молодого характерника Кирика Лупиноса, котрий урятував Лжесимеона й довів Сіркові свої надзвичайні здібності; самозванця Семена Горобця, що мало не став ще однією жертвою царського режиму; московського ката Казатула, чия доля несподівано виявилася трагічнішою, ніж здавалося на перший погляд. Доля кожної особистості переплітається з історичними реаліями, що підсилює враження від неоднозначної художньої дійсності.

В. Шкляр представив оригінальну візію московсько-українських політичних колізій XVII ст у романі «Характерник», на тлі яких розгортається небезпечна авантюра Івана Сірка. Представлені автором модель Руїни та неоднозначні персонажі посіли гідне місце в галереї історичних образів української літератури.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андрющенко О. К. Интенциональная модель текста: прагматический аспект. *Современные направления теоретических и прикладных исследований* : сб. науч. трудов SWorld. Одесса : Куприенко, 2013. Вып.1. Т. 22. С. 70–74.
2. Багацька Л. Д. Чому українські письменники взялися за історію? URL: http://tyzhden.ua/Culture/46133 (дата звернення: 11.09.2020).
3. Біличенко О. Комунікаційний простір літератури як взаємозв’язок часових і просторових відносин. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. праць. Київ : НАУ, 2014. Вип. 30. С. 124–137.
4. Білякович Л. Рецепція історичної особистості як інтертекстуальне поле української історичної прози. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. праць. Київ : НАУ, 2016. Вип. 34. С. 177–186.
5. Вахтель А. Феноменологія і натуралізм: від феноменологічної критики натуралізму до натуралізації феноменології : дис… канд. філос. наук. 09.00.01. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2017. 204 с.
6. Вашкевич В. М. Культурно-історична традиція та історична свідомість. *Національна історична пам’ять*: зб. наук. праць. Київ : Стилос, 2013. Вип. 8. С. 41–51.
7. Віннічук А. М. Розвиток українського історичного роману. URL: http://www.info-library.com.ua/books-text-10691.html (дата звернення: 13.12.2018).
8. Гірняк М. О. Авторська свідомість як метатекстуальна категорія. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* : зб. наук. праць. Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка, 2004. № 15. С.122–126.
9. Гомотюк О. С. Українська національна ідея та її реалізація за часів Івана Мазепи. Українська національна ідея та її реалізація за часів Івана Мазепи. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія : Історія. Ужгород : Говерла, 2010. Вип. 25. С. 80–87.
10. Готра О. І. Історична пам’ять як чинник формування ідентичності. *Intermarum: історія, політика, культура*. Житомир : Житомирський державний університет ім. Івана Франка, 2015. Вип. 2. С. 143–155.
11. Грабович М. Поняття авторської інтенційності в гуманітарних дослідженнях. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет, 2020. Вип. 29. Т. 1. С. 116–121.
12. Державотворчі та цивілізаційні здобутки українського народу. Національна та історична пам’ять : зб. наук. праць. Вип. 1. Київ : Стилос, 2011. 332 с.
13. Дудченко В. Історична пам’ять як осмислена духовна спадщина нації. *Людинознавчі студії* : зб. наук. праць. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, 2012. Вип. 26. С. 17–29.
14. Зайдлер Н. В. Правобережна Україна періоду Руїни в художньому осмисленні авторів козацьких літописів. *Вісник Запорізького національного університету* : зб. наук. праць. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. Серія : Філологічні науки. № 2. С. 83–90.
15. Зерній Ю. Взаємозв’язок історичної пам’яті та національної ідентичності. *Політичний менеджмент* : журнал. Київ : Український центр політичного менеджменту, 2008. № 5. С. 104–115.
16. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
17. Карлова В. В. Особливості відновлення історичної пам’яті українського народу у контексті аналізу досвіду постсоціалістичних країн. *Демократичне врядування :* науковий вісник. Серія «Ефективність державного управління»*.* Львів : Видавництво ЛРІДУ, 2008. Вип. 14/15. С. 203–214.
18. Квітка В. Характерник Василь Шкляр. URL: https://uain.press/blogs/harakternyk-vasyl-shklyar-1142003 (дата звернення: 15.02.2020)
19. Ковальчук В. Антропологічний аспект феноменології Ж.-П. Сартра. *Вісник Львівського університету*. Серія : Філософські науки. Львів : Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2012. Вип. 15. С. 253–259.
20. Корж Г. А. Історична пам’ять та історична компетентність: до проблеми взаємозв’язку. *Вісник ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. Серія : Філософія. Харків : Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, 2013. № 42. С. 34–38.
21. Кривопишина А. М. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. *Вісник* *Черкаського* *університету*. Серія «Філологічні науки». Черкаси : Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького, 2013. № 5 (258). С. 35–39.
22. Кузьміченко О. І. Культурний потенціал феномена трікстера: сучасний погляд. *Культура народов Причерноморья* : наук. журнал. Сімферополь : Таврійсьий національний університет ім. В. І. Вернадського, 2013. № 262. С. 172–175.
23. Ліпін М. І. Культурно-історична пам’ять як спосіб відтворення людської сутності. *Вісник Київського національного торговельно-економічного університету*. Київ : КНТЕУ, 2016. № 2. С. 86–96.
24. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремок. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
25. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
26. Олійниченко О. В. Архетип «Руїни» в українській історичній романістиці. *Мова і культура* : науковий журнал. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 17. Том. ІІІ (171). С. 214–219.
27. Поліщук Я. О. Реінтерпретація пам’яті в сучасному українському романі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Серія Філологічна*.* Острог : Національний університет «Острозька академія», 2012. Вип. 28. С. 183–204.
28. Поліщук Я. О. Реорієнтація в сучасній українській літературі. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\_2015\_3\_11 (дата звернення: 25.05.2020).
29. Постмодернизм и творчество У. Эко. URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/literatura-xx-veka-tolmachev/postmodernizm-i-tvorchestvo-eko.htm (дата обращения: 24.04.2020).
30. Ромас Л. Деякі аспекти дослідження образів у повісті Ю. Мушкетика «Гетьман, син гетьмана» та окремих творах про добу Руїни українських письменників XIX–XXI ст. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : Філологічні науки : зб. наук. праць. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. № 6. С. 140–142.
31. Синиця А. С. Концепт інтенціональності: феноменологічний та аналітичний виміри. *Вісник Дніпропетровського університету*. Серія : Філософія, соціологія, політологія. Дніпро : Дніпропетровський національний унверситет ім. Олеся Гончара, 2012. Т. 12. Вип. 22 (2). С. 3–7.
32. Ситник О. М. Ідеологічні погляди та концепції періоду Руїни козацько-гетьманської держави. *Наука. Релігія. Суспільство* : науковий журнал. Київ : Інститут проблем штучного інтелекту МОН України та НАН України, 2009. № 3. С. 264–270.
33. Сливинський О. Т. Між живою пам’яттю та політичною кон’юнктурою: «нова історична хвиля» у слов’янських літературах Центрально-Східної Європи. *Проблеми* *слов’янознавства* : наук. зб. Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2018. № 67. С. 194–204.
34. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 c.
35. Трегуб О. Історична пам’ять як засіб мобілізації національної свідомості. *Маґістеріум*. Київ : НаУКМА, 2008. Політичні студії. Вип. 31. С. 25–29.
36. Хом’як Т. В., Іващенко О. А. Художнє моделювання образу Івана Сірка в дилогії М. Морозенко «Іван Сірко, великий характерник», «Іван Сірко, славетний кошовий». *Вісник Запорізького національного університету*: зб. наук. праць. Серія : Філологічні науки. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2016. № 2. С. 245–253.
37. Чекер Н. В. Уява як можливість смислотворчості: феноменологічна перспектива. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна* : зб. наук. праць. Серія «Теорія культури і філософія науки». Харків : Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, 2015. № 1057. Вип. 49 (1). С. 125–130.
38. Шкляр В. Характерник : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 304 с.
39. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». URL: http://www.e-reading-lib.com/bookreader.php/67026/umberto-eko-zametki-na-polyah-imeni-rozy.html (дата обращения: 21.04.2020).
40. Юдін О. А. Поняття авторської інтенції та спроба його обґрунтування А. Компаньоном за допомогою теоретичних підходів Г. Фреге, Дж. Остіна та Дж. Сьорла. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова* : зб. наук. праць. Серія 8 : Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). Київ : Вид-во Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 7. С. 294–310.
41. Ющенко Л. О. Пригодництво як жанрова особливість історичного роману Віталія Кулаковського «Іван Сірко». *Вісник Запорізького національного університету* : зб. наук. праць. Серія : Філологічні науки. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. № 1. С. 344–353.
42. Ярмоленко Н. М. Козак-запорожець в українському епосі: проблема перекодування міфологічних смислів. *Вісник Запорізького національного університету* : зб. наук. праць. Серія : Філологічні науки. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2013. № 3. С. 203–207.
43. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків: у 3 т. Львів : Світ, 1991. Т. 2. 392 с.
44. Guha S. History Between Memory and Reconstruction. URL: https://notevenpast.org/history-between-memory-and-reconstruction/ (access date: 30.10.2019).
45. Edmund Husserl: Intentionality and Intentional Content. URL: https://iep.utm.edu/huss-int/ (access date: 10.07.2020).
46. Phenomenal Intentionality. URL: https://plato.stanford.edu/entries/phenomenal-intentionality/ (access date: 10.09.2020).
47. Stęszewski J. Roman Ingarden’s theory of intentional musical work. URL: http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2004/1450-98140404155S.pdf (access date: 21.09.2020).
48. Steinhauer J. History Is Not There to Be Liked: On Historical Memory, Real and Fake. URL: https://www.fpri.org/article/2017/09/history-not-liked-historical-memory-real-fake/ (access date: 03.11.19).