

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
«ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ»



Запоріжжя
2022

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ



**МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

“ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ”

17–18 листопада 2022 року

Запоріжжя
2022

УДК: 82:94(477)(062)

Л 642

Редакційна колегія:

Бакаленко Ірина Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Горбач Наталія Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Доброскок Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету

Кравченко Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Курилова Юлія Романівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Ніколаєнко Валентина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Проценко Оксана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Запорізького національного університету (протокол № 5 від 23 грудня 2022 р.)

Л 642 Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) / редкол. : Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. 370 с.

Матеріали збірника присвячені науковому осмисленню взаємодії літератури й історії в національному й глобальному вимірах. Літературознавчий дискурс дослідження літератури поєднаний із лінгвістичними, методичними, соціокультурними та іншими аспектами вивчення окресленого питання.

Основу збірника склали дослідження, найголовніші положення яких виголошено в доповідях учасників Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія» (Запоріжжя, 17–18 листопада 2022 р.). Призначений для фахівців і всіх, кого цікавлять проблеми української літератури, національної історії, духовності в літературі й культурі.

*За зміст матеріалів і правильність цитування відповідальність несе автор
© Кафедра української літератури філологічного факультету ЗНУ, 2022*

ЗМІСТ

Бабійчук Т. В. РОБОТА НАД РОМАНОМ В. ХМЕЛІВСЬКОГО «ПЛАНІДА»	10
Бакаленко І. М. ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-СЛОВЕСНИКІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.	14
Безродних І. Г. ПОЕТИ-«КАВАЛЕРИ» ЯК УЧАСНИКИ ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ	18
Білик Г. М. П'ЕСИ «ХЛІБНЕ ПЕРЕМИР'Я» С. ЖАДАНА Й «ГРА У ВОЙНУШКУ» Б. ДЖАНИКАШВІЛІ: СПОРІДНЕНІ ДРАМАТИЧНІ КОДИ «ЛОКАЛЬНИХ» ІСТОРІЙ РОСІЙСЬКОЇ ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ.....	21
Бондарчук К. С. ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ЗВО...	28
Борзенко О. І. АНТІН ГОЛОВАТИЙ У ТВОРАХ Г. КВІТКИ Й Т. ШЕВЧЕНКА.....	31
Варданян М. В. БОГАТИРІ-СУПЕРГЕРОЇ УКРАЇНИ В ЛІТЕРАТУРІ ТА КІНО: МІЖМИСТЕЦЬКИЙ ПЕРЕКЛАД «СТОРОЖОВОЇ ЗАСТАВИ» В. РУТКІВСЬКОГО.....	34
Василишин О. В. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЗАЦТВА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ Б. ХАРЧУКА....	40
Гладишева В. І. ДОЛЯ ПОКОЛІНЬ У РОМАНІ В. ЛИСА «ДІВА МЛИНИЩА».....	43
Горбач Н. В. ЖІНОЧИЙ ДОСВІД ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО ГОЛОКОСТ.....	45
Гречешнюк О. О. ПРОПРАЦЮВАННЯ ТРАВМАТИЧНОГО МИНУЛОГО ЯК ЛЕЙТМОТИВ НОВІТНЬОГО РОМАНУ ПОКОЛІНЬ.....	50
Громова Н. В., Герасимець Т. В. ПОРУШЕННЯ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОСТІ У ТВОРАХ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ	56
Гурдуз А. І. РЕАЛІЇ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФЕНТЕЗІ Р. РІТЗА, Г. ДЕЛЬ ТОРО І К. ФУНКЕ.....	58
Гутарук Н. В. СЕРЕДНЬОВІЧНА ДИТИНА В ТЕОРІЇ Ф. АР'ЕСА ТА ДЗЕРКАЛІ ТОГОЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ.....	63
Даниленко Л. В. ВАЖКА ТЕМА В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ОСМИСЛЕННЯ КАРАЛЬНОЇ ПСИХІАТРІЇ В СРСР.....	66



Демедюк М. В. МОГИЛИ-КУРГАНИ ЗАГИБЛИМ ГЕРОЯМ ЯК СИМВОЛ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ УКРАЇНЦІВ: ВІД КОЗАЦЬКОЇ ЕПОХИ ДО ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ.....	71
Деркачова О. С. ОСМИСЛЕННЯ ПОДІЙ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У КОМІКСАХ «КІБОРГИ».....	75
Жукович І. І. ОБРАЗ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО В РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «АНГЛІЯ, АНГЛІЯ».....	79
Землянська А. В., Устінов В. Є. КОЛОРИСТИКА СУЧАСНОЇ ПОЕЗІЇ ПРО ВІЙНУ (на матеріалі мережі «Facebook»).....	84
Зуєнко Я. М. ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛЯНИНА В РОМАНІ А. ДІМАРОВА «І БУДУТЬ ЛЮДИ».....	89
Ільченко І. І. ПЕРИФЕРІЙНА СИСТЕМА ОНОМАПРОСТОРУ РОМАНУ Ю. МУШКЕТИКА «НА БРАТА БРАТ».....	93
Ісаєв І. Р. ОБРАЗ ВІЧНОЇ КНИГИ ЯК ВТІЛЕННЯ ПАМ'ЯТИ В РОМАНІ М. МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ».....	96
Калиніченко В. А. ВІЗІЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ПРАЦЯХ Р. БЖЕСЬКОГО	99
Карпіна О. С. ОБРАЗ ЖАННИ Д'АРК У ПОЕМІ ВОЛЬТЕРА «ОРЛЕАНСЬКА ДІВА»....	104
Качмар М. Б. ГЕРОЇЗМ У ПОВСТАНСЬКИХ НАРАТИВАХ ВОЛИНИ: ТРАДИЦІЙНІСТЬ ТА НОВАТОРСТВО.....	109
Кизилова В. В., Васильєва М. В. КОНЦЕПТ <i>СТРАХ</i> В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА ПРО ПОДІЇ ГОЛОДОМОРУ 1932–1933 РОКІВ.....	115
Кирильчук О. М. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В РОМАНІСТИЦІ Ю. ВИННИЧУКА.....	120
Кліщ Н. В. ІСТОРИЧНЕ ТЛО ПОДІЙ РОМАНУ Г. ЛІ «ВБИТИ ПЕРЕСМІШНИКА»...	124
Кобилко Н. А. РОМАН «ПОКРОВ» ЛЮКО ДАШВАР: ВІД ІСТОРІЇ РОДУ ДО ІСТОРІЇ КРАЇН.....	128
Козар Л. П. ДОСЛІДЖЕННЯ Б. ГРІНЧЕНКА «ПІСНЯ ПРО ДОРОШЕНКА Й САГАЙДАЧНОГО» (1907) І СУЧАСНИЙ ФОЛЬКЛОРНИЙ КОНТЕКСТ	131



Козачук К. О. ЗАПОРОЗЬКІ КОЗАКИ І КИРИЛО ТУР У РОМАНІ П. КУЛІША «ЧОРНА РАДА» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ.....	136
Кравченко В. О. ГЕНОЛОГІЧНИЙ «ДВОБІЙ» У РЕПОРТАЖНІЙ ПОВІСТІ О. МАР'ЯМОВА «ДАНИЛІВ»	141
Кулінська Я. І. НОТАТКИ ВІЙНИ ВІД Л. ДОЛИК.....	144
Курилова Ю. Р. ІСТОРИЧНІ ПРОЄКЦІЇ В ПОВІСТІ Ю. ВОВКА «ГРА У БЕЗКІНЕЧНІСТЬ».....	148
Левченко Н. М. ІСТОРИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ТВОРЧОСТІ Г. СКОВОРОДИ.....	151
Леутська Н. Й., Оніщенко Н. В. КОШОВИЙ ЛИЦАРІВ ЧУБАТИХ ІВАН СІРКО В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ Д. ФЕДОРЕНКА.....	156
Луцій С. І. ІСТОРИЧНА РОМАНІСТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 1940–1980-Х РОКІВ.....	160
Матющенко А. В. КОРНІЙЧУК VS ДОВЖЕНКО: ДРАМАТУРГІЧНА ВІЗІЯ ВІЙНИ.....	165
Мельник А. О. ЯКА КОРИСТЬ ВІД СЛІВ, АБО ІСТОРІЯ ПРО ОБПАЛЕНЕ ВІЙНОЮ ДИТИНСТВО: МЕТОДИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ВИВЧЕННЯ РОМАНУ М. Ф. ЗУЗАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК».....	170
Мельничук Н. В. ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ІСТОРИЧНОГО ЖАНРУ.....	175
Менсітов І. І. ВТІЛЕННЯ ЛЮБОВІ ДО УКРАЇНИ В ПОЛЬСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПІСНІ «ГЕЙ, СОКОЛИ».....	178
Миронюк Л. В., Полковникова С. М. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ГЕРОЯ НЕБЕСНОЇ СОТНІ У ВІРШІ Г. ДУДКИ «КОЗАЧАТА»	181
Міронов А. О. ДУХОВНИЙ ЗВ'ЯЗОК ІЗ МИНУЛИМ НАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ГУРТІВ «ОДИН В КАНОЕ» ТА «VIVIENNE MORT».....	184
Момот В. Ю. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ А. КОКОТЮХИ «ВИГНАНЕЦЬ І ЧОРНА ВДОВА».....	187



Мушкетик Л. Г. МОТИВИ ТА СИМВОЛІКА КОЗАЦЬКИХ ПІСЕНЬ У ПАТРІОТИЧНИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ГУРТІВ.....	191
Нестеренко А. А. РОМАНТИЗАЦІЯ ОБРАЗУ ДІВЧИНИ-ОТАМАНА В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «МАРУСЯ».....	196
Нестерук С. М. ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ДЕПОРТАЦІЇ В РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ».....	198
Ніколаєнко В. М. ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ГЕНОЦИДУ ГОЛОДОМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	201
Новик О. П. КНЯГИНЯ АННА ГАЛИЦЬКА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	206
Новосела Т. А. РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПОСТАТІ НЕСТОРА МАХНА В УСНИХ ПРОЗОВИХ НАРАТИВАХ СЕЛА ОСИПЕНКО БЕРДЯНСЬКОГО РАЙОНУ ЗАПОРІЗЬКОЇ ОБЛАСТІ.....	211
Овдійчук Л. М. ІНТЕГРОВАНЕ ВИВЧЕННЯ КОЗАЦЬКОГО ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ В КОНТЕКСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ Й ЛІТЕРАТУРИ.....	215
Овсяницька Г. В. ЗБІРКА «ГОЛОС КРОВІ» (2013): ПАРАМЕТРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ (НЕ)СВІДОМОСТІ.....	218
Орманжи В. Є. ХАРКІВ 1930-Х РОКІВ ЯК ТРАВМОПРОСТІР.....	223
Останіна Г. Г. ІСТОРИЧНІ РЕФЕРЕНЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ В ПРОЗІ М. ШАШКЕВИЧА ТА І. ВАГИЛЕВИЧА.....	228
Павленко І. Я. ПІСНІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У КОНТЕКСТІ РОЗВІНЧАННЯ РАДЯНСЬКИХ ІДЕОЛОГЕМ.....	230
Панасенко М. О. МАНХВА: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНІ.....	233
Пасічник О. В. «ЗВИЧАЙНА ЛЮДИНА» – ГЕРОЙ-АНТИГЕРОЙ: СУТНІСТЬ ЛЮДЯНОГО	237
Проценко О. А. «РОЗВІНЧАНА РОМАНТИКА»: БУДІВНИЦТВО ДНІПРЕЛЬСТАНУ В РОМАНІ Ґ. ШКУРУПЦЯ «ДВЕРІ В ДЕНЬ».....	241
Разживін В. М. МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ КИРИЛА РОЗУМОВСЬКОГО В РОМАНІ ПОДРУЖЖЯ Т. І О. ЛИТОВЧЕНКІВ «ПУСТОЦВІТ».....	243



Райбедюк Г. Б. ВІЗІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ-ДИСИДЕНТІВ: ПОЛЕМІЧНИЙ АСПЕКТ.....	247
Рахно К. Ю. МАГІЧНИЙ КРУГ У ПОВІСТІ «ВІЙ» М. ГОГОЛЯ.....	252
Садовніч О. С. НІМЕЦЬКА ОКУПАЦІЯ ПАРИЖА В РОМАНІ Ч. ЕЛФОРА «ПАРИЗЬКИЙ АРХІТЕКТОР».....	257
Середа А. Є. РЕАЛІЗАЦІЯ ТИПОВИХ РИС АНТИУТОПІЇ В РОМАНІ Я. МЕЛЬНИКА «ДАЛЕКИЙ ПРОСТІР».....	260
Синевич Б. М. ТРАГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КОНЦЕПЦІЇ ПИСЬМЕННИКІВ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ».....	264
Сливка Л. В. ОБРАЗ ДРІБНОЇ ШЛЯХТИ У ТВОРАХ А. ЧАЙКОВСЬКОГО ТА Г. ЦЕГЛИНСЬКОГО.....	269
Смирнов О. В. СПЕЦИФІКА СЮЖЕТОТВОРЕННЯ В ПОЕМІ Л. БЕНЕДИШИН «ЧЕРВОНЕ ПЕКЛО».....	271
Стасик М. В. КОРЕЛЯЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ Й ХУДОЖНЬОГО ДОМИСЛУ ТА ВИМИСЛУ В РОМАНІ Д. ВОРОНСЬКОГО «САМІЙЛО КОШИЧ – КОЗАК-ЛЕГЕНДА».....	274
Табаківа Г. І., Лихацька В. М. «КОЗАЦЬКИЙ ШЕРЛОК ГОЛМС ХVІ СТОЛІТТЯ»: СЕМЕН ПАЛИВОДА І ДЕТЕКТИВНИЙ СЮЖЕТ В РОМАНІ Ю. СОРОКИ «КУЛЯ ДЛЯ ВОВКУЛАКИ. НОТАТКИ СЕМЕНА ПАЛИВОДИ».....	279
Тарасенко В. Г. ІВАН СІРКО – ОТАМАН І ХАРАКТЕРНИК (ЗА РОМАНОМ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»).....	283
Тертишна І. С. АНТРОПОНІМІЧНА ПАРАДИГМА У ТВОРІ К. СУШКА «У ЗГОНАХ»...	288
Тіхих В. І. ФУНКЦІЇ НАРАТОРА В РОМАНІ С. ТАЛАН «РОЗКОЛОТЕ НЕБО».....	291
Торкут Н. М. КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРОЄКЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ В ПРОСТОРІ ШЕКСПІРІВСЬКОГО ДИСКУРСУ: ВІД ФАЛЬСИФІКАЦІЇ ІСТОРІЇ ДО ФІКЦІОНАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ.....	295
Федоренко О. Б. ГУМОР КОЗАКІВ-ХАРАКТЕРНИКІВ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	298



Федоряка Л. Д. ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ТВОРІВ Т. НЕША	302
Харлан О. Д. ЧИ ЗАКІНЧИЛАСЯ ВЕЛИКА ВІЙНА: ОСМИСЛЕННЯ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	309
Харькова І. В. СОЦРЕАЛІСТИЧНЕ І ПОЗА НИМ: ОБРАЗ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У РОМАНАХ О. ГОНЧАРА «ПРАПОРОНОСЦІ» ТА «ЛЮДИНА І ЗБРОЯ».	314
Хмеленко К. М., Козубай І. В. THE VALUE OF TRANSLATION INTO ENGLISH THE UKRAINIAN WORKS OF CONTEMPORARY MILITARY WRITERS AND POETS.....	318
Черняк Ю. І. ПАМ'ЯТНИКИ ШЕКСПІРУ ЯК СТРАТЕГІЯ МЕМОРИЗАЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО АВТОРА В ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ІСТОРІЯ, СИМВОЛІКА І СЕМІОТИКА.....	321
Чик Д. Ч. КАЗУС КРИЖАНОВСЬКОГО: МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ЄВРЕЯ- ВИХРЕСТА В РОМАНІ П. КУЛІША «МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО, ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД»	324
Чікало О. І. ФОЛЬКЛОРНІ НАРАТИВИ ПРО ПРОСВІТНИЦЬКИЙ РУХ НА ПРИКАРПАТТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ІНТЕРПРИТАЦІЇ.....	329
Чорний І. В. ПОСТАТЬ ЦІСАРЯ ФРАНЦА ЙОСИФА І В РЕЦЕПЦІЇ М. ШИМІЧКОВОЇ	336
Чумаченко О. А. ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА В МЕМУАРНО- ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ.....	338
Шапілова К. П. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ НА СУЧАСНУ ВОЄННУ ТЕМАТИКУ У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ В ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ.....	342
Шевчук Т. М., Балусок В. Г. ДО ДЖЕРЕЛ ТВОРЕННЯ КОЗАЦЬКОГО МІФУ ТА МОДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ВЕРЕМІЇВСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ЗАПИСИ П. МАРТИНОВИЧА.....	345
Шевчук Т. М. КОЗАЦЬКИЙ ЕПОС У ЗБІРНИКАХ М. МАКСИМОВИЧА: СПРОБА ПОДОЛАННЯ ІМПЕРСЬКОГО НАРАТИВУ.....	349
Шептицька Т. Л. УКРАЇНСЬКІ ПОЕТИ-ФУТУРИСТИ ПІД ПРИЦІЛОМ РАДЯНСЬКИХ СПЕЦСЛУЖБ.....	353



Штейнбук Ф. М. «ГОЛОДНІ» СПОСТЕРЕЖЕННЯ (ЗА КНИГОЮ О. СЕНЦОВА «ХРОНІКА ОДНОГО ГОЛОДУВАННЯ»)	358
Юферева О. В. (НЕ)ІНДУСТРІАЛЬНЕ ЗАПОРІЖЖЯ 1930-Х РОКІВ У ТРЕВЕЛОЗІ Д. Н. ДАРЛІНГА «DING GOES TO RUSSIA»	362
Якубовська М. С., Стахів М. О., Даньшова В. А. СИСТЕМНЕ КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО ДИСКУРСУ	366



Бабійчук Т. В.
к. пед. н., викладач-методист
Бердичівський педагогічний фаховий коледж

РОБОТА НАД РОМАНОМ В. ХМЕЛІВСЬКОГО «ПЛАНІДА»

Викладач, пропонуючи на заняття з літератури рідного краю роман Валерія Хмелівського «Планида» [1], повинен виходити з позиції, що студенти педагогічного коледжу – це майбутні бійці гуманітарного фронту. Юнаки і дівчата мають не тільки прочитати твір (читається він легко і швидко), доречно цитувати його і коментувати, а й осмислити серйозні і актуальні речі, які стосуються і України як держави (це особливо важливо), і кожного з них.

Роман В. Хмелівського «Планида» не дублює історичний роман В. Шкляр «Маруся» [2].

Образ Марусі в однойменному романі відомого письменника повнокровний; це образ самодостатньої дівчини, яка стає успішним командиром загону, що мужньо бореться проти більшовиків. Автор показує цю розумну і сильну духом дівчину в різних, часто екстремальних ситуаціях; озвучує її думки і прагнення; правдиво змальовує історичну обстановку; дає яскраві портрети соратників Марусі.

В. Хмелівський ставив перед собою інші, ніж В. Шкляр, завдання, хоча, як побачимо далі, обидва твори виконують одну і ту ж благородну місію. Ця місія – дати співвітчизникам образ благородної українки, яку радянська пропаганда настільки ошельмувала, що молоде покоління, не маючи достовірної інформації, усе ще не хоче називати Олександру Соколовську (Марусю) національною героїнею. Молоді люди або скептично відходять від цієї теми, або продовжують оперувати ідеологічними кліше з радянської псевдоісторії.

Власне, В. Хмелівський не намагався представити свій варіант життя і боротьби легендарної українки. У творі мало сторінок, на яких з'являється Маруся. Незважаючи на це, автор зумів акцентувати увагу читачів на таких її рисах, як розум, спостережливість, доброта, благородство, віра в людину.

В. Хмелівський запрошує нас замислитися над багатьма непростими питаннями, які звернені персонально до кожного читача. Озвучимо їх.

– Кого в історії називають героями? Чи знаєте ви їхні імена? Національними героями? Чи знаємо їх? Чому існують поняття: герой і псевдогерой? Звідки взяли псевдогерої? Ваші варіанти. Ваше ставлення до псевдогероїв. Чи відомі вам псевдогерої? Чому?

– Історія – це наука? Чому історію України варто (за автором) вважати лженаукою? Хто творив нам псевдоісторію і з якою метою? Який результат такого експерименту? Чи може молоде покоління змінити щось в історії свого народу? А в історії як науці? Якщо так, то що і як? Ваші пропозиції.

– Які цінності береже і передає з роду в рід український народ? Які цінності боронила отаманша Маруся?



- Чому люди не підтримали визвольний рух проти більшовиків (1919–1922)?
- Що слід зробити, щоб надалі українці не вірили в популістські лозунги, часто проголошені ворогами України?
- До чого веде філософія більшості «ми втомилися»?
- Чи знаєте ви про символічне значення образу Оранти?
- Чому Марусю сьогодні називають українською Орантою? А ким вона є для вас?

– Чи треба пам'ять про українських лицарів свободи передавати наступним поколінням? Чому ви так думаєте? Якщо так, то як саме?

Цілком закономірно, що студенти після відповіді на такі напередодні оприлюднені питання відчувають свою безпосередню причетність до історії, потребу відсіяти брехню, культивовану десятиріччями, від правди.

Рефлексія студентів після бесіди (саме така форма роботи нам здається найбільш ефективною; така бесіда унеможлиблює байдужість; навпаки, продовжує формувати критичне мислення, що сьогодні є надзвичайно важливим).

– В. Хмелівський дає зрозуміти, що Маруся – це людина, близька кожному з нас як у прямому, так і в переносному значеннях. Так, у творі з'ясовується, що всі ті хлопці і дівчата, чоловіки і жінки, з якими доля звела Марусю в Малому Остріжку (село на Вінниччині), – це родичі або знайомі автора чи його товаришів. Наприклад, прадід автора Улас – це ад'ютант отамана Орла-Гальчевського, а прабаба Ліксандра – дівчатко, врятоване Марусею.

– Саме вони, дід Партізан і Бабапартізанка, перед смертю наказують правнуку не вірити в ярлик бандитів, що його радянська влада наполегливо і, між іншим, досить-таки успішно чіпляла на світлі постаті народних захисників. Так в Україні творилася псевдоісторія, так справжні герої тут ставали бандитами, а бандити-більшовики – ідеалами...

– Майже всі ті, хто пам'ятав Марусю, були знищені комуністами, бо вони теж, як ця дівчина-воїн, сповідували ті ж життєві цінності. Так, голова колгоспу Штефан Карпінський, осмисливши ситуацію і політику партії щодо знищення українського села, на віддаленому хуторі завчасно переховує зерно, щоб потім підгодовувати знесилених односельчан. У селі під час голодомору ніхто не вмер. А от самого Карпінського разом з двома братами розстріляли.

– Молоде покоління повинно знати імена таких людей. А для цього слід ретельно вивчити історію кожної родини, кожного села і міста... Це обов'язок держави і самого громадянського суспільства (а ми ж хочемо називатися таким) – заохочувати юних до прочитання власної справжньої історії країни. І в цій історії знайдемо не тільки імена ворогів чи яничар, байдужих чи несвідомих (їх теж треба знати!). Завжди в історії будуть імена справжніх борців, пам'ять про яких має завжди бути священною. Тільки тоді в нас формуватиметься залізна нація.

Література

1. Хмелівський В. Планида. Роман. Житомир : Вид. Євенок О. О, 2020. 168 с.
2. Шкляр В. Маруся. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 320 с.



Додаток

(уривки з роману «Планида» і окремі мінікоментарі до них)

Останні перед смертю слова Бабипартізанки, сказані до внука – майбутнього автора роману: *«Я знаю, що другі часи настали і вам будуть казати різне і вчити різному, від того нікуди не дінешся... Але я тебе головне попрошу: ніколи не подумай, що Бога немає, і ніколи не відступись від Нього... І ще: що б там не казали більшовики про Марусю, про Орла і Шепеля, хай і називають їх скільки хочуть бандитами, – мовчи і знай, що це більшовики насправді настоящі бандити. А особливо – про отаманишу Марусю нічому тому, що казатимуть, не вір, бо раз для них, окупантів, бандитів-безбожників, сімнадцятирічна дівчина-українка була бандиткою – то насправді вона була благородним Божим посланцем-лицарем на битву за народ наш і землю нашу» [1, с. 58].*

Аспірантка Марина, сьогоднішня: *«Тому й обрала собі цю тему для дисертації, про Українську революцію, бо дуже хотілося мати доступ до архівів, хотілося зрозуміти – хто я, ким були мої предки, якими вони були, чим займалися, про що мріяли...» [1, с. 75].*

Однак на молодих науковців, які прагнули дошукатися правди в історії, почався шалений тиск. І тоді вони... *«одразу ж нарили на своїх опонентів купу інформації. Виявилося, що чи не в кожного з них родичі або працювали, або співпрацювали з каральними радянськими структурами» [1, с. 77].*

Автор про свої враження від зустрічі з талановитою науковою молоддю: *«Я зачаровано дивився на Марину, зовсім ще дівча, і прекрасно усвідомлював, що Україна за кілька років за рахунок отаких науковців, як Марина та Наталя, матиме принципово іншу історичну науку» [1, с. 78].*

«– Як же так? – з відчаєм і сльозами в очах запитала Маруся брата Степана. – Більше семи тисяч населення в містечку, а так покійно дали себе пограбувати? Скажи мені, вони що, згодні вже з цим? Вони згодні отак жити – від грабунку до грабунку? Їх що, Господь покинув? Чим так Його прогнівили вони, що Він відібрав у них і розум, і волю?

– Вони повірили брехні... Вони довірилися владі. А ті, кому вони довірилися, панькатися з ними не стали, про свої обіцянки швиденько забули і прийшли до них, беззбройних, зі зброєю. Виходить, сестро, так, що довіритися брехні – це добровільно відректися від Господа... – сумно відповів Степан. Пильно подивився їй в очі і тихо продовжив: – Вони відреклися... Але Він їх не покинув. Я маю тут залишитися... З ними. Це мій хрест» [1, с. 84–85].

Клим Сторожук, рік 1932-й: *«Пам'ятаєш, що те дівча нам у двадцятому казало? А вона так-таки права виявилася. Якби тоді кожен десятий пішов за Україну – змели б ті інтернаціональні бригади і пролетарські дивізії, аж закуріло б за ними. А ми... Ми втомилися... Ми навоювалися... Ех, де вона зараз? Я пішов би з нею» [1, с. 116].*

Тимофій Качковський, рік 1932-й: *«Батько мій у плену був разом з поляком Ришардом Дитвінським. Так той ще тоді батькові казав: “Пан Качковській, пам'ятай, що без Польщі України не буде, а без України – не буде Польщі. Бо нам*



дуже не поталанило із сусідом, у нас обох дуже поганий сусід – Росія”. Аж тепер я зрозумів, що він сказав, бо вже й сам знаю: поганий сусід страшніший поганого родича» [1, с. 118].

Професор Віктор Іванович, сьогоднішня: «Отже, про Марусю... До речі, Жанною д'Арк її ніхто, і мій батько також, не називав тоді. Отаманшею – так. Загін її – бандою Марусі. Якось під час нашого спілкування я Марусю Жанною д'Арк назвав. Батько задумався, а потім дуже просто і зрозуміло пояснив, що вона для України зробила значно більше, ніж Жанна д'Арк для Франції. Мій батько тоді назвав її Орантою Української революції.

Що насправді означає Оранта у Святій Софії для сучасної України? Оранта Київська – це єдине у світі зображення Матері Божої, де вона стоїть на вишитому рушнику та ще й підперезана вишитим поясом з вінчальною хусткою за ним. Це Мати Божя у суто українських традиціях вінчається з прихожанами – українським народом. Враховуючи, що схожа традиція існувала і в поляків, і в литовців – це надпотужний ідентифікатор і доказ тисячолітнього існування українського етносу в тісному співіснуванні саме з етносами литовським та польським. Але ніяк не із російським. У Росії таких традицій ніколи не було» [1, с. 136].

Професор Віктор Іванович, сьогоднішня: «Буде ще безліч інших праць різних авторів на цю тему. І найпростіший варіант – це зробити припущення, що її (Марусю) вели й допомагали вищі сили. Дуже дивним, погодьтеся, є те, що це зовсім юна, сімнадцятилітня дівчина, яка мріяла стати не військовим, а учителькою у своєму рідному Горбулеві, і вона, без належної військової підготовки, без багажу життєвого досвіду – не прогнала жодної сутички з професійними військовими. Дуже дивною є і її тактика: не нанести своїми діями найменшої шкоди мирному населенню» [1, с. 144].

Аспірантка Марина: «Чому вони, воїни Оранти, програли тій навалі червоних окупантів? Може, чомусь сам Господь тоді відвернувся від людей наших? Може, дійсно, чимось завинили перед Ним?» [1, с. 146].

Відповідь професора Віктора Івановича, сьогоднішня: «Знаєте, в англійців є таке прислів'я: “Джентльмен на вулиці завжди програє розбійнику з кастетом. Але без джентльменів не було б Англії”. І генерал Гандзюк, і полковник Шепель, і отаман Орел-Гальчевський були справжніми українськими джентльменами, які не злякалися розбійників-окупантів зі значно потужнішою зброєю, ніж кастети. А отаманша Маруся, через свою професійну непричетність до касти військових, для мене особисто, та й для вас, я вже розумію, стоїть ще вище: Оранта. І загін її – це Воїни Оранти... Так має їх називати справжня українська історична наука» [1, с. 149].

З передмови до роману «Планида»: «Герої не вмирають, а пройшовши відміряний їм планидою-долею земний шлях, продовжують нести свою месіанську ношу на найпотужнішому – енергетичному рівні» [1, с. 5].

«Справжні герої не вмирають, а стають Небесними Воїнами, які і надалі оберігають і захищають ті цінності, яким слугували тут, за життя. Саме ті цінності, які із груп людей, що мешкають на певній території, формують народність, народ, націю, етнос...» [1, с. 6].



Бакаленко І. М.
к. пед. н., доцент
Запорізький національний університет

ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-СЛОВЕСНИКІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Стрімкі зміни в усіх сферах суспільного життя вимагають критичного переосмислення стратегічних завдань і функцій системи освіти. Коронавірусна пандемія, військова агресія росії проти України поставили перед нами багато викликів, які треба вирішувати уже сьогодні, зокрема й підготовка компетентного, висококваліфікованого фахівця, конкурентноспроможного на ринку праці. Важливу роль у цьому процесі відіграють учителі, основне завдання яких полягає в організації навчання та виховання учнів під час здобуття ними повної загальної середньої освіти, шляхом формування в них ключових компетентностей на основі загальнолюдських і національних цінностей, а також розвитку інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, необхідних для успішної самореалізації та продовження навчання [1].

У державному професійному стандарті «Вчитель закладу загальної середньої освіти» втілено сучасні підходи до визначення переліку та опису загальних і професійних компетентностей сучасного учителя. Зауважимо, що до загальних компетентностей увійшли громадянська, соціальна, культурна, лідерська та підприємницька, а до переліку професійних компетентностей – мовно-комунікативна; предметно-методична; інформаційно-цифрова; психологічна; емоційно-етична; педагогічне партнерство; інклюзивна; здоров'язбережувальна; проєктувальна; прогностична; організаційна; оцінювально-аналітична; інноваційна; рефлексивна; здатність до навчання впродовж життя [1]. Тому на часі трансформація системи підготовки вчителів відповідно до реалій сьогодення та викликів інформаційного суспільства.

Серед складових професійної підготовки майбутнього вчителя-словесника є не тільки озброєння студентів знаннями з лінгвістики та літературознавства, зі сфери української та зарубіжної методики, на основі яких вони могли б досягати свідомого і міцного засвоєння учнями програмового матеріалу з української мови та літератури, ефективно організовувати навчальну діяльність школярів з цих предметів, формувати їх пізнавальну самостійність; але й формування методичної компетенції, самостійного методичного мислення та практичних умінь і навичок, фахових професійних компетентностей майбутніх учителів-словесників нової української школи.

За визначенням О. Семеног, методична підготовка є основою професійної підготовки вчителя-словесника та забезпечується вивченням циклу практико-орієнтованих навчальних дисциплін (методики викладання української мови/літератури, шкільного курсу української мови/літератури, спецкурсів і



спецсеминарів; участю в науково-дослідній і науково-методичній роботі та педагогічній діяльності [2].

Що впливає на освіту сьогодні, які світові тренди, сучасні стратегії та методи навчання повинні бути в арсеналі сучасного вчителя-словесника – саме ці питання в центрі уваги студентів, майбутніх учителів-словесників. Нова українська школа передбачає створення сучасного освітнього середовища для всіх учасників освітнього процесу, а отже, потребує переосмислення методів, прийомів, засобів та технологій навчання.

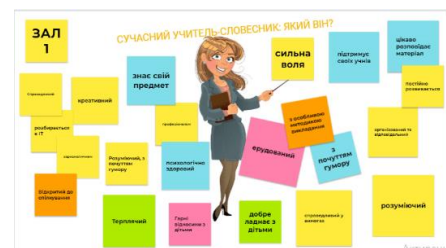
На прикладі вивчення практико-орієнтованої дисципліни «Методика викладання української мови» пропонуємо розглянути інструменти та компетентнісно-орієнтовані завдання щодо формування фахових компетентностей у студентів, майбутніх учителів-словесників, в умовах дистанційного навчання.

Розглянемо змістове наповнення декількох занять означеного курсу.

Навчальний матеріал практичного заняття з теми «Яким повинен бути сучасний учитель?» урізноманітнюємо інтерактивними компетентнісно-орієнтованими завданнями, що дозволять не тільки поглибити теоретичний блок з цієї теми, але й сформувані основи критичного мислення майбутніх учителів-словесників, вміння працювати з першоджерелами та аналізувати їх, працювати з візуальними джерелами.

– Пропонуємо студентам об'єднатись у групи та виконати інтерактивну вправу «Велике коло» («мозковий штурм»). Працюючи у сесійних залах платформи zoom, студенти шукають відповіді на проблемні питання: «Коли вчителю нецікаво учити? «Коли учням нецікаво вчитись? Яким повинен бути сучасний учитель-словесник?» Онлайн-дошка Jamboard дозволяє візуалізувати напрацювання груп та презентувати їх у загальному залі студентської спільноти.

– На основі проаналізованих презентацій «Покоління Z» та «Компетентності сучасного вчителя», використовуючи метод «світове кафе» (дозволяє об'єднати студентів у групи) обговорюємо проблемне питання «Ролі сучасного вчителя: тьютор, ментор, коуч, фасилітатор» та візуалізуємо результати спільної взаємодії.



– У наступному завданні спробуємо відслідкувати народження допитливості та мотивації школярів у вивченні предмету. Для цього пропонуємо переглянути відеоуривки й дати відповіді на два питання: «Чи вдалося вчителю викликати допитливість та чому ви так вважаєте? Якщо так, то за допомогою яких інструментів йому чи їй це вдалося? Якщо ні, то чому?» Обов'язковим елементом виконання цього завдання є обґрунтування студентами своєї позиції і наведення відповідних аргументів. Підсумком вправи є відповіді на питання: як організувати освітнє середовище для сучасних школярів на основі їх запитів, як підтримувати вмотивованість учнів на заняттях, як організувати ефективний урок, підтримуючи природну допитливість та самостійність школярів.



– Домашнім завданням може слугувати перегляд кінофільму про вчителя «Вільні письменники» і написання есе «Сучасний учитель-словесник, який змінює світ: який він?» та створення візуального образу сучасного педагога. Завдання виконується позааудиторно і перевіряється на консультації.

Навчальні матеріали практичних занять з тем «Аналіз чинних програм та підручників з української мови» й «Сучасний урок української мови» містять інтерактивні завдання, що дозволять поглибити теоретичні знання з цих тем та сформувати вміння працювати з нормативними документами (державний стандарт, модельні програми, підручники, методичні рекомендації з вивчення мови/літератури), що регламентують професійну діяльність вчителя-словесника, та аналізувати їх; визначати мету та типи уроків, добирати необхідні методи, прийоми, засоби навчання, вправи для реалізації поставлених завдань, способи залучення учнів до процесу навчання; проектувати як традиційні, так і нестандартні уроки.

– Пропонуємо проаналізувати модельні програми та підручники для відповідного класу (структура змісту; презентація теоретичних понять та їх відповідність державному стандарту та чинній програмі; графічне та кольорове оформлення; наявність довідкових матеріалів; уроки розвитку мовлення), звертаючи увагу на дидактичний матеріал, проблемні та пошукові завдання, систему тренувальних вправ підручника (різноманітність завдань, диференційований характер завдань, відповідність програмі та вимогам формування компетентностей та наскрізних умінь).



– Проілюструвати прикладами, як визначені у Державному стандарті ключові компетентності та наскрізні вміння можуть бути реалізовані через виконання учнями вправ, що запропоновані у підручниках.

– Визначити власні асоціації до терміна «Сучасний урок», створивши онлайн «хмарку слів» за допомогою програми для миттєвого зворотного зв'язку Mentimeter.

– Працюючи у сесійних залах платформи zoom та використовуючи інтерактивні технології «шість капелюхів» та «фішбоун», студентські групи обговорюють особливості організації освітнього процесу у дистанційному форматі й вимоги до сучасного уроку та шукають відповіді на проблемні питання: «Сучасний урок в умовах дистанційного навчання» або «Яким повинен бути сучасний урок?». Онлайн-дошки Jamboard та Padlet дозволяють візуалізувати отримані результати та презентувати їх.



– Завдання створити сенкан «Сучасний урок» стане рефлексією до теми.



Опрацьовуючи тему «Оцінювання», важливо дати відповіді на питання: «Як оцінювати? Що оцінювати? Які інструменти використати? Що важливіше – оцінка чи рівень зростання навчальних досягнень учнів?». Адже вчитель сьогодні оцінює не тільки академічні досягнення, але й наскрізні уміння та особистісний розвиток дітей. Визначаючи мету діагностичного, формувального та підсумкового оцінювання, вчителю треба підібрати й відповідні інструменти, визначити очікувані результати навчання та дібрати вправи для їх реалізації, розробити критерії оцінювання, що будуть зрозумілі і дітям, і батькам. Аналіз нормативних документів, рекомендацій щодо оцінювання навчальних досягнень учнів 5-6 класів, які здобувають освіту відповідно до нового Державного стандарту базової середньої освіти; практичні напрацювання вчителів-практиків дозволив студентам опрацювати стратегії, техніки та інструменти поточного, підсумкового та формувального оцінювання, способи забезпечення ефективного зворотного зв'язку для навчання, взаємооцінювання як оцінювання для навчання, принципи розробки критеріїв оцінювання.

Учитель-словесник має бути компетентним у сфері застосування інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) для оптимізації професійної діяльності та можливості навчати учнів адекватно діяти в інформаційному суспільстві. Саме тому використання на заняттях різноманітних сучасних інформаційних й комунікаційних технологій (платформи та програми для організації дистанційного навчання, сервіси Google, інтерактивні онлайн-дошки, засоби для створення інтерактивних вправ та візуалізації навчального контенту, онлайн-інструменти для опитування, оцінювання та зворотного зв'язку) дозволяє не тільки вирішити складні питання організації ефективного навчального процесу в умовах дистанційного навчання, але й сформулювати та розвинути у студентів інформаційну та цифрову компетентності.

Отже, інтерактивний формат курсу «Методика викладання української мови» орієнтований на розвиток критично важливих для фахівця у галузі гуманітарних наук навичок ефективної усної й письмової комунікації, виконання групових та індивідуальних практичних завдань й підсумкових групових творчих проєктів спонукає до розвитку навичок командної роботи, організаційних та лідерських якостей, а використання новітніх програмних засобів під час виконання практичних завдань розвине як загальні, так і професійні компетентності студентів, майбутніх учителів-словесників.

Література:

1. Державний професійний стандарт «Вчитель закладу загальної середньої освіти». URL : <https://mon.gov.ua/ua/news/zatverdzheno-profstandart-vchitelya-rochatkovih-klasiv-vchitelya-zakladu-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i-vchitelya-z-rochatkovoyi-osviti> (дата звернення: 10.11.2022).

2. Семенов О. М. Система професійної підготовки майбутніх учителів української мови і літератури (в умовах педагогічного університету) : дис. ... доктора пед. наук: спец. 13.00.04 „Теорія і методика професійної освіти” / О. М. Семенов. Київ, 2005. 476 с.



Безродних І. Г.
к. філол. н., доцент
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЕТИ-«КАВАЛЕРИ» ЯК УЧАСНИКИ ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

Творчість поетів-«кавалерів» й до сьогодні, не зважаючи на значну віддаленість у часі, залишається певною мірою маргінальною темою англійського поетичного дискурсу, в тому числі й через політичну забарвленість їхнього літературного спадку. Багато представників цього мистецького угруповання були якими роялістами, брали активну участь не лише в політичних баталіях, але й на полі бою. Проте, робили вони це на свій «кавалерський» манер. Зокрема, відомим є факт, коли один із «кавалерів», сер Джон Саклінг, витратив значну суму на те, щоб екіпірувати загін лицарів (воїни всі у червоному на білих конях), які через дизентерію так і не взяли участь у жодному бою.

Семантизація терміну «кавалер» здійснюється у науковому просторі сучасної гуманітаристики за принципом бінарної опозиції. Одні вчені протиставляють кавалерів пуританам, сприймаючи ці політичні сили як антагоністичні. Літературознавці репрезентують кавалерів як своєрідну мистецьку групу, що є антиподом поетичного гуртка метафізиків.

Думається, що для ідентифікації значення терміну вкрай необхідним є урахування контексту, в якому він вживається. Якщо дослідники історичних подій того часу використовують цей термін лише у вузькому сенсі, пов'язуючи його з зображенням учасників політичних колізій епохи, то літературознавці позначають ним людей, причетних до літературної діяльності. Однак, на сьогодні все ще не існує усталеного погляду на те, кого саме правомірно зараховувати до поетів-кавалерів. Наприклад, К. Голідей у роботі «The Cavalier Poets» (1911) серед творців, що на його думку належали до гурту «кавалерів», називає Е. Воллера, Г. Герберта, Р. Герріка, Ф. Кворелза, А. Коулі, Т. Кер'ю, Р. Крешоу, Р. Лавлейса, сера Д. Саклінга, зовсім не розмежовуючи «кавалерів» із «метафізиками» та використовуючи слово «кавалер» для номінування поетів, які мали абсолютно протилежні творчі концепції. При цьому дослідник сам пояснює мотивацію вжитку лексеми «кавалер», наголошуючи на тому, що всі згадувані ним літератори були кавалерами не за політичними поглядами, а кавалерами по духу (Cavalier in spirit).

На думку А. Горбунова, коло поетів-кавалерів є значно вужчим, а зарахування до нього таких поетів-метафізиків як Г. Герберта, Ф. Кворелза, А. Коулі та Р. Крешоу є невиправданим.

Перше використання лексеми «кавалер» у значенні культурологічного терміну, згідно з інформацією, наведеною у Oxford English Dictionary, датується 1470 роком. Вона постає як романський синонім до лексеми «лицар» («knight»), що має германське походження. Латинське «caballierus» отримало форму «caballero» в іспанській та «cavaliere» в італійській мовах, пізніше це слово



трансформувалося у «cavelier» у французській мові XVI століття. Попри те, що етимологічне коріння слова «кавалер» є доволі очевидним, реставрація його семантики в аспекті діяльності становить доволі складну дослідницьку проблему. Так, зокрема, слово «cavalier» фігурує у творі Б. Кастільйоне «Il Cortegiano» і позначає шляхетну, високоосвічену людину, що належить до придворних кіл, чи придворного («cortigiano»). У цьому сенсі, на думку Е. Абалена, «cavalier» та похідне від нього «cavalleresco» («chevaleresque») у значенні ідеалу вірності, відваги, втілення духу куртуазності, вживається для позначення справжнього носія лицарських принципів. До широкого вжитку в англійському соціумі лексема «кавалер» найвірогідніше ввійшла за часів королеви Єлизавети I і важливу роль у цьому відіграв літературний текст – переклад трактату Б. Кастільйоне, виконаний Сіром Томасом Гобі і надрукований під заголовком «The Courtyer» (1561). На думку фахівців, відбулося помітне розширення семантичного значення слова «кавалер», яке в Англії 50–60 рр. позначало представника вищого світу, а згодом всотало нові конотації і стало вживатися на позначення не стільки носія лицарських традицій, скільки рафінованого придворного, який завжди перебуває в оточенні прекрасних дам є взірцем освіченого високородного багатого придворного, такого собі «perfect gentleman», чи французькою «parfait gentilhomme». Водночас, в єлизаветинських колах обов’язковим атрибутом справжнього кавалера виступала ще і така чеснота як військова доблесть, готовність зі зброєю в руках в будь-який момент виступити на захист свого сюзерена. Абсолютним втіленням всіх чеснот ідеального кавалера вважався сер Ф. Сідні (1564–1586), політичний діяч, військовий, вишуканий придворний і талановитий літератор, передчасну загибель якого оплакувала вся Англія. Згодом військово-політичні конотації поступово були втрачені, про що свідчить трактат Г. Пічема «Справжній джентльмен» («The Compleat Gentleman», 1622).

Тобто, як було зазначено вище до кінця XVI століття термін «cavalier» серед інших конотацій отримав й такі як «galant» та «bravache». За часів правління Карла I ці конотації не зникли, а скоріше навпаки вийшли на перший план, особливо під час громадянської війни (1640–1649).

«Кавалери» завжди певною мірою були причетні до королівського оточення, тому були роялістами, а отже, ворогами своїх одвічних політичних опонентів – пуритан. Особливо загострилося це протистояння під час громадянської війни, коли «кавалери» та «круглоголові» вирішували суперечки не тільки за допомогою зброї, а й у поетичних баталіях.

Образ справжнього «кавалера» знаходимо у поетичних творах тогочасся. Так, приміром, літератор, який сам не належав до поетів-кавалерів, В. Габінгтон, не без іронії наголошує на поєднанні вишуканості і скандальності як визначальних характеристик типового кавалера:

... He’s one of us
At night; he’ll play, he’ll drink, you guesse the rest;
He’ll quarrel too, then underhand compound.



Why for a need he'll jeere and speake profane,
Court and then laugh at her he courted...
And he is an absolute Cavalier.

(Habington, «The Queen of Aragon», EV, с. 253)

Більш шляхетним постає кавалер у поетичному ескізі Р. Герріка, який наголошує на постійній готовності цього шляхетного лицаря кидати виклик долі і вступати у двобій з негараздами:

Give me that man that dares bestride
The active sea-horse, and with pride
Through that huge fields of waters ride;
Who, with his looks, too, can appease
The ruffling winds and raging seas
In midst of all their outrages.

This, this virtous man can do,
Sail against rocks and split them, too,
Ay, and a world of pikes pass through.

(Herrick, «His Cavalier», SP, с. 56)

Незважаючи на те, що точна дата написання поезії Р. Герріка не відома, можна припустити, що або представлені вище два уривки зображують ідеал «кавалера» у різні періоди історії – перший – період, що передував Громадянській війні, а другий – період самої війни (саме так вважає Е. Абален), або ж вони засвідчують діаметрально протилежне емоційно-психологічне ставлення авторів до описуваного. Незаперечною залишається відмінна розстановка акцентів у поетичних творах – якщо В. Габінгтон фокусує увагу читача на придворному житті «кавалера» з притаманними йому радощами флірту та розваг, то Р. Геррік підкреслює передусім відвагу, як основну рису «кавалера» – захисника монархічного устрою.

Варто наголосити, що певна амбівалентність рецепції «кавалера», яка зафіксована у вище наведених поезіях, є наслідком органічної вписаності самого мистецького феномену («поезії кавалерів») у соціокультурний контекст тогочасся. Кавалер як маркер приналежності до певної політичної групи і кавалер як атрибутів поетичного угруповання (придворних поетів, які належали до прибічників Карла I) не становлять бінарної опозиції, адже дехто з поетів симпатизував політичним переконанням «кавалерів», а дехто з представників цієї поетичної групи зазнав утисків через політичні переконання.

Література

1. English Verse. Ed. by W. Peacock. London : Oxford University Press, 1961. Vol. 2. 618 p.
2. Herrick R. Selected Poems. Ed. by Tony Frazer. Shearsman Books, 2007. 120 p.



Білик Г. М.
ст. викладач

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

**П'ЄСИ «ХЛІБНЕ ПЕРЕМИР'Я» С. ЖАДАНА
Й «ГРА У ВОЙНУШКУ» Б. ДЖАНИКАШВІЛІ:
СПОРІДНЕНІ ДРАМАТИЧНІ КОДИ «ЛОКАЛЬНИХ» ІСТОРІЙ
РОСІЙСЬКОЇ ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ**

«Хлібне перемир'я» (2020) [7] українця Сергія Жадана й «Гра у войнушку» (2014) [5] (оригінальна назва «Омобана» («Стріляй»), Тбілісі, 2010) грузина Баси Джанікашвілі – твори, які в художньому матеріалі фіксують травматичний досвід двох націй, народів, пов'язаний із російською воєнною агресією проти їхніх держав на початку ХХІ ст., а крім того позначають в українському літературному процесі часовий відтинок (2014–2020 рр.) «визрівання» теми війни, поглиблення її письменницької розробки – від опису й розповіді до гри, сприйняттевого дистанціювання, погляду «збоку», прямої мови, оновленої поетики. Так, у перші місяці російської гібридної окупації України – навесні–восени 2014 р., презентуючи в нас перекладне видання своєї книжки [3, с. 206–207], Б. Джанікашвілі зауважує, що фактично вся сучасна грузинська література – воєнна і що «тема війни насправді є важливою, оскільки, починаючи з 1990 року, Грузія пройшла через сім–вісім воєн. Про неї неможливо не писати, якщо вона тебе стосується» [1]; закликає українців дослухатися до грузинського досвіду осмислення війни – щоб побачити все злочинне нутро й підступну тактику спільного ворога, виробити напрямок подальших дій, убезпечити себе від можливих помилок [1; 2]; зізнається, що після пережитого жаху написати книгу було для нього «єдиним виходом, щоб зберегти себе самого» [1]. Українські видавництва в цей період активно публікують болісні й актуальні тексти про Євромайдан, Революцію Гідності, Небесну Сотню – пропонують читачам тематичну поезію, прозу, хроніки, щоденники, публіцистичні роздуми, соціально-історичну й політичну аналітику. І в цьому річищі дедалі виразніше виформовується художнє й документальне осягнення нової реалії-війни – з'являються колективні збірки й перші авторські книжки Г. Вдовиченко, Б. Гуменюка, Б. Жолдака, В. Івченка, М. Кідрука, О. Клеменсена, Є. Магди, В. Макеєва, М. Матіос, Є. Положія, Ю. Руфа, О. Степової, М. Сурженко, С. Талан, В. Шкляра та ін. (до кінця 2019 р. – майже 600 назв). А проте не зникає й нагальність висловленого С. Жаданом в одному з інтерв'ю 2015 р. (з нагоди здобуття ним премії «Angelus») сподівання на те, що невдовзі в українській літературі зазвучить справжній «голос війни» – заговорять «люди війни», а не лише ті, хто цю війну спостерігає «з мирного середовища» [9]. Письменник усвідомлює необхідність розробки дискурсу війни в національній культурі, і для нього принципово важливо чути людину із «зони ураження», прифронтової території [8], знати про її становище, думки, вибір, мотивацію, одкровення. Як



поет, прозаїк, драматург він намагається моделювати такого героя, проходить разом із ним дорогою самоусвідомлення, засвоює уроки життя й дивиться в очі смерті. Ще більшої значущості таке позиціонування митця набуває з повномасштабним вторгненням ворога в Україну, коли не лишилось умовно мирних «оаз» і кожен громадянин зробився заручником рашистського свавілля, мимоволі залученим до театру бойових дій на рідній землі. Виведення героя-жертви на кін історичної трагедії, зображення його душі як епіцентру катастрофи й ретранслятора зовнішніх подій, екзистенціальні пошуки та художньо-стильові експерименти зближують «Хлібне перемир'я» С. Жадана й «Гру у вóйнушку» Б. Джанікашвілі. Дослідити споріднені ідейні акценти й принципи художнього творення в текстах українського й грузинського авторів є метою цієї розвідки.

Обидва літератори воліють представити свою художню річ публіці через мову й дію, активізуючи змістові коди гри та її правил, колективного творення-сприйняття, катарсису; звідси й жанроозначення їхніх творів – «п'єса», навіть якщо в грузинського майстра слова йдеться про «п'єсу-роман». Б. Джанікашвілі – фаховий драматург (опанував цю спеціальність у Тбіліському державному університеті культури), автор численних творів, поставлених у театрах Грузії та країн Європи, переможець національних (на кращу збірку п'єс, радіоп'єсу тощо) і міжнародних конкурсів драматургів. Міксуючи в «Грі у вóйнушку» *драматичне* (укладено перелік дійових осіб; текст сформовано із 48 епізодів, з-поміж яких шість «монологів», фрагменти-«ремарки», «декорації» і власне «сцени», примітні з'явою нового героя; створено сценічно виразні образи; утілено стрімкий і напружений сюжет, ускладнений інтригою, ретардацією, апосіопезою) й *епічне* (уведено «закадровий» голос оповідача-репортера, який удається до коментарів і оцінок; текст скомбіновано як роман у новелах), він намагається не лише «скреативити» оригінальне й легке читиво, але свідомо зводить у художнє ціле класичне і некласичне, порядок і хаос, раціональне і абсурдне, по-філософськи «ув'язує» початок і кінець – як «перетікання» або як «сходження». Зі свого боку й С. Жадан – не новачок у театрі: має значний досвід співпраці з українськими та зарубіжними режисерами й акторами під час підготовки вистав за його романами, любить магію сцени й зали, і – як посвідчує його лібрето «Вишиваний. Король України» (2020) – цей напрямок вельми перспективний у розвитку таланту митця. Утім у «Хлібному перемир'ї» і він непослідовний у питанні жанрового канону. Це може бути зумовлене рухом у творчому процесі до п'єси від роману, що підтверджене й автором в одному з інтерв'ю: «...з'явилася пропозиція написати п'єсу для театральної постановки. У мене був матеріал, який базується на досвіді російсько-української війни. Були якісь речі, які не ввійшли до роману «Інтернат», але які хотілося проговорити. І я подумав, що з цього вийде непоганий драматургічний текст. Власне, <...> я його написав» [8]. П'єса не містить переліку дійових осіб – їх репрезентація здійснюється із розгортанням дійства; усі чотири частини твору не мають термінологічного позначення (акт, дія, сцена тощо), лише цифрове; ремаркам надано більшої функціональності й самостійності в системі цілого; кожній із частин передуює «голос із-за кадру», чи



то своєрідне ліричне введення, незвично розлоге мотто, що за інтонаційним ладом нагадує поезію в прозі, а за мотивним звучанням – плач-медитацію. Складається враження, що С. Жадан відсікає в тексті все зайве, суто формальне й завдяки жанровому міксуванню «симфонізує» ціле, надає йому молитовного надзмісту, в оптиці якого цифрова структура 1-2-3-4 – після піднесених вступів-фрагментів – прочитується як хресне знамення. Тож пересвідчуємося, що обидва драматурги пишуть свою нетипову п'єсу, удаючись до родового синтезу задля увиразнення художньої ідеї й, на наш погляд, наголошення на нерозривності, усеєдиності вимірів буття. І саме звідси їхня близькість до класики (приміром, майже бездоганно у творах утілено правило «трьох єдностей»), тяжіння до античної трагедійності. Бо ж зовсім не випадково більш або менш відтіненим образом у п'єсах є смерть: «гра у війнушку» або ж «гра в перемир'я» (формально тут є антитеза – війна-мир) – це щоразу гра зі смертю.

Книга Б. Джанікашвілі розповідає про перший день російсько-грузинської війни – 08.08.2008 р.: «Серпень – місяць війни та відпусток. Того року частина людей воювала, частина ж відпочивала» [5, с. 9], «8 серпня 2008 року випало на п'ятницю. Гурам Дарчія вийшов з роботи раніше і попрямував до Сіоні. У Грузії розпочалася чергова війна з Росією. <...> Подумки склав чіткий план евакуації сім'ї. Їх треба було сховати в Руставі, перш ніж росіяни ввійдуть у Тбілісі. До Руставі росіяни не пішли б. Там не було ані військових баз, ані багатіїв» [5, с. 14–15], «В Руставі, по ідеї, вони не поїдуть. Чого їм там треба? Вони зупиняться в Тбілісі, скинуть владу – і зупиняться» [5, с. 22]. У центрі зображення – рядові обивателі, які спустошують банкомати, автозаправки, супермаркети («У Тбілісі паніка, у Горі паніка, у Поті паніка і взагалі в усій Грузії паніка» [5, с. 22]), знову якимось по-особливому вітаються і прощаються, демонструють незвичну чуттєвість, дивну заглибленість у пам'ять, несподівано опановують власну задавнену нервозність, доходять важливих інсайтів.

У книзі С. Жадана мовиться про добу-епізод з українського воєнного літа 2014 р., «коли відбувалися бої на Донбасі, коли українські війська звільняли українські міста» [8]. Імовірно, це також початок серпня, на що є натяк у ліричній рефлексії: «Золото серпневої зелені, наростання тиші по довгому спекотному дню, твоя легка хода вечірнім полем, твоє повернення до дому, де на тебе чекають, де життя без тебе обривається й утрачає рештки розваженості» [7, с. 44], однак автор не прагне в тексті до безумовної історичної кореляції зображеного, а в інтерв'ю щодо п'єси зауважує: «...термін “хлібне перемир'я” тоді вперше з'явився. Але не в контексті бойових дій, не в контексті військових, а в контексті мирного цивільного населення, яке там живе. <...> Це була перша спроба припинити вогонь у 2014 році, коли селянам і фермерам України треба було збирати врожай. Тобто це цілком конкретний, документальний факт. Воно не зупинило війну, бої, мало що дало <...>. Чому я вжив термін “хлібне перемир'я” у назві? Бо воно відносить нас в історію і загалом певною мірою відсилає у давні часи. Війни, на жаль, тривали завжди, але людство якимось давало собі раду і час від часу могло зупинити війну, аби вирішити свої нагальні потреби...» [8].



Письменник не творить хроніку війни, а наголошує на пересічних людях із зони конфлікту: у цій раптовій, неприродній уже тиші – як вони тримаються, позбавлені благ цивілізації, зв'язку зі світом, коли зусібіч насувається вогонь від підпалених полів, а ні до твоєї смерті, ні до народження, не кажучи вже про життя, нікому нема діла?

С. Жадан і Б. Джанікашвілі обирають традиційний для творів про війну, екзистенціальної літератури спосіб репрезентації змісту: через образи родини, дому; художньо досліджують передусім моральну, психологічну, аксіологічну, соціально-побутову сфери – проблеми байдужості, зради, самотності, недовіри, непорозуміння, протистояння, травми, втрати, дезорієнтації, страху, розпачу, спустошення тощо, кожна з яких несе руйнування. Утім автори – гуманісти; вони вірять у своїх героїв, у силу їхнього кровного чи духовного зв'язку, то ж ті до кінця зберігають людяність, незалежно від того, стануть переможцями чи програють у своїх життєвих конфліктах на фоні війни.

Грузинське сімейство Дарчія-Кекелідзе вже два роки неухильно прямує до свого краху: нема взаємного інтересу, потягу, ані ревнощів, спільних тем для розмов. Їх поки що тримає разом син Гівіко і страх *першим* знищити родину, а також нудьга та сумніви знайти когось кращого, збудувати успішніше життя. Війна накочується на героїв під час їхнього перебування в Сіоні – у дачному будинку «без зручностей», придбаному на мізерні родинні збереження, такому ж сірому, необлаштованому, як і їхні жалюгідні стосунки.

С. Жадан зображує родину Шевцових – братів Толіка й Антона, їхню померлу матір, яку треба похоронити, незважаючи на війну й руйнування, давно зниклого батька-п'яницю, колишнього військового, а в повсякденні поза службою – «зомбі». Згадується ще Толікова Анна, але говорити про неї – табу, бо всяк у містечку знає, яка з дівчиною біда сталася і як це Толікові болить. Брати гортають сімейний фотоальбом, згадують дитинство, родичів, пригоди, мамині дивацтва («сорока», любила порядок, усе прибирала), татові п'яні співи (без нього завжди було краще), нестачу грошей, уваги, любові, підтримки, контактів, розмов, і ці свої жалі дедалі агресивніше скеровують у сьогодення, кидають як взаємні докори. Їхнє помешкання – «Двоповерховий будинок. Не надто багатий, ремонту років десять, мало меблів. Видно, що й раніше господарі жили не надто заможно, а тепер і взагалі – не найкращі часи» [7, с. 13]. Сюди в'їхали після «ГДР» – із черговим переведенням батька по службі; спочатку мали сусідку на другому поверсі («Правда, померла швидко» [7, с. 34]) – нині там тіло матері й запах від нього. У домі ні світла, ні води, всюди безлад, сміття. Та й довкола нього життя згортається: вулиці збезлюднілі, «стратегічні об'єкти» знищені, міст підірваний, а з полів суне вогонь, що вже й не збагнути: дім – це їхня твердиня чи пастка, склеп?

Категорія дому вельми актуальна сьогодні в різних дискурсах українського суспільства – масмедійному, мистецькому, соціокультурному тощо; особливо значуща, світоглядна вона й у творах С. Жадана (пригадаймо, зокрема, поезію «Як ми будували свої доми?») [6, с. 8]. У ліричній преамбулі до другої частини



«Хлібного перемир'я» митець також акцентує ціннісні виміри дому – як місце народження, центр життя, один із його берегів, світ у світі, світло, прихисток, затишок, тишу, радість, тепло чи прохолоду [7, с. 43–44]. Однак ані його герої, ані герої твору Б. Джанікашвілі не поділяють таких асоціацій-емоцій, а їхні дім / дача – занедбані, знедуховлені. Письменники солідарні в тому, що будинки, не зведені власноруч, пожильцям нерідні, нелюбі, як би ті не намагалися з ними «зростися», «змиритися», прибирати на свій лад (мати Шевцова) чи презирливо ігнорувати (Віра Кекелідзе) цих німих свідків їхнього виживання, які натомість «поглинають» своїх мешканців, зчитують їхні душі, затягують у лабіринти минулого. Ускладнена, кількопланова образність аналізованих творів дозволяє, на наш погляд, твердити, що дім у них – символ-симулякр, який утілює зниклий «Союз»: його нема, та ще залишаються «скрепи» й висотують людську волю, снагу до *інакшого* життя. Одна з тих імперських «ціннот» іронічно опрідметнена Б. Джанікашвілі образом дворового туалету («Усіх знаю я» [5, с. 88–91]) – дійової особи-алегорії, радісного вікового «володаря тіл» і «тирана душ», який міг би бути труною, а став необхідністю, невід'ємною життєвою потребою кожного з тридцяти сімей відпочивальників. Старий, гнилий, покошений, смердючий, без дверей рудимент культури «безбожників» досі ритуально стягує нескінченну вервечку інертних «клієнтів», неохочих ані його полагодити, ані дообладнати власні помешкання. Примітно, що й С. Жадан виводить функціонально подібний образ пошти, побіля якої всякчас снують жителі містечка, зокрема й зображені герої, трапляються всі значущі події. Слушно інтерпретує цей образ Г. Улюра в рецензії на твір: «Пошта тут – одночасно і ерзац-дім, і зовнішній простір, який загрожує дому. <...> Пошта тут – і система правил-нормативів, на яких тримається спільнота, і самі зв'язки між людьми в спільноті. Фраза “*пошти нема*” в п'єсі повторюється так само часто й так само системно-симетрично, як і репліка “*Бога нема*”» [10]. Майже всі герої п'єс народжені в радянський час (указано їхній вік) і йому й належать. Смерть матері Шевцових – вихідна точка сюжету в «Хлібному перемир'ї» – під цим кутом зору закономірна: усе життя жінка «промучилася» за шаблоном «гвинтика-жертви», до нього ж повернулася з початком російсько-української війни («...телевізор зранку надивиться й починає шото нести» [7, с. 21]); наразі ж – мертва – вона вивищується над присутніми в домі, проникає із вдихом у їхню кров, так і не здобуває людського погребіння, зате також ритуально (як висвітлені вище «союзні» маркери) збирає до себе всіх у мить вогневого суду-відходу.

Дія творів рухається з приходом у дім «гостей». Спочатку там перебувають матір (жива/мертва) і син (10-ти років/за тридцять); тоді повертаються «блудні» родичі (батько Гурам/старший син), покликані трагічними обставинами; потім на грузинське подвір'я потрапляють один за одним п'ять російських льотчиків, бомбардувальники яких над своїм будинком успішно збиває з рогатки (у художній умовності п'єси) юний смільчак Гівіко; натомість до Шевцових по черзі являються – незвані, підозрілі й точно підступні – «воцерковлені» тьотя Шура з буцімто глухими Валічкою та Катрусєю (омити й оплакати померлу, молитися),



сусід-фермер Коля з вагітною дружиною Машкою (у пошуках підтримки), донедавна поштар й останній живий однокласник Толіка Рінат (провідати й порадити). Грузинська родина ув'язнює своїх « гостей », прямо означаючи як ворога; виконує їхнє останнє бажання на щедрий частунок (чи прижиттєві поминки), а тоді судить за законом воєнного часу й розстрілює як воєнних злочинців у дворі під парканом. Герої українського автора вчувають ворога одне в одному, а сили зіткнення у війні для них – умовні « сторонні », що заважають нормально жити; нема в тексті прозорості, хто з дійових осіб за кого (або й ні за кого) та як себе проявив, хоч усяк про іншого щось таке знає, а тьотя Шура – знає усе про всіх; безсилі належно вшанувати покійницю й провести її в останню путь, вони полишають тіло будинкові-домовині, самі ж, шукаючи можливість власного спасіння, рушають у невідомість, але невдовзі нишком повертаються. Ні містян (виїхали/вмерли), ні моста, ні пошти – і їх не повинно бути, а отже, за приписом нема.

У творах чимало й інших змістових перехрещень. До прикладу, Віра у п'єсі Б. Джанікашвілі таємно придбала револьвер для захисту сина, себе, дому й завдяки цій зброї полонить і страчує ворогів; Толік у п'єсі С. Жадана також роздобув « снайперку » й, один не полишивши помешкання й тіла матері, шукає прицільну позицію та готовий боронити своє (хоч мало зарадить його гвинтівка супроти вогню, що накочується хвилями звідусіль). Або ось малий Гівіко мріє про народження братика Прогерію, який стане йому надійним помічником, зокрема в боротьбі із загарбниками; дитина Колі й Машки натомість не надто хоче приходити в цей світ (як, може, і Прогерію).

Здається, що « Гра у в'ойнушку » закінчується переможно, а « Хлібне перемир'я » у фіналі нагадує апокаліпсис. Утім і грузинський літератор удається до симулякрів: на фоні чергової реальної війни з росіянами в комп'ютерну « в'ойнушку » грає Гівіко, тож усі їхні подвиги, тріумфи, справедливі покарання агресора – віртуальні (« ...подивився туди, де лежали трупи, і не побачив нікого » [5, с. 140]), а над головою будь-якої миті можуть насправді проревти російські « Су-25 », сіючи смерть. Саме її жахний образ – прикінцевий екзистенціальний акорд у п'єсах. Але Б. Джанікашвілі йде далі, проговорюючи проблему історії імперського поневолення Грузії Росією, оживлюючи пам'ять про криваві ріки й тужливі голосіння, закликаючи до духовного оновлення та об'єднання нації, мужньої відсічі « кровопивцям », покладаючи великі надії на молоде, не інфіковане колоніальним досвідом покоління в розбудові держави. С. Жадан привертає увагу до « пропащих душ » « звичайних людей, мешканців Донбасу » [8] – пусток із постімперською неприкаяністю, зацентовує їхній катастрофізм, який тепер уже самою тичининською (по)етичною формулою про війну як « людське божевілля » – « ...Немає <...> ворога / Та й не було. / Тільки й єсть у нас ворог – / Наше серце... » (« Війна », 1918) – ні виміряти, ні пояснити. Автор співчуває своїм не-« супергероям », але не бачить їхнього майбутнього. Примітно, що й критики [4; 10] у символічно-міфологічному прочитанні твору тлумачать їх як уже померлих, таких, що приходять із того світу, не здатних на дію, порозуміння.



Отже, висвітлюючи тему російської воєнної агресії проти своїх держав на початку ХХІ ст., митці-ровесники С. Жадан і Б. Джанікашвілі розробляють жанр постмодерної іронічної п'єси із симульованою, складною образністю й виразним трагічним пафосом, міксують драматичний, епічний, а подеколи й ліричний формати зображення й інтермедіальні техніки, спираються на традиції художнього змалювання війни (ідейні, композиційні), оптику письменницького пізнання скеровують на пересічних містян із зони конфлікту, розвінчують імперську політику Росії-загарбника й колоніальну інертність пострадянських народів – як глибинну й невиліковну травму, котра позбавляє можливості жити новим духовним життям, почуватися цілісною особистістю, творцем власної долі, повноцінним господарем і незламним захисником рідного дому, проте обов'язково буде подолана з часом – новим, національно свідомим, об'єднаним, морально-гідним і героїчно-мужнім поколінням.

Література

1. Баса Джанікашвілі: «Грузинська література має зацікавити українців, бо найбільше ми пишемо про війну». URL: http://espresso.tv/article/2014/04/12/basa_dzhanikashvili
2. Баса Джанікашвілі: «Є битви, які може виграти Росія, але війну вона виграти не може» / розмову вів Ярослав Іваночко. URL: http://ipress.ua/articles/ye_bytvy_yaki_mozhe_vygraty_rosiya_ale_viynu_vona_ne_mozhe_vygraty_basa_dzhanikashvili_85068.html
3. Білик Г. Гра як проблема. Рецензія на книгу: Джанікашвілі Б. Гра у в'ойнушку. П'єса-роман. Київ : PR-Prime Company, 2014. 144 с. *Альманах Полтавського національного педагогічного університету «Рідний край»*. 2015. № 2 (33). С. 206–209.
4. Грудка О. Сергій Жадан. «Хлібне перемир'я: п'єса». URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/xlibne-peremyria-piesa>
5. Джанікашвілі Б. Гра у в'ойнушку : п'єса-роман / перекл. з грузин. Г Арабулі. Київ : PR-Prime Company, 2014. 144 с.
6. Жадан С. Тамплієри. Поезії. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2016. 120 с.
7. Жадан С. Хлібне перемир'я : п'єса. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2020. 128 с.
8. Сергій Жадан: «Питання довіри є пріоритетним» / розмовляла Наталія Фещук. URL: <https://zbruc.eu/node/96988>
9. Сергій Жадан: «Я не люблю говорити, люблю слухати» / спілкувалася Вікторія Жуковська. URL: <https://lutsk.rayon.in.ua/topics/380853-sergii-zhadan-ia-ne-liubliu-govoriti-liubliu-sluhati>
10. Улюра Г. Горить. Рецензія на книжку Сергія Жадана «Хлібне перемир'я». URL: <http://litakcent.com/2020/07/02/gorit-resentsiya-na-knizhku-sergiya-zhadana-hlibne-peremir-ya/>



Бондарчук К. С.
доцент

Національний університет «Запорізька політехніка»

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ЗВО

Сучасні тенденції розвитку мовної освіти передбачають оновлення мети і змісту викладання державної мови у вищих навчальних закладах України. Ці зміни впливають із Національної доктрини розвитку освіти в XXI столітті, головною метою якої є створення умов для самовдосконалення й самореалізації кожної особистості, виховання людини активної, з критичним мисленням і творчим підходом до вирішення суспільних і професійних проблем. У закладах освіти, зокрема й вищої, виховується громадянин і патріот України, прищеплюється любов до української мови та культури, повага до народу й традицій. Тому на сьогодні надзвичайно актуальним є питання функціонування державної мови в ЗВО, вдосконалення викладання обов'язкової навчальної дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)».

Мета нашого дослідження – визначити й охарактеризувати інноваційні методи викладання української мови в закладах вищої освіти, що сприятиме формуванню активної особистості, готової до саморозвитку та самовдосконалення.

Важливим завданням вищої освіти є формування комунікативної компетентності студентів, яка виявляється у здатності користуватися всіма видами мовленнєвої діяльності у процесі спілкування, пізнання навколишнього світу, вирішення життєво важливих проблем. На думку А. Галенка, у сучасному світі навіть в умовах глобалізаційних процесів кожен народ прагне до збереження мовнокультурної ідентичності. Лінгвокультурологічні аспекти вивчення мови досліджували І. Давидченко, В. Кононенко, О. Селіванова та ін. Лінгвокультурологічна компетентність, зокрема щодо української мови, передбачає володіння необхідною лексикою, знаннями і вміннями, необхідними для розуміння почутого і прочитаного, опанування комплексом мовленнєвих навичок, що допоможе майбутньому фахівцеві будувати, наповнювати і варіювати мовлення залежно від умов спілкування. На нашу думку, у процесі навчання державної мови необхідно сформувати потребу її використовувати, навички не тільки спілкуватися українською мовою, а й виробити вміння характеризувати феномен української культури, історію її розвитку, місце у світовому контексті. На думку М. Пентиліук, формування мовної особистості – це підвищення рівня як загальної культури, так і культури мовлення, мислення, вільне володіння мовою, високий рівень комунікативної компетентності, незалежності суджень у поєднанні з повагою до поглядів інших людей, почуття самоповаги, спроможність орієнтуватись у світі духовних цінностей, уміння приймати рішення й нести відповідальність за свої дії і вчинки. Викладання української мови в ЗВО передбачає не лише засвоєння окремих елементів структури мови – фонетичних, граматичних, лексичних, а й уміння науково



обґрунтовувати ті чи інші мовні явища, вироблення мовленнєвої поведінки, зокрема засвоєння мовленнєвого етикету, виробленого українською традицією.

Нові вимоги, що висуває держава до підготовки спеціалістів у різних галузях, зумовлюють пошук таких методів навчання, які б відповідали світовому стандарту освіти, забезпечували підготовку фахівців на високому професійному рівні, зокрема в опануванні професійної мови та вживання її в усіх сферах суспільного життя. Тому важливим і актуальним залишається пошук і запровадження інноваційних процесів у вищій освіті, зокрема новітніх методів навчання. Проблему впровадження креативних методів навчання досліджували О. Канарська, Л. Козак, А. Логвіненко, О. Шапран, В. Хомич та інші. Суть інноваційних методів у викладанні української мови полягає у творчому підході до навчального процесу, під час якого інтереси та цінність особистості є головною складовою організації начальної діяльності. Викладач виступає не тільки і не стільки як носій інформації, а як помічник у становленні і розвитку особистості студента, який не просто засвоює готові поняття, а здійснює самостійну пошукову діяльність. Зокрема, студенти технічних ЗВО мають удосконалювати як усне, так і писемне мовлення. Важливу роль у цьому відіграє добір різностильових текстів, які дають можливість не лише збагачувати свій лексичний запас, а й формують українськокультуроцентричні погляди, тобто мають бути змістовними, багатofунційними, адаптованими до професійних потреб майбутніх фахівців. У текстах має бути широкий діапазон української лексики і фразеології, зокрема і фахової. Такі тексти сприятимуть розвитку творчих здібностей, набуттю навичок комплексного підходу до вивчення мовних явищ, збагаченню професійною лексикою. Наприклад, працюючи з такими текстами, студент виробить навички дослідницької діяльності, зокрема виявляючи різні лексико-семантичні групи слів (синоніми, антоніми, омоніми, пароніми), які мають місце не тільки в художніх текстах, а й у професійно спрямованих. Пошукові навички виробляються також у процесі ознайомлення та роботи з різноманітними словниками – тлумачними, орфографічними, термінологічними тощо.

У сучасній методиці широко використовують так званий «кейсовий метод», що базується на описі будь-якої проблеми чи ситуації, пов'язаної з майбутньою професією студентів, не містить ні готових рішень, ні висновків. Учасники обговорень таких питань мають самостійно приймати рішення, виробляти рекомендації щодо вирішення певних завдань. Наприклад, студенти під час обговорення професійних проблем вивчають необхідну термінологію через комплекс вправ (дослідження шляхів творення слів-термінів і терміносполук, джерел запозичення термінологічної лексики), що сприяє виробленню власного досвіду, допомагає наблизити навчальний процес до реальних умов, стимулює до читання та засвоєння додаткового матеріалу з теми.

Один із видів діяльності, який широко застосовують під час роботи в окремих групах колективу, – «мозковий штурм». Цей метод стимулює студентів



мислити та обґрунтовувати свої думки, дослухатися до пропозицій інших учасників такого виду роботи, розширює мовну практику.

На ситуаціях із реального життя ґрунтуються рольові ігри, завдяки яким їх учасники творчо підходять до своїх ролей, дозволяють виявляти себе не спостерігачами, а активними учасниками певних життєвих ситуацій. Навіть сором'язливі студенти із задоволенням беруть участь у такому виді занять, що дає можливість напрацювати навички поведіння в різних обставинах, розширюють діапазон відповідної лексики, потрібної для здійснення суспільної та професійної діяльності: під час проведення співбесіди з майбутніми роботодавцями, вирішенні виробничих проблем, виступах під час виробничих нарад, проведенні зборів трудового колективу, виголошенні доповідей, промов, виступів різноманітної тематики.

Цікавим є метод проєктів, який на практиці реалізує основні принципи комунікативного підходу в навчальному процесі з української мови, а саме вивчення мови через особисту діяльність студента. Проєкти студентів – це самостійно спланована робота, в якій вербальне спілкування вплетене в інтелектуально-емоційний контекст, що дає можливість виявити свій творчий потенціал не лише авторові проєкту, а й учасникам обговорення, які можуть виступати в ролі як опонентів, так і пропонентів; формує здатність добирати аргументи, виробляє навички активного слухання, правильно ставити різні види запитань тощо. Цікавим є також так званий метод побудови асоціативних мап. Процес вивчення різних аспектів мови активно спонукає студентів до творчого мислення, підвищує швидкість розумових процесів, покращує здатність засвоювати інформацію.

Отже, упровадження інноваційних методів викладання мови в ЗВО має велике значення для активізації пізнавальної діяльності здобувачів освіти, сприяє виробленню мовленнєвих навичок, розвиває творчі здібності, здатність до саморозвитку та самовдосконалення майбутніх фахівців.

Література

1. Галенко А. Культурологічна компетентність у структурі професійних компетентностей студентів філологічних спеціальностей. *Науковий вісник Донбасу*. 2012. № 4. С. 25–29.
2. Пентилюк М. Мовна особистість учня в перспекції мовленнєвого спілкування. *Таврійський вісник освіти*. 2007. № 2. С.53–60.
3. Четова Н. Особливості методики відбору лінгвокраєзнавчого матеріалу для формування соціокультурної компетенції студентів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. 2011. Вип. 17. С. 231–235.



Борзенко О. І.
д. філол. н., професор
Харківський національний університету імені В. Н. Каразіна

АНТІН ГОЛОВАТИЙ У ТВОРАХ Г. КВІТКИ Й Т. ШЕВЧЕНКА

Діалог письменників розпочався в 1839 році: Шевченкове послання «До Основ'яненка» стало відгуком на Квітчин російськомовний нарис «Головатий».

У діалозі ключову роль відіграла особа запорозького старшини Антона Головатого – не лише захисника козацьких прав і вольностей, а ще й поета – автора пісень «Ой, Боже ж наш, Боже милостивий!» та «Ой, годі ж нам журитися...».

У Г. Квітки він символізує козацьку добу, що відійшла в минуле. Це герой ще недавньої України, емоційний зв'язок із якою виявляється у приватних історіях: в усних спогадах самовидців, у фамільних літописах, переказах, анекдотах. Для Г. Квітки багато важило переживання безпосередньої причетності його родини до історичних подій (батько письменника був «агентом» запорожців на Слобожанщині, мав тривалі приятельські стосунки з Головатим і не раз виконував його доручення).

У нарисі історична панорама звужується й локалізується: грудневий вечір 1787 року, слобода Основа, несподіваний гість – «чоловік дикий і страшний».

Часом прозаїк тримається іронічного тону – ніби між іншим спростовуючи негативні стереотипи щодо запорожців. «Теперь пропали мы! – всех пережест!» [2, с. 9] – так навмисне кумедно Г. Квітка передає перші враження його родини від зустрічі з А. Головатим.

Нарис яскравий: емоційний і змістовний – окрім авторських спогадів, у ньому зафіксовано й розповіді самого козацького старшини. Є й майже анекдотичні епізоди, приміром, як Сидір Білий та Антін Головатий після зруйнування Січі постановили «пострілятися», та зрештою передумали: «И скажут: вот два дурня, запорожцы, верно, напились мертвецки и пострелялись, сами не зная чего. И нас зарюют как собак, и никто не узнает, зачем мы пострелялись, нам не будет ни славы, ни чести, ни доброй памяти» [2, с. 14].

Цікавою є розповідь про депутацію А. Головатого з побратимами до російської столиці в 1792 році. Вона цінна ще й як документальний матеріал – козаки дорогою зупинялись у Квіток на Основі. Характерно, що більшу увагу в нарисі зосереджено саме на людях, а не на історичних подіях.

Автор іронізує над поширеним стереотипом: запорожців сприйняли у харківському дворянському товаристві та в Петербурзі як «диких людей». Іронія поєднується тут із цілком серйозним уявленням про перевагу простоти і природності: козацька зовнішня грубуватість видається більш привабливою й вирашною, аніж етикет «цивілізованого товариства».

Г. Квітка навів такий приклад: запорожець, виходячи з-за столу, випадково наступив на ногу одному з харківських чиновників – і той вибачився. «Головатий



отошел от него и сказал своим: «От хиба врагова политика! Я наступил ему на ногу, а он передо мной извиняется... Тьфу!» [2, с. 19].

Для запорожця «врагова політика» (не лише умовності етикету, а й весь штаб світського імперського життя) є чимось украй неприродним і фальшивим. У Петербурзі на «чужій» території козаки вже самі змушені вдаватися до мімікрії – одягати очікувані від них стереотипні маски. Г. Квітка чи не навмисне підкреслює, що їхні химерність і юродство – це великою мірою продуманий засіб досягати бажаного результату: автор жодним чином не підтримує романтичного погляду – пояснює «юродство» й «характерництво» запорожців у раціональний спосіб.

Окремо письменник згадує пісні, що їх склав А. Головатий. Це не тільки емоційний ключ до петербурзької місії запорожців – пісні дуже важливі в контексті фамільного й місцевого патріотизму: мовляв, відомий твір А. Головатого «Ой, годі ж нам журитися...» було завершено й уперше виконано не деінде, а саме в Харкові – у славному маєтку Квіток на Основі.

У Т. Шевченка все геть по-іншому. Його віршовану відповідь на Квітчин нарис і справді годиться сприймати як «критику поетичним словом» [7]. Легендарний запорожець зацікавив автора у зв'язку з романтичним контекстом козацької минувшини, що структурується загальним неприйняттям усього буденного й інтересом до речей незвичайних. Уже з перших рядків послання поет запроваджує тему Запоріжжя: «Б'ють пороги, місяць сходить, / Як і перше сходив... / Нема Січі, пропав і той, / Хто всім верховодив!» [4, с. 52].

У творі переважає авторська настанова на символізацію: козацька минувшина представлена в містеріальному освітленні – немов яскрава сторінка національної «книги буття». Запорозька звитяга, переживання втрати, образ зневаженої сироти України, з якої насміхається злий ворог, і нарешті кульмінаційний момент: «Смійся, лютий враже! / Та не дуже, бо все гине – слава не поляже...» [4, с. 53]. А символом цієї козацької слави у вірші Т. Шевченка якраз і виступає «наш завзятий Головатий...» [5, с. 317].

Послання має піднесений і декларативний характер: автор не приховує своїх романтичних поглядів. Козаччина зазнає відчутної ідеалізації, трактується мало не як золотий вік народного буття. Степ, могили, запорожці, синє море, червоні жупани – усі ці образи-маркери єднають Шевченків твір із поезією раннього романтизму харківської школи. Над автором тяжіє романтичний і значною мірою стереотипний погляд на запорожця, сформований у нашій літературі (під впливом фольклору) поетами-харків'янами: зневага до буденних турбот та до всього матеріального, культивування побратимства, характерництво й «химерність» – ці основні ознаки складають узагальнений романтичний контекст, у якому Т. Шевченко бачив свого Головатого.

Г. Квітка захоплювався А. Головатим саме як трудівником і козацьким дипломатом, натомість для Т. Шевченка він є поетом і співцем – «посвяченою» особою, «характерництво» якої виявляється передусім у патріотизмі та творчому обдаруванні. Шевченків погляд стає зрозумілішим з урахуванням ще однієї його поезії, написаної чи не одночасно з посланням.



У «Перебенді» зустрічаємо той самий романтичний антураж – степ, могила, синє море, а головне – особливий магічний дар кобзаря-характерника, пісня якого набуває сакрального звучання й уподібнюється до молитви («То серце по волі з Богом розмовля...» [6, с. 46]).

Звертаючись до Г. Квітки, Т. Шевченко намагався повернути у свою віру того, хто, як писав М. Зеров, «став природним спільником харківської і нехарківської літературної молоді української, загальноновизнаним її шефом» [1, с. 627]. Молодий поет-початківець закликав авторитетного харківського прозаїка співати «про Січ, про могили», «про старину, про те диво, / що було, минуло...» [4, с. 53]. Ще М. Максимович підмітив: «Вот чего хотел украинский певец – того именно, чего не было в малороссийских повестях Квитки, к чему не было и призвания у нашего старого повествователя» [3, с. 260].

У Г. Квітки й Т. Шевченка справді дуже різні підходи до зображення історичної дійсності: в одному випадку – звуження картини світу, увага до конкретних людей і реалій, розважливий та дещо іронічний тон, нарешті, ідеалізація праці для «загального добробуту», а в другому – панорамність, символіка, тенденція до міфологізації, висока патетика, пошук незвичайного й загадкового, звеличення козацької «слави» як сакральної цінності в містерії народного буття.

У Т. Шевченка реальні постаті українського минулого перетворюються на символи, а сама історія – на міф. Замість історизму Г. Квітки, у якому підноситься діяльність конкретних осіб та їхня готовність на основі теперішнього творити майбутнє, Т. Шевченко проголошує заперечення сучасного штибу життя й повернення до минулого з його «волею» і «славою» – як до духовного ідеалу, що має стати головною підставою національного відродження.

Література

1. Зеров М. Квітка й пізніша українська проза: з нагоди 150-х роковин народження. *Зеров М. Українське письменство*. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 627–636.

2. Квітка-Основ'яненко Г. Головатий (Матеріал для історії Малоросії). *Квітка-Основ'яненко Г. Збір. творів* : у 7 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 7. С. 7–29.

3. Максимович М. Трезвон о Квиткиной «Марусе». *Науменко В. Григорий Федорович Квитка как малорусский писатель перед судом критики. Киевская старина*. 1893. № 8. С. 256–264.

4. Шевченко Т. До Основ'яненка. *Шевченко Т. Повне збір. творів* : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 52–54.

5. Шевченко Т. Інші редакції та варіанти. *Шевченко Т. Повне збір. творів* : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 293–414.

6. Шевченко Т. Перебендя. *Шевченко Т. Повне збір. творів* : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 45–46.

7. Шерех Ю. Критика поетичним словом: Молодий Шевченко визначає своє місце в історії літератури та дещо про «білі плями». *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків : Фоліо, 1998. Т. 3. С. 7–28.



Варданян М. В.
д. філол. н., доцент
Криворізький державний педагогічний університет

БОГАТИРІ-СУПЕРГЕРОЇ УКРАЇНИ В ЛІТЕРАТУРІ ТА КІНО: МІЖМИСТЕЦЬКИЙ ПЕРЕКЛАД «СТОРОЖОВОЇ ЗАСТАВИ» В. РУТКІВСЬКОГО

Теперішня російська війна проти України – це війна ментальна, духовна чи навіть сакральна. Це боротьба за історію, історичних постатей, культуру та пам'ять. Така битва відбувається на полі літератури та кіно, що відіграє не останню роль у формуванні майбутнього українців через їхнє минуле. Варто наголосити, що реалізація в сучасному українському продукті – літературі та кіно – історичної проблематики засвідчує: по-перше, суспільний попит на українських національних героїв та героїчне; по-друге, через твори літератури та кінематограф відбувається формування культурних і національних цінностей; по-третє, з проголошенням незалежності образ України та її героїв зазнає мистецької еволюції, формуючи єдину національну пам'ять українців. Властиво, що імідж України формується також через фільми та літературу для молодшого покоління українців. Тож у цій статті я планую зосередитися на розкритті образів супергероїв – історичних богатирів та України в історичному романі В. Рутківського «Сторожова застава» та його сучасній екранізації в жанрі фентезі. Власне «Сторожова Застава» В. Рутківського написана 1986, вперше видана 1991, доопрацьована 2012 та екранізована 2017 року. Твір, за В. Кизиловою, «демонструє авторську “версію перепрочитання” вітчизняної історії» [2]. А його екранізація – є продовженням комунікації в межах української культури. Фільм «Сторожова застава» (кіносценарій Сашка Дерманського та Ярослава Войцешка, режисер Ю. Ковальов) став найбільш касовим у кінопрокаті. Він вважається першим українським фентезі про супергероїв, що отримав Гран-прі за підсумками глядацького голосування фестивалю «Чілдрен Кінофест–2018», національну премію кінокритиків «Кіноколо» як «Відкриття року». В обох мистецьких творах – літературному та екранізованому – акцент робиться на українських супергероях (богатирах), славному героїчному минулому, що дотепер Україні треба відстоювати як власну культуру та пам'ять.

У розумінні міжмистецького перекладу я спираюся на позицію П. Торопа, який розглядав культуру як механізм перекладу, адже «культура перекладає себе для себе, аби формувати та зберігати свою ідентичність, слугувати такою собі навчальною системою для поколінь її носіїв, а переклад, у свою чергу, є основним інструментом цього навчального процесу» [7, с. 14]. Я розглядаю екранізацію з позиції універсальної моделі процесу перекладу, користуючись поняттями: оригінал (першотвір), цільовий текст (переклад), буквальна інтерпретація або екранізація, вільна інтерпретація, еквівалентність, сценарій як перша трансформація тексту, трансформації літературних образів, якості



перекладу або кіноверсії, що оцінюється через критерій відповідності послання, переданого через кіно, посланню, переданому через літературу тощо. Тож я виходжу з позиції, що обидва мистецькі тексти – роман «Сторожова застава» та його екранізація – засвідчують культурні зміни в Україні, розуміння українців необхідності вивчати, знати та відстоювати власну самобутню культуру, пам'ять та героїв. Тим самим, через роман і фільм як семіотичні коди культури відбувається упізнаваність України, її національних героїв, історії, формування єдиної національної пам'яті, що є актуальним питанням для українського сьогодення.

Уже відомо, що в радянській літературі та кіно історичні події в Україні або подавалися під кутом зору спільної історії «братніх народів», або переписувалися чи замовчувалися (детально в моїй монографії [1]). Натомість В. Рутківський у своїй творчості для дітей та підлітків часто протистояв радянській ідеології. Як і письменники української діаспори, він звертався до історичних тем в їх національних інтерпретаціях, охоплюючи різні історичні зрізи української історії: Київську Русь («Сторожова Застава»), Козацьку Україну (тетралогія про козаків-джурів), Другу світову війну («Потерчата»). Тому не випадково, що його твори стали бестселерами, предметом вивчення в українському літературознавстві [2; 3], а також екранізуються. Зокрема, кінострічка «Сторожова застава» режисера Ю. Ковальова є екранною аналогією твору, що зберігає основну ідею роману В. Рутківського про українських національних героїв, але водночас привносить до оригіналу нові елементи, образи, думки.

Жанр «Сторожової застави» – це саме той основний художній рівень, через який і відбувається перекодування літературного твору в кінотвір. Зміна жанру вимагала зміну хронотопу, а відповідно додавання і перероблення багатьох образів та сюжету. Адже подібно до процесу перекладу екранізація передбачає зміну оригіналу. Хронотопна структура у романі, як наголошує В. Кизилова, є визначальною, бо час моделює художню структуру [2]. Тут події розгортаються через дві сюжетні лінії, які відбуваються на одній території, але в різні часові періоди: сучасна дійсність і у прадавньому минулому в 1097 році (с. Римів), де діють поруч історичні герої (Володимир Мономах, Святослав), герої билинного епосу (Ілля Муромець, Олешка Попович, Добриня Микитович) та вигадані персонажі (Вітько Бубненко, Колька Горобчик, дід Овсій). Натомість в екранізації «Сторожової застави» події відбуваються в сучасний для глядача період та в минулому, але простір змінено. За задумом режисера та сценаристів, у фільмі залишено час дії – Київську Русь, деякі імена героїв, додано фентезійні образи. В інтерв'ю Ю. Ковальов наголосив, що «Сторожова застава» – фентезі, а не історичне кіно: «Ми брали епоху, як відправну точку, такий умовний часовий зріз» [5]. Беручи в основу світ Давньої Русі, за вимогами жанру фентезі, у кінострічці до історичної канви додається міфічний вимір та образи – магічний портал, чаклування, шаман, волхви, пошуки чарівного Перунового каменя, кам'яний Голем тощо. Тож у фільмі поряд із топографічним хронотопом (реальним, упізнаваним світом як сучасним, так й історичним) існують магічний



(вигаданий світ із шаманами, чорною магією, Велесом, волхвами), а також психологічний (внутрішній світ головного героя, його пошуки та боротьба зі страхами).

На відміну від роману В. Рутківського, де історичний хронотоп є доміантним, у фільмі саме психологічний хронотоп є своєрідним обрамленням, центральною лінією та основою для відображення інших сюжетних подій. Фільм починається зі сцени аварії родини головного героя Віті, у якій загинув його батько, а сам хлопець від дитинства здобув страх висоти. Упродовж фільму Вітя долає цей страх: у міфічному світі – він разом із богатирями перемагає половців та велетня Голема, а в сучасному світі – рятує свого друга, який падає зі скелі. Подолання страху супроводжується гаслом: «Я тут не сам, зі мною друзі, зі мною весь Римів», що надає емоційності фільму, порушуючи питання єдності, зокрема у боротьбі проти ворога. Як слушно зауважує кінокритик П. Чаплигін, «під фентезійною обкладинкою» український глядач може розкодувати істинний сенс бойового кличу: «Ми на своїй землі! І ми вистоїмо» [8]. Емоційність сцен протистояння русичів із ворогами підсилюється музичним треком «Наша Земля» (слова – О. Дерманський, музика – М. Корнелюк) учасників акапельної формації «Піккардійська Терція». Так у фільмі артикулюється тема образу Русі-України та зазіхань північних сусідів на історичну територію України.

Попри жанрові розбіжності першотвору «Сторожова застава» та його екранізації, обидва тексти розглядають мистецтво як спосіб (1) самопрезентації нації, культури, що не обмежується виключно стереотипами про українців, які варять борщ із пампушками, їдять сало та танцюють гопак, (2) формування та збереження культурної пам'яті українців, яка охоплює більш вагомні образи, теми, проблеми: історична територія, національні герої, національний характер, – що потребують самопрезентації. Обидва твори реалізують одну з провідних ідей українського сьогодення – збереження минулого задля майбутнього. Така ідея у творах виражається через теми тяглості роду та малої батьківщини.

У післямові до книги В. Рутківський розкриває свій авторський задум, згадуючи запитання від учнів п'ятого класу за часів СРСР про те, чому Іллю Муромця називають «російським богатирем», який воював на українській землі і тут похований. На той час письменник не міг порушувати такі проблеми як давність українського роду, історії, мови та території у художньому творі, адже, за його власною згадкою, «часи були такі, що все найкраще, що було в українців чи в білорусів, вважалося винятково російським надбанням і будь-яка інша думка відкидалася як хибна й шкідлива, а той, хто її відстоював, оголошувався ворогом народу» [4, с. 301]. І тому, коли Україна стала незалежною, питання «хто ми є?», «звідки родом?» стали актуальними для українців, а перша версія твору В. Рутківського побачила світ у журналі «Однокласник» 1991 року. Окремою книгою доопрацьований твір вийшов 2001 року. Тут автор підсилив історичну тему: розширив історичну сюжетну лінію, додав Переяславське князівство, нові ситуації та персонажів, зокрема образи Володимира Мономаха та його сина Святослава, розкриттю яких відвів окремі розділи книги. У цій версії твору



акцентовано на топонімах (Римів, Хорол, Переяслав, Київ), оронімах (Чубарів ліс, Змієва нора, Чортів Яр), гідронімах (річки Сула, Тясмин, Портяна, Ворска), з якими автор пов'язує легенди, історичних постатей, битви русичів проти ворогів, проводячи аналогі до сучасної України, ідентифікуючи топоси Київської Русі як «нашої землі». За слушним спостереженням В. Кизилової, «у літературному тексті топос набуває швидше символічних ознак всієї Руської землі, що у свідомості українців асоціюється з місцем історичного буття пращурів, котрі відстоювали його цілісність та незалежність» [2]. Не випадково автор обрав головним героєм сучасного школяра, який зацікавився історією рідного краю, що своїми коренями сягає прадавнього періоду. Письменник прагнув до географічної та історичної точності, спирався на історичні джерела та легенди. Крім того, автор детально характеризує князя Володимира Мономаха (справедливий, хоробрий, мудрий), богатирів («наші далекі пращури») чи Іллю Муромця («славетний богатир, рівних якому не було, і, мабуть, уже ніколи й не буде» [4, с. 74]).

У пізнішому своєму інтерв'ю ВВС В. Рутківський, відповідаючи на запитання про що книга «Сторожова застава», говорить: «... я намагався показати, що гени Іллі Муровця та Олешки Поповича продовжуються і в нашому поколінні. Ця книга про спорідненість віків та про героїв, яких варто наслідувати» [6]. Тому лейтмотивом твору В. Рутківського, підкреслює Н. Марченко, є любов до рідного краю та повага до себе як нащадка великого роду: «Головним її героєм стає історична пам'ять як підмуток сучасного, несхитний камінь, що не дає зникнути українству у світі» [3]. Тому для українського юного читача В. Рутківський робить своєрідне послання, як свого часу Володимир Мономах: берегти свою землю, захищатися від ворогів, знати українську історію, героїв, звичаї. До цього підводить власне і символічна назва твору – «Сторожова застава», що розкодовується в контексті каменя-стели, де поховані богатирі, які на вічній варті готові захищати землю від загарбників. За спостереженням Н. Марченко, «це та духовна сторожова застава, віднайдення якої нашими сучасниками дарує їм надію на достойне майбутнє» [3]. Відтак у книзі Вітько разом із однолітками є членом історичного гуртка, які захопилися вивченням історії рідної Воронівки (за версією автора – давнього селища Римова). Так письменник розповідає легенди про походження назви Воронівка, а також припускає, що це історична територія теперішнього селища Велика Бурімка (Черкаська область), де минуло дитинство самого В. Рутківського. Автор додає прямі ремінісценції в романі, звертаючись до Повчання дітям Володимира Мономаха, у якому князь розповідає про численні походи задля зміцнення Русі та її захисту від ворогів, а також згадує про напад половців на Римів. Іншу історичну знахідку головний герой Вітько робить, коли розшукує камінь, під яким поховали Іллю Муромця, а потім перенесли до Києво-Печерської Лаври «як святу людину, захисника своєї землі» [4, с. 300]. Тут же В. Рутківський тлумачить етимологію прізвищ богатирів Олекси Поповича та Іллі Муромця, до останнього вживаючи подвійний правопис Муромець та Муровець (від «мур»). Так автор



реалізував ідею твору про відстоювання імені богатирів, які воювали та поховані на українській землі.

Схожий образ розкриває і фільм, до якого обрали слоган: «Захистити минуле заради майбутнього». Ця настанова реалізована в кількох аспектах. По-перше, намір візуально ідентифікувати власне українських супергероїв, зокрема Олешка Поповича, який «виглядає сучасником» (А. Кокотюха). По-друге, зображення українців як успішного народу, з багатою історією та перспективним майбутнім. Тому у стрічці таке місце відводиться картинам краси української природи, побуту та пам'яткам – скелі Довбуша, болота у Бучі під Києвом, територія Тетерівського Кішу, Лиса Гора в Києві тощо, – що виглядають туристично привабливо. Це дає можливість розвіювати стереотип про українську культуру як обмежену лише сентиментальними історіями у стилі Г. Квітки-Основ'яненка, а не героїчним епосом. По-третє, альянз на злободенну дійсність. Героїчні персонажі у картині передаються не як історична реконструкція, а осучаснено. А підтекстом у фільмі лунає ідея про захист українських земель від ворогів, адже без цього не буде що передавати нащадкам. По-четверте, презентація України через переклад кінострічки різними мовами, де слово «Русь» передається як «Росія». Тут слушним видається звернення громади до Державного агентства України з питань кіно із закликом поборотися за минуле України заради її майбутнього на світовій арені і донести до іноземного глядача «Сторожової застави» закликом В. Рутківського: «Україна – спадкоємиця Київської Русі».

Підсумовуючи сказане, варто наголосити: зв'язок роману та фільму «Сторожова застава» є реалізацією міжмистецького діалогу, що сприяє як розвитку вітчизняного кінематографу, так і перепрочитанню класика дитячої літератури В. Рутківського, який віддав цій справі усе своє життя і, якого, на жаль, з 2021 року вже немає серед живих. Такий діалог мистецьких творів осмислений крізь призму універсальної моделі, що застосовується у процесі перекладу з його чотирма компонентами – збереження, зміна, вилучення, додавання елементів тексту в першотворі чи інтерпретації (перекладі чи екранізації), які відбуваються на різних художніх рівнях (жанр, сюжет, образна система). Основні зміни «Сторожової застави» пов'язані з жанром, який в оригіналі є історичним романом, екранізації – фентезі, що зумовило і зміну хронотопу, звернення до міфічних та психологічних вимірів. Проте, обидва твори зберігають спільну ідею – розповісти про своїх національно-історичних героїв або у сучасній версії – супергероїв – богатирів часів Київської Русі Іллю Муромця, Микиту Добринича та Олексу Поповича, залучити молоде покоління до історії та культури своєї Батьківщини, якою варто пишатися. Розкриття образу України відбувається у творах як через ідею тяглості українського роду, так і представлення України як спадкоємиці Київської Русі.

Література

1. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі. Кривий Ріг : Видавництво «Діонат», 2018. 406 с.



2. Кизилова В. Специфіка хронотопу пригородницько-історичної повісті В. Рутківського «Сторожова застава». *Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Рівне : Дятлик М., 2013. Вип. 4. С. 63–69.

3. Марченко Н. У дитячої літератури є два могутні крила: історія і фольклор. *Національна бібліотека України для дітей*. URL: <https://chl.kiev.ua/default.aspx?id=5542>

4. Рутківський В. *Сторожова застава*. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2021. 304 с.

5. Саманчук С. Режисер «Сторожової застави» Юрій Ковальов: «Думав, що стану вихователем у дитячому садку». URL : <https://cutt.ly/41dNUL9>

6. Тарадай Д. Володимир Рутківський: Сучасний школяр відлучений від книжки. URL : <https://cutt.ly/u1dNJIQ>

7. Тороп П. Тотальний переклад. Вінниця : Нова книга, 2015. 264 с.

8. Чаплигін П. 7 причин подивитися нове українське фентезі «Сторожова застава». URL : <https://cutt.ly/91dN7ex>



Василишин О. В.
к. філол. н., доцент
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
імені Тараса Шевченка

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОЗАЦТВА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ Б. ХАРЧУКА

Українське козацтво – унікальне за своєю суттю й різноплановістю явище національної історії.

Образ козака як національного героя мав великий вплив на творчість українських та зарубіжних письменників, спричинив появу великої кількості літературних творів, приурочених цій тематиці. В якій мірі їхня творчість та історична минувшина безпосередньо живила серце і душу письменника Бориса Харчука, засвідчують його різножанрові твори: новели, повісті, романи, тією чи іншою мірою дотичні до тематики козацтва.

Критик Г. Штонь вдало підмітив факт становлення письменника в краї, оповитому легендами й переказами про лицарів війська Запорозького: «Коли з його рідного села (Лози – О. В.) виїхати на трасу, замиготять назви: Збараж, Почаїв, Кременець... Кожне з цих міст північного сходу Тернопільщини має славу й повчальну історію. Під Збаражем стояло військо Богдана Хмельницького, фортецю на кременецькій Боні намагалися взяти приступом, але не взяли турецькі нападники. Боронилась від них і Почаївська лавра, біля якої й досі є видолинок, де, за переказами, бусурманська рать щезла, наче б її не було. А ще далі на північ лежить легендарне Берестечко. Там до останнього подиху стояли козаки. Посічені шляхетськими шаблями, лягли вони в сиру землю, але переможені не були» [8, с. 141].

Справді, про все те Б. Харчук і чув, і читав змалку. А виростав він серед давнених конфліктів місцевого люду з польськими осадниками, які вбачали в кожному українцеві свого раба. Згодом про це він розповідав у своїх творах.

За ширмою «цілинної теми» (збірка «Станція «Настуся», 1965) проглядається доля мільйонів українців, яких тоталітарна більшовицька система насильно переселяла на чужинські неосвоєні землі Казахстану, Західного Сибіру, Далекого Сходу.

У гостродинамічний сюжет оповіді письменник влітає легенду, глибини підтексту якої не помітили рецензенти: «Давно так давно, що лиш у книжках і піснях пам'ять збереглася, у нас на Поліссі була Полісянка. Перед Хмельниччиною вона якраз очолила... ну, по-теперішньому стала командиром загону вершників. Мужня і смілива. Не вбереглась. Схопило її польське військо, прикувало до зрубу і підпалило. В піснях співають, що на попелищі кайданів не знайшли. Казали, що й Полісянку хтось вихопив з вогню:

– Як же її звати?

– Та Настею [7, с. 5–6].

Образ Полісянки – то узагальнений символ України, для громадян якої фольклорний жанр був духовним розрадником в усіх кінцях вигнання.



Гострою, як на застійні часи була повість «Горохове чудо» (1968). Сміливість Б. Харчука у прагненні сказати правду про соціалістичний спосіб життя, зумовила розкутість її жанрових рамок, в якій використані казки, радше казки-притчі.

Б. Харчук увів до повісті ряд казок-притч, які породжують (сугестують) гострий викривальний струмінь (про хлопчика Шугая, який своєю чарівною дудочкою-сопілкою захищав овець від «ведмедів-бурмил» і вовків-сіроманців та про князівну-полівну, яка мала криницю з живою водою і вишню, але сини в неї «нічого так не любили, як сваритися між собою»). Генерали порадили царю Лютому воювати з князівною не війною, а хитрістю – з допомогою короля Пишного: «Кинулися боронити – пізно. Хто попросив у царя ласки, того помилувано, але руки зв'язано. Хто чесно бився, тому відрубано голову» [4, с. 145]. Обидві казки мають подвійний смисл. За ними прочитується героїчна історія боротьби українського народу проти польської шляхти та російського самодержавства. І тут письменник не може обійтись без згущених фарб для опису страждань князівни-полівни, тобто України: «І закували князівну-полівну в кайдани, цькували собаками. То знов розковували і підтягували на диби. Палили вогнем. Знущалися як хотіли, але не могли нічого вдіяти. Цар Лютий наказав, щоб їй відрізали язика. Вона впала мертва. Порубали її, посікли і розкидали по полю. Але вона взяла та й виросла квітами – червоними, синіми, жовтими, білими... Криницю засипали, а вишеньку зрубали». Так, трансформуючи казкові і пісенні образи, автор збуджує в читачів асоціації з історії народу.

Своєрідною формою протистояння тоталітаризмові в творчості Б. Харчука можна назвати й використання езопівської мови. У «Пастелях про давнє» («Нерон», «Веселка і тюрма», «Посестри») чи не першим серед українських письменників (окрім Д. Павличка) в образі Нерона узагальнив диктаторів усіх часів і народів) [5, с. 43–45].

Назва другої пастелі «Веселка і тюрма» змодельована на антонімічному принципі (прямий натяк на Шевченкове життя у неволі – О. В.), розкриває суть зображуваного. Оскільки цей жанр вимагає стислої малюнки, то й письменник відтворив на контрастному зіставленні вишукану картину Петергофа і похмурі каземати Петропавлівської фортеці, збудованої на козацьких кістках. Б. Харчук, змальовуючи в'язничний світ, підсилює гостроту сприйняття тодішньої російської столиці Шевченковими рядками: «Могилами чорніють каземати. Вода сира із стелі цівкотить і чавкає аж по коліна на долівці. Донині чути в'язнів у залізях гнівні голоси: людей у ярма запрягли пани лукаві... Але: Розкуються незабаром заковані люди. Настане суд!» [5, с. 45]. Алегоричний образ «посестер з України» (беріз і ялин – О. В.) не тільки засвідчив географічну окресленість, а й приховав у собі глибокий патріотичний підтекст: «Як погнали синів Запоріжжя і Поволжжя мостити кістками болота і твані, щоб стати тугою на козацьких могилах» [5, с. 45].

Є у Б. Харчука повість з пісенною назвою – «Ой Морозе – Морозенку...». Вона, за словами М. Слабошпицького, «...стоїть у творчій біографії письменника трохи особно. Він уперше звернувся до історичного матеріалу. Власне, не чисто історичного, а до фольклорних переказів, пісень, легенд, передовсім, не випускаючи з поля зору найголовніших орієнтирів історії» [2, с. 9–10].



Повість за композицією містить три частини: «До сина», «Битва», «Страта», подібно до триадності фольклорних творів (казки, думи).

Перша частина твору змодельована на мотиві дороги: мати Морозиха – єдина залишилася живою після нападу шляхтича Киселиці, на хутір іде через усю Україну до сина Нестора Морозенка – спудея братської школи. Початкові епізоди твору навіяні історичними піснями: «Порубали, потягли, побили й покидали у вогонь» [6, с. 332]. – порівняйте із піснями на зразок «Село наше запалили / і багатство розграбили / Стару неньку зарубали, / А миленьку в полон взяли» [1, с. 200].

Напевно, найбільш ґрунтовно поетику повісті дослідила І. Співак у монографії «Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики» (2008). Свої розмисли вона акумулює навколо архетипів: обгорілої вишні, Дніпра, села-раю, шляху. Особливий акцент дослідниця робить на вчинкові Морозихи, коли вона приносить синові пучечку попелу зі згарища батьківського хутора, тим самим спонукаючи Нестора до визволення рідної землі.

Б. Харчук устами матері формулює одвічне прагнення нашого народу: «...ми не займанці і не завойовники... Ми хочемо бути вільні і щоб усі були вільні. Ми хочемо миру і щоб усі жили в мирі... Ми хочемо бути людьми» [3, с. 350].

Прикметно, що у своєму благанні до Господа Морозиха говорить не від власного імені, а від імені всього народу, вживаючи займенник «ми». Образ героїні підноситься до узагальнено-символічного: це не просто скривджена жінка, мати козацького ватажка, це говорить сама Україна-мати. Провідна думка молитви відлунує у зверненні Морозенка до свого війська перед боєм: «Думайте про честь і славу рідної землі. Вона – наша мати. Звільнимо її або вмеремо за неї... Воля або смерть!» [3, с. 352].

Отже, Б. Харчук майстерно сконтамінував цілий ряд фольклорних жанрів, створюючи універсальну метаісторію козацького подвигу. Це також переконливо засвідчує і його лебедина пісня – оповідання «Шайтанка».

Література

1. Розлилися круті бережечки. Українські народні пісні та думи. Київ : Веселка, 1996. 239 с.
2. Слабошпицький М. Питома вага слова. *Українська мова і література в школі*. 1984. № 5. С. 3–11.
3. Співак І. Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики : монографія. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. 180 с.
4. Харчук Б. Горохове чудо : казки, оповідання, повісті. Київ : Веселка, 1991, 204 с.
5. Харчук Б. Пастелі про давнє. *Курінь*. 1993. № 4. С. 43–45.
6. Харчук Б. Подорож до зубра : повісті. Київ : Радянський письменник, 1986. 368 с.
7. Харчук Б. Станція «Настуся» : оповідання і повісті. Київ : Веселка, 1965. 151 с.
8. Штонь Г. Його рівна й довга борозна. *Дванадцять місяців* : настільна книга-календар / упоряд. М. Слабошпицький. Київ : Веселка, 1991. С. 141.



Гладишева В. І.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

ДОЛЯ ПОКОЛІНЬ У РОМАНІ В. ЛИСА «ДІВА МЛИНИЩА»

На сьогодні Володимир Лис є визнаним письменником-романістом, чий твори бентежать і захоплюють читацьку аудиторію. Автор торкається історичних подій переважно ХХ ст. Найуживанішим у творчості письменника залишається топос села Загоряни (відгадується рідне село письменника Згорани). Твір «Діва Млинища» В. Лиса привертав увагу науковців, зокрема А. Вегеш, І. Родіонової та ін. Роман автора залишається недостатньо вивченим, що й зумовлює актуальність дослідження. Його метою є зображення життєвого шляху родин із кутка Млинище села Загоряни.

Події охоплюють період із XVII до XXI століття і локалізуються в місцині, названій Млинище. Твір побудовано на вигаданій легенді про Діву, яка з'являється лише обраному, а в подальшому допомагає йому або карає його.

Роман композиційно, за авторським волевиявленням, складається із чотирьох частин: «Рекрут», «Родичі», «Сім любовей», «Мапа». Це різні сюжетні лінії, які перетинаються і взаємодоповнюються. В. Лис вплітає образи чарівної Диви та мапи із маршрутом до скарбів, які сховано у Млинищах. У романі представлено долі кількох поколінь поліщуків Терещуків і Бройчиків крізь призму різних історичних епох.

У центрі твору головний герой – двадцятилітній Панас Терещук. Він полюбить піклуватись про коней, мріє одружитись із Параскою, проте долею судилося стати рекрутом і знайти карту з їхнім селом, бо за різними історіями, у ньому сховані скарби. Панас бачить Діву Марію «...білу, яка над лісом піднялась» [2, с. 22]. Про неймовірну зустріч він говорить матері, котра запевнила, що то доля йому послала Діву Млинища, бо вона є «...охоронницею їхнього кутка» [2, с. 22]. Діва з'являлася час од часу Панасу, він розмовляв з нею, просив порад. У шпиталі до нього в маренні приходив Діва, щоб порятувати його («Декую... Ми ще стрінемося у Млинищі» [2, с. 71]). У романі вона є Білою Дивою, адже білий колір символізує чистоту і повноту думок, бажання налаштувати на відвертість.

У Млинищах Панас стає першим загорянським рекрутом: «Двайцять п'ять літ? – перепитували. – Та тож ціле життє...» [2, с. 35]. Йому вдалося вижити у вихрі воєнного часу та повернутись до рідної домівки. Через десять років армійські товариші стали називати його Афанасієм, а він змінює соціальну роль: із сільського хлопця перетворюється на рядового імператорської армії. За роки перебування в царській армії Панасу-Афанасію вдається при звичаїтися до всього нового: «...ноги звикли до служби, до нового життя, до нової тривалості і витривалості» [2, с. 54]. Протягом рекрутчини Панас «...сотні разів згадував ту, заради якої добровільно пішов на службу» [2, с. 55]. Його кохана Параска чекала на іншого рекрута Пилипа



Буцу, тому в душі Панаса «...любов і ненависть до неї сплелися в тугий густий клубок» [2, с. 55]. До Загорян він повертається із сином Марком, народженим коханою Асміне, й продовжує вести неспокійне селянське життя.

Недостатньо упізнаваним є Млинище без «...кількох колоритних персонажів і любовей» [2, с. 195]. Далекий родич Терещуків Іван Бройчик – яскравий герой роману. Після його влучних фраз, які характеризували людей у селі, до них «приклеювались» нові прізвиська: «Так, до прикладу, Гриць Чоботан, який мав до цього прізвисько Беземський, як називали і його батька, став Зайчиком» [2, с. 195]. Іван Бройчик вів чудернацьке життя на дві сім'ї: «...робив, як звичне, усе вдома, та коли приходив до Мокрини – тоже порядкував, майстрував, латав» [2, с. 207]. Його мовчки ділили між собою дружина Федоська і перше кохання Мокрина, а мешканці Млинища «...обговорювали, переговорювали, гострили язика, засуджували, особливо жіноцтво. Декотрі заздрили – і Мокрині, і Федосьці» [2, с. 207].

Координати сучасності приховує природна стихія: «...у Загорянах на початку двадцять першого століття лютував осінній буревій» [2, с. 299]. У романі показано нашого сучасника Святослава Чищука – вченого історика. Після того, як він дізнався, що «...саме його предок міг побувати у Франції у ті далекі роки» [2, с. 335], він прагнув за будь-яку ціну отримати карту Млинища. Нащадок Панаса – Євген Онисимович Терещук, уже старенький дід Їгон, не бажає продавати шматок шкіри Святославу. Вмовляння його дітей також не спрацьовують, і дід заповідає поховати його разом із нею. Готовність Святослава переступити через моральні норми та закон заради досягнення дослідницької мети, свідчить про його аморальність. Він умовляє свого сусіда Назара викрасти мапу з могили діда. Таємнича Діва карає Назара за те, що він викрав карту, наславши хворобу його коханій Тамілі. В епілозі Діва Млинища з'являється Святославу, щоб покарати і його за підлі вчинки. Вона веде його за собою до лісу, але дорогою Святослав ламає ногу – так помстилася вченому біла жінка.

Отже, В. Лис у романі «Діва Млинища» виокремлює історії кількох поколінь протягом сторіч. Життя Панаса Терещука стає символом тисячі подібних доль чоловіків, котрі брали участь у суспільно-політичних інтригах влади. Образ Диви Млинища допомагає усвідомити, що складний шлях селянина не минає без втручання білої Диви.

Література

1. Вегеш А. Заголовок у романах Володимира Лиса – ядро художнього полотна. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Ужгород : УжНУ, 2021. Вип. 1. № 45. С. 110–117.
2. Лис В. Діва Млинища : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 368 с.



Горбач Н. В.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ЖІНОЧИЙ ДОСВІД ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО ГОЛОКОСТ

Відзначаючи зростання інтересу сучасної української літератури до теми Голокосту, доводиться констатувати і наявність аспектів, позначених на сьогодні меншою увагою авторів. Одним із них є гендерно зумовлений чоловічий і жіночий травматичні досвіди. Бо хоч представники обох статей піддавалися подібним виявам переслідувань під час геноциду як члени однієї етнічної спільноти, різниця в сфері гендерних ролей і тілесності спричиняла й специфічно чоловічі чи жіночі форми насилля та стратегії виживання.

За спостереженнями М. Гавришко, дослідниці гендерної проблематики, зокрема, теми насильства під час збройних конфліктів, жіночі свідчення про Голокост відразу після завершення Другої світової війни кількісно перевищували спогади, залишені чоловіками, але їх використання як історичних джерел розпочалися лише в 1980-х роках. «Тобто, – зауважує вона, – про історію Шоа довгий час дізнавалися й описували її з чоловічої перспективи. І вона великою мірою залишалася андроцентричною, коли чоловічий досвід набував ознак універсального для єврейства в часи їх масового вбивства» [1, с. 15].

Водночас причиною тривалої відсутності жіночого досвіду в офіційній історії Голокосту було й те, що самі жінки, котрі пережили Голокост, часто не вважали прийнятним робити цей досвід складником колективної пам'яті через травматичний характер пережитого, традиційну табуйованість теми сексуальності в суспільстві, а в ситуації радянської дійсності ще й через загрозу стигматизації за аморальну поведінку, колабораціонізм тощо.

У творах українських письменників центральними темами репрезентації жіночого травматичного досвіду Голокосту є теми материнства та гендерованого насильства.

Здавалося б, жінки під час війни мали більше шансів на порятунок, оскільки чоловіків-євреїв нацисти часто знищувалися в першу чергу, бо розглядали їх як джерело фізичного спротиву, у той час як жінок могли залишати живими для різних форм експлуатації. Особам чоловічої статі, якщо йшлося про правовірних євреїв, важче було приховати свою належність до іудаїзму, тому їх менш охоче переховували, боячись викриття і покарання окупаційної влади. Але в ситуації, коли чоловіки гинули на окупованій території або перебували на фронті, відповідальність за дітей лягала на плечі жінок. Наявність дітей, особливо малолітніх, робила жінок більш вразливими перед загрозами воєнного часу і впливала на їхні стратегії виживання.

Уже перший епічний твір української літератури про Голокост – повість О. Дучимінської «Еті» – позначений намаганням авторки показати травматичну



дію Голокосту на прикладі жінки-матері, яка після втечі з Львівського гетто шукає порятунку у місті і навколишніх селах. Окреслений на самому початку розповіді стан жертви, яка неодноразово порівнює себе із загнаним звіром, стає відправною точкою її психо-емоційної кризи. Заради двох своїх дітей Еті намагається зберегти власне життя, але чим далі зауважує дивні перемини у власній свідомості: «У духовному “я” Еті почалася якась зміна... Вона могла сидіти довгими годинами, згорнувши руки, і нагадувати щось, чого ніяк згадати не могла» [3, с. 137].

Якщо в повісті О. Дучимінської «Еті» змодельовано ситуацію вимушеної розлуки матері і дітей, то в повістях М. Матіос «Черевички Божої матері» та О. Деко «Кедойшім: повість-хроніка Шенетівського гетто» йдеться про безсилля матерів захистити своїх новонароджених і малолітніх дітей від німців чи поліції і зберегти їм життя. Автор останнього твору на прикладі родини Станіслава Кашперука, одруженого з єврейкою Розою, порушує і проблему трагічної долі дітей від змішаних шлюбів.

Героїня повісті Я. Острук «Родина Гольдів», усвідомивши неможливість втечі усієї сім'ї з окупованого німцями Львова, постає перед необхідністю порятунку нащадків. Їй доводиться прийняти непросте для матері рішення, коли селянин Петришин, колишній пацієнт її чоловіка, пропонує надати притулок лише одній дитині: «... котре з них дати?... Чотирирічного Ізя, чи вже дорослу Міру?.. Ізю ще дитина, без матері буде плакати, плачем себе викаже. Міра не дитина, розуміє небезпеку, її скоріш вдасться переховати [7, с. 9]. Задля можливості отримувати їжу синові, Рена, опинившись у гетто, наймається на роботу в будинок німецького офіцера, де змушена потерпати від свавільного обходження.

Естер із роману Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог», для порятунку і прохарчування двох дітей – Міри і Давида, з якими перебуває в гетто, приймає рішення зголоситися на роботу в «трудоному» таборі. Коли травмована психіка доньки дала збій, Естер «волочила візок за двох, слідкуючи, щоб вона трималася за ручку візка: інакше Міру могли розстріляти – за саботаж» [8, с. 82].

В останні хвилини перед стратою не забракне рішучості героїням повістей М. Мащенко «Дитя єврейське» і Р. Плотнікової «В яру згасаючих зірок», які навіть йдучи на страту, не втрачають можливості зберегти життя власним дітям: перша залишає згорток із немовлям у кущах на узбіччі дороги, а друга – виштовхує доньку в юрбу людей обабіч шляху.

Саме з Ривкою, героїнею останнього твору, пов'язаний найпромовистіший символ материнської травми Голокосту – голодне дитя, котре намагається смоктати груди, в яких немає ні краплини молока, бо воно «перегоріло, зотліло, вмерло» [19]. Здатність вигодовувати дитину власним молоком – одна з особливостей, що відрізняє жіноче тіло від чоловічого, але недоїдання і постійні стреси знеособлюють жінку. Материнство в непридатних для нього умовах уподібнюється до процесу годування Ривкиного сина, котрий «мучить матір і сам



мучиться» [19]. Епізод годування на дні розстрільної ями стає сумним прологом до подальшої долі жінки та її дитини: зачувши крик голодного немовляти в копиці сіна, поліцай Гришка Губа випустив у них автоматну чергу.

Українські письменники приділяють увагу і наслідкам та формам переживання травми. Якщо у героїні повісті О. Дучимінської «Еті» наслідком травматизації стають психічні розлади, то в Рахлі з оповіданні Варвари Чередниченко «Я – щаслива Валентина» через смерть рідних людей відбувається зміна мовленнєвої поведінки. Від переживання втрати цілої родини у жінки трапляється вибіркоче витіснення мов: «...вона розмовляє і розуміє зараз лише рідну свою, єврейську мову» [11, с. 120].

Важливою для розмови про жіночий досвід травматичного переживання Катастрофи є концепція Л. Лангера про «вибір без вибору» як обмежений, неповний вибір, який змушував жінок-жертв Голокосту обирати такі варіанти поведінки, які б вони не обрали за звичайних обставин, в умовах дії законів і моралі. «Вибір без вибору» – це ситуації, «де критичні рішення не відображають варіанти між життям і смертю, а одну форму “ненормальної” реакції чи іншу, котрі обидві нав’язані ситуацією, яка в жодному разі не була власним вибором жертви» [12, с. 120]. Дослідник стверджує, що жоден із варіантів, представлений жертвам Голокосту, не був вибором. Стикаючись із вибором поміж сексуальним насиллям і смертю, вони могли обирати перше, але це не означає їхньої згоди на такі стосунки.

Вітчизняні автори художніх творів про Голокост робили спроби звертання до мотивів гендерованого насильства. Так, у романі Т. Мигалія «Шинок “Оселедець на ланцюзі”» Агнешка, дочка колишнього власника закладу єврея Абця, йде на близькість з есесівцем. Вона не з власної волі опиняється в ситуації, коли їй доводиться використовувати свою тілесність як стратегію виживання, що й підкреслює її розправа над кривдником.

Письменники також акцентують ситуації, коли насильство по відношенню до єврейських жінок чинилося не лише німцями, а й представниками місцевого населення, зокрема, наділеними владними повноваженнями. Наприклад, у повісті Р. Плотнікової «В яру згасаючих зірок» приваблива зовнішність Ривки стає причиною сексуального насильства щодо неї поліцає Гришки Губи. Проте відмова жінки від принизливих стосунків заради порятунку нівелює поведінку насильника:

– Не послухала мене, дурна бабо, – сказав, наблизившись упритул. – Ти що, не розумієш, вас переселять сьогодні у яр.

А вона йде мовчки – й ані слова. Тільки очиськами своїми кудись за небосхил зоряє [19].

У повісті О. Деко «Кедойшім: повість-хроніка Шепетівського гетто» йдеться про таку форму гендерно зумовленого насильства, як примусове роздягання жертв перед стратою, що мало морально зламати їх, викликати в них почуття сорому, залежності від чужої волі. Але в епізоді розстрілу єврейських



жінок письменник підкреслює спротив жертв насильства навіть у ситуації безвиході:

Жінки якусь мить сиділи нерушно, далі почали нерішуче ставати на коліна. Одна підвелась на повний зріст, попрямувала до ями. За нею пішли інші.

– Будь проклятий, зраднику! – Жінка плюнула на Болька.

Гримнув постріл, і вона упала в яму.

– Будь проклятий, зраднику...

– Будь проклятий... [2, с. 217].

Через взаємини єврейської дівчини Юдки і офіцера СС Панкраца потрактовано травму Голокосту в повісті Б. Харчука «Панкрац і Юдка». Юдка – молода дівчина, яка за рік до окупації закінчила школу, разом із батьками живе на території «трудового» табору, а в містечко ходить на примусові роботи. Особливо гостро своє становище Юдка відчуває тоді, коли змушена працювати у власному будинку, в якому нині мешкає Панкрац.

Читач розуміє, що результату травматизації досягнуто тоді, коли здатність до спротиву Юдки зламано, коли змінюється її особистість і поведінка. Вона намагається «розгледіти» привабливість Панкраца, догодити йому, вдягає принесені ним вживані жіночі речі, а головне – захисною реакцією на страх смерті стає емоційне віддалення від батьків. Дівчина навіть приготувала їм поживну їжу, але так і не віддала її, відкладаючи відвідування батьків з дня на день. Коли ж Юдка приходить до табору, то застає порожні бараки: мешканців затопили на дні ставка, загативши греблю.

Повість Б. Харчука засвідчує гендероване переслідування головної героїні, яку Панкрац використовує заради економічної та сексуальної експлуатації. Попри несхвалення таких зв'язків із боку німецького військового керівництва, не йдеться й про їх заборону, тож у повісті, як і в дійсності, «сексуальне насильство ставало прийнятною і нормальною частиною повсякденних ситуацій на війні» [6, с. 277]. Через самохарактеристику Панкраца («Мій зміст весь у моїй формі» [10, с. 67]) автор зводить його сутність до виконання службових функцій. Тож коли лейтенанта СС звинуватили в компрометуючих арійця зв'язках з Юдкою, він безжально усуває «причину» такої ситуації: «Ударив постріл, і вона, наче спіткнувшись, впала перед перекошеними дверима. – Бене... сказав він і переступив через неї. – Бене» [10, с. 67].

Ресурсом для виживання стає тіло й головної героїні повісті М. Мащенко «Дитя єврейське» [4]. На красу Іди Фрідман, що разом із немовлям ішла на розстріл до Бабиного Яру, звертає увагу офіцер вермахту Вільгельм Гауптман. Характер Іди розкривається у вимірах материнського і громадського обов'язку, які виявляються однаково травматичними. Іда рятує доньку від розстрілу, непомітно опускаючи немовля в кущі обабіч дороги до Бабиного Яру, але, опинившись у концтаборі для ворогів радянської влади, не може захистити її від приречення стати дитиною «ворога народу». М. Мащенко говорить про маніпулювання материнськими почуттями жінки як один із видів гендерованого насилля, яке застосовувалося як німецькою окупаційною, так і радянської



владою. Діти використовувалися як засіб шантажу, психологічного тиску, суспільного остракізму матері.

Думається, що ступінь розробленості питання жіночого досвіду Голокосту в українській художній літературі зумовлений недостатнім рівнем його дослідження у вітчизняній історичній науці та недостатнім рівнем проговорюваності в суспільстві. Поглиблює такий стан справ те, що тема жіночого досвіду Голокосту перебуває на перетині кількох замовчуваних до недавнього часу тем: загалом жіночої історії Другої світової війни, окупаційного жіночого досвіду, сексуального насильства під час війни, тобто вона замовчується потрійно. Проте, залучення наукою чи мистецтвом, із властивими кожному з них засобами і прийомами, жіночого досвіду Голокосту сприятиме його поверненню в колективну пам'ять.

Література

1. Гавришко М. Згвалтування у сховках: сексуальне насильство під час Голокосту в Україні. *Голокост і сучасність*. 2019. № 1(17). С. 10–30.
2. Деко О. Кедойшім. Повість-хроніка Шепетівського гетто. *Деко О. Твори* : в 4 т. Т. 2. : Проза. Київ : Юг, 1997. С. 193–252.
3. Дучимінська О. Еті. *Дучимінська О. Сумний Христос*. Львів : Каменяр, 1992. С. 120–142.
4. Мащенко М. Дитя єврейське. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 272 с.
5. Мигаль Т. Шинок «Оселедець на ланцюзі». Львів : Проман, 2006. 240 с.
6. Мюльхойзер Р. Незаперечний злочин. Сексуальне насильство німецьких вояків під час «війни на знищення» в Радянському Союзі у 1941–1945 рр. *Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства* : зб. наук. праць / за наук. ред. Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь. Київ : ТОВ «АРТ КНИГА», 2015. С. 269–277.
7. Острук Я. Родина Гольдів. Буенос-Айрес, 1964. 119 с.
8. Пахомова Т. Я, ти і наш мальований і немальований Бог : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 192 с.
9. Плотнікова Р. В яру згасаючих зірок. URL: https://judaicacenter.kiev.ua/almanah_egupets_17/
10. Харчук Б. Панкрац і Юдка. Харчук Б. *Шлях без зупинок*. Київ : Дніпро, 1982. С. 32–78.
11. Чередниченко В. Я – щаслива Валентина. *Вітчизна*. 1946. № 2. С. 110–127.
12. Langer L. L. The Dilemma of Choice in the Deathcamps. *Echoes From The Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time* / ed. A. Rosenberg, G. E. Myers. Philadelphia: Temple University Press, 1988. С. 118–127.



Гречешнюк О. О.
аспірантка

Львівський національний університет імені Івана Франка

ПРОПРАЦЮВАННЯ ТРАВМАТИЧНОГО МИНУЛОГО ЯК ЛЕЙТМОТИВ НОВІТНЬОГО РОМАНУ ПОКОЛІНЬ

Після закінчення Другої світової війни питання осмислення національного минулого спричинило одну з ключових дискусій як у політичному, так і суспільному житті Європи. Зокрема, найбільше це стосувалося переможеної країни-агресора Німеччини.

Повоєнна розруха, економічна криза, зовнішня окупація країни та її розподіл остаточно поклали край пануванню злочинного націонал-соціалістичного режиму, що неабияк вплинуло на свідомість населення. Власне після 1945-го року розпочинається всенаціональний процес «подолання минулого». Спочатку це було нав'язування зовнішніми сторонами думки щодо вини та відповідальності усього населення Німеччини за жахливі злочини керівної влади. Після розподілу країни на дві держави владою підтримувалась політика замовчування щодо минулого. Лише згодом на політичному рівні зароджується нова історична культура. На зміну поколінню очевидців тоталітарного режиму, які не хотіли порушувати мовчанку, прийшло покоління їхніх дітей, які почали чинити спротив своїм батькам, розголошуючи те, що так ретельно приховувалось. Саме це покоління, відсторонивши себе від старшого, стало активно та відкрито обговорювати тему націонал-соціалізму та Голокосту. А вчинок канцлера Віллі Брандта (1969–1974) здивував не лише усіх німців, а й цілий світ. Під час свого візиту в Польщу він попросить привселюдно вибачення у євреїв, ставши на коліна перед пам'ятником повстанцям Варшавського гетто. Ніхто не очікував на цей жест з боку політика, а дехто навіть зреагував обуренням. Однак В. Брандт у своїй політичній діяльності керувався принципом, що немає народу, який б міг сховатися від власної історії. І тому він зробив те, що «годиться зробити людині, коли їй бракує слів» [7]. Цим вчинком канцлер змінив ставлення світової общини до німців та покладе початок відкритому проговоренню німецьким урядом своєї вини у масовому знищенні людей. А вже на початку 90-х років минулого століття падіння Берлінської стіни та об'єднання Німеччини остаточно змінило процес осмислення народної трагедії. Третє покоління внуків «молодих людей ... все більше цікавиться історією сім'ї, в якій вони народились. Вони сприймають себе не як самостійних окремих індивідів, а як учасників групи (покоління чи сім'ї), в яку об'єднані не за власним бажанням» [4]. Тому нове покоління звертається до історії родини, в якій вони зростали, щоб краще зрозуміти себе та віднайти власну ідентичність. «Молоді люди відповідальні не за те, що було в минулому. Вони відповідальні за те, у що ця історія в майбутньому перетвориться» [10]. Саме ці слова чудово характеризують



те, що зараз відбувається в країні – аби впевнено крокувати вперед і знати хто ти, потрібно розібратись з минулим і не забувати його.

Що стосується пострадянського простору, то процес «переосмислення минулого» не характеризується такою популярністю, як, скажімо, у західній Європі. Деякі країни ще й до сьогодні позитивно підтримують зв'язок з комуністичним минулим (наприклад, країни середньої Азії, Росія). Країни Прибалтики ж навпаки відокремили себе ще в 90-х роках від союзних держав і запустили процес «націоналізації історії», про що свідчить сьогодні доволі високий рівень культурного та політичного розвитку їхнього суспільства. Україна досить довго знаходилась у невизначеній зоні – після 90-х років минулого століття наша країна перебувала під постійним тиском держави правонаступниці союзу, а тому процес «пропрацювання минулого» дещо затягнувся. Лише на початку 2000-х років на політичній та суспільній арені України з'явилося нове молоде покоління людей, в якого кардинально помінялось сприйняття минулого. Ця молода генерація поставила перед собою завдання переосмислити історію власної країни в досвід, який би став джерелом формування нового демократичного суспільства. Вже згодом події 2013 року, зокрема Революція гідності, російсько-українська війна, яка триває до сьогодні, все більше розмежовує нас з тими, хто «писав» нашу історію впродовж ХХ століття.

Те, що відбувається в країні в даний момент – це наймасштабніше за весь час незалежності переосмислення спадку тоталітарної радянської системи, яке, за словами В. В'ятровича, голови Українського інституту національної пам'яті, спровокувала розв'язана росією війна на Донбасі. А «криголамами», які рухають цей процес, є люди, яких ця війна торкнулася безпосередньо: «Очевидно, що інший надзвичайний крок, який зараз триває, який ще довго буде тривати – це, власне, переосмислення радянського минулого. Я категорично не згоден із закидами, ... що ми нібито вириваємо радянське минуле з нашої історії. У жодному випадку. Воно там повинне бути як приклад того, чого ніколи не повинно повторитися. Тобто ми, навпаки, повинні про це дуже серйозно пам'ятати, про це дуже серйозно дискутувати, це дуже серйозно вивчати» [8]. Звичайно, цей процес опрацювання національного минулого знаходиться лише на початковому етапі, проте механізм роботи з пам'яттю запущено. І цей величезний крок веде український народ до самоствердження себе як незалежного вільного демократичного суспільства.

Письменники активно долучаються до загальнонаціонального процесу відновлення історичної пам'яті. Завдяки посиленням на власний досвід та переповіданням власних правдивих сімейних історій оголюють минуле своєї країни перед усім світом. У новітній німецькомовній літературі тема націонал-соціалізму, Голокосту та його вплив на приватне життя людей є однією з найбільш обговорюваних. Саме з кінця 90-х рр. минулого століття в суспільстві відкрито ставиться питання про причетність звичайних пересічних громадян Німеччини до Другої світової війни, режиму Гітлера та Голокосту. Особливо впродовж останніх двадцяти років дедалі частіше з'являються друком романи, що



тісто пов'язані з прагненням людини «зануритись у минуле та у цьому минулому знайти себе» [5, с. 7]. А тема націонал-соціалізму розкривається з перспективи другого і третього повоєнного покоління на тлі сімейної історії автора чи авторки. Це генераційні романи «На прикладі мого брата» Уве Тімма («Am Beispiel meines Bruders», 2003), «Листи Павла» Моніки Марон, «Небесні тіла» Тані Дюкерс («Himmelskörper», 2003), «Такі ми є» Гіли Люстігер («So sind wir», 2005). У цих творах письменники відновлюють ті, ще не зовсім втрачені, моменти особистих життєписів, які в сукупності дають інакшу картину бачення, розуміння й усвідомлення великих трагічних подій ХХ століття: «У сучасних генераційних романах, які тематично стосуються Другої світової війни, покоління суспільні й покоління сімейні тісно пов'язані між собою. А це означає, що історичних персонажів зображено крізь призму сім'ї як батько, син чи дідусь. А у послідовній сукупності “історія, суспільство і сім'я” прихований потенціал тих текстів... Колективна велика історія переоповідається у зменшеному форматі як сімейна історія, об'єднуючи приватне та суспільне» [2, с. 24].

Представниця другого повоєнного покоління, німецька письменниця Моніка Марон у своєму автобіографічному романі «Листи Павла» реконструює історію трьох поколінь власної сім'ї. Жвавий інтерес до власного минулого спровокований давньою знахідкою – ящиком зі старими фотографіями, листами та документами її бабусі та дідуся. Власне це і стало причиною написання генераційного роману, дія якого розкривається на тлі великої економічної кризи, Другої світової війни, націонал-соціалізму, існування НДР, падіння Берлінської стіни та початку будівництва «нової німецької держави».

Розпочинає авторка твір з розповіді про її дідуся Павла Іглаша – польського єврея, який своїй дружині та дітям пише листи з гетто Белхатов, що у Польщі. Авторка фрагментарно повертається у минуле і розповідає читачеві про юність діда, одруження з бабусею Жозефою, яка була католичкою, про переїзд у Берлін, про їхніх чотирьох дітей, в тому числі й про свою матір Хеллу, про страшні події панування нацистського режиму в Німеччині та про дивну смерть дідуся як жертви гітлерівської політики. У другій частині роману авторка пише про саму себе.

Оскільки це генераційний роман, то важливе значення при аналізі теми переосмислення минулого мають взаємостосунки сімейних поколінь головної героїні, їхнє бачення та розуміння історії. Себе авторка зображує у романі як представницю покоління, яке «розпочало формування нового демократичного суспільства у Німеччині» [6]. Для неї це більше ніж автобіографічний роман, це робота над власними спогадами та пам'яттю. У романі М. Марон наголошує на темі забуття та пригадування і пояснює, що іноді процес забуття – це свідомий акт певних зовнішніх чинників, який здійснюється цілеспрямовано: «підозрюю, що забуття служить нечисті та усьому поганому» [3, с. 11].

З іншого боку, велика увага приділяється матері Моніки – Хеллі, яка пережила націонал-соціалістичний режим, переслідування батьків, жила в НДР, була комуністкою та дружиною Карла Марона – міністра внутрішніх справ НДР. Саме матір знаходить коробку з листами, які надсилав їй батько з гетто, та



запевняє доньку, що зовсім забула про них. Для Моніки це дуже дивно, адже, Хелла була дипломованою журналісткою і працювала все життя редактором у газеті, а тому те, що вона забула все, що відбувалось після 1939 року, як сама запевняла, став сумнівним для Моніки й ускладнив процес реконструювання сімейної історії та переосмислення минулого. Мати належала до старшого покоління, якому не хотілося оголювати минуле, і жила в східній частині Німеччини, де було заборонено про таке говорити. Її донька Моніка перебрала на себе цю відповідальність: «Я маю бути готова розуміти те, що продовження історії моєї сім'ї стосується і мене, так наче це і є моє життя» [3, с. 13] – зазначає у романі сама авторка.

В українській літературі за останні десять років також з'являються схожі твори, які літературознавці, на відміну від своїх європейських колег, відносять до жанру сімейної саги. Це, наприклад, «Музей покинутих секретів» (2009) Оксани Забужко, «Люди в гніздах» (2017) Олега Коцарева, «Дім для Дома» (2017) Вікторії Амеліної, «Букова земля» (2019) Марії Матіос, «Амадока» (2020) Софії Андрухович та ін. Проте це не прості історії українських сімей, а серйозні опрацювання авторами проблеми пам'яті, травматичного минулого та спогадів. Актуальними для сучасних письменників стали ті часові проміжки, що були найбільш табуйованими та забороненими для громадян СРСР: Голодомор, Голокост, альтернативні радянським наративам погляди на Другу світову війну та інші воєнні конфлікти, до яких було залучено українців. Саме завдяки цим творам молодому читачеві вдається краще зрозуміти історію власного народу, адже всі ці реалії були і є частиною життя простих людей.

Особливої уваги заслуговує роман С. Андрухович «Амадока» [1], над яким авторка працювала цілих шість років. У творі тематично об'єднані три складні історії – сучасна війна на сході України, Голокост та Розстріляне Відродження. «Амадока» – це роман про пам'ять, а саме про призабуті сторінки історії, які залишаються незаповненими лакунами та білими плямами, що нагадують про себе щодня.

Головний герой роману – Богдан, воїн, який поранений потрапляє у госпіталь після важкого бою на сході країни. У нього пошматоване обличчя, він абсолютно нічого не пам'ятає. Згодом з'являється Романа, співробітниця одного з київських архівів (що не випадково!), яка називає себе його дружиною. Жінка забирає чоловіка додому і починає працювати з його пам'яттю – вона занурює молодика у минуле його родини Фрасуляків-Криводяків. Проте з самого початку Романа не договориє Богдану правду, та й він це розуміє, оскільки всі ці спогади не викликають у нього ніяких емоцій. Починає жінка з розповіді про медсестру – бабусю Уляну та її стосунки з євреєм Пінхасом, відкрито обговорюючи тему Голокосту, потім розповідає про батька Богдана – професора, пластичного хірурга. Не випадково авторка підбирає професії своїм героям. Так, обираючи цей фах, батько головного героя здобуває уміння заліковувати, розгладжувати шрами. Зрада, співпраця з ворогами – усе це треба витіснити і акуратно скальпелем



вирізати рубці. Відмовляючись від небажаної пам'яті, він тим самим відмовляється від свого батька – вояка УПА, який загинув у концентраційних таборах.

Проте вже наступне покоління – Улянин внук обирає своїм заняттям археологію, тобто роботу зі слідами, уламками втраченого минулого. Власне таким протиставленням поколінь авторка намагається зобразити те, яким чином опрацьовується в Україні тема історичного минулого. «Працюючи над "Амадокою" і шукаючи додаткового розуміння в джерелах про Другу світову війну, Голокост чи сталінські репресії 30-х років, я зіткнулась із усвідомленням безвиході: більшість із тих історій назавжди залишаться розверзтими, несправедливими, неугавно болючими, неосягненими, – розповідає про роман С. Андрухович. – Я збагнула, що їх неможливо виправити і заглибити, їх ніяк неможливо змінити. І єдине, що можна було вдіяти з цією безвихіддю – це спробувати її висловити, перетворювати у слова» [9]. Цим твором письменниця ставить читачеві доволі цікаві запитання: «Чи знаємо ми, хто пише нашу історію, і чи варто вірити всьому, що ми чуємо і бачимо?». Окрім цього С. Андрухович нагадала своїм читачам, що продовж багатьох років у школах ми вивчаємо, як наш замучений, багатостраждальний народ потерпає від поляка або росіянина. Але існує інша сторона медалі, і слід знати, що серед тих поляків були й українці: вони записувались в СС «Галичина», щоби помститися вчительці, прагматично підходили до вимінювання коштовностей у євреїв, співпрацювали з радянськими органами. Тобто у романі авторка порушує шаблон «жертви», з яким ми звикли себе ототожнювати, натомість відкрито заявляє, що серед своїх було багато і злочинців. У романі це продемонстровано на прикладі постаті Віктора Петрова (Домонтовича). Цей чоловік виявився шпигуном і подвійним агентом, вижив під час репресій і розстрілів, пережив війну, міг продовжувати свою працю й одружився з коханою жінкою, вдовою Миколи Зерова, Софією.

Підводячи підсумок, можемо констатувати, що зумовлений історичними подіями ХХ століття процес переосмислення минулого, що в Німеччині триває вже довго, в Україні лише набирає обертів. Німецький народ активно працює з власним минулим, формуючи нові національні установки та цінності. Молоді покоління, що прийшли на зміну очевидцям тих жахливих подій, не дистанціюють себе від них, а швидше, навпаки, приймають всю правду. Особливо після падіння Берлінського муру в 90-х роках минулого століття в книгарнях країни почали з'являтися друком романи поколінь письменників, в яких відкрито та без ілюзій зображена найжахливіша сторінка з історії Німеччини – Друга світова війна, націонал-соціалістичний режим Адольфа Гітлера та Голокост. У таких романах на прикладі власних сімейних переказів автори порушують важливі питання щодо колективної вини та відповідальності німецького народу за злочини проти людства. Описуючи в творах життя щонайменше трьох поколінь однієї родини, письменники демонструють, наскільки змінюється світогляд та думки людей з часом та як це впливає на процес подолання історичного травматичного досвіду для цілого народу. Протягом останніх десяти років схожу ситуацію ми спостерігаємо і в українському літературознавчому просторі. Ціла низка авторів



порушують важливі теми минулого, зокрема, і його переосмислення у своїх сімейних сагах. І актуальність такої літератури лише зростає.

Література

1. Андрухович С. Амадока. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
2. Assmann A. Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Vien : Picus, 2006. 60 s.
3. Maron M. Pawels Briefe. Frankfurt am Main : Flischer Taschenbuch Verlag, 2001. 205 s.
4. Schulze L. Vom Umgang mit nationalsozialistischer Vergangenheit in der deutschen Gegenwartsliteratur, Munich : GRIN Verlag, 2006. 102 s.
5. Wehdeking V. Mentalitätswandel in der Gegenwartsprosa. Berliner Autor(inn)en und Themen. *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext.* / hrsg. von Volker Wehdeking und Anne-Marie Corbin. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003. S. 7–25.
6. Ассманн А. 50 років після 1968-го ми говоримо не про історію покоління, а про міф довкола. URL : <https://veme.news/texts/50-rokiv-pislya-1968-go-mi-govorimo-ne-pro-istoriyu-pokolinnya-pro-mif-pro-nogo/>
7. Віллі Брандт на колінах: 50 років великому жестові у Варшаві. URL : <https://www.dw.com/uk/willy-brandt-na-kolinakh-50-rokiv-velykomu-zhestu-u-warszawi/a-55828231>
8. В'ятрович В. Україна «не вириває» радянське минуле з історії, а переосмислює його. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/news-viatrovych-istoriya-radianske-mynule/29825373.html>
9. Лівін М. «Пам'ять і забуття». Про що нова книга Софії Андрухович «Амадока». URL : <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/book-of-the-week/295665-pro-scho-nova-velika-kniga-sofiyi-andruhovich-amadoka-poyasnyue-sama-avtorka>
10. Weizsäcker R. Gedenkveranstaltung im Plenarsaal des Deutschen Bundestages zum 40. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges in Europa. URL : https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Richard-von-Weizsaecker/Reden/1985/05/19850508_Rede.html



Громова Н. В.
к. пед. н., доцент
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Герасимець Т. В.
студентка
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

ПОРУШЕННЯ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОСТІ У ТВОРАХ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

Творчу спадщину Ольги Кобилянської вже не перше покоління шанувальників вважає актуальною завдяки порушеним письменницею важливим і нині проблемам інтелігенції та селянства, емансипації жінки. До вивчення її доробку зверталися Л. Білецький, В. Вознюк, Т. Гундорова, І. Дзюба, М. Лещенко, М. Павлишин. Але нашу увагу привернули праці О. Грицай, котрий був запеклим шанувальником творів авторки, навіть листувався з нею.

Варто зауважити, що дослідник помітив у творчості О. Кобилянської новий літературний тип української жінки, який відрізнявся від жіночих образів у творах Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, Марка Вовчка, П. Мирного, Ю. Федьковича: «Невибагливому інстинктивному животінню колишньої жінки-невільниці в наших побутових оповіданнях протиставляє Кобилянська силою своєї жіночо-визвольної ідеї володарський жіночий тип. Володарський своєю ідейною вищістю над оточенням» [4, с. 247]. Найліпшою книгою українського письменства, вершиною епічних творів О. Грицай уважав повість О. Кобилянської «Земля» (1887), у якій їй вдалося поєднати ідеали високого світогляду з суворою реальністю. О. Грицай бачив творчу новизну О. Кобилянської у тому, що вона внесла в українське письменство «щонайтонший психологічний аналіз людини в її змаганні бути людиною в найкращому і найглибшому значенні цього слова» [3, с. 3].

Критик значно оцінив виховну здатність прози буковинської авторки. Він наголошував: що б не зображувала О. Кобилянська, її думки – про людину, рідний край. Своім талантом вона показала нам прекрасне (мову музики, барв), любові до своєї землі й домівки. Підносячи роль культури, О. Кобилянська бачила як позитивні, так і негативні риси народного буття. У новелі «Битва» позитивну сторону займає природа й місцеві жителі, а здобутки «цивілізації» постають у негативному світлі.

Дослідник творчості і життєвого шляху письменниці В. Вознюк підкреслював, що письменниця була всебічно розвинена, їй було цікаво й у хорі, і на льоду (подобалося ходити взимку на ковзанку), і в музиці (захоплювалася грою на фортепіано), і в образотворчому мистецтві [див.: 1, с. 52]. В. Врублевська зазначала, що чарівність особи письменниці відзначається в силі її емоцій, які виділяли її з-поміж людей і були значно сильнішими, ніж причини, які їх викликали [див.: 2, с. 58].



Повість «Людина» стала одним із перших творів нашого письменства, побудованих на розкритті внутрішнього світу, почуттів і думок головної героїні. Читач знаходиться в ситуації напруження почуттів. Олена є жертвою тогочасних умов. Головна героїня виявилася звичайною людиною, з усіма недоліками й перевагами. Заслуга О. Кобилянської полягає в тому, що вона творчо показала Олену як цілісний образ, її внутрішній стан, а не як символ. Нам варто повчитися у неї мужності, розуму, відваги, здатності до самопожертви заради рідних.

Набагато ширше й глибше у «Царівні», ніж у «Людині» коло спостережених і відтворених явищ тодішньої дійсності. Вона підпорядковується тут важливішим, суттєвішим проблемам, темам суспільного і етнічного визволення. Має нову проблематику – проблеми формування демократичної інтелігенції, її місце в колективному житті та обов'язки перед народом. У повісті ясно реалізується думка про потребу ліквідувати будь-яке приниження і насильство над людиною. Помітний основний принцип феміністичного підходу – фіксування на жінці у власному житті, використання нових пояснень жіночих цінностей.

Жіночі образи О. Кобилянської уособлюють подібний духовний культурний тип – тип сильної й непересічної особистості з «ідеальними вимогами до життя», з неабияким бажанням духовності та індивідуальної свободи. Але кожен із цих образів, як слушно зауважує румунська дослідниця М. Ласло, «видається нам новим, відмінним від інших новими потужностями духовної краси і благородства, розкритими в них авторкою» [5, с. 337].

Отже, творчість О. Кобилянської сприяла розвитку феміністичних ідей не тільки на рідній землі, а й в Європі загалом. Вона порушила питання про важке становище жінки «середньої верстви». Винятковою заслугою письменниці є те, що вона створила в українській літературі новітній тип морально-естетично орієнтованої особистості.

Література

1. Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську. Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. Київ : Дніпро, 1983. 52 с.
2. Врублевська В. Емансипантка : повість. Київ : Молодь, 1989. 58 с.
3. Грицай О. Ольга Кобилянська. З приводу ювілею 40-ліття письменницької творчості. *Український прапор*. Берлін, 1927. Ч. 23. С. 3.
4. Грицай О. Ольга Кобилянська. *Літературно-науковий вісник*. Львів, 1922. Кн. VI. С. 235–250.
5. Ласло М. Тема емансипації жінки у творчості О. Кобилянської. *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах* / упор. Ф. Погребенник та ін. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1963. 337 с.



Гурдуз А. І.
к. філол. н., доцент
Миколаївський національний університет
ім. В. О. Сухомлинського

РЕАЛІЇ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФЕНТЕЗИ Р. РІГТЗА, Г. ДЕЛЬ ТОРО І К. ФУНКЕ

Активне звертання фентезійного постмодерного мистецтва до об'єктивних історичних реалій зумовлено, зокрема, актуалізацією на межі ХХ–ХХІ століть питань національної пам'яті й самоідентифікації, гостро посталих як для європейських країн, так і для світового співтовариства. У фокусі уваги митців при цьому закономірно перебувають важливі соціально-політичні події національного, регіонального чи планетарного масштабу, що сумне лідерство серед останніх належить Другій світовій війні, зокрема художнім утіленням фашизму. Специфіка рецепції фентезійною прозою третього тисячоліття цих подій не досліджена й становить науковий інтерес із погляду розвитку нового різновиду антивоєнної прози та фентезійного роману виховання.

Чи не найоригінальніше фентезійне відлуння реалії Другої світової війни знаходять у світових бестселерах «Дім дивних дітей» («Miss Peregrine's Home for Peculiar Children», 2011–2021) Ренсома Рігтза та «Лабіринт Фавна» («Pan's Labyrinth: The Labyrinth of the Faun», 2019) Гільєрмо дель Торо і Корнелії Функе – творах нового покоління з переосмислення відповідного травматичного досвіду ХХ століття в національній перспективі.

Наявні розвідки присвячені переважно аспектам проблемно-тематичного комплексу (Д. Дімарко, А. Зажицька, Т. Кушнірова й І. Фісак) чи лінгвістичної площини (наприклад, Ю. Каде) перших книг циклу Р. Рігтза, у зв'язку з чим гексалогія в цілому літературознавчим поглядом не охоплена навіть поверхово, а її художня концепція окреслена умовно. Проблеми фентезійної інтерпретації Р. Рігтзом подій Другої світової війни й Голокосту торкаються Д. Дімарко і А. Зажицька. «Лабіринт Фавна», у свою чергу, не досліджений узагалі. Критична увага досі зосереджувалась на своєрідності втілення історичних акцентів (Б. Спектор, М. Депаолі, І. Гомес-Кастеллано) та окремих поетикальних особливостях однойменної кінострічки «Лабіринт Фавна» («El laberinto del fauno», 2006) реж. Г. дель Торо, яка значно відрізняється від пізнішої новелізації мексиканського й німецької співавторів. Доводиться констатувати також, що присвячені фільму студії часом не позбавлені описовості (скажімо, М. Депаолі) і, всупереч художній природі твору, кваліфікують його як казку (Б. Спектор, Дж. Орме та ін.), а не як фентезі. Водночас, оскільки, при значному доповненні обсягу, новелізація зберігає ключові кроки основних сюжетних ліній фільму 2006 року, звертання під час аналізу тексту Г. дель Торо і К. Функе до найбільш ґрунтовних присвячених кінострічці критичних розвідок вважаємо обов'язковим.

Мета нашої студії – вперше визначити спільність і своєрідність фентезійної рецепції подій Другої світової війни у «Домі дивних дітей» Р. Рігтза і «Лабіринті



Фавна» Г. дель Торо і К. Функе. Ключовим при цьому стає висвітлення типології інтерпретації образів фашистів як утілення соціального зла, ролі в романах інтертексту та їхніх основних бінарних опозицій.

Комбінаторний тип міфопоетичних парадигм гексалогії Р. Рігза й новелізації Г. дель Торо і К. Функе зумовлений подібним діалогом у творах реального й ірреального світів, який у непростий зображуваний період Другої світової війни дано досягнути надприродно обдарованим дітям – відповідно Джейкобу Портману і його друзям у «Домі дивних дітей» та Офелії в «Лабіринті Фавна». Залюблена у світ казок і сюжетно містично пов'язана з ірраціональним підземним царством, Офелія також може вважатися «дивною» дитиною. Її пригоди тривають на тлі партизанського опору профашистським військам генерала Ф. Франка в сільській місцевості Іспанії. У результаті сполучення реального й ірраціонального світів хронотоп новелізації фільму «Лабіринт Фавна» реж. Г. дель Торо, як і в циклі Р. Рігза, зазнає художньої вібрації (причому різні часові зрізи фентезійного світу фокусом мають долю дівчинки Офелії). Аналогічне потрапляння дітей до чарівної країни в воєнний час змальовує в «Хроніках Нарнії» К. С. Льюїс, однак у зіставлюваному антивоєнному фентезі ХХІ ст. чітко прописані історично зумовлені національні акценти: єврейський (Р. Рігз) та іспанський (Г. дель Торо і К. Функе).

Незвичайність подій у зіставлюваних творах підкреслена втаємниченістю місць їх розгортання: у романі мексиканця і німкені портал до підземного царства розташований біля іспанського селища й фактично побудований людьми; в американській гексалогії фіксуємо «дивність» Лондона [2, с. 60] з його часовими петлями, що така містифікація традиційна для міського фентезі (пригадаймо незвичайний лондонський вокзал у «Гаррі Поттері» Дж. К. Ролінг, «подвійність» Парижа у стрічці «Я, Франкенштейн» реж. С. Бітті тощо). Фентезійне сполучення об'єктивної й казкової дійсності аранжоване в «Домі дивних дітей» і «Лабіринті Фавна» співвідносними наскрізними бінарними опозиціями. Так, нормальне й надзвичайне у змальовуваних екстремальних умовах іноді ніби міняються місцями, причому коли в Р. Рігза надзвичайне сфокусоване переважно власне в дивних та їхньому потенціалі, то у Г. дель Торо і К. Функе героїня здатна бачити прояви чарівного світу, контактувати з ним і врешті остаточно перейти в нього. Міфологічний час у романах протиставлений лінійному: персонажі гексалогії можуть існувати необмежено довго всередині часових петель, але беззахисні в умовах історичного часу (із розвитком сюжету герої долають цю перешкоду), тимчасом як героїня новелізації обмежена терміном людського існування й знаходить вічне життя в підземному королівстві своїх батьків.

Важливу роль у взаємопроникненні в цих творах об'єктивно історичних подій і міфу, а отже, профанного і сакрального світів, відіграє прийом зупинки часу (співвідносно застосований і в інших сучасних фентезійних творах, зокрема в українському «Домі, у котрому заблукав час» В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог). Але якщо в Рігзовому тексті добре й таке, що потребує захисту, ховається від безсмертних чудовиськ (соціальне зло константне) в часовій петлі –



власному умовно герметичному просторі, котрий у контексті єврейської історії може бути широко осмислений і як культурологічна метафора, то в романі Г. дель Торо і К. Функе підкреслено тимчасовість монструозного як атрибуту, перш за все, профанного світу. Ідеться про короткочасність війни й військових: услід за фіксованою годинником містичного походження загибеллю батька капітана Відаля вбито самого Відаля. Беззахисна ж дитина, Офелія, стає рятівницею новонародженого братика, а її самопожертва увічнена і «поверненням» Офелії як принцеси в підземне царство (простір міфу), і щорічним цвітінням квітки біля смоківниці, де дівчинка повісила сукню під час виконання першого завдання Фавна [5, с. 295].

Глибокий гуманізм та акцентована Г. дель Торо і К. Функе надія властиві й гексалогії, репрезентативним прикладом чому може слугувати сцена, в якій Джейкоб Портман вбачає в «порожнечі» залишки душі [2, с. 266].

Створена К. Функе в новелізації історія ірраціонального світу формально мозаїчна, але виформовує його цілісну фабулу в подіях від давнини й робить логічним діалог реальної та фентезійної дійсності. У романі ці два світи отримують, у такий спосіб, певний художній паритет, і твір безумовно кваліфікується як фентезійний. Виходячи ж із недомовок фільму, І. Гомес-Кастеллано робить висновок, що ірраціональний складник змальованого світу – «продукт дитячої уяви Офелії» [1, с. 11], тимчасом як аналіз новелізації спростовує такі положення, безпосередньо засвідчуючи автономність міфологічного складника тексту Г. дель Торо і К. Функе. Тонкість душевної організації героїні Офелії в романі відповідно однозначно осмислюється як особливий дар, обраність дівчинки (пригадаймо «вібрацію» в літературознавчому тлумаченні незвичайності Івана Палійчука з «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського). У такому самому сенсі особливі (peculiar) діти Р. Рітза, які в українському перекладі В. Горбатька стають просто «дивними». Автор підкреслює, що незвичайні вони, передовсім, через дивовижне уникнення ними гетто і газових камер [3, с. 21].

Головним протиставленням у творах є втілювана фашистами потворна сила війни та жертви цієї агресії: переслідувані дивні діти – євреї в гексалогії та незгодні з профашистським режимом часів диктатури Ф. Франка іспанці в новелізації. Ключовим концептом «Дому дивних дітей» і «Лабіринту Фавна» є зло, спектр іпостасей якого може бути згрупований у два глобальні прояви – реальне соціальне й ірраціональне.

Характерно, що основні постаті представників стереотипно негативної містичної сили (Фавн, відьма) у художніх перипетіях Г. дель Торо і К. Функе не є злотворцями; відьма – швидше, жертва дворянського свавілля, а роль Фавна позитивна. Справжніми чудовиськами змальовані і безпосередньо номіновані військові профашистського режиму Ф. Франка («Вовки-людожери» [5, с. 3]), асоційовані з вовками за хижістю й зовнішнім виглядом (сірі уніформи офіцерів [5, с. 3]) та які своїм осередком в описуваній місцевості обирають проклятий селянами млин. Наскрізне бачення героїнею ключового негативного лиходія роману – капітана Ернеста Відаля як вовка [5, с. 9] з розвитком дії переростає в його диявольське визначення [5, с. 185; 5, с. 186]. Жахливість учинюваного



іспанськими фашистами насилля, убивств підкреслено протиставленням військових і природи («Деревам вони не сподобалися. Офелія відчувала це» [5, с. 3]), а також артикулюванням капітаном зрозумілої в тодішньому історико-політичному контексті расиської ідеї стосовно «чистої Іспанії» [5, с. 96].

Так само виниклі в результаті жахливого експерименту потвори в циклі Р. Рігза стають прибічниками нацистів, а власне фашизм осмислений як інфернальне зло. Уперше фіксуємо динаміку змалювання в гексалогії метафоричних потвор: у першій книзі фашистів названо «...монстрами з людськими обличчями, у свіжій уніформі...» [3, с. 21], а вже в «Місті порожніх» їх прирівняно до порожнеч. У відповідному історично зумовленому ключі описує письменник і супровідні образи національної загрози; показова асоціація осередку потвор у свідомості Джейкоба Портмана з концтабором [2, с. 48].

Людина-монстр у «Лабіринті Фавна» також буквально ототожнюється з чудовиськом [5, с. 9]; більш того, підкреслено перевтілення на інфернального монстра маніакального вбивці (Блідий Чоловік), а проєтована на нацистів формула «вовків-людоджерів» є своєрідним відлунням описуваних у далекому минулому лісистій місцевості справжніх тварин-людоджерів. Виявлення Б. Спектором [4, с. 83] указівки на Голокост у збереженій у новелізації (щодо кінострічки Г. дель Торо) сцени в підземеллі Білого Чоловіка органічне загальній риторичній тексті. Унікальністю ж американської гексалогії є актуалізація трагедії Голокосту під час кожного називання порожнеч, що досягається за рахунок співзвуччя відповідних лексем: «Holocaust – hollowgast».

Рельєфному відтворенню моделі Іспанії 1944 року в метафоричній тексті Г. дель Торо і К. Функе сприяє звертання до іспанського фольклору, вплетення відповідної національної лексики. Витримуванню історичної точності сприяє інтерпретація подій указанного періоду (напр., висадка британських і канадських військ на північні береги Франції під командуванням Д. Ейзенгауера), деталі історичного антуражу. Монструозну характеристику капітана Відаля посилює тісний зв'язок його з темрявою як традиційним у міфології й фольклорі атрибутом злого й нечистого: «Вони (партизани – А. Г.) боролися з темрявою, якій Відаль служив і поклонявся...» [5, с. 9].

Ототожнення фашистів із монстрами як утіленнями ірраціонального зла в текстах Р. Рігза та Г. дель Торо і К. Функе традиційне для фентезі, однак оригінальне за формою (відхід від цієї закономірності можуть становити випадки сатиричного змалювання, як у «Єдиноговому гамбіті» Д. Бішофа). Навіть демон – захисник добра Хеллбой з однойменної кінотрилогії реж. Г. дель Торо і Н. Маршалла з'являється в земному світі у результаті нацистської спроби відкрити інфернальний портал. Суголосне загальній дидактично-філософській тональності роману резюме Офелії: «І Ернесто Відаль, і Блідий Чоловік були людьми, які харчувалися чужими серцями і душами, оскільки втратили власні» [5, с. 273]. Водночас таке формулювання близьке концепції порожнеч гексалогії Р. Рігза. Одним із центральних для зіставляваних творів відповідно стає концепт національної пам'яті, збереження котрої – як для переслідуваного фашистами єврейства, так і для



гнобленої ними іспанської нації – є принциповою умовою національного виживання.

Формуванню фентезійного простору в гексалогії та новелізації сприяє й інтертекст. Своєрідність становища єврейства часів Другої світової війни виокремлено в Р. Ріггза великою мірою завдяки системному апелюванню до античної й біблійної міфологій. Біблійний код (сам герой – *Jacob*) підкреслює антилюдяність змальовуваних жахів війни; у світлі звертання до «Божественної комедії» Данте прикметно, що одним із дивних є хлопчик Горацій, який проходить з іншими дітьми крізь пекло фашистського переслідування. Підвищена чутливість чистої, зануреної в чарівні казки Офелії до живої природи й світ іспанського лісу резонують із жахливими та протиприродними вчинками людей капітана Відаля. Пантеїстичний мотив тут сюжетно виправданий: прозорий натяк у тексті на розчарування іспанців у релігії на тлі тодішньої підтримки деяких католицьких священиків нацистської влади та зневажання ними партизан як поган [5, с. 95–96] могли сприяти поверненню простих людей до язичницьких інтенцій.

Рецепція травматичного досвіду Другої світової війни в «Домі дивних дітей» Р. Ріггза і «Лабіринті Фавна» Г. дель Торо та К. Функе з акцентуванням відповідно єврейського й іспанського національних ракурсів типологічно подібна. Компаративний аналіз цих глибоко гуманістичних творів засвідчує органічність репрезентації в них соціального зла відповідній фентезійній традиції при оригінальності обраної митцями форми – демонізації фашистів як порожнеч (Р. Ріггз) і вовків-людоджерів (Г. дель Торо та К. Функе). Національні складники наскрізні в творах завдяки спектру засобів інтертекстуальності, причому в цій площині гексалогії фіксуємо логічне в її міфопоетичній парадигмі превалювання біблійного шару, тимчасом як автори новелізації на перший план виводять язичницькі інтенції. Система ключових опозицій досліджених творів (у першу чергу, агресори як вороги природи та взяті під захист природи їхні жертви на тлі взаємопроникнення історичного й міфологічного часів) сприяє формуванню цілісного фентезійного часопростору, соціально-історичний (антивоєнний) меседж якого є домінантним.

З огляду на актуальність проблем рецепції фентезійним жанром сучасних соціально-політичних рухів національного і світового масштабу положення пропонованої студії можуть бути включені до ширшого компаративного дослідження в окресленому ракурсі, написання якого безперечно перспективне.

Література

1. Gomez-Castellano I. Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth* (*El laberinto del fauno*, 2006). *Journal of Spanish Cultural Studies*. 2013. Vol. 14, Is. 1. P. 1–18.
2. Riggs R. *Library of Souls*. Philadelphia : Quirk Books, 2015. 463 p.
3. Riggs R. *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Philadelphia : Quirk Books, 2013. 382 p.
4. Spector B. Sacrifice of the Children in *Pan's Labyrinth*. *Jung Journal : Culture & Psyche*. 2009. Vol. 3. № 3. P. 81–86.
5. Toro G. del., Funke K. *Pan's Labyrinth: The Labyrinth of the Faun*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney : Bloomsbury, 2019. XI, 296 p.



Гутарук Н. В.
аспірантка

Запорізький національний університет

СЕРЕДНЬОВІЧНА ДИТИНА В ТЕОРІЇ Ф. АР'ЕСА ТА ДЗЕРКАЛІ ТОГОЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Досліджуючи культуру періоду від часів падіння Римської імперії (V ст. н. е.) до епохи Відродження (XV ст. н. е.), А. Гуревич зазначав, що «культура раннього середньовіччя нагадує палімпсест, нові письмена якого «викривляють» справжній зміст. Прочитання його – це задача, до якої сучасна наука підходить тільки зараз» [3, с. 64]. Грунтовна праця французького науковця Ф. Ар'еса «Centuries of Childhood: A Social History of Family Life» 1960 року фактично поклала початок системного вивчення історії дитинства, залучивши як текстові, так і візуальні наративи тогочасся. Ф. Ар'ес, який по суті не був ані істориком, ані літературознавцем, проте мав майже необмежений доступ до архівів, уклав велику кількість історіографічних даних, що послуговували підґрунтям для багатьох дослідників історії дитинства. Одна з його тез, стосовно того, що «середньовіччя не помічало дитину» [6, с. 125] є доволі таки контраверсійною і навіть поклала початок т. зв. «чорній теорії» [5, с. 511]. Послідовники цієї теорії вважали, що до дітей протягом багатьох століть ставилися зневажливо, нехтували їх життям і здоров'ям та сприймали як зменшену копію дорослих. При детальному дослідженні представлених Ф. Ар'есом доказів виникає низка запитань, адже залучення парадигматичних критеріїв і характеристик дитинства, характерних для XX та XXI століть, в процесі реконструкції концепту «дитина» середньовічною свідомістю бачиться малоефективним, а подекуди навіть хибним. Дійсно, розмитість уявлень про середньовічну візію гендерної та генераційної проблематики (чіткого розмежування людської спільноти за віковими ознаками), а також низька частотність появи дитячих образів у літературних текстах можуть спровокувати висновок стосовно «невидимості» дитинства. Проте, варто зазначити, що суспільство на певному етапі свого розвитку може мати специфічне (нетотожне попередньому і наступному) бачення вікової градації, яка далеко не завжди вербалізується і знаходить чіткі артикуляції в вербальних текстах. П. Ньюман, пояснюючи різницю у рецепції дитинства, використовує колоритну метафору стосовно сучасної моди на джинси: «...ми одягамо джинси самі, бо це – зручно, і купуємо їх своїм дітям. Але це зовсім не означає, що ми не розуміємо відмінностей між дорослою людиною та дитиною або нівелюємо цінність цього важливого етапу життя» [13, с. 99].

Вважаємо слушною думку А. Ханавейт стосовно того, що у процесі реконструкції сприйняття дитини та періоду дитинства в епоху середньовіччя варто сконцентрувати увагу на формальних і неформальних механізмах, якими послуговувалося тогочасне суспільство для позначення «входу/виходу»



особистості до певного етапу свого життя, а не просто застосовувати сучасні терміни [11, с. 18]. Цим твердженням дослідниця ставить під сумнів контраверсійні тези частотно цитованих культурологів Ф. Ар'єса [1, с. 37] та Л. Демоза [4, с. 116] стосовно того, що в середні віки суспільство не помічало дітей. В дослідницьких працях Р. Боулбі [7], Т. Вайдемана [15], С. Діксона [10], В. Кремера [12] ключовою є теза стосовно того, що значна зміна ставлення до дітей відбувалася в період між V ст. до н. е. та IV ст. до н. е., тобто ставлення до дітей в античності було зовсім інакшим, ніж в середньовіччі. Однією із причин такої еволюції рецепції, за словами Б. Роусон, є «відносна політична стабільність упродовж двох століть, що вплинула і на якість міжособистісних зв'язків у родині, від чого діти суттєво виграли» [цит за: 8, с. 24].

Більш того, звернувшись до першоджерела, а саме до праці мовою оригіналу, ми помічаємо, що озвучене в англійському перекладі як «idea» у першоджерелі представлено лексемою «sentiment» (фр.), яка має кілька значень, а саме: «Propriété d'un être humain de ressentir des émotions / expérience d'états affectifs et émotionnels / point de vue subjectif» [9]. Значення «idea», або суб'єктивна думка, є лише третім у списку можливих тлумачень, а першими є здатність людини відчувати емоції та стан емоційного афекту. Тобто, можемо припустити, що первинне значення, яке закладалося самим Ф. Ар'єсом, була артикуляція твердження, що суспільство не виявляло надто сильних емоцій по відношенню до дитинства, але це зовсім не означає, що дитина та дитинство були абсолютно непоміченими.

Також, на думку Ф. Ар'єса, відкриття дитинства (у звичному нам розумінні) почалося із таїнства хрещення, у XIII ст. [1, с. 52], проте лише деякі культурологічні пам'ятки дозволяють підтвердити слухність цієї ідеї. Відомий медієвіст А. Гуревич наголошує на тому, що всі згадування про дитину в епоху середньовіччя є випадковими та спорадичними, тобто такими що подаються з метою «відтінити дії дорослих». Досліджуючи латинську збірку повчального характеру «Exempla» (XIII ст.), в якій також наявні й античні сюжети, науковець доводить, що діти потрапляють у поле зору монаха тільки тоді, коли вони пов'язані із справами дорослих. Зокрема детально проаналізований сюжет із втопленням 8 немовлят батьками з метою позбавитися сорому. Також автор згадує оповідь Етьєна Бурбонського стосовно забобонів, пов'язаних із немовлятами. Ці забобони також демонструють, перш за все, зусилля матерів вилікувати своїх дітей шляхом звернення до фавнів, поєднавши певний містичний ритуал та легенду [3, с. 265–267]. На думку дослідника, ці історії демонструють прив'язаність батьків до дитини, проте не оприявнюють розуміння батьками того, що діти «це не зменшена копія дорослих», а мають свої психолого-фізіологічні особливості залежно від віку [3, с. 269].

Завдяки середньовічним трактатам, родинним хронікам, щоденникам лікарів вінценосних дітей, мистецьким полотнам вдається отримати певне уявлення стосовно біологічних та соціальних особливостей дитинства. А. ван Геннеп, досліджуючи створені в середні віки полотна, зазначає, що деталі можуть



допомогти визначити та розрізнити фізіологічний пубертат та пубертат соціальний (культурний феномен) і наблизити до глибшого розуміння особливостей тогочасного дорослішання та соціалізації [2, с. 21]. Р. Тернера запропонував встановлення бінарних опозицій на кшталт «тиша / мовлення», «відсутність власності / володіння майном», «сексуальна стриманість / сексуальна активність» з метою розрізнити дорослих та дітей і таким чином реконструювати як тогочасне ставлення до дитини, так і наблизитися до розуміння суті генераційних конфліктів, які виникали [14, с. 117]. Підсумовуючи зазначимо, що новітні дослідження, які поєднують здобутки археології, етнографії, літератури, релігії, психології оприявнюють також і зовсім інші дані, що дозволяють зробити інший висновок: рецепція дитинства в середньовіччі істотно різниться від звичних нам орієнтирів, проте дитинство виокремлювалося в окрему категорію і не було «німим» та непоміченим дорослими.

Література

1. Аръес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. 416 с.
2. Геннеп ван А. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. Москва : Восточная литература РАН, 1999. 198 с.
3. Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. Москва : Искусство, 1990. 396 с.
4. Демоз Д. Психоистория. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 454 с.
5. Марченко Н. Дитинство як предмет дослідження біографічної науки. Наукові праці Національної б-ки України ім. В.І. Вернадського. Київ, 2010. Вип. 28. С. 508–519.
6. Aries P. Centuries of Childhood: A social History of Family Life. Harmondsworth : Penguin, 1986. 414 p.
7. Bowlby R. A Child of One's Own: Parental Stories. Oxford : Oxford University Press, 2013. 256 p.
8. Cunningham H., Emeritus. Children and Childhood in Western Society Since 1500. London : Routledge, 2020. 210 p.
9. Decouvrir francais. URL : <https://cutt.ly/O1115KP>
10. Dixon S. Childhood, Class and Kin in the Roman World. London : Routledge, 2014. 304 p.
11. Hanawalt A. Growing Up in Medieval London: The Experience of Childhood in History. New York : Oxford University Press, 1993. 428 p.
12. Kremer W. What Medieval Europe did with teenagers. URL : <https://www.bbc.com/news/magazine-26289459>
13. Newman P. Growing up in the Middle Ages. URL : <https://archive.org/details/growingupinmiddl0000newm/page/239/mode/1up>
14. Turnera R. Childhood Adversity and Adult Health: Evaluating Intervening Mechanisms. *Social Science & Medicine*. 2016. № 156. P. 114–124.
15. Wiedemann T. Adults and Children in the Roman Empire. London : Routledge, 1989. 248 p.



Даниленко Л. В.
к. філол. н., ст. викладач
Запорізький державний медичний університет

ВАЖКА ТЕМА В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ОСМИСЛЕННЯ КАРАЛЬНОЇ ПСИХІАТРІЇ В СРСР

У сучасній українській прозі про радянське минуле проговорюються травми постколоніального минулого, відкриваються сторінки засекреченої історії, розвінчується міф про «щасливе» життя радянського громадянина. Тематика й жанрові форми таких творів різноманітні. Авторські ідеї втілюються через ностальгічні прояви пам'яті (емоційні екскурси в дитинство та юність із деталізацією часопростору) та іронію чи сарказм (засудження радянської стагнації, викриття примітивності повсякдення тощо). Теорії пам'яті у письменстві також орієнтуються на «тотальгію» (ностальгію за тоталітаризмом). У випадку пострадянського світовідчуття – це осмислення становища людини в системі стагнації, контролю, залежності, терплячості, страху, перекладань проблем на «батька-керівника» та нівелювання індивідуальності. М. Епштейн пояснює значення терміну досить стисло і влучно: «Тотальгія – це знак деградації» [1, с. 63].

Серед багатьох проблем, що висвітлюють радянський період, привертає увагу проблема травми. Йдеться про події чи явища, які залишили слід в історії і стали болючим досвідом поколінь. Українські письменники доби незалежності звертаються до травматичного минулого, переносючи важкі питання в поле художнього дискурсу про цінність людського життя й відродження світу. У літературі, зокрема в романістиці, представлені такі теми: голодомори, боротьба радянської влади з дисидентами, Чорнобильська катастрофа, що вилилась у літературний феномен сучасності – «чорнобильський текст»; війна в Афганістані тощо. Механізми художнього відтворення «важкого» мають свої тонкощі. У художній прозі перспективним вважається дискурс, що стосується «культури рани». О. Пухонська зазначає, що «культура рани вже кілька десятиліть активно дошукується механізмів пропрацювання травми не лише тими, хто її зазнав, а й нових поколінь, які тою чи тою мірою перманентно відчувають над собою загрозу неунікненого впливу минулого» [6, с. 7]. Головне завдання автора, що пише про травму покоління, – продемонструвати досвід тих, хто достойно / недостойно пережив трагічне та відродити втрачену пам'ять. Поєднання естетики, психологізму й аналітичності в зображенні травми створює ефект полегшення, купірування ран часу. О. Пухонська називає цей процес «культурною терапією» і вважає її «найдієвішим механізмом культури рани» [6, с. 8].

Серед травм минулого є надзвичайно важкі, зі складним «купіруванням». Одна з них – каральна психіатрія в СРСР. Про цю страшну реальність говорять дослідники радянського часу (М. Аронова, О. Криштопа, Л. Крупник, Н. Тарчевська). Широкому загалу вже відомі свідчення колишніх в'язнів секретних



закладів: мемуари-автобіографія Л. Плюща «У карнавалі історії», книга С. Глузмана «Малюнки по пам'яті або Спогади відсидента», мемуари та публіцистика В. Овсієнка «Світло людей».

Сучасні українські письменники пишуть про каральну радянську психіатрію, намагаючись донести страшну правду художньо-естетичними засобами. Тема жахливих медичних експериментів над інакодумцями демонструє конфлікт між добром і злом у найбільш загостреній формі. Це дає можливість створювати карколомні сюжети з винятковими образами та напруженою атмосферою.

Про психіатричні заклади-тюрми в СРСР розповідається в романах «Травам не можна помирати» Степана Процюка (2017) та «Зламани сходи» Бориса Крамера (2019). У контексті теми інтерес викликає книга «У павутинні безуму» Ксенії Кирилової (2019) (текст, перекладений з російської, вийшов у видавництві «Дух і літера»).

Події творів майже збігаються в часі – 70-ті роки, період прискіпливого і грубого контролю радянською владою дисидентів та всіх, хто підозрювався в будь-яких проявах інакодумства. Механізм такого контролю – органи КДБ та різні його структури. Ключові образи романів – лікарні-тюрми, розміщені по різних регіонах Радянського Союзу, але абсолютно схожі візуально й сутнісно.

С. Процюк розповідає про психлікарню в Дніпропетровську, яка існувала насправді та згадується в документах і спогадах очевидців. Б. Крамер вигадав місцевість розташування страшної лікарні, підкреслив її засекреченість, тим самим узагальнив проблему. К. Кирилова робить лише натяк на справжність подій, у її творі психіатрична лікарня не має точної адреси, існує «за межами населеного пункту Мединський на північ від Свердловська» в росії. Особливості описів зовнішнього і внутрішнього вигляду каральних психіатричних закладів мають багато спільного: зосередження уваги на деталях, які підтверджують свою функцію обмеження волі; створення атмосфери важкості, небезпеки, страху. «Висока кам'яна огорожа з колючим дротом угорі, громіздка металева брама, що розкривається повільно, з гуркотом, вартові в будці...» («Зламани сходи») [4, с. 45]. «Високий мур із завитками колючого дроту, що стовбурчилися у різні боки, заборонена зона внутрішнього дворика, вишки по кутках, такі схожі на табірні, тонкі вени сигнальних дротів уздовж стін» («У павутинні безуму») [3, с. 29]. Автори фіксують специфічні деталі екстер'єрів як часопросторів. Увага на подробицях дає можливість якнайточніше виразити жахливе, те, що принижує людину: «внутрішні приміщення із вицвілими кумачевими стягами й портретами лисого вождя», «вузьенькі палати для хворих, де ліжко налазило на ліжко, а ноги на голови» («Травам не можна помирати») [5, с. 108]; «сірі стіни, сірі лахміття, потемніла від бруду стеля, тіснота й калюжа на підлозі..., брязкіт дверей, стогони пацієнтів» («У павутинні безуму») [3, с. 79].

У всіх трьох книгах переконливо передано відчуття персонажів, які є спостерігачами чи основними учасниками подій. Це різні люди: поет Максим Томиленко – в'язень психлікарні («Травам не можна помирати»); журналіст Юрій Холоденко, який знаходить зниклого ще в 70-х роках батька – жертву



психологічних експериментів («Зламани сходи»); київський дисидент Віктор Бутко та інженер-конструктор Олексій Голубов, що стали жертвами каральної психіатрії, випускниця медінституту Ірина Красильникова, яка працює у спецлікарні медсестрою, та офіцер ЦРУ, що виконує надсекретне завдання («У павутинні безуму»). Авторські ідеї, жанрова стилістика та сюжетні переплетення творів відповідають особливостям зображення «важкої» теми – долі людини, що піддається репресивному «лікуванню».

С. Процюк орієнтується на документальність та публіцистичність, бо ставить за мету різко викрити злочини. У його романі показано конкретний медичний заклад та названо імена радянських психіатрів, професорів Лунца і Снежневського, які проводили дослідження над людьми. Письменник докладно описав сутність каральної психіатрії, специфіку ліків і стани хворих. У діях лікарів продемонстрував вищий вимір цинічності: «Вісім мілілітрів десятивідсоткового розчину у вену. І швидко – щоб хворий відчув біль, про який він іще не здогадувався, навіть не припускав, що барбаміл і такий біль існують на світі» [5, с. 110]. Помітна увага на намірах КДБ карати в спецлікарнях саме українців, за їхню національну позицію та мову. У Максима Томиленка лікарі визнавали «шизоид с острыми психотическими усложнениями на почве бредовой идеи так называемого украинского языка» [5, с. 98], що давало підстави визначати діагноз, вигаданий спецслужбами, – «вялотекущая шизофрения» [5, с. 100]. Каральна психіатрія «лікувала» таке «захворювання» жорстоко, перетворювала людину на «ганчірку». С. Процюк відтворює аж надто напружену атмосферу, яка відбувається в лікарні. Для цього докладно й послідовно характеризує фізичний біль та фізіологічні страждання: «кожен порух стає закривавленим ножом убивці, що скрадається, аби вирізати серце... від тих відчуттів течуть сеча і навіть краплинки калу»; «відчуваєш себе мішком лайна, який валяється на нарах» [5, с. 152–153]. Щоб створити образ болю, письменник застосовує цілий набір художніх засобів. Це метафори, гіперболи, порівняння, звуконаслідування тощо. Водночас автор стежить, щоб сприйняття його тексту було щадним, тому вдається до фольклорної романтичності – ідеалізації персонажа, використання сновидінь, символіки. Як і в героїчних творах усної народної творчості, головний персонаж Максим Томиленко наділений винятковими рисами – людяністю, чесністю, духовною стійкістю. Натомість його вороги, а саме медперсонал, зображені потворами. Смерть Максима сприймається як перемога над злом. В'язень встигає ударити ката-санітара і гине від помсти – убивчого уколу у відповідь. С. Процюк стисло й проникливо опоетизував відхід свого героя. Вдалося це за допомогою поетичних символів: «Над небом сірого радянського міста поволі сходила сумна одинока зірка» [5, с. 225]. Зображення дійсності в романі «Травмам не можна помирати» з одного боку реалістичне, засноване на фактах, з іншого – романтизоване, з рисами усної поезики. Перше демонструє травми без компромісів, констатує, закарбовує в пам'яті складні й неприємні процеси минулого. Друге створює художність, естетичне сприйняття правди через асоціації, образне розширення уяви.



Події й образи роману Б. Крамера «Зламани сходи» художньо вимислені й добре лягають в основу детективного роману. Розповідь про засекречену психіатричну лікарню – це інтригуюча історія з розгадкою сорокарічної таємниці зникнення людини, з викриттям антигуманних злочинів лікаря-психіатра та з інтимними родинними спогадами. Пошуки Юрієм Холоденком свого батька Петра наштовхуються на страшну правду про експериментальну психіатрію в СРСР. Дослідам підлягали ті, хто мав «схильність до вільнодумства й протесту» [4, с. 72–73]. Так зване «лікування» полягало в зміні мислення, уявлень про дійсність, стиранні пам'яті. Художня реконструкція травми минулого зосереджена на розкритті діяльності катів, що називали себе лікарями: «Професор Цуркан експериментував зі своїми злочинцями, ніби з мишами. Обплутував їх дротами й бив струмом. Перед тим садив в ізолятор і обчіплював стіни плакатами. «Люби Вітчизну, як маму рідну». «Кажі тільки правду». «Слухайся старших»... Куди злочинець не поверне очі, там написи. Потім удар струмом і хрип та слина з рота...» [4, с. 72–73]. Б. Крамер показав жахливі картини знущань над людьми, акцентував увагу на радянських ідеологічних чинниках такого свавілля. Трагічні обставини в романі посилені важкими переживаннями головного героя: він знаходить батька, але той давно втратив пам'ять. Індивідуальна травма однієї родини охоплена колективною травмою покоління – великим забуттям минулого, ламанням історичної правди. Відповідно до авторського задуму зробити оптимістичний фінал важлива роль відводиться оригінальному образу – пісні. Це популярна в 70-х роках ХХ століття «Stairway to Heaven» («Сходи в небо») групи «Led Zeppelin». Юрій Холоденко вмикає музику для батька і стається диво: «На батьковому лиці ... з'явився рум'янець. Попустилися стиснуті губи. Вилиці зарухались, ніби він мав ось-ось щось сказати...» [4, с. 234]. Зображення важкої теми в романі Б. Крамера «Зламани сходи» має свої особливості: використання детективної канви, реконструкція минулого, зображення інтимних переживань, надання важливого значення художнім деталям – ретроречам та ретромузиці.

У книзі К. Кирилової «У павутинні безуму» тема каральної психіатрії охоплена докладно й достовірно. Показано лікування-тортури, жорстокість медперсоналу, жахливість умов перебування в'язнів. «...Якщо пацієнт голосом кличе, членороздільно, не реагуй... Він тебе благатиме, проситиме, заклинатиме – не ведися», – пояснює лікарка медсестрі. – «А ось коли вже нелюдським голосом починає стогнати, мукати, вити – тоді можеш перевірити» [3, с. 31–32]. Водночас авторка обирає особливу форму ретрансляції подій – шпигунський роман. Ідеться про часи Холодної війни на початку 70-х років. Уся увага зосереджується на небезпеках героя, що виконує надскладне завдання. Американський офіцер ЦРУ має «витягти» з психлікарні радянського розробника термоядерної протиракети Олексія Голубова, який несе покарання через спроби протистояти використанню свого ж смертоносного виробу. Ще одна лінія сюжету – любовна. Американцю допомагає медсестра Ірина Красильникова і між ними зав'язуються палкі, хоча й безперспективні стосунки. Динамічність подій зі шпигунськими небезпеками й таємницями компенсують драматизм осмислення важкої правди про страхи



каральної психіатрії. Авторка вибудовує епізоди, в яких розгортаються плани викрадення особливого пацієнта: проникнення американця в закритий медичний заклад, вивчення особливостей охорони, змін персоналу, прогнозування поведінки в'язня-пацієнта тощо.

Важлива роль у романі відведена українському дисиденту Вікторові Бутку, якому довелося перенести всі жахіття репресивного «лікування». Саме завдяки йому американські спецслужби змогли знайти і вивезти з СРСР Олексія Голубова. Сюжетна лінія, пов'язана із українським дисидентством, має документальну основу, демонструє реалії політичного протистояння між колоніалізмом і свободою. Віктор Бутко – прототип Віктора Давидова. Про ідею написання роману К. Кирилова говорить наступне: «Мені пощастило тісно поспілкуватися з людьми, які пройшли спецпсихлікарні... Віктор Давидов залишив дуже яскраві спогади про різні види цих «спб»... я була вражена цілим пластом страшних репресій, людей знищували зсередини, калічили, і про це знають лише вузькі спеціалісти» [2]. Ця тема доповнює картину тоталітарної дійсності в Радянському Союзі, життя, в якому, за словами героїв, – «павутиння безуму» [3, с. 293]. Зображення важкого введено в сплетення багатьох проблем, пов'язаних з історією, мораллю, соціумом, побутом тощо. Усе перебуває в динаміці подій, перехрещеннях конфліктів, емоційних переживаннях, втримуючи усвідомлення трагічного в площині естетичного.

Тож художня репрезентація однієї з найбільших травм радянського минулого, каральної психіатрії, має особливі риси. Автори орієнтуються на факти, а вимисел урізноманітнюють специфікою жанрів, образотворенням, естетикою. Відповідні жанрові різновиди для цієї теми – художньо-документальний роман, детектив чи шпигунський роман. Велике значення мають засоби художнього наповнення дійсності – інтертекст, точні описи приміщень і будівель, психічних станів людей, конфліктів, знакових деталей, введення фольклорних мотивів, сновидінь, марень, екскурсів; використання прийомів естетичного мовлення – метафори, порівняння, антитези, символи. Важка тема в художніх текстах показана достовірно й доступно. Письменники не цураються розповідати про страшне, бо ж страх – це природна емоція, яка викликає реакції захисту від небезпеки. Ефект зображення жахів спрацьовує на запам'ятовування фактів та переосмислення минулого.

Література

1. Епштейн М. По той бік совка. Політика на межі гротеску. Київ : Дух і літера, 2016. 320 с.
2. Довгайчук Ю. «У павутинні безуму». URL : <https://cutt.ly/h116dy6>.
3. Кирилова К. У павутинні безуму. Київ : Дух і літера, 2019. 296 с.
4. Крамер Б. Зламани сходи. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2019. 240 с.
5. Процюк С. Травам не можна помирати : роман. Київ : Легенда, 2017. 256 с.
6. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.



Демедюк М. В.
к. філол. н., ст. наук. співробітник
Інститут народознавства НАН України (м. Львів)

МОГИЛИ-КУРГАНИ ЗАГИБЛИМ ГЕРОЯМ ЯК СИМВОЛ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ УКРАЇНЦІВ: ВІД КОЗАЦЬКОЇ ЕПОХИ ДО ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Одним із здобутків людської цивілізації є здатність пам'ятати, зберігати для нащадків як матеріальну культуру, так і усні свідчення про минуле. Однак у пам'яті людини чи спільноти фіксується не все, а лише те, що стало важливим для її становлення, розвитку чи занепаду. Наша пам'ять так чи інакше пов'язана із простором, який існує / існував реально як матеріальний об'єкт і / чи може бути збережений як символ. Місце стає глибинною складовою нашого самовідчуття [15, с. 5].

Традиції вшанування загиблих відомі українцям споконвіку. Насипи-кургани пов'язують із добою панування скіфів, а згодом традиція насипання високої могили в пам'ять про бойову звитягу стала пов'язуватися із козацтвом. У піснях козак, який гине, просить товаришів насипати над ним високу могилу та посадити калину:

Казав собі насипати високу могилу,
Казав собі посадити в головах калину [16].

Низка дослідників заперечує факт насипання кургану над місцем поховання козака. Традиція курганів пам'яті з'явилася, на думку істориків, дещо пізніше і пов'язана швидше із традицією доби романтизму. На Волині й Поліссі такі насипи з'являються з другої половини XIX століття [1]. Козацькі могили з часом занепадають, а їхнє відновлення припадає на 90-ті роки XX століття.

Нової популярності набувають кургани-могили в Галичині після Першої світової війни. Сюжети стрілецьких наративів часто розвиваються довкола могили як стрижневого символічного образу. Саме вона, на думку О. Кузьменко, є домінантним просторовим образом не тільки історичних ліроепічних пісень, але й багатьох меморатів про насипання та зруйнування стрілецького кургану чи локальних топонімних переказів [14, с. 207]. У фольклорних текстах стрілецька могила часто слугує уособленням духу воїнів, борців за вільну Україну. Сюжети наративів поєднують кілька блоків: насипання могили, її прикрашання вінками, освячення, зруйнування та відновлення [14, с. 270].

Особливого значення для утвердження приналежності локусу до середовища національно-визвольного руху набуває насипання повстанської могили, яка стає своєрідним місцем пам'яті. Від стрілецьких курганів, які споруджували на Галичині в 20–30-ті роки [2, с. 175], традиція перейшла до повстанського середовища і під впливом просвітянських та оунівських осередків набула популярності у селах Волині та Рівненщини. Однак тут уже часто кургани споруджували не лише для вшанування героїв Першої світової війни, а швидше для означення майбутніх



подвигів. Курган із дерев'яним хрестом, попри зруйнування з приходом совєтської влади, набуває символічного потрактування та зберігається в колективній пам'яті спільноти як символ подвигу повстанців. Оповідачі часто підкреслюють, що таке явище на Волинському Поліссі було невідоме до періоду Другої світової: «А могилу насипали? –То були такі фігури казали. Отут була в кінці сила каля христа. І загородят такі пагорбочок робили і христа дерев'яного ставили. Колись такі ни робили чи то вже бандеровци їх придумали, але були такі» [6]. Погоджуюся з О. Кузьменко, що така могила є «культурним еквівалентом героїчного чину та знаком бойової слави» [13, с. 556]. Концепт «могила» належить до ключових у повстанській прозі та реалізується у сюжеті «насипання символічної могили перед відходом повстанців у ліс»: «От він говорить, що за ніч ми цю могилу насипали і раненько як в же було видно поформунали сотні. Із-за костьяла звідси вони йшли, проходили понад цією могилою і співали гімн Чарторійська: «Сотня стань і на могилу глянь». І пішли» [7]. «Там, де зара хрест стоїт недалеко, али був на місци, де зара бар «Валентіна», то такі насипали насип і христа поставили, і написали «Борцям за волю України» [6]. «Курган насипали зверху молодьож, дубови хрест поставили. Вінок. Батюшка одслужив українські. Так, де церква, коло школи рядом» [4]. Прикметно, що оповідачі називають вказаний меморіальний об'єкт по-різному. Найчастіше звучить номінація могила та фігура (фігура).

Міфологічного потрактування набуває факт насипання кургану за одну ніч, а також опис етапів заготівлі деревини для хреста на могилу. Тут напрошуються паралелі з казковим епосом, а саме мотив виконання важкого завдання за один день: «В лісі заготовили христа дерев'яного дубового і заборчик такі голубою краскою покрасяни. Зробили високо, привизли за ніч зложили де цьо в нас остановка тут. І приїжджав піп висвячувати з Чаториська. І два хлопці такі по чотирнадцять років. А рускі міну подложили да розровняли, то дядькови вікна повибивало. За ніч зробили наложили зимлі і хрест посередини. Це символ якісь був» [3]; «В нас була могила. Нидалеко пару хат тако з правої сторони як іти. То така могила була висипана, хрест стоїт, сходи поробляни і рушник на тому христі і разни цвіти хто які мав принесли. О розвиднило, хрест стоїт, де воно взялося, де воно очутилося. Там виступали тії воєнни українські хлопци» [11].

Сакральності процесу додає і час доби, коли виконуються основні роботи, – ніч, що символізує втаємниченість дійства: «То там ночью його тисали плотнікі. А вже як привизли закопували, то ни бачив. Вже знаю як висвачували, то вже я памітаю. Батюшка висвячував могилу. То я вже це памітаю, шо стояли ми. Клас стояв наш. А вже як насипали. То її ночью насипали, бо ж дньом ни дозволяли, боялися німців» [5]; «Онде кала лісничества там хата. Насипали таку могилу за нич навозили і хреста поставили українского. А потом знесли її вже ці стрибкі» [9].

Мотивом, який надає могилі право бути символом, є її освячення, яке часто перетворювалося у святкування за участю українського священника, вояків УПА, молоді, супроводжувалося молитвою і виконанням повстанських пісень та патріотичних віршів: «І там висвячували і був цілий відділ, сотня була повстанців цих. І як висвачували, стріляли. І мені це все в пам'ять» [10]. Молитва повстанців



для респондентів є чимось особливо піднесеним, що стверджує їхній лицарський чин: «Молилися вони.

Боже великий, творчи та сильний
На нашу рідну землю споглянь
Люд у кайданах, світ у руїні
Навіть молитись ворог ни дасть
Боже великий дай Україні
Силу і славу і волю і власть.
Оцьо в їх така молитва була» [12].

У поданому фрагменті актуалізується ще один концепт, традиційний для повстанської оповідної традиції – «молитва».

Спорудження могили – це і пам'ять про тих, хто загинули за Україну у минулому, і символ боротьби за майбутнє, і спосіб пошанування тих жертв, на які свідомо йшли повстанці, протестуючи проти советської та німецької окупації України. Звідси й поява сюжетів про кару за вчинення наруги над місцем пам'яті: «Там поставив, там був хрест. Комунисти його зрізали. Які різали, то вони фігури різали. То тому руки одрізало, тому ноги поодрізало. І вони всі були наказани. Геть усі. О бригадіром був Льонік, то йому з поодрізало, не зразу, а потім» [8].

Поряд з оповідями про насипання кургану співіснують й тексти про його зруйнування з приходом советів, а також повторне спорудження в часи Незалежності. Яскравим прикладом символізації повстанського кургану є наратив, зафіксований від учасника РУХу у с. Чарторийськ: «Їх вже багато побили, мало їх осталося. Але дожили вони до того, що кагебісти гарнізон їх заставляв цю могилу розкопати і знищити. Там дуже багато хлопців побили вони. То її розкопали, але хреста не могли виняти, бо вся суть у тому, що хрест був десь метрів на три вкопани в зимлі. І там ни було горба. Шо вони роблять ці хлопці. Вони привизли дуба, зробили христа, поставили і давай возити землю. І насипати. Вони його не закопали. І цей хрест получився дуже глибоко. І оце як вони почали розкопувати, то вони знають, що він дуже глибоко. Копали-копали. Не можуть одкідати ту землю. Ті заставляють одгортати. Те, шо вони розкопали, пришли вночі знов загорнули. КГБ знов їх заставляє. І кагебісти взяли зрізали того хреста. І це вже прийшов дев'яносто перший-дев'яносто другий рік і ми цю могилу насипаєм. І ції само дядькі, вже діди насипають цю могилу. І вони міні розказують, який шлях має ця могила» [7]. Тут поєднується кілька сюжетів: неможливість знищити місце пам'яті, необхідність відновлення важливого для громади меморіального об'єкту.

Таким чином, підкреслено, що могили-кургани є питомим явищем для української традиції вшанування померлих воїнів. Повстанські могили-кургани (незалежно від того, чи відновлені у часи Незалежності, чи відомості про них збережені лише в пам'яті оповідачів) є частиною простору сучасних сіл і містечок. Історії про їхнє спорудження і відновлення активно побутують і сприяють оживленню пам'яті про місцевих повстанських діячів та їхніх симпатиків.

Література

1. Гулько Г. До проблеми топоніму «Козацькі могили» на Волині. URL:



<https://cutt.ly/c1zwpPD>

2. Дрогобицька О. Вшанування пам'яті героїв національно-визвольних змагань під час Зелених свят у Галичині (20-ті –30-ті рр. ХХ ст.). *Галичина. Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис*. Івано-Франківськ, 2019. № 32. С. 175.

3. Зап. М. Демедюк від Власіка Миколи Степанович, 1931 р. н., нар. в с. Лісово Маневицького р-ну Волинської обл., освіта 4 класи, працював на залізниці. 11.07.2021.

4. Зап. М. Демедюк від Власюка Миколи Івановича, 1948 р. н., нар. в с. Ситниця Маневицького р-ну Волинської обл. Освіта вища. Працював директором школи. 19.08.2019.

5. Зап. М. Демедюк від Горбача Олександра Васильовича, 1930 р. н., нар. в с. Ситниця Маневицького р-ну Волинської обл. Освіта – 2 класи. Працював в колгоспі. 19.08.2019.

6. Зап. М. Демедюк від Гринюк Антоніна Гордіївна, 1934 р. н., народилася в с. Старосілля Колківського р-ну (нині Маневицького р-ну) Волинської обл. Освіта – 1 клас польської школи. 22.07.2018.

7. Зап. М. Демедюк від Джуса Миколи Сергійовича, 1953 р. н., нар. в с. Старий Чарторійськ Маневицького р-ну Волинської обл. Освіта – 10 класів. Працював в колгоспі. 11.08.2018.

8. Зап. М. Демедюк від Захарчука Дмитра Петровича, 1940 р. н., нар. в с. Новосілки (хутір Ковлі) Маневицького р-ну Волинської обл. Освіта – середня. Працював лісником. 25.08.2019.

9. Зап. М. Демедюк від Максимчука Миколи Кириловича, 1933 р.н. нар. в с. Вовчицьк Маневицького р-ну Волинської обл., освіта 5 класів, працював в лісгоспі. 18.07.2021.

10. Зап. М. Демедюк від Назарчука Юрія Івановича, 1930 р. н., нар. в с. Новосілки Маневицького р-ну Волинської обл. Освіта – 4класи. Працював у колгоспі. 25.07.2021.

11. Зап. М. Демедюк від Пилипчук Надії Тимофіївни, 1931 р. н., нар. в с. Гута Лісівська. Освіта – 4 класи. Працювала в колгоспі. 11.07.2021.

12. Зап. М. Демедюк від Сокол Катерини Андріївни (баба Катя Копотиха), 1930 р. н., нар. в с. Старий Чарторійськ Колківського (тепер Маневицького) р-ну Волинської обл. 14.08.2018.

13. Кузьменко О. Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн). Львів : Інститут народознавства НАН України, 2018. 728 с.

14. Кузьменко О. Стрілецька тема в народній прозі про Першу світову війну. *З історії західноукраїнських земель*. 2015. Вип. 10–11. С. 257–277.

15. Trigg D. *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. Ohio : Ohio University Press, 2012. 386 p.

Будзиновський В. Старі українські пісні про сусідство України з Московщиною. URL : <https://zbruc.eu/node/62583>



Деркачова О. С.
д. філол. н., професор
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

ОСМИСЛЕННЯ ПОДІЙ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У КОМІКСАХ «КІБОРГИ»

З 2014 року тема війни в літературі стала по-особливому актуальною для українців. Відбувається перепрочитання та переосмислення творів про першу та другу світові війни, а також з'являються перші твори про досвід російсько-української війни.

У 2016 році світ побачили комікси серії «Кіборги». Випуском займалася громадська організація «Вірні традиціям». Комікси створено на основі реальних подій – битви за Донецький аеропорт та спогадів бійців учасників цієї битви. За словами ініціаторів, «почалось усе з історій, що розповідали хлопці, які вийшли з аеропорту. Історії записували якнайточніше, без жодних художніх прикрас. Чому ж розповісти історію вирішили через комікси? Річ у тім, пояснюють автори ідеї, що один із тих, хто виносив побратима, дуже любив малювати комікси. Він малював їх в аеропорту на стіні. Ця людина – кіборг на псевдо «Чорний», фото якого під час оборони летовища було на сторінках багатьох світових медіа» [3].

Координаторка ГО «Вірні традиціям» із позивним «Док» зазначає наступне: «Це історії самих кіборгів. Донецький аеропорт став легендарною точкою. Це ніби сучасна козацька Січ. У цих історіях багато неймовірних речей, самопожертви, гумору. От є історії про супергероїв – «Люди Х», «Супермен» та інші. А ми вирішили започаткувати кілька серій про наших героїв. «Історія трьох» – про двох побратимів, які виносили пораненого товариша. Дуже цікава розповідь!» [6].

Комікс визначають як «особливий різновид послідовного мистецтва, яке здебільшого (за деякими помітними винятками) має наративний характер, тобто розповідає історії» [5, с. 16]. Поняття «комікси» (мальсторії) включає комік-буки (мальюписи), комік-стрипи (мальюстрічки) та графічні романи. Праці Скотта Макклауда «Зрозуміти комікси» (1993), Ренді Данкана, Метью Сміта, Пола Левіца «Сила коміксів» (2015) є ґрунтовними дослідженнями історії виникнення, формування культури мальюписів, їхньої структури та змісту. С. Макклауд розмірковує над знаковою природою зображень у мальюписах, часопросторовими особливостями у них та можливої еволюції. Автори книги «Сила коміксів» розповідають про історію коміксів (від народження до дорослішання), форму (створення історії, прочитання), культуру коміксів, а також пропонують класифікацію жанрів коміксів та їхніх наративних моделей.

Українські комікси все впевненіше завойовують своїх прихильників, презентуючи різноманітні тем, сюжетів та персонажів. Однією з таких тем є українська історія, як-от у коміксах «Кіборги», в основі яких реальні історії реальних героїв, яких ми з 2014 року з гордістю та захопленням називаємо кіборгами.



Уперше слово «кіборги» з'явилося 1960 року в статті «Cyborgs and Space» («Кіборги та космос») у журналі «Astronautics» авторства Манфреда Є. Клайнза і Натана С. Клайна [7]. З 2014 року це слово почало використовуватися в українському публічному просторі у значенні «захисники Донецького аеропорту», навіть стало словом 2014 року. Бої за донецький аеропорт тоді були одними з найзапекліших і найважчих у війні з росією на сході, адже тривали з травня 2014 до 20 січня 2015 року (понад 242 дні). «У різний час безпосередньо в аеропорту й на прилеглих об'єктах воювали спецпризначенці 3-го окремого полку, бійці 93-ї та 72-ї окремих механізованих, 79-ї, 80-ї, 81-ї, 95-ї окремих аеромобільних бригад, 1-ї та 17-ї окремих танкових бригад та 57-ї окремої мотопіхотної бригад, 90-го окремого аеромобільного та 74-го окремого розвідувального батальйонів, бійці полку «Дніпро-1» та українські добровольці. Багатьох із них відзначено державними нагородами, деяких – посмертно. Оборона Донецького аеропорту показала, що сила духу українців сильніша за російську зброю. Українські захисники можуть дати відсіч будь-якому ворогу, навіть якщо він має суттєві переваги» [1].

Про виникнення назви «кіборги» Динамо, один із кіборгів, автор спогадів та герой коміксів, говорить так:

– Хлопці, а ви хто?..

А ми їм:

– 3 полк...

– Це звідки?..

– З Кіровограду...

– Спецназ?..

– Спецназ...

– А де ваші броніки-каски?..

Ми тоді перезирнулись... Пакети з АТБ уже повикидали, бо з ними реально соромно було...

– Оце, що на нас...

Вони дивились на нас, як на звірів з цирку...

– Ви що отак тут воюєте?!

– ...

– Не, ну ви реально ненормальні якісь... Точно Кіборги...

Тоді це слово мене не зачепило, я хотів їсти і спати... Але потім, коли орки у своїх перемовинах на рації також нас обізвали так, то я й пригадав, що першими нас все ж таки назвали оці хлопці з 95-ки, які уже й у миротворчих місіях працювали, порох понюхали і без броніка-каски не уявляли собі ніякої війни... [4]

Перший випуск, яким почалися «Кіборги», був комікс «Кіборги. Історія трьох». Події розгортаються у січні 2015 року, коли львівська 80-та ОДШБр отримала завдання захищати ДАП та прилеглі до нього території. Головні герої – Іван Кам'янин, Петро Чорний та Ігор Римар. Ігор Римар був тяжко поранений. 8 січня ведуться перемовини з ворогом близько 12 годин, внаслідок яких окупанти дають згоду на евакуацію за умови, що пораненого виносять двоє бійців без зброї



на ворожий блокпост. Побратими його виносять. Ігор Римар помер 25 січня в лікарні в Києві, а Петро загинув після другого вибуху в терміналі. Вцілів лише Іван Камянчин.

Серія «ДАП» включає в себе комікси: «Кіборги. Початок. Том 1», «Кіборги. Початок. Том 2», «Кіборги. Легенда про Непереможних. Том 1», «Кіборги. Пастка» (3 історії). Серія «Хроніки 3 полку» включає такі книги: «Кіборги. Хроніки 3 полку. Том 1», «Кіборги. Хроніки 3 полку. 19», Серія «Пілотна» – це «Кіборги. Незламні: Місія ДАП», «Кіборги. Штурм. Том 1», «Кіборги. В Облозі. Том 2».

Події розказані тими воїнами, які були безпосередніми учасниками подій: Вохою, Титаном, Командиром, Клещем, Високим, Завучем, Туристом, Деном, Кролем, Бородою, Старим, Слюзом, Доком, Каскадом, Адамом та іншими. Їхні спогади, роздуми переривають загальний сюжет оповіді, нагадують, що історія, яка оживає на панелях коміксів, – справжня, з реальними героями та реальними подіями, з чітким дотриманням хронології та тайм-кодів. Безпосередні живі розповіді без пафосу, розповіді про дні захисту не лише Донецького аеропорту, а чогось більшого, підставовішого, адже ДАП став символом незламності українського війська та України. Кожен випуск коміксів – це динамічний сюжет та надзвичайні вчинки українських супергероїв, що демонструють не лише силу та мужність, але й відданість, патріотизм, міцну дружбу.

В основі коміксів «Кіборги. Хроніки 3-го полку. Том I» (спогади механіка 12-ої ОБАА Роми, спецпризначенців Монаха, Скіфа, Альфи) – розповідь про диверсійну операцію групи бійців 3-го полку спецпризначення на підконтрольній бойовикам території; «Кіборги. Початок. Том 1», «Кіборги. Початок. Том 2» (спогади спецпризначенців Вохи, Лисого, Сергія-зенітника, Яріка-кулеметника, Динама, Командира, бійця 25-ої ОПДБр Андрія-зенітника) – розповідь про перший бій за Донецький аеропорт 26 травня 2014 року; «Кіборги. Легенда про Непереможних. Том 1» (спогади кіборга 72-ої бригади Завуча) – історія про захист ДАПу після першого штурму летовища; «Кіборги. Хроніки 3-го полку. Том II» (спогади спецпризначенця Монаха) – розповідь про літо 2014 року та пошуки двох українських пілотів, які опинилися на території, підконтрольній ворогу; «Кіборги. Пастка» (спогади спецпризначенців Кроля, Командира) – розповідь про спецпризначенців з ОП СпП та бійців 156-го зенітно-ракетного полку ЗСУ про російсько-українську війну влітку 2014 року; «Кіборги. Незламні: Місія ДАП» – розповідь добровольців 93-ої бригади про те, як вони намагалися заїхати в Донецький аеропорт «дорогою смерті» та про ризики та небезпеки, пов'язані з цим; «Кіборги. Штурм. Том 1», «Кіборги. В Облозі. Том 2» – став реальним Заповітом нашого Друга і Побратима Кабана... Він і є одним з Героїв цієї неймовірної Саги про екіпаж "бехи" Білочки, який пройде і запеклі бої в самому ДАПі, і потрапить з важкопораненим Побратимом до ворога в тил, і зуміє пройти усі кола пекла, щоб повернутися всім смертям назло... Історія Добровольців 6 роти 93 бригади в спогадах уже покійного Побратима із детективним сюжетом, котрому позаздрила б навіть сама "вічна королева детективу" Агата...» [4]



Важливу роль відіграє у коміксах також мова, що служить розрізнявальним маркером «своїх» та «чужих», воєнна та національна символіка, промальована на панелях, сюжетні деталі, як-от встановлення прапора на вежі: «Ось так. І щоб всі бачили, що ДАП – наш! Слава Україні, пацани!»

Історії про героїчну та величну боротьбу постають із розповідей, переплетених жартами, сценами військового побуту, спогадами та роздумами про важливість армії для держави та військового обов'язку: «...а все до смішного просто: не буде армії, не буде України» (Командир), «У кожній війні є місце, що стає символічною точкою боротьби добра зі злом... Але я впевнений в одному: якими б не були орки, що ступили зі зброєю на мою землю, – крайній постріл залишиться за нами...» (Воха). І ці реальні історії з вуст кіборгів глибші, живіші, аніж просто перелік дат та подій, адже історія битви за Донецький аеропорт показана через історію особистостей, воїнів, які її творили та стали її частиною. Як сказав Монах, «всі прізвиська – тимчасові, усі портрети – змінні, а наше Українське Військо – це вже найстійкіша та найгрізніша потужна частина Української держави – Незалежної і сильної...».

Література

1. Битва за Донецький аеропорт: хроніка подвигу, цифри, факти, значення та уроки. URL: <https://cutt.ly/M1zyLfY>
2. Данкан Р., Сміт М., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура. Київ : ArtHuss, 2020. 512 с.
3. Іваник М. Вийшов друком комікс про захисників Донецького аеропорту. URL: <https://www.polukr.net/uk/blog/2016/09/26509/>
4. Кіборги. <https://kiborhycomics.com.ua/>
5. Макклауд С. Зрозуміти комікси. Київ : Рідна мова, 2019. 224 с.
6. Сабадишина Ю. Спілберг би плакав. У Львові презентують нові видання коміксів про кіборгів. URL: <https://cutt.ly/11zyuMV1>
7. Madrigal A. The Man Who First Said «Cyborg» 50 Years Later. URL: <https://cutt.ly/j1zyWZb>



Жукович І. І.
к. філол. н., викладач
Військовий інститут телекомунікацій та інформатизації
імені Героїв Крут (м. Київ)

ОБРАЗ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «АНГЛІЯ, АНГЛІЯ»

Патрік Джуліан Барнс – сучасний англійський письменник, есеїст, літературний критик. Його доробок налічує близько 12 романів – «Метроленд» («Metroland», 1980), «Папуга Флобера» («Flaubert's parrot», 1984), «Історія світу в 10½ розділах» («A history of the world in 10 1/2 chapters», 1989), «Дикобраз» («The porcupine», 1992), «Любов та ін.» («Love, etc.», 2000) тощо, дві збірки оповідань, три збірки есе та чотири романи-детективи, які видано під псевдонімом Дена Кавана (Dan Kavanagh).

Дж. Барнс є одним із найпопулярніших англійських письменників у Франції, де він став лауреатом кількох літературних премій: Премії Медічі за «Папугу Флобера» та Премії Феміна за роман «Обговорити це все». Він також є кавалером Ордена мистецтв та літератури.

Вітчизняна дослідниця І. Бабенко зазначає, що за свою непередбачуваність, творчу манеру, що не піддається уніфікації, Дж. Барнс був названий журналісткою Мірою Стаут «хамелеоном британської літератури». У кожному творі цей письменник-постмодерніст – «інший», він використовує інші нарративні стратегії, що не дає змоги систематизувати його доробок. Для творчості Дж. Барнса характерною є ідея альтернативного погляду на знайомі події та іронічне ставлення до історії, звернення до традиції колажного постмодерністського письма, експеримент із різними жанровими формами, гіпертекстуальність [1, с. 241].

У своїй творчості він порушує питання, які мають глобальний характер: узаємостосунки чоловіка та жінки, науки та релігії, історії та вигадки.

Об'єктом нашого дослідження став роман «Англія, Англія». Предмет нашого дослідження – образ історичного минулого у романі Дж. Барнса «Англія, Англія».

Теоретико-методологічною базою нашої наукової розвідки є праці західних та вітчизняних літературознавців. Велику роль у вивченні роману «Англія, Англія» в англомовному літературознавстві відіграють роботи М. Мерріта «Розуміння Джуліана Барнса» («Understanding Julian Barnes», 1997), Л. Бургер «Ми більше не мега Англія в Англії Джуліана Барнса» («We are not longer mega in England, England by Julian Barnes», 2009), В. Нюннінг «Винахід культурних традицій: будівництво та деконструкції англійськості та автентичності "Інгленду, Інгленду, Англії" Джуліан Барнса» («The invention of cultural traditions: the construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' England, England, Anglia», 2001).



Англомовні дослідники звертаються до інтерпретаційного аналізу творчості письменника, розглядають поетику його романів та вивчають процес конструювання англійськості.

Критик В. Нюннінг називає роман «Англія, Англія» романом-фарсом, у якому Дж. Барнс «представив низку кліше про англійців, визначив ознаки, власне, “англійськості” англійської культури та історії. Він проілюстрував тезу про те, що історія – це “вербальна фікція” (verbal fiction). Проте найбільшим досягненням автора в цьому романі критики вважають те, що він досліджує, конструює (формує), пародіює та реконструює “вигадані традиції” (invented traditions)» [9, с. 5]. Про це говорить і сам автор.

Сучасний дослідник творчості Дж. Барнса Д. Бедгуд зазначає, що «в романі «Англія, Англія» автор репрезентує постмодерністську переоцінку національної ідеї, особливо це спостерігається через процес міфологізації, символи з історії (наприклад, 50 квітесенцій англійськості). Цей роман є сатирою як на національну ідею, так і на ринок сучасного споживання <...> у постмодерністських протиставленнях, автентичність як оригінал є трансформованою у “копію” для кращого розуміння символів національної ідентичності та показує свою рушійну силу “справжньої” нації, змінюючи реальність. Однак справжнє англійське минуле також творить подвійну історичну парадигму, оскільки й минуле може бути змінним» [8, с. 203–204].

У романі «Англія, Англія» Дж. Барнс використовує постмодерністські прийоми, щоб краще поєднати філософські роздуми про минуле і теперішнє, історію і кохання, вигадку і правду, штучне і справжнє своєї країни, створюючи ефект взаємопроникнення тимчасового й вічного, вводячи метафори («історія-текст», «історія-наратив»).

Сама назва роману демонструє не лише певну складність для сприймання й географічні ознаки простору, але й становить ціле життя людства, цілу епоху, містить безкінечні пошуки автором національної ідентичності, свого місця всередині національної та особистої історії. Назва роману підкреслює важливість обраного хронотопу. Варто погодитися з О. В. Литовкою, що «значення заголовка тут проектується на зміст усіх текстових рівнів і частин, на його загальну наскрізну ідею, указуючи на час та місце дії або виділяючи основний концепт тексту» [6, с. 24].

Перші сторінки роману Дж. Барнса знайомлять нас з головною героїнею Мартою Кокрейн, її спогадами про дитинство, яке минуло у далекому селищі в Англії, де все їй знайоме і рідне. Варто звернути увагу на те, що власне з поняттям Англії ми знайомимося через гру, пазл «Графство Англії», яке складає Марта разом з батьком. Проте часи змінюються, Марта подорослішала і починає працювати у великій компанії Джека Пітмена істориком. Головне завдання Марти полягало в тому, щоб перевіряти чи правильно будується, «створюється» історія власне Англії. Адже Джек Пімен прагне створити парк розваг, але не атракціонів, як можна було б подумати спочатку, а історії країни. Ключовим мотивом тут стає мотив поділу природного та штучного в природі, що, в



інтерпретації сера Джека, далеко не так однозначно, як здавалося б. В одній із дискусій з підлеглими він легко розвінчує традиційні уявлення про рукотворні та нерукотворні об'єкти, демонструючи на прикладах, як спочатку створене людиною з часом трансформується в природний об'єкт (водосховище – в озеро, вирубаний людиною ліс – у гай тощо). Цей принцип стає основою ідеї сера Джека Пітмена створити копію Англії, яка стала б натуральнішою за оригінал. Таким чином, у романі з'являється простір – простір симулякра, яке спочатку функціонує паралельно з простором оригіналу.

В епоху постмодерну кардинально змінився онтологічний статус реальності, яку поступово витіснили, поступившись місцем всіляким муляжам, маскам та іншим симулякрам «ери вистави» (за Ж. Бодрійаром). Спираючись на теорію Ж. Бодрійара, можна розглядати острів як симулякр, «адже він є підробкою, сукупністю знаків-образів, позбавлених прообразу – імітацією, створенням ілюзією змісту реальності» [2, с. 121]. Наприклад, на третьому місяці роботи на Острові деякі працівники фондового відділу почали вважати себе не працівниками «Пітко», а тими персонажами, чії ролі вони виконували відповідно до контракту. Спочатку їм встановили помилковий діагноз, беручи до уваги їхнє невдоволення. Але насправді – то були ознаки цілковитого задоволення собою. Вони були щасливими бути тими, ким стали, і не бажали нічого іншого. Кожен може змінити час, отже, змінити історію, стати творцем нового часу, нової ери.

Варто звернути увагу на те, що концепт острова є одним із найбільш значущих символічних образів англійської літератури. Своїми традиціями він пов'язаний з «Утопією» Т. Мора, «Робінзоном Крузо» Д. Дефо. Використання хронотопу острова стало основою для створення ситуації усамітнення людини, випробування її духовних та фізичних сил у цілому циклі романів та сприяло встановленню певних інтертекстуальних зв'язків: «Таємний острів» Ж. Верна, «Острів пінгвінів» К. Чапека, «Острів» О. Хакслі, «Можливість острова» М. Уельбека та ін. В антиутопії другої половини ХХ століття хронотоп острова також відіграє вагомую роль. Як зазначає В. Кучер, «острів як місце дії належить до архетипних локусів світової літератури, а в ширшому значенні – культури» [5, с. 101].

Під час створення символів «англійськості» на острові у сера Джека відгуки про характер і поведінку англійців, традиційні англійські пам'ятки не викликають заперечень, хоча їх кількість не може повністю задовольняти смаки жителів країни, які мають своє власне уявлення про те, що має бути її символом. Список пам'яток, які сер Джек розміщує на своєму острові, значно розширюється, при цьому до вищезазначених об'єктів додаються Букінгемський палац, Хемптон-кортський лабіринт, Білий кінь на пагорбі, Шервудський ліс, могили Шекспіра та принцеси Діани, Національна Галерея та її колекція, будинки Ш. Бронте і Дж. Остін, первісний ліс із споконвічною фауною Англії тощо.

На думку Н. Велігіної, «зображення комерційного успішного проекту в його основній частині – змалювання безумного Острова, копії Англії, куди перенесено найважливіше з національного канону: не тільки Королівська Родина,



тумани, Біг Бен та Манчестер Юнайтед, але й "саме минуле", міфи та героїка старої Англії. Тим самим, трактування роману перш за все як сатири, пародії, песимістичної реконструкції, ілюстрації втрати "англійськості" (Б. Сесто, В. Жіньєрі) стало спільним місцем барнсознавства» [3, с. 11].

У романі висвітлено минуле та сучасне Англії як спектр інтересів: політичних, економічних, промислових, наукових, туристичних. Автор ніби намагається перевірити достовірність минулого Англії з різних перспектив. Узагалі класичний образ історії Англії, який представлений, не тільки містить духовну та історичну її пам'ять, що спонукає читача до пізнання законів розвитку світу, але й регенерує нові підходи до вивчення історії.

Дія роману розвивається в майбутньому (стосовно часу створення роману) – на початку ХХІ століття. Роман складається з трьох частин, які називаються відповідно «Англія», «Англія, Англія», «Інгленд» (в оригіналі – «England», «England, England», «Anglia»). Деякі літературознавці відзначають, що структура роману відповідає трьом стадіям розвитку Великобританії, трьом її "культурно-світоглядним" періодам, які поступово змінювалися. І хоча формально країна, змальована письменником, – Великобританія майбутнього, по суті автор показує і в першому, і в другому – найбільшому за об'ємом розділах – сучасний йому світ.

Простір у романі осмислюється і як універсальний простір людського буття у його зв'язках з буттям історичним. Острів як місце, де розгортаються події роману, стає своєрідною канвою для дослідження культурних, економічних, політичних процесів в англійському суспільстві, які, на перший погляд, здаються ідеальними.

Острів нерозривно пов'язаний з життям головної героїні Марти та виступає своєрідною міфологемою самотності. Зміст роману дозволяє підкреслити, що Острів – не лише історична пам'ятка, а культурний туристичний бренд. Він – це один із проектів життя. Автор роману культурно-історичний різновид острова характеризує як страховисько, імперію, фікцію.

Дослідниця І. Дробіт зазначає: «Дж. Барнс у романі "Англія, Англія" створив "копію" історичної реальності Великобританії. Завдяки застосуванню відповідних маркетингових технологій, а також засобів відтворення історії, те, що раніше вважали історичною реальністю, замінюється на дублікат, набуває ілюзорної подібності, тобто перетворюється на гіперреальне» [4, с. 120]. Проте мимоволі виникає питання, а чи буде людина щаслива у новому світі з минулим, яке можна змінити, чи справді необхідно змінювати чи варто прийняти минуле таким, яким воно є.

Отже, Дж. Барнс намагається через протиставлення топосу острова та материка зіставити минуле і сучасне, реальне та ірреальне, справжнє і штучне. Концепція побудови на острові країни під назвою «Англія, Англія» дає можливість ніби перевірити не лише історію, але й показати її наочно, указати помилки, які були допущені, щоб уникнути їх у майбутньому. Через власне бачення часопростору автор порушує питання про національну єдність, національну культуру, навіть психологічний склад та особливості мислення цілої



нації. Дж. Барнс змальовує взаємозв'язок духовного та природного просторів. У романі простір і час є невід'ємними компонентами розгортання подій, засобами їх розвитку. Сюжет зосереджений на кількох часових вимірах, відмінних за своєю природою. Значне місце відводиться біографічному часу. Звернення до внутрішніх монологів героїні свідчить про глибинність її душевних переживань через помилки минулого.

Література

1. Бабенко І. Роман «Немає чого боятися» Джуліана Барнса як приклад сучасної мемуарної літератури. *Актуальні проблеми природничих та гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2018»* : матеріали XX Всеукраїнської наукової конференції молодих учених. Черкаси, 2018. С. 241–244.
2. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів : Кальварія, 2004. 373 с.
3. Велігіна Н. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980–2000-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
4. Дробіт І. Міждисциплінарні аспекти поняття функціональної історії (на прикладі романів Джуліана Барнса «Історія світу у 10½ розділах» та «Англія, Англія»). *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Львів, 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 118–127.
5. Кучер В. Символічне значення закритого топосу в романах-антиутопіях першої половини 20 століття. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2010. Вип. 82. С. 101–107.
6. Литовка О. Заголовок у репрезентації міського топосу. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. 23. Ч. 4. С. 24–32.
7. Barnes J. *England, England*. London : Jonathan Cape, 1998. 275 p/
8. Bedggood D. *Postmodern Historicism in the Novels of Graham Swift and Julian Barnes*. Edinburgh, 2005. P. 203–217.
9. Nünning V. The invention of cultural traditions: the construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' *England, England*. *Anglia*. 2001. № 119. P. 1–28.



Землянська А. В.
к. філол. н., доцент
Таврійський державний агротехнологічний університет
імені Дмитра Моторного
Устінов В. Є.
студент
Таврійський державний агротехнологічний університет
імені Дмитра Моторного

КОЛОРИСТИКА СУЧАСНОЇ ПОЕЗІЇ ПРО ВІЙНУ (НА МАТЕРІАЛІ МЕРЕЖІ «FACEBOOK»)

Сучасна українська поезія в умовах війни виступає свого року хронікером подій, найшвидше реагуючи на бурхливі й трагічні події реальності. Перемоги й поразки в боях, людські відчуття й емоції, уславлення воїнів ЗСУ та створення образу українця-емігранта, спогади щасливого довоєнного минулого та плани на майбутнє, оспівування рідної домівки та вдячність країнам, що прийняли біженців – усі ці та багато інших тем відображають різні аспекти нашого теперішнього життя. Поезія не лише ілюструє події, робить їх більш «зримими» й доступними для сприйняття та усвідомлення тих, хто безпосередньо не був їх учасником, – вона дозволяє людям краще зрозуміти й висловити насамперед свої емоції та переживання, донести їх до інших. Переваги ліричних творів у тому, що вони апелюють одночасно до всіх органів чуття реципієнтів, оскільки містять у собі слова-сенсоризми (зорові, слухові, тактильні, олфакторні та смакові образи), які утворюють в уяві читачів відповідні об'ємні відбиття.

Мета нашого дослідження – розглянути особливості функціонування зорових образів на позначення кольору в сучасній українській поезії про війну. З огляду на те, що поетичні твори на сьогодні поширюються переважно онлайн, зокрема у соцмережах, зосередимось на текстах, викладених авторами у фейсбуці на індивідуальних сторінках або в тематичних групах.

Дослідження колористики антивоєнних творів уже стали традиційними в літературознавстві. Тут можна згадати праці К. Галич, М. Гуменного, М. Журенко й О. Ільницької, Р. Завінської, Ю. Ковтун та ін. Поєднання вербальних та візуальних образів, за твердженням науковців, «оживлює» художні тексти, посилює емоційно-чуттєве сприйняття творів» [3, с. 95], а також сприяє утвердженню національно-патріотичної ідеї, що є одним із провідних завдань сучасної української поезії.

Палітра зорових образів художніх текстів про війну загалом незмінна: зазвичай вона позначена темними, похмурими кольорами, які асоціюються з трауром через численні смерті, землею, що поглинає тіла загиблих, порожнечою в душі тощо. Наприклад, аналізуючи антивоєнну поезію П. Целана, М. Журенко та О. Ільницька наголошують на превалюванні в ній чорного кольору. На думку дослідниць, цей колір та його похідні виражають внутрішній світ героя, який зазнав страждань. Тож, за цією версією, таке «кольоропозначення утворює нібито загальний емоційний тон целанівської лірики» [2, с. 82]. У творах про Першу та



Другу світові війни серед основних можна побачити й коричневий колір, що асоціюється з фашизмом, який називали «коричневою чумою». Про це йдеться у дисертації К. Галич, присвячену визначенню типологічних сходжень антивоєнних творів Е. М. Ремарка та О. Гончара. При цьому літературознавиця відзначає, що в українського митця колористика характеризується різноманітними спектральними відтінками, напівтонами, флористичними позначеннями барв тощо [1, с 6]. Тож можна говорити про властивий українським митцям потяг до більш об'ємного, «живого», чуттєвого зображення соціально-історичних подій.

Щодо сучасних художніх текстів, то можна визначити, що в їх образній системі домінують кольори з глибокою національною символікою: червоний та чорний, жовтий і блакитний (синій) та їх похідні. Усі ці кольори можна побачити на українських прапорах, що втілюють ідею свободи й незалежності, – жовто-блакитному Державному Прапорі України та червоно-чорному революційному прапорі Організації українських націоналістів (ОУН).

Символічне наповнення останнього зафіксоване в багатьох документальних джерелах, але, на нашу думку, найчіткіше його висловив В. Стефанік: «Україна – це земля, наша родюча, чорна, найбагатший у світі чорнозем, за який проливали кров найкращі сини України. Українська земля – чорного кольору, а кров борців, що йшла «відбирати її від ворога» – червона. А хіба ж поєднання цих кольорів – червоного і чорного – не символічне визначення України – України, що бореться?» [цит. за: 4].

Саме тому в поезії, що з'явилась після 24 лютого 2022 року, а то й раніше, із 2014 року, можемо спостерігати різні відтінки (візуальні й контекстуальні) чорного кольору:

1. Це трагедія, лихо, яке із собою приніс ворог («*Ходить біда чорна межи люди...*» (тут і далі підкреслення наше. – А. З., В. У.)), «ордо чорна з того степу...» (Томенчук Б. «Скажи мені, мила, що то буде?»); «*побрязкуємо власними тілами самі собі гроші які відклали на чорний день*» (Гладун Д., Панасюк Л. «|||тремтіння|||») тощо. Подібні асоціації викликають інші зорові образи в похмурих кольорах: образ *чорного ворона* як віщуна лиха, *темної хмари*, *морозу*, що насувається на країну, *сіроокої осені*, яка втратила свої традиційно яскраві кольори. Особливо масштабною трагедія виглядає в поезії П. Вишебаби:

*Коли чорна тінь повстала від Маріка до Говерли,
ми билися як востаннє, найкращі із нас померли*
(Вишебаба П. «Моє покоління»).

На противагу смутним похмурих картинах воєнного часу в ліриці подано різнокольорові спогади про життя до 24 лютого:

Це було колись, до війни...
<...>
Кольорові бачила сни.
(Ройз С. «Це було колись, до війни...»).

При цьому автори підкреслюють, що незважаючи на людські трагедії, природа все ж здатна оживати, буяти барвами, відроджуватись. Тому противагою чорному кольору біди з'являються образи білого цвіту дерев («*Черешні хочеться*



жити – / Цвіте» (Ковалів Ю. «На чорному чорне»)), «сивого-сивого» часу, який «хрести полою витер», дня, що «засвітає» (Томенчук Б. «Задушні дні»), «розвидниться з сонечком в світлості» (Литвин О. «Десь високо отам, де початок беруть собі ріки...») та ін. Не випадково С. Жадан у вірші «Вихоплена з темряви гілка світла...» наголошує:

*слід саме тепер, саме при цій чорноті цінувати залишене нам право
тішитися тиші, тішитися голосу,
усміхатися тваринам, які навіть у мороці не втрачають своєї
довірливості.*

(Жадан С. «Вихоплена з темряви гілка світла...»).

2. Це чорна пустка, вирва, що утворилась у душі після втрати рідної людини або свого дому, розбомбленого під час обстрілів («Ольга ходить подвір'ям чорно, скам'яніле її лице...» (Власова Т. «Ольга ходить подвір'ям чорно...»); «пochopнiлe поле болю» (Логвиненко Л. «...І тільки мамине вікно...»); «На чорному чорне. Потрощена поряд черешня. / Крізь вибиті двері нічийний собака біжить» (Ковалів Ю. «На чорному чорне») тощо. Трагедія війни тут сприймається як трагедія поколінь, досвід виживання, який закладається на рівні колективного несвідомого і передається від бабусь і дідусів онукам:

*– Дівчатка, учітьсЯ триматисЯ за пopожнечу, –
Казала бабця й курила одна за одною сигарети
<...>*

*І зараз дівчатка тримаютьсЯ, аж пальці зводить судома
ТримаютьсЯ, поки їхні життя випалює ворог,
За порожнечу, що залишилась від рідного міста і дому*

(Пономаренко М. «Триматися за порожнечу»).

Синонімічними тут виступають непрямі колористичні позначення: *сиве поле* (випалене, посипане попелом. – А. З., В. У.), *згарище*, яке вкривають *чорні сльози* (Міщенко Л. «Горять хліба, немов душа землі»), замість села, що його вороги спалили до попелу (Власова Т. «Танцюй, моя пташко...»), *руйновище*.

3. У сучасній поезії про війну образи попелу, згарища, як і власне чорний колір, набувають також значення тієї стихії боротьби, з якої, як Фенікс, воскресне Україна:

*Ми хрест несли уздовж кривавих верст,
Під небесами із вогню і сажі,
Ми йшли і знали: на могилі вражій
Важкий побідний закопаєм хрест...*

(Томенчук Б. «Ми хрест несли, він був один на всіх»).

В усіх трьох аспектах чорний колір невідривно супроводжується червоним та його похідними. Останній символізує людську кров – від крові безневинних жертв цієї війни до вражої крові, якою, за «Заповітом» Т. Шевченка, треба за волю «землю окропити» [5]. Тому, наприклад, оспівуючи красу осені, Б. Томенчук дивується, як можна свідомо порушувати цю різнобарвну гармонію, псувати її:

*... Круп'є, хто ставить на червоне,
Світи вмокаючи у кров?*

(Томенчук Б. «Вона розмішує гуаші»).



У переважній більшості поезій червоний колір називається не прямо, а через візуалізовані образи крові, які обіграються у різних варіантах: це *скривавлені руки, криваві версти*, «*плин крові сукровиці плазми*» (Поваляєва С. «невпинний тихий плин»), *червоне море люті*, яка «*змішалась врешті з кров'ю*». В останньому прикладі актуалізується ще один відтінок червоного – образ вогню:

*А поки що – лутуємо відверто,
бо цей вогонь лиш здатен нас зігріти.*

(Флекман К. «Відвертість – це наше спасіння»).

Вогненна пристрасть до свободи, незалежності в інших прикладах поезій переростає в любов до рідної країни: у таких творах з'являється образ символу України, червоної калини. Крім того, цей образ у сучасного читача асоціюється із повстанською піснею «Ой, у лузі червона калина...», яка стала своєрідним гімном цієї війни. У вірші О. Литвин «Чи прижитись в чужом краю...» ніченька розкладає долю героїні, змушеної залишити свій дім і бути на чужині, поміж плодами червоної калини, яка дозволяє жінці зберегти в серці чисті помисли:

*А я в снах їх позбираю,
сховаю до скрині,
до отої, що відкрию
лишень в Україні!...*

(О. Литвин «Чи прижитись в чужом краю...»).

Щодо жовто-блакитної палітри в ліриці, то вона так само набуває символічного звучання. У підпільних виданнях 1940-х років, як зауважує у своїй студії П. Мороз, поєднання кольорів на національному прапорі розкривалось таким чином: «Синій колір відображає голубе українське небо, а жовтий колір – золоте гаряче українське сонце. Ці кольори віддають ясний, життєрадісний, волелюбний зміст духовости українського народу» [4].

Саме тому у поетичних текстах про війну небесна блакить проглядає кризь дим і попіл, височіє над землею, залитою кров'ю, дарує надію і сподівання на відродження, наvertsає на думку про якусь більшу цінність, що за неї можна віддати своє життя: «*Над вирвою хати нависла якась нетутешня / Блакить*» (Ковалів Ю. «На чорному чорне...»), «*І гріємо душі на згарющах днів... <...> / І тої святої небесної правди, / Котра – й попелищем – залишений слід...*» (Томенчук Б. «Піднімем мечі... І опустим забрала...») тощо.

На землі відродження життя символізує не лише білий колір, а й жовтий (та його інваріант – золотий). Причому останній використано митцями не лише в аспекті колористики – золотим часто названо ті предмети і явища, які є винятково цінними для української людини, які надають сенсу її існуванню. Наприклад, це *золоте плече* коханої, яке «*світиться, наче крило*» янгола (Жадан С. «Хай це буде спів»); *золоте поле*, що «*сивіє*» від попелу (Міщенко Л. «Горять хліба, немов душа землі»); щасливе і спокійне колишнє життя під мирним небом, де «*зорі падають ясні, / немов на Спаса жовті груші*» (Логвиненко Л. «...І тільки мамине вікно...»); сама Україна, яка, хоч і «*зранена вогнем*», «*сєє, наче диво*» (Морозенко М. «Війна скінчиться...») тощо.



Очевидним досягненням сучасних поетів можна вважати оригінальні метафори для вираження національної приналежності ліричних героїв. Так, наприклад, замість слів «ми – українці» у поезії Д. Гладун та Л. Панасюк «|||тремтіння|||» говориться:

*наша шкіра що тримається на білих флаги́тках кісток
тр|ем|ти|ть
така жовта
така синя.*

(Д. Гладун та Л. Панасюк «|||тремтіння|||»).

А перемогу України у вірші Г. Потопляк «Коли закінчиться війна» лірична героїня бачить символічно уквітченою:

*Ми будем пошепки кричать
І в небо кидать жовті квіти.
І сині айстри розцвітуть
На полі битви під Херсоном.
Червоні маки проростуть
Під Києвом над збитим дроном.*

(Г. Потопляк «Коли закінчиться війна»).

Якщо жовто-блакитні квіти асоціюються безпосередньо з Україною, то тут символічне наповнення червоного кольору значно розширює його семантичну парадигму – це колір пам'яті. Червоні маки, згадані у тексті, з 2014 року офіційно вважаються символом пам'яті про жертв II світової війни, а також всіх, хто зараз гине в боротьбі за незалежність нашої країни. Ще у фольклорних зразках говорилося, що мак проростає там, де проливається козака кров у бою за рідну землю. Тож не випадково цей флористичний символ із гаслом «Ніколи знову!» проростає в поезії в самому серці України – у Києві.

Отже, кольорова палітра сучасної української поезії про війну свідчить про її глибоку вкоріненість у національній культурній традиції, використання авторами саме тих барв та їх відтінків, які сприяють формуванню й плеканню національно-патріотичних цінностей, виражають позицію українців у цій війні, зображують ті цінності, заради яких вони готові витерпіти всі незгоди і навіть віддати своє життя.

Література

1. Галич К. Антивоєнний роман Ремарка і Гончара: проблеми типології : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2009. 20 с.
2. Журенко М., Ільницька О. Місце і роль кольоративної лексики в поезії Пауля Целана. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2014. № 3. С. 77–87.
3. Ковтун Ю., Землянська А. Образ захисника Батьківщини в арт-проекті Олега Гончаренка «АТО. Моменти істини». *Українські студії в європейському контексті*. : зб. наук. пр. / за ред. Т. Шарової. Мелітополь : ФОП Однорог Т. В., 2020. Вип. 1С. 95–101.
4. Мороз В. «Прапор червоно-чорний – це наше знамено...». Яким був стяг УПА? URL : <https://www.istpravda.com.ua/articles/2013/10/18/138044/>
5. Шевченко Т. Заповіт. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev146.htm>



Зуєнко Я. М.
PhD у галузі філології
Запорізький державний медичний університет

ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛЯНИНА В РОМАНІ А. ДІМАРОВА «І БУДУТЬ ЛЮДИ»

Початок повномасштабної війни з Російською Федерацією у вітчизняному літературознавстві спричинив появу нової хвилі наукових розвідок, присвячених переосмисленню травматичного минулого українського народу часів радянської окупації. Серед таких досліджень важливе місце посідає категорія студій, де аналізується соцреалістична літературна спадщина.

На вітчизняних теренах письменники, котрі були вимушені дотримуватися соцреалістичного канону, постали перед дилемою: заснована на землеробстві українська традиція ставала на заваді закріпленню знеособленого образу «радянської людини», що мав стати центральною постаттю радянської літератури. Відтак, художні твори, присвячені селянству, мали формувати образ не пов'язаного з національною культурною спадщиною «оновленого» героя-селянина на противагу культурно усталеній постаті господаря-індивідуаліста.

За таких умов провадив літературну діяльність «духовний “батько” “шістдесятників”» [1] А. Дімаров, чийй творчості присвячена нижченаведена розвідка. Метою роботи є аналіз образів селян у романі «І будуть люди».

Роман-епопея «І будуть люди» оповідає про життя мешканців Полтавщини кін. XIX – поч. XX ст. Центральне місце у творі присвячено подіям першого десятиліття після більшовицького перевороту: боротьбі з залишками розбійницьких банд, упровадженню НЕПу, колективізації, Голодомору.

Дія роману розгортається в сільській місцевості, а переважна більшість персонажів твору – селяни, що дозволяє детально проаналізувати їхні образи й виокремити чотири основні групи: «куркулі» (заможні землероби), «середняки», бідні селяни й ідейні комуністи з числа комнезаможів.

До категорії «куркулів» у творі належать дві родини: Івасюти та їхні далекі родичі Гайдуки. У романі неодноразово наголошувалося на працьовитості персонажів цієї групи, однак ця позитивна риса характеру перекреслюється жадібністю й здатністю до аморальних вчинків задля збагачення. Зокрема, під час участі в турецько-російській війни Свирид Івасюта неодноразово вдавався до мародерства: «...з кожним днем важчав його ранець. Хазяїновита Свиридова рука не лишала нічого, що змогло б придатися на хазяйстві удома. Скрадаючись, обходив поле бою, перевертав трупи невірних, та й своїми не гребував, витрушуючи кишені» [2, с. 83].

Прагнення до збагачення будь-якою ціною передалося і синові Свирида Оксену. Наприклад, щоб справдити мрію округлити до ста свої дев'яносто сім десятин поля, чоловік за безцінь викупив останні три десятини в бідної сусідки, скориставшись її скрутним становищем.



Бажання зберегти нажите майно в сім'ї Івасют превалювало над родинними почуттями. Так, дізнавшись, що Свирид заповів двадцять десятин землі сестрі, Оксен не міг їй «простити [...] отого батькового заповіту» [2, с. 147], хоча й усвідомлював, що Олеся не причетна до передсмертної волі старого.

Гіперболізоване почуття власності Оксена рівною мірою поширювалося й на сотню десятин поля, і не кілька фруктів із саду. Так, Оксен відібрав у сусідки подаровані дружиною яблука, а потім «відніс у садок, акуратно висипав під яблунею: хай лежать, гляди, коли і знадобляться, як не погниють. Чи свиня підбере, чи овечка. А погниють, що ж – на те воля Божа» [2, с. 417].

Окрім жадібності, Оксена характеризує набожність, котра, однак, проявляється не в прагненні дотримуватися християнських цінностей (щедрості, покори, доброзичливості, цнотливості тощо), а в спробах «відкупитися» від Бога молитвами, жертвами та дружбою зі священнослужителями: «Вечорами довго вистоював перед образами: кляк на колінах, хрестився, ревно бив низькі поклони, торкаючись лобом підлоги, покайно молився... В неділю поїхав до церкви: висповідався, дістав відпущення гріхів й іншою людиною повернувся додому: очі просвітлені, голос смиренний, чоло проясніле – хоч зразу у рай!» [2, с. 663]. Такий підхід характеризує Оксена як людину поверхневу й обмежену.

Ще однією категорією полтавських селян, описаною в романі, є так звані «середняки» – землероби, що розбагатіли вже під час НЕПу.

Характерним представником цього прошарку є Микола Васильович та його дружина. На відміну від селян із «куркулів», родина Приходьків не намагається збагатитися за всяку ціну, однак із вищезгаданими Івасютами їх об'єднує працьовитість, вміння розпоряджатися грошми та індивідуалізм. Так, Микола Приходько неодноразово й категорично відмовлявся вступати до колгоспу, обґрунтовуючи своє рішення двома факторами: виправданим небажанням ділити роботу й прибуток з ледарями, котрі розтратили виділене владою після революції майно, й сумнівами у спроможності українських селян працювати разом: «Тіки ж ви, вибачайте на слові, не знаєте наших людей... Тут чужих биків запряжеш ув одного плуга, та й то норовить один одному око вийняти рогом. А ви хочете, щоб наші дядьки гуртом одного плуга перли...» [2, с. 475].

Працьовитість селян цієї категорії викликає симпатію представників нової влади. Саме про них секретар повіткому Гінзбург казав: «одвічно несуть на своїх плечах весь рід людський, годуючи його, напуваючи та зодягаючи» [2, с. 312].

До третьої категорії належать селяни, котрі з тієї чи тієї причини (відсутність господарської жилки та економічної грамотності, пияцтво, ледачість, тяжке сімейне становище тощо) не мали статків ні до, ні після революції. Історію одного з таких односельців переповідає Микола Приходько: чоловік, отримавши від радянської влади земельний наділ, коня, корову й плуг, розпродав виділене державою майно, витрачаючи гроші на новий одяг та інші забаганки, доки не став бідним, як і до 1917 року.

Незважаючи на те, що сільрада симпатизує комнезаможам і готова їх підтримувати, представники цієї категорії селянства ставляться до радянської



влади та її нововведень з осторогою, особливо до політики боротьби з релігією. Селяни не поспішають відмовлятися від свого віросповідання, а партійному активістові Володьці попри всі зусилля і багаті подарунки не вдалося нікого з односельчан вмовити хрестити дитину на «червоних хрестинах».

Остання категорія, до якої належать ідейні комуністи, найбільш неоднорідна, а її представники відрізняються насамперед ціннісними орієнтирами: для одних на першому місці – партійні ідеали (Володька Твердохліб), для інших – люди та їхні потреби (Василь Ганжа).

Так, Володька ще зовсім молодим парубком захопився комунізмом настільки, що змінив ім'я з Максима на Володимира на честь В. І. Леніна. Протягом подій роману парубок намагається відповідати партійним уявленням про зразкового комуніста в суспільному й особистому житті. Навіть під час вибору нареченої одним із визначальних факторів для нього була неможливість її родини. Окрім ідейності, Володьку вирізняють амбітність, поверхнєве мислення й нездатність застосувати політичні догми на практиці. Усі розпорядження вищого партійного керівництва він виконує не задумуючись, часто шкодячи односельчанам. Так, ще починаючи свою партійну кар'єру, парубок написав розгромну статтю про вчительку Таню лише на підставі її походження із священницької родини, позбавивши сільських дітей можливості навчатись грамоті.

Із часом амбітний Володька став головою колгоспу, і на цій посаді брав активну участь в колективізації та розкуркуленні «середняків», а згодом – у продрозкладці, ставши одним із безпосередніх організаторів Голодомору в рідному селі: «І то не біда, що колгоспу, на голову якого посватали Володьку, ще і в колисці немає, що майже усі дядьки Тарасівки сплять і бачать своє поле, свою худобу, своє господарство – своє, а не усупільнене. То не біда. Володька й на мить не сумнівається, що примусить їх снити іншими снами, виб'є з їх упертющих голів шкідливі оті сновидіння» [2, с. 904].

До категорії ідейних бідняків належить і Василь Ганжа – наймит Свирида Івасюти, а згодом – комуніст і голова сільради. На відміну від Володьки, благополуччя односельчан для нього було важливішим за догмати радянської влади: він не примушував селян до колективізації і не розкуркулював «середняків», вважаючи, що свого часу ті добровільно приєднуються до колгоспу, за що зрештою і поплатився ув'язненням.

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що роман «І будуть люди» пропонує читачеві розгалужену систему персонажів, значна кількість яких належить до селянства. Поза тим, більшість селян у романі об'єднані спільною рисою – шанобливим ставленням до землі: «А може, і справді всі оці люди, померши, поверталися до землі, яка їй породила, викохала, годувала та вдягала, водила широкими світами, – знову повертались до неї малими дітьми, і вона, любляча, всепрощаюча, приймала їх, добрих і лихих, щирих і лукавих, приймала в свої вічні обійми та й клала їх поряд: ворога з ворогом, друга з другом – втихомирювала раз і назавжди своїх неспокійних дітей» [2, с. 78]. Із нею персонажі роману пов'язують працю, достаток, майбутнє своїх дітей, що



демонструє глибину зв'язку між землеробством й українською національною ментальністю. Цю тезу яскраво ілюструють останні абзаци роману, де йдеться про Василя Ганжу. Повернувшись з ув'язнення, виключений з партії, зраджений дружиною і вихованцем Володькою Василь вирішив почати нове життя на Криворіжчині. Однак навідавшись до рідного села чоловік «дивився донизу: на хати, на садки, на городи та вулиці – незблимно, жадібно, а перед ним пропливало все його життя, зв'язане з оцією землею. І був уже не певний, що зможе отак порвати із нею» [2, с. 964].

Отже, селян у романі «І будуть люди» А. Дімарова умовно можна розділити на чотири категорії: «куркулів», «середняки», бідняки й ідейні комуністи з числа незаможних селян; для кожної категорії притаманна певна специфіка художнього зображення. До прикладу, визначальними рисами «середняків» є працьовитість та індивідуалізм, «куркулів» – жадібність, бідних селян – набожність і фінансова неграмотність. Найбільш неоднорідною категорією в романі є ідейні комуністи. Її представники відрізняються насамперед ціннісними орієнтирами: для одних на першому місці – партійні ідеали (Володька Твердохліб), для інших – люди та їхні потреби (Василь Ганжа). Поза тим, більшість персонажів-селян у творі об'єднані спільною рисою – шанобливим ставленням до землі, що ілюструє глибокий зв'язок між землеробською працею і національною ментальністю українців.

Література

1. Гросевич Т. Романістика Анатолія Дімарова очима критиків і літературознавців URL: https://www.libr.dp.ua/text/mandr_2011_2_12.pdf
2. Дімаров А. І будуть люди. Харків : Фоліо, 2021. 973 с.



Ільченко І. І.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ПЕРИФЕРІЙНА СИСТЕМА ОНОМАПРОСТОРУ РОМАНУ Ю. МУШКЕТИКА «НА БРАТА БРАТ»

Периферійні оніми історичного роману Ю. Мушкетика «На брата брат» за кількістю елементів є третьою групою ономалексики, яка характеризується значною різноманітністю.

Загальною специфікою цих онімів, у порівнянні з ядром ономалексики роману – антропонімами та топонімами, є їх використання автором як елементів побудови історичного тла (подій, часу, простору, композиції тощо) тексту або для увиразнення чи розкриття характеру персонажів. Крім того вони органічно вписані у художній простір роману «На брата брат» часто використовуються Ю. Мушкетиком як елемент психологізації твору, які спонукають реципієнта до поглибленого аналізу тексту або розмірковування над ним.

В аналізованому романі периферійні оніми – це багаторівневий пласт ономастичної лексики, серед якої якісно вирізняються цілий ряд підгруп, однією з таких груп є етноніми.

До периферії ономапростору роману Ю. Мушкетика «На брата брат» входять **етноніми** – назви на означення етносу, народу та ін. [1, с. 88]. Категорія етнічності є однією із найважливіших елементів картини світу окремого народу, що вимагає від письменника при моделюванні художнього історичного полотна відобразити у ньому уявлення про етнічну групу, елементом розвитку якої є описуваний історичний час, а також про інші етноси-сусіди. Власне етноніми виконують ключову функцію при творенні строкатої Ю. Мушкетиком поліетнічної картини зображеної в романі української держави, що охоплює історичні події у часовий проміжок з 1657 року по 1664 рік. Саме тому автор зображає представників таких національностей, як: *цигани* – ‘народність індійського походження, що живе невеликими групами майже в усіх країнах світу’ [3, XI, с. 208]: *Й сам великий, як гора, чорний, неначе **циган**, ще й шкіра на обличчі лисніє* [2, с. 14], ***Циган** лежить під піччю (вподобує те місце), де розіслав куль соломи, і його червона тика з котячими вусами та чорною бородою блищить від задоволення: поїв борщу, пиріжків з квасолею та сиром, випив чарку – що **циганові** ще треба?* [2, с. 233]; *поляки* – ‘народ, що становить основне населення Польщі, тогочасної Речі Посполитої’ [3, VII, с. 107]: *Кілька разів зманювали на свій бік **поляки*** [2, с. 234], ***Поляки** повели його з собою в похід під Жовтими Водами* [2, с. 26], а також етнонім *ляхи* на позначення представників Речі Посполитої: *І шляхетність його дірява. Потягне він таки нас під **ляха*** [2, с. 83]; *татари* – ‘назва різних тюркських, монгольських та ін. племен’ [3, X, с. 42]: ***татари** кинулися кіньми у воду, полишили на березі гирю бранців, покинули тороки, і в них, у шкряному мішку для овечого сиру вовною досередини, знайшли хлоп’я* [2, с. 14];



шведи – 'народ скандинавської групи, що становить основне населення Швеції' [3, XI, с. 427]: *Польщі вдалося нацькувати Москву на шведа, шляхта сподівається, що й ті й ті поламають одне одному ребра, стратять сили, а вона погріє біля того вогню руки* [2, с. 39]; *французи* – 'нація, народ, що становить основне населення Франції' [3, X, с. 641]: *що діється в нас і в інших царствах – у поляків, у Семигороді і навіть у далеких шведів та французів* [2, с. 229]; *серби* – 'південнослов'янська народність' [3, IX, с. 128]: *Виговський опоряджував на пушкарівців затяжний – з сербів – полк* [2, с. 95]; *німці* – 'люди, які належать до німецької національності' [3, V, с. 425]: *Що їм відомо? Про посилку Сидора і погибель німців у Жуковому байраці...* [2, с. 192]; *австріяки* – 'народ, що становить основне населення Австрії' [3, I, с. 10]: *Ракоція погромили австріяки* [2, с. 122]; *москалі* – 'росіянин' [3, IV, с. 808]: *А москаль бриє прямо: даватиму гроші, всі люди будуть козаками, не буде панщини* [2, с. 232], *білоруси* – 'один з трьох східнослов'янських народів, що становить основне населення Білорусії' [3, I, с. 184]: *білоруси воліли переймати порядки українські, а не московські, й це наливало московитів гнівом* [2, с. 190].

Характерною особливістю функціонування етнонімів у романі Ю. Мушкетика є наявність у тексті широких номінативних рядів з різною конотацією:

1) для представників Російської держави письменник використовує такі експресивно-забарвлені назви *москалі* → *московити* → *кацапи*: *Ми чужі москалям... Взують усіх у постолі, як власних мужиків...* [2, с. 82], *Дехто висловлював сумнів, що злука станеться, московити нізащо не погодяться на виборного короля, на республіку, котра чужа їхній природі* [2, с. 190–191], *спочатку призначить, кого сам захоче, а далі присилатиме свого – кацапа* [2, с. 105];

2) підданих короля Речі Посполитої названо у творі таким рядом етнонімів *поляки* → *ляхи* → *ляшки*: *Як почав побивати Карло поляків, повоював міста їхні, то вони й удалися до Москви, аби та прихистила їх під своєю рукою* [2, с. 38], *Одначе достеменно й сьогодні невідомо, про що москалі з ляхами за нашою стиною домовилися* [2, с. 39], *Неначе горохом обсипає вал, ядра вгризаються в дубовий частокіл, всі козаки залягли на валу, а Супрун походжає по валу, люльку покурює, ляшків дратує* [2, с. 118].

Наявність конотативного ряду етнонімів пов'язана з їх можливістю виражати почуття автора / героя формувати емоційне відношення до зображуваного.

Бажання автора відобразити у тексті багатий історичний контекст, призвело до того, що Ю. Мушкетик постійно уточнює описані події через нагромадження етнонімів: *коли на Україну знову рушив король з військом і Богдан скликав під свій бунчук козаків для відсічі, надійшла звістка з Молдавії, що Тимофій Хмельниченко обкладений в Сучаві молдаванами, волохами, трансільванцями та поляками гетьман вирішив вести полки в Молдавію* [2, с. 151], *московити ж, уклавши угоду з поляками, штовхали українців проти шведів* [2, с. 32], *на цих порогах, на цих каменях од давніх-давен, од похмурих варягів і диких кочівників*



до нинішніх козацьких часів погинуло безліч люду, але та смерть не від неправди, не від чварів людських і лютості людської, й вона забувається [2, с. 6].

В аналізованому романі периферійні оніми, етноніми, як правило, є факультативними одиницями, які є засобом творення історичного часопростору козацької доби. Однак, в окремих контекстах вони можуть бути ключовими, оскільки виступають у ролі своєрідних конкретизаторів хронотопу, містять у собі об'ємну історико-культурологічну інформацію, яка є суттєвою для сприйняття та осмислення тексту читачем.

Література

1. Бучко Д., Ткачова Н. Словник української ономастичної термінології. Харків : Ранок-НТ, 2012. 254 с.
2. Мушкетик Ю. На брата брат : роман. Харків : Фоліо, 2012. 317 с.
3. Словник української мови : в 11 т. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 1. 1970. ; Т. 2. 1971 ; Т. 3. 1972 ; Т. 4. 1973 ; Т. 5. 1974 ; Т. 6. 1975 ; Т. 7. 1976 ; Т. 8. 1977 ; Т. 9. 1978 ; Т. 10. 1979 ; Т. 11. 1980.



Ісаєв І. Р.
студент магістратури
Запорізький національний університет

ОБРАЗ ВІЧНОЇ КНИГИ ЯК ВТІЛЕННЯ ПАМ'ЯТИ В РОМАНІ М. МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ»

У світовому науковому просторі студії з вивчення й осмислення пам'яті займають важливе місце. Значною мірою поштовхом до актуалізації дискурсу цього феномену стали події ХХ століття, коли людство зіткнулося одразу з двома світовими війнами й набуло великого травматичного досвіду. Окрім цього, на зацікавленість темою пам'яті вплинула непроговореність на індивідуальному та колективному рівнях важливих подій, що відбувалися до ХХІ століття в націях окупованих та підімперських. Концепт «пам'ять» стосується різних граней людського життя, він є інтегративним, тому розвиток опрацювання цього поняття відображено у працях науковців різних гуманітарних галузей (психології, соціології, філософії, філології, історії тощо) та різних мистецьких інтерпретаціях. Культура та пам'ять постійно взаємодіють та впливають одна на одну. Однією з форм відтворення спогадів та осягнення різних аспектів пам'яті є література.

У творах українських письменників тема пам'яті висвітлюється в різних площинах. Одними з найбільш знакових творів із центральною проблемою пам'яті є твори С. Андрухович «Амадока», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Махна «Вічний календар», М. Матіос «Нація», «Солодка Даруся», «Букова земля» та ін. Кожен із названих творів має систему образів, наділених функціями втілення пам'яті або провідника спогадів. Роман «Букова земля», що є об'єктом нашої розвідки, також містить значну кількість подібних образів. Серед них й образ вічної книги (тотальна, божа, світова книга), що змальована на перших сторінках твору, у своєрідному розділі-зупинці перед великою мандрівкою сторінками роману.

М. Матіос змальовує небесну канцелярію як місце, у якому відбувається процес творення вічних книг. Бог (якого авторка називає ще Отцем, Людино-Богом – у цих найменнях відображено бачення вищого й незбагненого саме у свідомості людства) змальований як творець «каркасів людських доль» [3, с. 25], що схилився «над горою потемнілих від часу письмен-папірусів та над зчорнілим золотом запилужених фоліантів із гофрованими краями незліченної кількості однакових за формою дрібних аркушів, що нагадували одірвані з настінного календаря листки» [3, с. 19]. Порівняння аркушів вічних книг із листками календаря наштовхує на думку, що книги здебільшого стосуються саме минулого, яке, в свою чергу, впливає й на майбутнє. У книгах накреслено лінії доль від народження й до смерті, що сплітаються з іншими людськими шляхами, «утворюючи суцільні лабіринти-безконечники, що нагадувало переплетене коріння старезних дерев чи безконечники шляхів невтомного крота під землею»



[3, с. 19]. Метафорою безконечників М. Матіос послуговується й в інших частинах роману, а саме називаючи кілька розділів «Безконечник на всі часи». У такий спосіб авторка підтверджує вищенаведену думку, адже в розділах-безконечниках зображується певна кількість людей (односельці, друзі, родичі тощо), долі яких тісно переплетені. Своєрідний «великий хор» [3, с. 16] людських голосів.

Образ вічної книги, що присутній у романі «Букова земля», суголосний із найбільш поширеним образом тотальної книги, який описує А. Ассман. Дослідниця вказує на те, що «уявлення про божественну книгу ... символізує абсолютну пам'ять як тотальну книгу» [1, с. 162]. Світова книга характеризується тим, що в ній фіксується не лише минуле, але й майбутнє. Така книга стосується не так людської пам'яті, як пам'яті Бога – абсолюту, інструменту «Творця як володаря й судді» [1, с. 162]. У творі М. Матіос «працівники» небесної канцелярії фіксують і колишнє, і прийдешнє, що завжди пов'язані між собою, створюючи в такий спосіб повні «дос'є на всі живі і мертві душі у Всесвіті» [3, с. 21]. Книга вічності – це джерело, з якого можна дізнатися абсолютно про кожного. Це звід про світ і того, хто його населяє.

Німецький філософ Г. Блюменберг пояснює специфіку метафори книги як світу тим, що у книзі життя єдність природи й історії документує «статус прагнення спасіння за часів гострих апокаліптичних очікувань: тільки про того, чие ім'я записано в цій книзі, можна сказати, що він існував насправді» [2, с. 41]. Дослідник підкреслює, що таким чином написаний текст та бюрократія є спілкою, якою «живиться й культура пам'яті» [2, с. 41]. Імена з книги увічнені в свідомості світу та позначилися на долі певної людини чи людства. У творі «Букова земля» авторка вкладає в уста Бога думку, що «нагадування давно минулих подій чи проминулих людей – це однозначне і безсумнівне відновлення історичної і моральної справедливості щодо цих людей, навіть якщо у їхніх дос'є є неморальні речі» [3, с. 42]. Відтак це нагадування важливе для нащадків, адже «дії кожної людини, що відійшла, так чи інакше мали вплив на інших людей» [3, с. 42].

Записи у книзі життя є чітко зафіксованими та збереженими. Однак «тривка присутність записаного суперечить структурі спогаду, який завжди залишається нетривким і обов'язково включає інтервали неприсутності» [1, с. 163]. Спогад має пов'язуватись із забуттям та бути зафіксованим у певному місці для того, щоб у слушний момент він став доступним та виконав свою функцію пригадування. У романі М. Матіос аркуші, на яких записано незліченну кількість імен, містять у собі різні за станом збереженості записи: «затерті, чи викреслені чийось нерівним почерком багатозначні цифри, написані через тире, в дужках, з примітками до н. ери, н. ери, декотрі (запитальні знаки та знаки оклику) стирчали на білих аркушах...» [3, с. 21]. Від описаного в уривку створюється ефект спостереження за «мистецькою кухнею», постійним процесом творення з коригуванням, внесенням поправок та доєднуванням чогось нового. Імена з книги здатні наново проявлятися або ж затиратися, але люди та події «не безслідно знесли – а просто минули» [3, с. 42]. Культурна пам'ять містить у собі елементи, що здатні переходити зі стану пасивності до стану активності, і навпаки.



Абсолютна пам'ять, яка втілена у книгах вічності саме це й передбачає. У «Буковій землі» рушійною силою пригадування є записи, відредаговані Творцем. Функція Бога та його помічників у постійному нагадуванні «людям про тих, хто був до них на тому ж місці, на тій самій території» [3, с. 43], у вічному збереженні пам'яті.

М. Матіос підкреслює взаємозв'язки, що є в культурній пам'яті. Насамперед зв'язок людини з її минулим та спільнотами (нацією, родом, сусідами тощо). Ангели-антагоністи отримують завдання від Бога: «Вони перелопатять сотні історій, відтворять зв'язки з іншими людьми, витягнуть на світ Божий думки і дії того, в кому має зараз потребу Бог. Систематизують родоводи, відшукають ворогів і друзів, розшифрують імпульси мозку упродовж життя і перекладуть їх на мову думок і бажань, не забувши історичне тло» [3, с. 40]. Через епізод постійного впливу елементів пам'яті одне на одного авторка мотивує вибір теми власної оповіді – історія великої кількості людей, кількох родин упродовж великого відрізка часу: «Хіба історія родини Васильків може дистанціюватися від історії Вагнерів? А як позначилися Вівчарі і Піддубні на долі Берегівчуків? Хіба хто замислювався над цим питанням, окрім них самих?» [3, с. 42]. Ця низка питань породжує ще одне риторичне питання: як спогади, що стосуються цих людей, впливають на сучасність і на нащадків? Упродовж роману авторка підштовхує читача до пошуку відповідей на це питання.

Отже, образ вічної книги в романі «Букова земля» є втіленням абсолютної пам'яті. Кожен запис в книзі є своєрідним символом спогадів про людину та події, що з нею пов'язані. «Робота – нагадування про минуле – неперервна» [3, с. 43], адже від розуміння минулого залежить сьогодення й майбутнє.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Блюменберг Г. Світ як книга ; пер. з нім. В. Єрмоленко. Київ : Лібра, 2005. 544 с.
3. Матіос М. Букова земля: роман-панорама завдовжки у 225 років. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 928 с.



Калиніченко В. А.
аспірантка
Запорізький національний університет

ВІЗІЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ПРАЦЯХ Р. БЖЕСЬКОГО

Аналіз історичного шляху України здійснювався і здійснюється не лише фахівцями з цієї галузі, а й звичайними людьми. Кожна персона має розмірковування з приводу подій минулого, деякі дуже активно діляться ними, вважаючи оригінальними. Характерними рисами таких поглядів є категоричність та спрощеність, багата палітра переживань, глибока емоційна залученість, стереотипність тощо. Часто такі погляди називають побутовими, ненауковими і т. п. Дуже часто саме подібні візії історії стають домінуючими в суспільній свідомості та роблять «офіційну науку» безсилою в боротьбі за вплив на масову свідомість. Це ставить перед дослідниками завдання досліджувати такі світоглядні позиції та аналізувати їх, щоб зрозуміти причини популярності та не дозволити перетворити історію в наукову фантастику.

Роман Бжеський як інтелектуал-самоучка, учасник українських визвольних змагань 1917–1921 років не міг залишатися осторонь подій історії України та активно аналізував їх у своїй багатій публіцистичній спадщині, бібліографічний опис якої складає майже 50 сторінок і все ще не є повним. Кожна праця, будь-то відгук на книгу, вірш, спогади, завжди зводилася до історичних аналогій, порівняльної статистики чи просто аналізу подій у ретроспективі. Хоча в багатьох працях Р. Бжеський повторюється, спробуємо окреслити його погляди на два періоди української історії – Київської Русі та Радянської України. Огляд Р. Бжеським періоду Радянської України проводиться згідно з часового пласту «сучасність» [6] і стосується окремих аспектів внутрішньої політики більшовиків. Наш аналіз буде зводитися до порівняння цих оглядів з оцінками теперішніх науковців щодо проведення більшовиками політики українізації, форсованої колективізації та індустріалізації.

Почнемо з поглядів на період Київської Русі. Беручи приклад з М. Грушевського, Р. Бжеський пробує окреслити власне бачення схеми середньовічної історії не лише України, але і цілого регіону – Східної Європи в праці «Кілька уваг з приводу чужих схем історії Сходу Європи (на прот[язі] VI–XV ст.) в нашій історіографії» [13]. У ній автор вказує, що аналіз перебігу історичних подій у Східній Європі, в Україні зокрема, відбувався крізь призму російського бачення (у автора – московської схеми) та пропонує власну – альтернативну схему щодо перебігу історичних процесів у цьому регіоні. Початки української державності автор вбачає у VI столітті з племінного союзу дулібів (волинян). Вона занепадає під натиском Аварського каганату, однак на її руїнах продовжуються державотворчі процеси слов'ян у вигляді міст-держав з частковим підпорядкуванням неслов'янським народам. Великої ролі у тодішній міжнародній обстановці вони не мали, звідси – відсутність письмових згадок про них [13, с. 155–160]. З цього уривку



можемо зробити висновок, що автор дотримується антинорманістського погляду на створення державності у східних слов'ян.

У період з кінця IX–X століття варяги, що мали потреби у коштах для здійснення походів, починають підбивати різні племена на повстання, яке мало на меті припинення плати данини хозарам та болгарам. Ці племена, оцінюючи ситуацію, знаходять більш вигідним платити данину варягам і піднімають повстання, даючи можливість поставити скандинавських воєвод у своїх містах і об'єднатися в єдину державу – Русь. Неслов'янські племена в цій державі, на думку автора, піддаються процесу українізації (русифікації) [13, с. 158–165]. Отже, Р. Бжеський вважає варягів більш вигідною альтернативою для сплати данини слов'янами та об'єднавчим фактором, але аж ніяк не ключем для створення державності у слов'ян під назвою Русь-Україна.

Окремій критиці піддається теорія переселення слов'ян на схід та утворення альтернативного об'єднавчого центру у вигляді Володимиро-Суздальського князівства. Автор стверджує, що населення Київської Русі переселялося на захід і там утворило новий політичний центр (можемо припустити, що Р. Бжеський має на увазі Галицько-Волинську державу). Населення ж Московщини, на думку автора, стає васально залежним від татар, знаходить вигоди від співпраці з ними та перебирає їх традиції управління державою. В той же час як західний центр веде активну боротьбу з татарами [13, с. 162–165]. Так, на думку Р. Бжеського, крім спільності династії, московська держава немає з Київською Руссю нічого спільного і служить їй повним антиподом. Роль московитів у Русі аже ніяк не є державотворчою, на противагу українцям та варягам, а є повністю пасивною. З цього боку автор також вважає абсолютно недоречним вживання етноніму «великороси», «росіяни», наголошуючи на терміні «москалі», «московини». Проводячи паралель з італійцями та румунами, факт перебування румунських земель у складі Римської імперії не закріпило за ними етнонім римляни [13, с. 164–165]. Звідси, на думку автора статті, не доречним є і вживання терміну «великорос», як і терміну «малорос», оскільки цей термін є штучно придуманий тією спільнотою, що взяла для себе штучний етнонім «великорос».

Підсумовуючи роздуми Р. Бжеського щодо періоду Київської Русі, можемо зазначити такі характерні особливості, як наявність держави у слов'ян до появи варягів, ключову роль українців у процесах державотворення Київської Русі, відсутність суттєвої ролі росіян у процесах державотворення Русі, подальший розрив з її традиціями, звідси недоречність вживання етнонімів «росіянин», «великорос» і т. п. Варто зазначити, що сучасні дослідники цього періоду абсолютно інакше розглядають процеси державотворчості у східних слов'ян [7; 8; 15]. Вчені не відкидають норманську теорію, вважаючи варягів каталізатором державотворчих процесів, у той же час говорять про існування зародків державності у східних слов'ян. Окрім цього, не заперечується входження земель сучасної Росії в орбіту впливу й безпосереднє знаходження в Русі, проте першочергову роль і пряме наступництво традицій та державності визнається саме за українцями [7; 8; 15].

Найбільшу увагу у власній публіцистиці автор звертає на радянський період. Будучи свідком приходу радянської влади в Україну, борючись проти неї



і в кінці-кінців змушений тікати від неї за кордон, автор продовжував свою боротьбу словом, а не зброєю. Цьому присвячені такі статті, як «Українізація» [10], «Видавнича справа на Східній Україні» [11], «Пляни Москви щодо України» [14], «Патюмкінські села з близька (Обмосковлення України)» [9], а також «З господарського і політичного життя В[еликої] України» [12].

У статтях «Українізація», «Видавнича справа на Східній Україні» автор розвінчує міфи про успіхи більшовицької політики українізації за допомогою статистики видання україномовної літератури. У фокусі уваги автора – спеціалізована робітнича література. Для прикладу, в період 1921–1928 років у таких галузях, як гірництво, металургія, транспорт українською мовою видано 10 книжок, російською – 141. Якщо ж брати до уваги співвідношення загальну кількість працівників у певній галузі та кількість фахової літератури, то виходить наступне: наприклад, залізнична галузь, українців серед залізничників УСРР 72,7%, для яких українською мовою видана одна книга обсягом менше 100 сторінок. На противагу цьому, літератури російською мовою – 70 одиниць, з них 42 обсягом більше 100 стр. [10, с. 562]. Таким чином, попри кількісну перевагу етнічних українців у певних сферах діяльності, для них майже відсутня література українською мовою.

Додатковим аргументом служить свідоме завищення цін на одну і ту саму книгу українською та російською мовами. Для прикладу, книга В. Данилевського «Фізіологія людини» українською мовою коштує 5 карбованців 60 копійок, російською – 1 карбованець 60 копійок [10, с. 563]. Отже, попри необхідність перекладу цієї праці українською мовою, що вже збільшує її вартість, ми бачимо різницю у вартості, яка може бути пояснена лише свідомим завищенням ціни.

У статті «Видавнича справа на Східній Україні» автор показує загальне зменшення кількості книжкової продукції у радянський період. За період 1917–1918 років було видано 1931 книгу накладом 16 млн. 200 тис. штук, в 1927–1928 рр. – 1066 книга накладом 12 млн. 532 тис. штук [11, с. 989]. Як бачимо, у періоди визвольних змагань при веденні постійних бойових дій та змін влади, обсяг випуску друкованої продукції був більшим, ніж у радянські повоєнні часи.

У статті «Патюмкінські села з близька (Обмосковлення України)» автор звертає увагу на повну нереалістичність планової економіки у справі книговидання. Посилаючись на журнал «Радянський книгар», автор надає дані, що із запланованих 8 млн. 235 тис. підручників, які мали бути надруковані до 1 жовтня 1930 року, надруковано лише 5 млн. [9, с. 176–177]. Таким чином, автор вказує на одну із головних проблем цілої командно-адміністративної економічної моделі – абсолютна нереалістичність складання планів та їх виконання. Попри агітацію більшовиків, бачимо абсолютно протилежні наслідки політики коренізації у вигляді українізації – здорожчання літератури, повальна русифікація друкованої продукції, загальне зменшення кількості друкованої продукції.

Варто зазначити, що цифри, які подаються автором, не відповідають дійсності. У знайденому нами аналізі книгодруку подаються інші цифри. До прикладу, у 1928 році було видано 3225 назв накладом 24 млн. 238 тис.



примірників [3]. Отже, автор подає неправдиві статистичні дані, що вже має ставити під сумнів його аргументи.

Наступне питання у критиці Р. Бжеського щодо радянської дійсності є політика більшовиків щодо українського села.

У статті «Пляни Москви щодо України», посилаючись на розмірковування більшовицького діяча Попова, Р. Бжеський показує, що більшовики прагнуть перетворити УСРР на найбільшу експортну базу продукції сільського господарства, в першу чергу пшениці, шляхом механізації праці. Окрім цього, прагнуть знищити кустарне виробництво та звільнити жінок від «кухонного рабства». В реальності ж, попри заяви про засіювання величезних площ, хліба не вистачає, існує карткова система, на заводах продукція виробляється з великою кількістю браку: від 30 до 80 % в залежності від галузі та підприємства [14, с. 1017–1020]. Отже, бачимо, що попри глобальні плани більшовиків, реалізація не відповідає заявленим амбіціям.

Короткий опис більшовицької політики щодо села автор подає у статті «З господарського життя В[еликої] України». У ній згадується, що, окрім спеціалізованого єдиного сільськогосподарського податку, у селян забираються так звані «лишки» – надлишки продукції, що залишаються після сплати податків та низку інших «добровільних платежів», обсяг яких не фіксується. Попри це, часто забраного в села виявляється недостатньо і туди надсилається спеціальна «ударна» бригада, яка набиралася із партійних активістів і просто посіпак, що змушувала мешканців села годувати ці бригади і шляхом грабунку визискувати у селян додаткові ресурси. Така політика велася цілком централізовано і мала на меті отримання ресурсів для індустріалізації земель саме Росії. На українських територіях індустріалізація мала низькі темпи, а підприємства – переважно сировинний характер. Підприємств, які б мали повний цикл виробництва товарів практично не було [12, с. 375–377]. Таким чином, автор описує один із складників більшовицької політики форсованої колективізації, що врешті-решт призвела до Голодомору 1932–1933 років. Варто зазначити, що сучасні автори описують тотожні механізми проведення колективізації з доповненнями та спираючись на статистичні матеріали, місцеві особливості та свідчення очевидців [2; 4; 5].

Враховуючи вищезазначене, приходимо до висновків, що у своїй публіцистичній творчості Р. Бжеський звертав увагу на період Київської Русі та Радянської України 1920–1930 років. Особливість огляду радянського періоду полягала в тому, що автор мав можливість спостерігати його в реальному часі, здійснюючи аналіз із-за кордону з обмежених ресурсів, котрі доходили до нього. Можливо, це пояснює помилкові статистичні дані в питаннях українського книгодруку. Проте, описання механізмів проведення колективізації автором є доволі точними.

Що стосується візій часів першої середньовічної східнослов'янської держави Русі-України, то погляди Р. Бжеського свідчать про те, що він є прихильником антинорманської теорії походження державності у східних слов'ян, яка не є актуальною в сучасній історичній науці. Ключову роль в цій



державі надає предкам сучасних українців, повністю виключаючи як творчий елемент росіян і навіть протиставляючи їх Русі. Безумовно, такі оцінки є більш політичними, аніж науковими й відображають власну світоглядну модель автора, а не історичні процеси.

Оцінкам Р. Бжеського притаманна категоричність, надмір експресивно забарвленої лексики, тенденційність. Попри апелювання до статистики, посилання на джерела, зокрема опонентів, ми можемо вважати ці роботи не науковими, а саме працями публіцистичного характеру.

Література

1. Бжеський Р. Бібліографія друкованих праць / укл. Н. Бжеська. Торонто, 1988. 44 с.
2. Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 20–30-ті роки. Едмонтон – Київ : Либідь, 1991. 344 с.
3. Книговидання в УРСР. Скільки українською і скільки російською. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2010/11/9/3586>
4. Конквест Р. Жнива скорботи. Радянська колективізація і голодомор. Київ : Либідь, 1993. 284 с.
5. Кульчицький С. Голодомор 1932–1933 рр. як геноцид: труднощі усвідомлення. Київ : Наш час, 2007. 424 с.
6. Лосик О. Семантичний та історико-філофський зміст поняття «сучасність» *Вісник Львівського університету*. Серія філософські науки. 2019. Вип. 22. С. 127–135.
7. Пріцак О. Походження Русі: стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг) : у 2 т. Київ : АТ «Обереги», 1997. Т. 1. 1074 с.
8. Толочко П. Київська Русь. Київ : Абрис, 1996. 360 с.
9. Характерник. «Патьомкінські села зблизька» (обмосковлення України). *Літературно-Науковий Вісник*. Львів–Тернопіль, 1931. Т. 105, Кн. 2. С. 176–185.
10. Характерник. «Українізація». *Літературно-Науковий Вісник*. Львів–Тернопіль, 1929. Т. 99, Кн. 6. С. 558–563.
11. Характерник. Видавнича справа на Східній Україні. *Літературно-Науковий Вісник*. Львів–Тернопіль, 1929. Т. 100, Кн. 11. С. 987–989.
12. Характерник. З господарського життя В[еликої] України. *Літературно-Науковий Вісник*. Т. 108, Кн. 4. Львів–Тернопіль, 1932. С. 375–377.
13. Характерник. Кілька уваг з приводу чужих схем історії Сходу Європи (на прот[язі] VI–XV ст.) в нашій історіографії. *Літературно-Науковий Вісник*. Львів–Тернопіль, 1926. Т. 90, Кн. 6. С. 155–165.
14. Характерник. Пляни Москви щодо України. *Літературно-Науковий Вісник*. Львів–Тернопіль, 1930. Т. 104, Кн. 11. С. 1017–1020.
15. Щодра О. Між норманізмом та антинорманізмом: дискусії про походження Русі у світлі археологічних джерел. *Вісник Львівського університету*. Серія історична. Спецвипуск. 2019. С. 709–727.



Карпіна О. С.
к. філол. н., доцент
Горлівський інститут іноземних мов
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Дніпро)

ОБРАЗ ЖАННИ Д'АРК В ПОЕМІ ВОЛЬТЕРА «ОРЛЕАНСЬКА ДІВА»

Жанна д'Арк – героїня Столітньої війни (1337–1453) між Англією та Францією – цілком справедливо вважається однією з найвідоміших жінок не тільки у французькій, але й у європейській історії. Нам відомо про неї набагато більше, ніж про інших її сучасників, але в той же час образ легендарної дівчини залишається для нас загадковим. З одного боку, історія Жанни д'Арк є вкрай простою і може поміститися на кількох сторінках шкільного підручника, а з іншого – надзвичайно складною, тому що за її постаттю на історичній сцені ховаються глибинні процеси французького суспільства тих часів. Особистість Жанни д'Арк піддавалася неоднозначним оцінкам ще її сучасникам: хтось бачив у ній чаклунку і еретичку, яку треба спалити на вогнищі, а хтось вважав її святою ще до того, як вона була спалена.

Діяльність Жанни д'Арк описана в історичних хроніках, матеріалах судового процесу, свідощтвах сучасників, листах і записках, а також поемах, п'єсах та інших творах. Достатньо назвати імена В. Шекспіра, Вольтера, Ф. Шиллера, О. Пушкіна, М. Твена, А. Франса, М. Метерлінка, Б. Шоу, Б. Брехта, А. Зегерс, які писали про неї, щоб уявити, в яких межах резонує ім'я Жанни принаймні у європейській літературній традиції.

Феномен Жанни д'Арк є настільки різнобічним, що кожна нова епоха передає власне бачення історії життя французької героїні. У фольклорі Жанна постає як діва-войовниця. В «Містерії про облогу Орлеана» Жанна є одною з головних героїнь разом із Богородицею та святим Михаїлом.

Одним із перших, хто звернувся до образу Жанни д'Арк в епоху Нового часу, був видатний французький письменник Вольтер (Франсуа Марі Аруе), з-під пера якого вийшла скандально відома фривольно-сатирична поема «Орлеанська діва». Першим драматургом, який змалював діяльність французької героїні в ХІХ столітті, став Ф. Шиллер, автор однойменної романтичної трагедії.

З другої половини ХІХ століття зацікавленість образом Жанни д'Арк помітно зростає: друкуються роман М. Твена «Особисті спогади про Жанну д'Арк сьєра Луї де Конта, її пажа і секретаря» (1895), історична праця черниці Т. Лізьєської «Жанна д'Арк» (1896), «Життя Жанни д'Арк» (1908) А. Франса.

Зацікавленість літераторів образом французької героїні не згасала і в ХХ столітті, що пов'язано з історичними подіями в Європі, які відбувалися в той час. Завдяки ним література про Жанну д'Арк набула гострої соціальної тематики. Про неї написав п'єсу «Свята Іоанна» (1923) Б. Шоу, двічі звертався до цього образу німецький драматург Б. Брехт в п'єсах «Свята Іоанна скотобоєнь»



(1932) і «Сни Сімони Машар» (1943), в п'єсі «Жайворонок» (1952) образ Жанни відтворює французький драматург Ж. Ануй.

За останні півстоліття з'явилося багато наукових праць про Жанну д'Арк. Завдяки зусиллям вчених-істориків ми маємо суттєві результати: майже повністю відновлена історія життя французької героїні. До вивчення її образу зверталися такі літературознавці, як Л. Г. Андреев, Л. Левандовський, І. Некрасова, Р. Перну, М.-В. Клен, А. Астель, Г. Беллок та ін. В останні десятиріччя зацікавленість її постаттю залишається на високому рівні, про що свідчить значна кількість присвячених їй досліджень. У поле ж зору літературознавців вона потрапляє рідше, що й обумовлює актуальність нашого дослідження.

Поема «Орлеанська дівка» була вперше видана у 1762 році. Овіяна майже такою ж таємничістю, як і сама Жанна д'Арк, вона фактично стала пародією на твір Ж. Шаплена, члена-засновника Французької академії, «Незаймана, або Звільнена Франція: героїчна поема».

«Орлеанська дівка» Вольтера, написана фонетичним дванадцятискладником, занурює читача в історію реально існуючої особистості, відомої національної героїні Франції – Жанни д'Арк. Але твір письменника – аж ніяк не біографія командувачки військами, а суцільна іронія на устрій французького суспільства і церкви. Як зазначає у праці «Joan of Arc: A Life Transfigured» К. Гаррісон, ставлення Вольтера до сумнозвісної історії французької героїні було настільки зневажливим, що його поему забороняли та спалювали, редагували та переглядали протягом сотень років» [10, с. 317].

Перші читачі Вольтера прекрасно зрозуміли приховані в його поемі натяки, бо скандал, що вибухнув у Франції після публікації «Орлеанської дівки», явно перевершував за своїми масштабами очікування автора й не вщухав ще протягом наступних ста років. Справжню антивольтерівську кампанію розгорнув монсеньйор Ф. Дюпанлуп, єпископ Орлеана і головний захисник Жанни д'Арк, який активно виступав у 1867 році проти зведення пам'ятника видатному мислителю і проти урочистостей на його честь у 1878 році. Боротьба з «вольтеріанством» мислилася ним не інакше як боротьба за добре ім'я французької героїні. Він не приховував, що саме публікація поеми підштовхнула його розпочати процес канонізації дівки з Домремі [1, с. 73].

Поема «Орлеанська дівка» – один із етапних творів Вольтера, в якому дається «узагальнена, підсумкова оцінка суспільного устрою, що відходить у минуле» і в той же час творчо переробляється сам жанр комічної епопеї, «розширюється сфера комічного, змінюється його соціально-критична функція у відповідності з просвітницькими ідеологічними завданнями» [6, с. 233].

Вважається, що складна структура «Орлеанської дівки» була запозичена автором у Лудовіко Аріосто [2, с. 23]. На основі його лицарської епопеї «Несамовитий Роланд» (1532) Вольтером було створено жанровий тип рокайльної поеми, розроблено систему персонажів і сюжет, який є дуже спрощеним і збудованим в симетричну композицію, з повторами і варіаціями окремих мотивів [5]. Під впливом Аріосто в поемі з'явилися індивідуалізований



образ оповідача, від чийого імені велася розповідь, та посилання на праці неіснуючих авторів, які нібито писали про Жанну раніше й тому заслуговували усілякої довіри (т. зв. «цитатна іронія») [4]. З «Несамовитого Роланда» були запозичені й деякі мотиви «Орлеанської діви»: численні переслідування, віддаленість світу чарівництва від світу людей, а також зустріч героїні з вірним супутником, крилатим конем (віслюком), і пережиті ними разом пригоди.

За версією Вольтера, віслюк з'являється в житті французької національної героїні в найвідповідальніший момент. Жанна – остання незаймана французького королівства, покликана врятувати країну від загарбників – приміряє лати, доставлені їй св. Денисом, покровителем королівства, і розглядає своє нове озброєння. Єдине, чого їй не вистачає, щоб бути повністю готовою до зустрічі з ворогами-англійцями – бойового коня: «У героїни конь обязан быть; / У злого ль конюха его просить? / И вдруг осел явился перед нею, / Трубя, красуясь, изгибая шею» [3].

Віслюк в літературній традиції – це передусім римський віслюк, тварина фалічна, пов'язана з сексуальним життям, з розбещеністю, розпустою [9]. Цікаво, що ідея звести разом національну французьку героїню і настільки сумнівну, з усіх точок зору, тварину, як віслюк, належала зовсім не Вольтеру [7, с. 115]. Ймовірно, він міг її почерпнути з добре знайомого йому джерела – «Хроніки» Е. Монстреле (1390–1453), прихильника герцога Бургундського і, відповідно, супротивника Карла VII.

У «Хроніці Монстреле» всі видатні особливості французької героїні були поставлені під сумнів. Звівши Жанну д'Арк з віслюком, Е. Монстреле абсолютно недвозначно давав зрозуміти своїм читачам, що перед ними – шахрайка, яка давно втратила цноту в публічному домі, а з моменту своєї появи у військах Карла VII перетворилася на звичайну армійську повію. Така характеристика Жанни як розпусниці повинна була поставити під сумнів її роль в Столітній війні та зганьбити сам факт численних перемог французьких військ, здобутих з її допомогою.

Цією ж «знахідкою» Е. Монстреле скористався і Вольтер, задумуючи «Орлеанську діву». Щоб зробити свою думку ще більш зрозумілою, зміни в долі своєї героїні він порівнював із змінами в житті будь-якої юної швачки, яка замість будинку розпусти потрапляє в ліжко до короля: «Или, скорей, так швейка молодая, / Которую природа с юных лет / Готовила в бордель или в балет, / Которую кормила мать простая / Для счастья с мужиком в тиши пустынь, – / Когда ее Амур, везде порхая, / Кладет под короля, меж двух простынь, / Меняется в манерах и в походке, / На всех теперь лишь свысока глядит, / И в голосе слышны другие нотки, / И – впору королеве – ум развит» [3]. Поява ж у житті Жанни крилатого віслюка мала завершити загальну картину подій, щоб у читачів не залишилося жодних сумнівів у аморальному вигляді Діви.

Запозичивши в Апулея тему віслюка як фалічної тварини, катання на якому означало в символічному плані втрату невинності, Вольтер розвинув цей мотив, довівши його, за допомогою хроніки Е. Монстреле, до логічного кінця. Його Жанна д'Арк не тільки втратила цноту, на що вказувала наявність у неї чудесного



супутника (як це відбулося і з римською Харитою), але й усупереч сподіванням св. Дениса виявилася цілком згідливою особистістю, яка була готова віддатися закоханому в неї Дюнуа, незважаючи на те, що подібна поведінка могла завдати непоправної шкоди майбутньому Франції [9].

Саме в цьому протиріччі між втратою невинності та остаточною перемогою французьких військ над ворогом і полягав головний задум Вольтера. Якщо для супротивників Жанни д'Арк, англійців, за звинуваченням її в проституції ховалося більш серйозне звинувачення дівчини у веденні війни негідними засобами, то для Вольтера воно мало зовсім інше значення. Використавши той же самий, що і англійська традиція, мотив катання на віслиюку, він ще раз вказав на прихований конфлікт двох культур у сприйнятті французької національної героїні. Офіційні звинувачення англійських воєначальників і народжені на їхній підставі літературні міфи про армійську повію не мали, на думку Вольтера, ніякого відношення до справжньої ролі Жанни в Столітній війні та в історії її країни [8]. Саме тому вони виявилися настільки іронічно обіграними в «Орлеанській діві». Втім, її автор пішов ще далі, направивши свій талант на розвінчання іншого міфу, що складався тепер уже у Франції, – міфу про святу діву, другу Діву Марію, чие життя, з його точки зору, нагадувало життя реальної Жанни д'Арк також, як і історія розпусниці, що їде верхи на віслиюку.

Саме невинність Діви стала об'єктом сатиричних нападок і пародії Вольтера. Він не розглядає її як святу, а навпаки, свідомо знижує її моральну чистоту, на перший план виносячи її простоту і тілесність: за її невинністю полюють вороги Франції, духовенство, лицарі та навіть її власний віслиюк.

Іоанна – єдина патріотка, яка самовіддано бореться за Орлеан. Вольтер показує, що для представників влади і навіть духовенства ця боротьба є не такою важливою, як плотські втіхи. Таким чином, все героїчне в його поемі перетворюється на комічне.

Підсумуємо все сказане вище. У великій галереї історичних особистостей образ Жанни д'Арк є одним із найбільш багатозначних. До нього зверталася багато письменників, починаючи від часів її життя та закінчуючи сьогоденням. Він переосмислювався упродовж століть, з моменту виникнення легенди про святу Діву. Кожна епоха дивилася на цей образ по-різному. Ще за її життя склалося досить неоднозначне ставлення до героїні. У відповідності до естетичних завдань митців Жанна грала в їхніх творах різні ролі: її зображували незаконнонародженою принцесою, святою, ватажком селянського повстання, еретичкою, відьмою, справедливо спаленою на вогнищі і навіть медіумом. Ще до того, як вийшли друком твори Вольтера та Ф. Шиллера, у читачів вже був сформований образ Жанни д'Арк як національної героїні – визволительки Франції. На початку ХХ століття її канонізують, що дає новий поштовх у розумінні цього образу.

Образ Жанни д'Арк займає особливе місце у творчості кожного письменника. Незважаючи на різницю їхніх позицій, для всіх вона насамперед войовниця, сильна особистість. Вольтер використовує образ Жанни та історію



про її життя й подвиги для пропаганди своїх соціально-політичних поглядів. Іоанна в його творі – проста дівчина, яка і не збиралася нічого робити для Франції, доки не з'явився св. Денис. Сюжет поеми розгортається навколо незайманості дівчини. Багато хто хоче її спокусити, причому найчастіше це священнослужителі. Вольтер прагне таким чином викрити у своєму творі істинну суть «прогнилої» церкви та духовенства, французького суспільства загалом. У сатиричній поемі цілком успішно реалізується головний задум Вольтера, що полягає в розкритті протиріччя між втратою головною героїнею невинності та остаточною перемогою французьких військ над ворогом. За Вольтером Іоанна – єдина патріотка, яка самовіддано слугує своїй країні та бореться за Орлеан і зовсім не боїться людського осуду.

Образ Жанни д'Арк залишається актуальним і сьогодні, проте він трактується літераторами вже в новому ракурсі. Здійснений нами аналіз образу Жанни д'Арк в поемі Вольтера «Орлеанська діва» не вичерпує свого наукового потенціалу. Поза межами нашого дослідження залишилися твори М. Твена, Б. Брехта, А. Франса. Перспективним уявляється нам аналіз цього образу не тільки в літературному, але й в літературно-історичному, культурному та міфологічному аспектах, що сприятиме більш різнобічному розумінню постаті французької героїні.

Література

1. Акимова А. Вольтер. Москва : Молодая гвардия, 1970. 448 с.
2. Андреев М. Ариосто и его поэма. *Ариосто Л. Неистовый Орландо*. Москва : Наука, 1993. С. 489–537.
3. Вольтер. Орлеанская девственница. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=92769>
4. Ермоленко Г. Нарративная структура поэмы Вольтера «Орлеанская девственница» как средство создания иронического, пародийного текста. *Ирония и пародия* : межвуз. сб. научн. ст. Самара : Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 53–69.
5. Ермоленко Г. Поэма Вольтера «Орлеанская девственница» как гипертекст. *XVIII век: Литература в контексте культуры*. Москва : Изд-во УРАО, 1999. С. 40–49.
6. История французской литературы : учеб. для филол. спец. вузов ; Л. Андреев, Н. Козлова, Г. Косиков. Москва : Высшая школа, 1987. 543 с.
7. Калмыкова Е. Исторические представления англичан XIV–XVI вв. о Столетней войне. Формирование английского национального самосознания : дисс. ... канд. ист. наук : 07.00.03. Москва, 2002. 520 с.
8. Пахсарьян Н. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков : учеб.-метод. пособ. Москва : Изд-во РОУ, 1996. 103 с.
9. Полякова С. «Метаморфозы» или «Золотой осел» Апулея. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. 150 с.
10. Harrison K. Joan of Arc: A Life Transfigured. London : Anchor, 2015. 416 p.



Качмар М. Б.
к. філол. н., наук. співробітник
Інститут народознавства НАН України (м. Львів)

ГЕРОЇЗМ У ПОВСТАНСЬКИХ НАРАТИВАХ ВОЛИНІ: ТРАДИЦІЙНІСТЬ ТА НОВАТОРСТВО

Своєрідним транслятором історичної свідомості народу, його етнічної ментальності є фольклор. Оперуючи багатовіковою традиційністю, нагромадженим колективним досвідом, усна народна творчість репродукує художню або фольклорну правду, зосереджує свою увагу на актуальних для народу подіях. До таких, безперечно, належить національно-визвольна боротьба українців у 1940–1960-х роках.

Активна діяльність ОУН-УПА в роки війни та українських партизанських формувань в ході боротьби з НКВС крізь призму народного бачення представлені в численних фольклорних наративах. Український історик Ю. Киричук, вивчаючи національно-визвольний рух, виокремив дуже влучно, на нашу думку, основні його позитиви: 1) ідейність (знали, за що воювали); 2) добрий морально-психологічний стан (відвага, ентузіазм, жертовність); 3) загартованість і витривалість (здатність бути стійкими перед фізичними і психологічними випробуваннями); 4) військова хитрість, винахідливість, ініціатива; 5) максимально раціональне використання всіх наявних засобів [15, с. 413]. Народна свідомість як домінуючий вектор у конструюванні та збереженні колективної пам'яті сконцентрувала більшість цих рис у збірній, семантично наповненій категорії героїзму. Героїзм – найвище виявлення самовідданості та мужності у виконанні громадянського обов'язку [2]. Як етнопсихологічна константа він був об'єктом дослідження в працях багатьох вітчизняних етнопсихологів: Н. Григорієва, Д. Донцова, С. Кримського, О. Кульчицького, В. Яніва, Я. Яреми та ін.

У народній прозі про події середини ХХ століття категорія героїзму актуалізована через низку концептуальних образів: героїчна боротьба, героїчна самовідданість, «героїчне прийняття долі», героїчна жертовність та смерть. Окрім цього, з огляду на історичні умови та розвиток подій, слід розрізняти героїзм як колективну рису, пов'язану з боротьбою УПА в перші роки Другої світової війни, та героїзм як індивідуальне самовираження, якщо йдеться про підпільний партизанський рух 1940–50-х років, «коли люди контактували в основному з боївками, що становили від кількох до кільканадцяти осіб, і найбільше – з окремими особами» [20, с. 890]. Особливістю повстанських наративів із Волині є відображення колективного героїзму, яке акумульоване в базових мотивах з актуалізацією таких рис національного характеру, як консолідація зусиль у найвідповідальніший період, хоробрість, винахідливість у тактичній боротьбі, «високий ступінь піднесення патріотизму серед народних мас українського народу, що мужньо вступив у боротьбу за волю» [1, с. 188]. Колективний героїзм українських повстанців транслює насамперед мотивема «активна збройна



боротьба», яка актуалізується через ряд мотивів: українські повстанці нападають на німців, поляків, мадярів, організовуючи засідки на дорозі («А отут над річкою, в селі, є Ратнів, уже засідку на тих німців зробили. Тих німців було три грузових машини. І коли вони засідку зробили і всі три тих машини вони розстріляли, повністю...» [11]; «Там, як пуляки спалили тіх, тіх пару хат, то вони їх ше й пуграбували. А вже наші ті, ну як вже упів..., хлопці з УПА перестріли їх, як вуни везли те дубро, перестріли їх і забрали теє дубро всенькеє...» [5]); герої здійснюють напади на місця дислокації ворогів-окупантів: панський двір – сховище, яке охороняють польські шуцмани, німецькі військові частини («Бо тут стояла частина військова і він так організував. І напали вночі на цей от, на цих військових і ні одного німця не застрілили, а зброю забрали. І все, і він зник, той провідник зник. Прізвище його Брись...» [8]); залізничні станції; упівці атакують польські бази самооборони; українські загони нападають на підрозділи НКВС, стрелків: «...І одного разу, в одном селі от, група УПА – упівці. Ну я не знаю сотня не не була, там може чоловік двадцить-двадцить п'ять. Нападають на групу КГБ – істребітеліний батальйон – стрелки називалися, шо набирали...» [11]; українські дівчата-підпільниці займаються розвідкою в ході військових акцій проти німців: «Я навіть, оце, Володимир, Луцьк, є залізнична дорога, ми визнавали, коли будуть оці, ну тяжку зброю. Поїзд, коли буде йти. То ми ото якраз там... Польське поселення невеличке було. І біля цього поселення там засідки робили ці, німці. Там якраз таке місце, о. Хлопці нам привезли міни, а другі вже забрали, і нас, то ж ми з ними їздили. Вони ото міни підкладали, а ми в ці будівлі йшли, от, і розвідували, чи нема засідки. Розвідка така була» [8].

Подані зразки мають певні спільні та відмінні риси. У процесі національно-визвольної боротьби українські партизани виявляють свою активну позицію, щоб позбутися ворогів: організовують воєнні операції, беруть ініціативу у свої руки, не залишають злочини антагоністів без покарання. Такі вияви активності в ході трагічної української історії – типові явища. Дослідники національного характеру від О. Кульчицького до С. Кримського виділяли серед пасивного значною мірою українського суспільства людей «авантурничо-козацького життєвого стилю» («*vita maxima et heroica*») [19, с. 53], «людей вільного ратного духу, «вогненні душі» козаків, степових лицарів» [18, с. 314–315], козаччину як приклад української агресивної активності [24, с. 58]. Саме «між тими двома протилежностями (активністю та пасивністю – М. К.), – зазначав Я. Ярема, – постійно хиталось українське життя в його дійсності» [24, с. 59]. Отож, спільним стрижневим елементом цих наративів є героїчний чин українських повстанців, для яких характерні риси традиційної войовничої меншості, що «не мириться з обставинами, намагається вирватися з кайданів, воює за кращу долю, тобто виявляє ініціативу й активність» [3, с. 46]. Специфіку цих прозових зразків визначають причино-наслідкові зв'язки, які зумовлені певними історичними подіями. Організація нападів на німців (залізничні станції, вантажівки, гарнізони, сховища) була продиктована насамперед прагматичною метою: відібрати зброю, інший військовий реманент. Промовистим тут є епізод оповідання



Т. Криштальської: «І напали вночі на цей от, на цих військових, і ні одного німця не застрілили, а зброю забрали». Відображено надзвичайну військову хитрість та винахідливість, про які писав Ю. Киричук. Діяти так вимагали обставини, оскільки німці жорстоко карали всіх за фізичну ліквідацію своїх, зокрема і цивільне населення за принципом колективної чи збірної відповідальності.

Зовсім інше ідейно-сміслові навантаження наративів про боротьбу українських партизанів із поляками (шуцманами, базами самооборони, простими селянами) та вияви відповідної військової активності. Безперечно, цей комплексний українсько-польський народний наратив слід розглядати в контексті складних довготривалих відносин сусідніх народів – «складання українсько-польських стосунків у XIX і XX столітті, а також і в більш давні часи» [13, с. 90]. В оповіданнях та переказах цієї тематики, порівняно із відповідними зразками про німців, героїчний чин пов'язаний із експресією, поривом (дією емоцій, почуттів), часто продиктований помстою за своїх, яка набирає форм геометричної прогресії (предикати *всіх перестрілюють, всіх перебили, повністю спалили, розбивають*), виправданий захистом рідної землі, простих людей. Оборону власного населення фольклорні наративи актуалізують як центральну ідею: упівці відвойовують пограбоване українське добро (с. Забороль); знищують панський двір, який охороняли шуцмани, щоб українська молодь не ходила на примусові роботи (с. Баїв); карають за вчинені проти українців злочини. Мотив справедливої кари (помсти) акумульовано у численних зразках: за знищення українського хутора («Наші вже підпалили. Да. То вже вони отомстилися за, за той футор. О. То тамечка теє го [...] Липовець» [5]); за замордоване українське весілля («А наші допіру як взнали, шо то там таке робиться, то то за тамтих мстили... Ну то я вам кажу, як мстили? Вбивали...» [10]). Джерела такої помсти – в тій сумі терпінь, що їх принесла столітня неволя [22, с. 193], зокрема й дійсність першої половини XX століття: «...Звичайно, тільки то все замовчують, згадують, шо там інші народи, а українців, то так собі, знаєте. А саме найбільше український народ пострадав. От під час тих: дійсно Другої світової і так дальше, і так дальше. Та можна почати сто років назад, як дійсно від революції, як нищили наших українців. Так воно майже до сьогодні даліше продовжується...» [7].

Наведені ілюстративні зразки про діяльність українських партизанів, стрижневою в яких є ідея захисту свого (народу, його матеріальних та духовних цінностей), мають свої паралелі в історії з огляду на етнопсихологічну обумовленість. Такими лицарями духу, які підпорядкували себе ідеї оборони православної віри, а згодом і «вольностей», за словами В. Яніва, були козаки [23, с. 164]. Я. Ярема, аналізуючи реакції українського народу на об'єктивну дійсність, виділяв пасивну та активну поставу, одним із наочних репрезентантів останньої вважав революційно-вибухову реактивність козаччини [24, с. 86]. Простежуємо акумулювання подібних характеристик у повстанських наративах: керуючись імпульсами, почуттями, емоціями, які спровоковані значною мірою прагненням до справедливості, однією «із важливих ментальних рис українців»



[17, с. 118], та загостреним відчуттям несправедливості, українці захищають своє, інколи застосовуючи принцип збірної відповідальності. Загалом він типовий для періоду Другої світової війни, учасники якої «фактично не розрізняли у ставленні, хто перед тобою – армія противника чи цивільне населення» [14, с. 419].

Кілька слів хотілося б також сказати про наратив, зафіксований від Т. Криштальської. Центральний епізод – жіночий героїзм – актуалізовано в мотиві «жінки йдуть у розвідку». Розвідка та конспірація, у наведеному оповіданні під час виконання бойових завдань, була однією із функцій жіноцтва в ході національно-визвольної боротьби [16, с. 108]. Загалом відбувався важливий ментальний поступ у гендерному контексті: «здобувши нові знання (з історії, географії, національної ідеології, конспірації, медицини тощо) й досвід політичної участі, жінки відчули себе громадянками, чий внесок у загальнонаціональну справу виходить за межі традиційних гендерних ролей (матері, дружини, господині)» [16, с. 121].

Аналізуючи події національно-визвольних змагань українців середини ХХ століття, історик Ю. Киричук зробив логічні висновкові узагальнення про те, що «... бандерівський збройний опір не становив серйозної загрози урядам Німеччини і СРСР. Цей рух був задалегідь приречений, оскільки тоталітарні системи, проти яких боролись українські націоналісти, мали величезну силу» [15, с. 414]. У ході цієї безперспективної, на перший погляд, боротьби українці, які щиро повірили в ідею самостійної України та залишилися вірними їй до кінця, проявили надзвичайну стійкість та самовідданість. Г. Ващенко писав, що «справжній український лицар твердий, як криця, у своїй відданості Богові та Батьківщині» [1, с. 137]. Яскравими прикладами актуалізації таких чеснот українців дослідник вважав фольклорні образи Байди, Морозенка [1, с. 137]. Зазначимо, що народні твори ХХ століття засвідчують тяглість цієї традиції в іншій формі – наративу (меморату, хронікату чи фабулату). У процесі свого побутування «зазвичай фольклоризуються найбільш емоційно виразні ситуації, проте не унікальні у своїй одиничності, а навпаки – типові в повторюваності з різними суб'єктами» [4, с. 17]. Саме до таких, вважаємо, належать прозові зразки про вияви самовідданості та стійкості в повстанській боротьбі. Ці важливі риси українського характеру актуалізовано через мотивему цілковитої посвяти власного життя змаганням за Україну. Є. Тисько із с. Підбереззя так оповідає про свого дядька Дмитра Іщука: «Він весь час був у тій партизанці. Він весь час був. От. [...] Він багатьох ше, поручався за багатьох...» [12]. Семантично наповнений образ «весь час», який передбачає життя заради ідеї, зречення власних людських («вузьких») інтересів, безкомпромісну боротьбу всупереч усьому, навіть всупереч родині. На Волині нам вдалося зафіксувати два наративи, у яких члени сім'ї (батьки, сестра) намагаються різними шляхами відмовити повстанця від подальшої участі в національно-визвольному русі, зупинити його: «Мати не раз казала. Каже, сваруся не раз з братом своїм: «Шо ти, – каже, – туди вліз? Куди не треба! Нашо там?». А він ду неї ше буде кричати: «Зара застрелю! – каже. – Ти йдеш за комуняками? – каже. [...] – Йдеш за тими енкаведяками? – каже. – Ну я й тебе застрелю». Боже, Боже! Шо хоч було...» [9]; «Дуже був здоровий хлопець. Казали, шо пушку-



сорокоп'ятку він сам тягнув. Такий був сильний, дуже був гарний. Це вже він загинув після війни. Був там, а потім повернувся. Потім батько його не пускав, навіть їму чоботи не дав взутися. Він пішов босий» [6]. Ці тексти ілюструють типову бінарність українського національного характеру. З одного боку, це звуження інтересів до родинних, продиктоване дією індивідуалізму «втечі, елементарного біологічного виживання» [14, с. 159] під страхом смерті, можливого покарання за участь та співучасть (ув'язнення, вивезення родини на Сибір). Окрім того, таке явище пов'язано із тим, що «українець століттями не міг утвердитися у «великому» світі, найперше у державо- і суспільствотворенні, то він природно прагнув зреалізуватися у побутово-локальних, малих соціальних групах – родині, хуторі...» [21, с. 40]. З іншого боку, у наведених творах акумульовано образ українського лицаря з ідеалами вірності, доблесті й честі, а «звідси й розмежування добра і зла, святого і грішного, правди і кривди» [21, с. 39]. У творі із с. Підбереззя стійкість та самовідданість українського бійця подано цілком у контексті образу фольклорного героя: був сильний (тягнув пушку-сорокап'ятку), здоровий, гарний, продовжив боротьбу всупереч усьому, загинув за свої переконання.

Отже, народні наративи про національно-визвольну боротьбу українців середини ХХ століття актуалізували одну із домінантних етноментальних рис українців – здатність героїчно захищати свою землю, боротися за особисту та колективну свободу, в ім'я високих ідеалів та численних моральних авторитетів. Естетична категорія героїчного транслюється у фольклорних текстах через концептуальні образи активної збройної боротьби, героїчної самовідданості та стійкості, «героїчного прийняття долі», героїчної жертвовності та смерті. Одним із важливих моментів у процесі збереження колективної пам'яті є постать оповідача.

Література

1. Ващенко Г. Виховний ідеал: підручний для Виховників, Учителів та Українських родин. Брюссель ; Торонто ; Нью-Йорк, 1976. 208 с.
2. Героїзм. URL: <http://sum.in.ua/s/gherojizm>
3. Григорійв Н. Українська національна вдача. Вінніпег : Видання Української Видавничої Спілки в Канаді, 1941. 60 с.
4. Давидюк Л. Наративний дискурс усних неказкових оповідань. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2017. Vol. V (39), Issue 143. P. 16–19.
5. Записали М. Качмар та О. Чікало 19.08.2019 р. в с. Заборолі Луцького р-ну Волинської обл. від Гайдай Софії Федорівни, 1931 р. н., с. Забороль.
6. Записали М. Качмар та О. Чікало 16.08.2018 р. в с. Підбереззі Горохівського (тепер Луцького) р-ну Волинської обл. від Герасимчук Ярослави Григорівни, 1954 р. н., с. Підбереззя.
7. Записали М. Качмар та О. Чікало 16.08.2018 р. в с. Підбереззі Горохівського (тепер Луцького) р-ну Волинської обл. від Коритка Віктора Дмитровича, 1961 р. н., с. Підбереззя.
8. Записали М. Качмар та О. Чікало 13.08.2018 р. в м. Горохові Горохівського (тепер Луцького) р-ну Волинської обл. від Криштальської Тамари Іванівни, 1923 р. н., с. Милятин Іваничівського району Волинської області.



9. Записали М. Качмар та О. Чікало 20.08.2019 р. в с. Гірка Полонка Луцького р-ну Волинської обл. від Ланевської Лідії Дмитрівни, 1942 р. н., с. Гірка Полонка.
10. Записали М. Качмар та О. Чікало 13.08.2018 р. в с. Марковичі Горохівського (тепер Луцького) р-ну Волинської обл. від Мельник Ганни Савівни, 1927 р. н., с. Марковичі.
11. Записали М. Качмар та О. Чікало 20.08.2019 р. в с. Баєві Луцького р-ну Волинської обл. від Мельничука Зосіма Вікторовича, 1927 р. н., с. Баїв.
12. Записали М. Качмар і О. Чікало 16.08.2018 р. в с. Підбереззі Горохівського (тепер Луцького) р-ну Волинської обл. від Тисько Євгенії Іванівни, 1947 р. н., с. Підбереззя.
13. Зашкільняк Л. Українсько-польські стосунки на Волині і в Галичині в 1939–1944 роках: міжнаціональний конфлікт чи неоголошена війна? *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць*. Серія : Історія, міжнародні відносини ; гол. ред. Л. Алексієвець. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. Вип. 5. С. 89–95.
14. Калакура Я., Рафальський О., Юрій М. Ментальний вимір української цивілізації. Київ : Генеза, 2017. 560 с.
15. Киричук Ю. Український національний рух 40–50-х років ХХ століття: ідеологія та практика. Львів : Добра справа, 2003. 464 с.
16. Кісь О. Жіночий досвід участі в національно-визвольних змаганнях на західноукраїнських землях у 1940–1950-х рр. *Схід/Захід. Вип. 13–14. «Історична пам'ять і тоталітаризм: досвід Центрально-Східної Європи»*. Харків : ХНУ ім. Каразіна, 2009. С. 101–125.
17. Костюк Л. Етнічна ментальність українців: соціокультурна традиція та проблеми ідентичності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філософія. 2012. Вип. 10. С. 113–120.
18. Кримський С. *Під сигнатурою Софії*. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 368 с.
19. Кульчицький О. Світовідчуження українця. *Українська душа* / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. С. 48–65.
20. Луньо Є. Культ рідної армії у повстанській епічній традиції Яворівщини. *Народознавчі зошити*. 2012. № 5. С. 890–907.
21. Фурман А. Українська ментальність та її культурно-психологічні координати. *Психологія і суспільство*. 2001. № 1. С. 9–73.
22. Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду. *Янів В. Нариси до історії української етнопсихології*. Мюнхен : УВУ, 1993. С. 174–196.
23. Янів В. Соціальні інстинкти українців. *Янів В. Нариси до історії української етнопсихології*. Мюнхен : УВУ, 1993. С. 158–174.
24. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах. *Перший Український Педагогічний конгрес*. 1935. Львів : Діло, 1938. С. 16–88.



Кизилова В. В.
д. філол. н., професор
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
Васильєва М. В.
аспірантка
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

КОНЦЕПТ СТРАХ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА ПРО ПОДІЇ ГОЛОДОМОРУ 1932–1933 РОКІВ

Голодомор 1932–1933 років – одна із найтрагічніших сторінок історії українського суспільства. Його передумови, наслідки, політичний контекст, трагічні долі мільйонів жертв осмислено в численних історіографічних, культурологічних, філософських, соціологічних, фольклористичних, психологічних працях.

Художнє моделювання подій 1932–1933 років здійснене у творах Б. Антоненка-Давидовича «Протеже дяді Васі», В. Барки «Жовтий князь», Ю. Бедзика «Гіпсова лялька», Є. Гуцала «Голодомор», А. Дімарова «Самосуд», Ю. Збанацького «Кандьор», І. Кирія «Голодна весна», О. Мак «Каміння під косою», А. М'ястківського «Одеса-мама», У. Самчука «Марія», А. Сивирини «І прости нам гріхи наші» та ін. Апелювання до історичної пам'яті українського народу в цих текстах зумовлено проявом громадянської небайдужості митців, психологічно вмотивованим творчим процесом. Письменники демаскували аморальність радянського тоталітарного світу, звернулися до душевних станів української людини в добу національної, духовної й фізичної катастрофи, до ситуації апокаліптичного переживання історії, коли нівелювалися самі засади гуманності [6, с. 4–5].

Попри той факт, що вже тривалий час тема Голодомору 1932–1933 років в Україні підлягає об'єктивному осмисленню літературознавчою наукою (В. Дончик, М. Жулинський, Т. Конончук, М. Кудрявцев, Р. Мовчан, М. Слабошпицький, Н. Тимощук), пласт художніх текстів відповідної тематики, адресований дитячо-юнацькій аудиторії, допоки перебуває на периферії наукових студій. Виняток становить монографія Марини Варданян [1], в якій розглянуто окремі прозові твори письменників українського зарубіжжя для і про дітей на тему Голодомору.

На особливу увагу заслуговує феномен страху у творах для і про дітей означеної проблематики. Мусимо відзначити, що стан загрози і, як наслідок, з'ява емоції страху як базової реакції на неї стали реаліями новочасної української дійсності, що посилює актуальність статті, важливість осмислення текстів історичної проблематики, зокрема, про Голодомор, уведення їх у контекст дитячого читання.

В оповіданні Ю. Збанацького «Кандьор» головні події відбуваються у селі на Поліссі. Автор фіксує деталі, що ілюструють ті страшні часи. Наприклад, навесні тридцять третього «село ніби вимерло», «вулиці були безлюдні», «худоба



солону перетерла, залишила голими стріхи і сама передохла», «ані собачки – вивели всіх, щоб не було зайвої з’їжі, а може, й поїли – і про таке мовилось...», «не співали півні – відспівали своє в окропі; не сокорили кури – не вберегла і їх доля», «майже не залишилося корів...», «виконувати планів нікому» тощо.

Голод стає лейтмотивом твору, а страх голоду (бути голодним, бачити голодну людину, бачити померлу від голоду людину) нівелює в людині соціальні, духовні механізми, натомість вивисує фізіологічні, тваринні. «До голоду звикнути неможливо. [...] Але ми вже звикли до бездумних голодних облич, і скидається, ніби люди такими й прийшли в білий світ» [2, с. 50].

Особливу увагу письменник звертає на емоційну атмосферу та душевний стан дітей. Страх залишитися голодними переслідує їх, фізично паралізує; головним стає інстинкт самозбереження: «Навіть малеча сидить на підлозі під партами, гортає підручники братів та сестричок – і нічирк. Малі, а бояться, щоб учитель не вигнав з класу, а баба Параска не позбавила кандьору» [2, с. 56].

Директор школи мужньо витримує численні перевірки більшовицької верхівки на предмет законності шкільних харчів, обліку продукції, яку видавали поварисі. Головний герой, усвідомлюючи, чим для нього можуть обернутися такі візити контролерів, їхні запитання на кшталт: «Чому годуєте дітей, які не ходять до школи? Чому годуєте старих?», – щоразу переборює свій страх перед системою за фізичне існування. Він, попри молодий вік, здатний приймати усвідомлені рішення, нести за них відповідальність, виявляє твердість характеру.

В оповіданні М. Магери «Бевка» автор свою увагу концентрує на почуттях і переживаннях героїв, зумовлених голодом. Галя й Віра, сестри-близнючки, худі, безпорадні й незахищені, доведені голодним лихоліттям майже до тваринного стану. Емоція страху стала домінантою в їхньому житті. Автор називає їх *наполохані зайчатка*, загострює увагу на майже тваринному існуванні. Дівчатка постійно стояли в куточку за дверима, їх не годували у школі, вони не мали права навіть на тарілку бевки (*рідкої юшки з борошна чи крупів – В. К., М. В.*), оскільки їх батько був «куркулем»: «Дівчатка чекали, поки вийдуть із-за останнього стола учні, і тоді вони підбігали до мисок, хапали їх двома руками, і, наче голодні кішки, вилизували залишки бовтанки» [4]. Героя охоплює страх як природне, раціональне явище від того, що він щоразу спостерігав, «як із кістлявих ротиків вискакували довгі сині язика, що нагадували ящірок чи змії, і кидалися на бевчані краплі, розгублені дітьми по столах і деяких мисках» [4].

Хлопчик переймається долею школярів з паралельного класу, потайки виносить свою порцію їжі й підгодовує їх; іноді він навіть сам залишається голодним: «І шматок хліба, і кухлик захололої бевки, і картопляник, що дала мати до школи, – все те я тримав під партою до кінця уроків і не виходив з класу під час перерв, щоб хто-небудь не полакомився подарунком для сестричок. А їстоньки ж хотілося!» [4].

Голод переслідує головного героя, Михася, в оповіданні Олекси Кобця «Великий злочин маленького Михася». Хлопець, відправляючись до міської тюрми провідати батька й віднести йому передачу, дорогою постійно намагається



прогнати його зі своєї голови. Згадує пісні, намагається розглядати сільські краєвиди, хати сусідів, рахує, читає Отченаш – думка про їжу все одно стає домінуючою. Її, як нав'язливу ідею, автор передає за допомогою епіфори «А їсти хочеться...». Ця фраза стає головною у творі, зумовлює хід подій.

Автор наділяє Михася почуттям любові до ближнього, співчуттям. Незважаючи на те, що він сам дуже голодний, хлопець усвідомлює свою місію; переборюючи свої бажання, крок за кроком іде на зустріч із батьком, який чекає він родини хоч крихти хліба. Усе ж, зустрівши дорогою Марійку, яка прямує в місто просити їсти, він не задумуючись віддає їй пиріжка, якого ніс татові. Михась радіє від того, що зміг врятувати дівчинку від голодної смерті. Попри те, що сам живе з відчуттям постійного страху («...бо як закопали в городі біля хати обох менших його братів, боїться сам дома бути» [3, с. 243]; «Злякано перейшов на другий бік шляху, посувався вперед обережно» [3, с. 247]), намагається позбавити від нього дівчину (та пішла з дому після смерті матері, бо боялася там залишатися), хоч якось розважити її. Він радіє її ледь помітній усмішці, намагається переконати, що неодмінно забере з собою додому, коли повертатиметься.

Дійшовши до в'язниці, хлопець зрозумів, що не приніс батькові поїсти. Страх огортає дитину: «Він обійшов тюрму аж поза яром. І хотів, і боявся побачити тата. Впився очима в горішній поверх понурого муру сірої цегли» [3, с. 249]. Йому ввижається у вікні голодний батько, який простягає до нього руку. Страх стає рушієм його емоцій, думок, подій; він витісняє з дитини здоровий глузд. «Боявся. І хотів побачити (*батька – В. К., М. В.*), а боявся. Боявся свого злочину перед татом» [3, с. 250].

У такому стані Михась іде додому, але побачивши в степу мертву Марійку, не наважується продовжити свій шлях, повертається в місто, стає безпритульним. Як бачимо, страх руйнує долю Михася, стає причиною його психологічного каліцтва.

Голод як уособлення якоїсь страшної потвори постає в оповіданні «Чорна хустка» Миколи Понеділка. Він «страшною зморою звисав над кожною хатою, тяжкими муками зазірав у сірі, засмучені вікна, мертвими очима втуплювався у село, – а то зривався і танцював свою перемогу на цвинтарі» [5, с. 125].

Катря, головна героїня оповідання, зіткана з болю: вона малою втратила матір (та померла від туберкульозу), разом із батьком вони проживають тяжкі голодні часи, намагаються якось врятуватися. Страждання дитини пов'язані, з одного боку, зі втратою найріднішої людини, з іншого – ситуацією відсутності елементарних харчів, фізичним бажанням поїсти. Невипадково уві сні дівчина бачить матір, розмовляє з нею, радіє її одужанню й тут же скаржиться на голод, прохає у неї пампушки. «Катря простягає руки. Ось-ось діткнеться таці, схопить обома руками підсмажену з боків пампушку... Але блідо-рожева хмара розсоталася... Мати зігнулася і з її долоні таця поковзнулася... Все бажане, їстівне розломалося й у безвість розлетілося...» [5, с. 128].



Життя Катрі сповнене страхами. Форми їх присутності у творі різноманітні. Це реальні страхи, що мають об'єкт; емпіричні страхи як природні, раціонально з'ясовані явища, що є реакцією на сприйняття зовнішньої небезпеки. І метафізичний страх, жах. Це страх невротичної форми, що характеризується відсутністю раціонально визначеного об'єкту. Найсуттєвішою його ознакою є невмотивованість, беззмістовність, позбавленість будь-якої фабули.

Катря боїться лишатися вдома сама, її лякають невідомі звуки, які вона чує час від часу. Дівчина здригається від вигляду кремезних чоловіків, що вдерлися в хату, аби відшукати й забрати щось істівне. «Катря від того страшного, хрипливого голосу подалася до стіни і притиснулася, майже прилипла до неї спиною» [5, с. 129]. Вона після їх візиту почувається в небезпеці, боїться чекати батька в приміщенні, тікає на вулицю.

Ще більше Катрю охоплює почуття страху-провини, коли вона через свою дитячу недалекоглядність не змогла прочитати батькових натяків і спричинила справжню трагедію для їхньої маленької родини: совети відібрали мішок борошна, який батько щойно виміняв у місті за найкращий килим. Автор мовить про тяжкі психологічні переживання обох: дорослого чоловіка, який корить себе, що дав волю тваринним емоціям і відлупцював дитину, і Катрю, що так болісно сприйняла і свою розгубленість, і сльози найріднішої у світі людини. Страх перед майбутнім, страх залишитись без їжі, страх безпорадності, страх свідка голодування доньки – усі ці форми емпіричного страху репрезентовано автором у тексті оповідання.

Трагізм ситуації у творі посилюється авторським використанням чорного кольору. Батько дістає зі скрині чорну материну хустку, аби дівчинка покрила нею голову і стала не така помітна; чорні думки огортають дитину (вона усвідомлює ганебність вчинку: красти – завжди злочин), а ще – страх, який щодалі сильніше підступає до неї. «Її худенькі ноги тремтіли, вона раз-по-раз спотикалася, але, зціпивши зуби, безупинно йшла... І підбігала... І гналася... І все туди... Впрост до хліва... Боялася очима кинути праворуч, щоб не злякатися...» [5, с. 142]. З метою вираження емоційної напруги письменник, мовлячи про спробу головної героїні вкрасти мерзлу картоплю, детально змальовує крок за кроком дівчинки в темряві, використовує при цьому дієслівні конструкції, безособові речення: «Тряслася, цокотіла зубами...»; «Упала... Встала... І знов побігла...» [5, с. 142]. Щось «горлало, гарикало, дудукало й свистіло. Від жаху дівча присіло й скорчилася ...» [5, с. 149].

Сильний стрес, який переживає Катря через свій вчинок, незворотно травмує її психіку. Хлів ввижається Катрі клишоногою триголовою потворою, в якому постійно хтось шарудить, ховається, дивиться на неї невидимими очима. Вона чує чийсь кроки, голоси, дихання, тікає від них і опиняється на цвинтарі. «І перед Катрею вже піднявся увесь цвинтар, і силенна-сила кістяків насувалася на неї, розкривала щелепи і скреготала, сміялася і танцювала... Катря схопилася за шию... Щось налягло на неї і тиснуло за горло... Голівка, ноги, все тіло слабшали й не так уже боліли... Ще хвилина... і вона клубочком зігнулася й упала-скотилася з горба, під куц, на рівну землю...» [5, с. 146–147].



Як бачимо, довготривале переживання Катрею різновидів емпіричного страху (страх голоду, страх конкретної людини, страх залишатися самою в хаті тощо) трансформується в метафізичний страх-жах. Він цілковито оволодіває нею, стає причиною божевілля та смерті дівчинки. Трагічний фінал оповідання ще більше посилює безнадійність і безвихідність ситуації, спричиненої голодом 1932–1933 років. Автор не бачить виходу з неї, робить акцент на її невідвладності простим людям, їхній безсилості, що провокує породження страху, відчаю.

Отже, реалії новочасної історичної доби, колективна історична пам'ять українського народу формують сучасний соціум, в якому щодалі посутніше місце посідає ситуація загрози і, як наслідок, збудження емоції страху в людини як базової реакції на неї. Для дитини, яка некомфортно почуває себе в реальному світі, сповненому загроз і жорстокості, переживання емоції страху дозволяє самоствердитися, подолати безпорадність, розгубленість, безсилість, увиразнити ціннісні орієнтири з акцентом на ідеалах добра й справедливості, відповідальності, поваги, умінні приймати власні рішення. Відтак, художня література, в якій акумульовано досвід пере/проживання страху персонажами та автором твору, їхнього болю, травматичного досвіду відіграє допоміжну роль у процесі ініціації дитини, є засобом впливу на її емоційну сферу. Тож, варто констатувати важливу місію художнього тексту, що виконує терапевтичну, катарсисну функцію.

Література

1. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі : автореф. дис. ... д-ра. філол. наук. Черкаси, 2019. 39 с.
2. Збанацький Ю. Кандьор. *Ошукана віра*. Київ : Радянський письменник, 1989. С. 40–59.
3. Кобець О. Великий злочин маленького Михася. *Сходить сонце*. Нью-Йорк : Слово, 1961. С. 243–251.
4. Магера М. Бевка. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=8063>
5. Понеділок М. Чорна хустка. *Говорить лише поле*. Торонто, Канада : Гомін України, 1962. С. 125–148.
6. Тимошук Н. М. Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2006. 16 с.



Кирильчук О. М.
к. філол. н, доцент
Рівненський державний гуманітарний університет

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В РОМАНІСТИЦІ Ю. ВИННИЧУКА

У сучасній гуманітаристиці особливий інтерес викликає осмислення проблем культурної травми, оскільки домінування у ХХ столітті різних форм тоталітаризму та імперіалізму інспірувало появу травматичного досвіду у більшості європейських суспільств. Водночас трагічні події Другої світової війни привнесли у національне життя спогади про нацистську та советську геноцидні практики, що призвело до трансформації культурної ідентичності різних етнічних спільнот.

У науковому середовищі початку ХХІ століття проблему травми найчастіше розглядають у психоаналітичному та культурологічному вимірах. Перша стратегія стосується праць Зігмунда Фрейда та його послідовників. Австрійський вчений акцентує увагу на травмі як причині формування неврозів у свідомості людини, оскільки це призводить до зосередження пацієнта на «... моменті травматичної події» (фіксації на травмі) [5, с. 272]. Загалом З. Фрейд під травматичним досвідом розуміє події, які мають сильний потенціал впливу «подразливих стимулів» на психічне життя людини, і які «засвоїти або переробити їх нормальними способами вже не вдається, і наслідком стає тривале порушення функціонування психічної енергії» [5, с. 273].

Сучасна дослідниця Кеті Карут, опираючись на фрейдівське прочитання природи травми, наголошує, що травма у свідомості людини формується не як результат дії небезпечного середовища, а як усвідомлення загрози для життя через певну часову дистанцію [4, с. 571]. Іншими словами, не самі екстремальні обставини призводять до формування травматичного досвіду, а робота свідомості постфактум над осмисленням перебування у ситуації між життям і смертю, тобто людська психіка реагує на травматичні події із певним запізненням. К. Карут стверджує, що, незважаючи на індивідуальний вимір травматичного досвіду особистості, постійне «... травматичне повернення завжди направлене за межі одноосібності чи індивідуальності конкретної події – до колективного минулого» [4, с. 574].

Натомість представники культурологічного підходу розглядають «травму» у контексті культурної пам'яті цілої нації чи певного соціуму. Джефрі Александер стверджує, що при конструюванні культурної травми представники певних соціальних чи національних спільнот намагаються усвідомити причини такого травматичного досвіду, а відтак перебирають на себе певну моральну відповідальність, «... оскільки вони визначають зв'язки, які об'єднують їх такими способами, в принципі, що дозволяють їм розділяти страждання інших» [2, с. 7]. Дослідник вважає, що травматична подія набуває статусу травми лише у тому випадку, «... коли відбувається різке зміщення звичних сенсів суспільства», саме



ці зміщені сенси «... забезпечують почуття шоку і страху», а не саме минуле [2, с. 18]. Джефрі Александер вводить у науковий обіг поняття «процесу травми», під яким розуміє часову дистанцію «між подією та її репрезентацією» [2, с. 18]. Зрештою, формування репрезентації в певній культурі про травматичний досвід минулого, пов'язаний із діяльністю інтелектуалів, що здатні до конструювання художньої реальності, дозволяє заглибитися в драматичне минуле та реактулізувати національну чи соціальну пам'ять, наповнивши історичний наратив певної етнічної групи новим сенсом та розкривши нові етичні горизонти.

У сучасній українській прозі автори активно намагаються звертатися до осмислення травматичного досвіду минулого, який довгий час лишався під ідеологічної заборонаю радянського режиму. Особливо потужний такий пласт репрезентацій про драматичні події Другої світової війни присутній в текстах письменників, які за допомогою модерних текстуальних конструкцій оприсутнюють в культурі сучасної України проблему національної травми, завданої репресивною політикою нацистського та радянського тоталітарних режимів.

Тексти львівського прозаїка Юрія Винничука витворюють сучасну стратегію репрезентації травматичного досвіду, спровокованого драматичними подіями Другої світової війни. Так, у романах «Танго смерті» та «Цензор снів» письменник зосереджує увагу на осмисленні геноцидних практик нацистського та советського режимів у багатонаціональному львівському просторі.

Ю. Винничук у романах «Танго смерті» та «Цензор снів» конструє середовище довоєнного Львова, у якому переплелися культурні особливості різних етносів, створивши атмосферу полікультурності та толерантного співіснування поляків, українців, євреїв, німців, вірмен та ін. Для переконливості такої репрезентації письменник вдається до деталізації повсякденного життя львівського суспільства 1930-х років, розкриваючи особливу полікультурну атмосферу східноєвропейського урбаністичного середовища, сформованого на перетині різних етнокультурних практик. Так, Ю. Винничук у «Танго смерті» свідомо ідеалізує міжвоєнний період Львова як «золотої доби», у якій мирно співіснують різні етноси та їх культури. Саме історія протагоніста Орка Бабарики та його товаришів втілює перспективу великої родини, у якій немає протиріч, а певні культурні відмінності лише розширюють як колективний, так й індивідуальний досвіди: «... ми мали аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – залюбки гостювали одні в одних ...» [3, с. 17].

Водночас важливого значення в художній концепції обох романів Ю. Винничука набуває зосередження уваги на проблемі політичних репресій та геноциду, здійсненого нацистським та радянським тоталітарними режимами під час Другої світової війни в країнах східної Європи. Письменник докладно вибудовує художню версію етнічного та культурного винищення тоталітарними режимами львівського соціокультурного феномену. А відтак травматичний досвід війни у репрезентації українського письменника інспірує кризу тожсамості як у регіональному, так і національному вимірах. Рон Айерман наголошує, що під



культурною травмою варто розуміти саме «... драматичну втрату ідентичності та сенсу, діру в плетиві суспільства...» [1].

Письменник свідомо вдається до прийому іншування у представленні радянських діячів як осіб, що бажають привласнити матеріальні здобутки несоціалістичного суспільства.

В українській культурі довгий час акцентували увагу на тому, що саме українці стали найбільшими жертвами Другої світової війни, однак у такій стратегії на маргінесах культурної пам'яті опиняється трагедія інших етносів (євреїв, ромів, поляків, кримських татар та ін.), які стали об'єктом знищення нацистського та советського тоталітарних режимів. У сучасному письменстві України автори намагаються актуалізувати спільний травматичний досвід етносів, що стали жертвою геноцидної політики тоталітаризмів під час Другої світової війни, що відкриває нові перспективи формування культурної пам'яті українства.

У репрезентації культурної травми Ю. Винничуком важливу роль посідає зображення подій Голокосту у Львові. Так, в СРСР не заперечували нацистського геноциду євреїв чи ромів, але вони опинилися на маргінесі радянської меморативної політики. У романі «Танго смерті» Ю. Винничук наголошує, що в радянському Львові місце, де відбувалися масові розстріли, було перетворено на житловий масив, а осмислення страшного злочину так і не відбулося: «Отут трохи далі, де схил, була Долина Смерті. Там розстрілювали. Коли по війні почали розкопувати вали, які утворилися після захоронення в'язнів, то виявили самий попіл... Коли ж почали роздавати трудящим землю під сади й городи, то звернули увагу і на це пустище. Вали разом з попелом розорали і зрівняли з землею, а потім розбили на ділянки і роздали» [3, с. 127].

У романі «Цензор снів» письменник травму війни репрезентує за допомогою постаті обивателя-пристосуванця до реалій тоталітарної політики і советів, і нацистів. Хоча така стратегія спровокована почасти бажаннями вижити в умовах воєнного лихоліття, однак для Андреаса це постає ще й спробою використати репресивну дійсність у власних корисливих інтересах. Власне Ю. Винничук у романні прагне зануритись в переосмислення історії Другої світової війни за допомогою вибудовування яскравого пригодницького сюжету із використанням типових прийомів масового мистецтва, однак це водночас дозволяє і розширити горизонти оприсутнення травматичного досвіду в сучасному українському письменстві.

Загалом романи «Танго смерті» та «Цензор снів» Ю. Винничука відбивають пам'ять про складні події минулого, що в советський період набували ідеологічного трактування, а злочини московського режиму взагалі замовчувалися. Відтак у літературі 1990-х – 2010-х років розпочинається поступове заповнення історичних лакун та вибудовування нарративу минулого, що опирається на індивідуальні історії героїв. Саме подібної стратегії у романах і дотримується Ю. Винничук, репрезентуючи травматичний досвід Другої світової війни крізь призму приватної пам'яті «звичайних жертв» війни.



Література

1. Айерман Р. Культурная травма и коллективная память. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-pamyat.html>
2. Александр Дж. Культурная травма и коллективная идентичность / пер. с англ. Г. Ольховиков. *Социологический журнал*. 2012. № 3. С. 6–40.
3. Винничук Ю. Танго смерті. Харків : Фоліо, 2012. 379 с.
4. Карут К. Травма, время и история. *Травма: пункты* : сборник статей / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. С. 561–581.
5. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи. 1998. 709 с.



Кліщ Н. В.
студентка магістратури
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (м. Київ)

ІСТОРИЧНЕ ТЛО ПОДІЙ РОМАНУ Г. ЛІ «ВБИТИ ПЕРЕСМІШНИКА»

Роман американської письменниці Гарпер Лі «Вбити пересмішника», що описує події, які відбувались у 30-х роках ХХ століття на півдні США, не втрачає своєї популярності до сьогодні і пропонується для вивчення у 9 класі.

Помітними у творі є автобіографічні мотиви, а також вплив історичних подій на зображене в романі. Попри те, що історія США безпосередньо вплинула на роман, спроб проаналізувати її вплив не було знайдено.

Отож, метою нашої роботи є проведення літературознавчого аналізу твору у взаємозв'язку проблематики роману та його історичних передумов.

Українська науковиця Т. Матюшкіна зазначає, що Г. Лі у своєму романі порушує актуальні до сьогодні проблеми, які можна розділити на такі категорії: політичні, соціально-економічні, правові та морально-етичні проблеми [2]. Оскільки дослідниця не конкретизує, як можна класифікувати проблематику твору відповідно до зазначених категорій, та не згадує про історичні передумови озвучених проблем, нижче ми пропонуємо власне бачення питання.

Більшість порушених у романі проблем ми віднесли до категорії *морально-етичних*, адже саме питання етичності та доброзвичайності є превалюючими у них. Водночас ми вбачаємо в них першопричину всіх інших проблем.

Леймотивом у творі є проблема расизму, що найповніше виявляється в несправедливому обвинуваченні темношкірого Тома Робінсона у зґвалтуванні білої дівчини Маєли Юел. Чоловік фізично не міг цього зробити, адже його ліва рука була «немов гумова» через минуле поранення, однак присяжні та інші жителі Мейкома не зважали на цей факт, адже були твердо переконані, що «чорношкірі завжди так чинять» [1, с. 302].

Такі ситуації на початку ХХ століття були типовими для американців, що мешкали на Півдні, оскільки скасування рабства у цьому регіоні відбулось лише у 1865 році після поразки Конфедеративних Штатів у Громадянській війні 1861–1865 років. Іншими словами, рабовласницька ментальність ще не встигла відійти у минуле [3].

Саме тому всі місцеві жителі ладні лінчувати Тома Робінсона, тобто вчинити над ним самосуд, та напасти на його адвоката Атикуса Фінча. Саме це і відбувається у 4 розділі другої частини книги, коли натовп чоловіків прийшов до в'язниці, де утримували обвинувачуваного, для того, щоб розправитись із ним. Джін-Луїза «Скаут» Фінч, головна героїня та донька правозахисника, спиняє чоловіків своєю промовою, у якій пригадує одному із учасників запланованого самосуду, містеру Каннінгему, скільки разів Атикус допомагав його родині. Пізніше її тато зазначить, що «знадобилась восьмирічна дитина, щоб повернути



їм здоровий глузд» [1, с. 214]. Як бачимо, ненависть до темношкірих засліпила людей настільки, що ті навіть були готові зачепити Атикуса, який допомагав кожному в місті.

Водночас, ніхто із місцевих жителів не помічає цієї проблеми. Її побачила лише Джін-Луїза, яка у 15 розділі 2 частини роману запитує: «як це можна так ненавидіти Гітлера і при цьому казати такі огидні речі про своїх, про місцевих» [1, с. 335]. Вустами дівчинки письменниця проголошує неправильність ситуації, що склалась у суспільстві.

Расизм у творі помітний навіть на лінгвістичному рівні, оскільки всі персонажі роману послуговуються зневажливими етнонімами «негр» та «чорномазий», тому в тексті можна побачити «Аттікус, а чи всі адвокати захищають чор... негрів?» або ж «Одна прислуговує в кафе, другий у суді вигороджує чорномазих!» [1, с. 274].

Поруч із расизмом Г. Лі ставить проблему сегрегації темношкірого населення. Після вже згаданої поразки Конфедератів їм довелося пройти через Реконструкцію, яка передбачала повну перебудову рабовласницької системи на капіталістичну. Проте вже в 1890 році було прийнято низку законів Джима Кроу, які коротко можна описати як «рівні – однак відділені». Закони передбачали створення окремого простору для кольорових американців, наприклад, у соціальних службах, навчальних закладах, церквах тощо [3].

Проявом сегрегації в романі є наявність у Мейкомі «негритянського поселення», у якому мешкали всі темношкірі герої, зокрема й покоївка Фінчів Келпурнія та звинувачуваний Том. Авторка описує місце, де жили темношкірі так: «У морозних грудневих сутінках хатки видавалися доглянутими й затишними... Пахло там дуже смачно – курятиною та хрустким беконом, таким самим свіжим, як і вечірнє повітря» [1, с. 233–234].

Г. Лі підкреслює те, що община нічим, крім кольору, не відрізняється від інших жителів Мейкома, адже її члени живуть так само, як і білошкірі. Однак білі мейкомці продовжують «розвертатись (на машинах) просто на негритянських подвір'ях» та «по буднях грати ... в азартні ігри» у церкві общини, яку «придбали на перші заробітки звільнених негрів» [1, с. 160, 235]. У таких деталях проявляється суцільна неповага до кольорових мейкомців та ставлення до них як до людей другого сорту. Більше того, у поселенні дуже мало людей вміє читати та писати через неможливість здобувати освіту так, як діти білих, що вкотре нагадує про ізолюваність спільноти.

Обидві проблеми вказують на моральні якості тогочасного суспільства, яке Атикус характеризує як «хворе відвічною мейкомською хворобою» [1, с. 122]. Погляди, відмінні від узвичаєних расистських, засуджувались, так само як і ті, хто їх дотримувався, та їхнє оточення. Так, цькувань через Атикуса зазнають його донька та син, які в школі чують дошкульні коментарі про батька від однокласників, які самі ще є дітьми.

Наприклад, у 9 розділі 1 частини роману між Джін-Луїзою та її однокласником Сесилом Джейкобсом відбувається така суперечка: «Забери свої слова назад, чуєш? –



А ти мене примусь! – загорлав він. – У нас вдома кажуть, що твій татусь – ганьба Мейкома, а того чорномазого слід повісити на водокачці!» [1, с. 107].

Хлопець не приховує, що такі думки він почув саме від власних батьків, і, як ми розуміємо, скористався можливістю зачепити Джін-Луїзу, висловивши їй їх в обличчя. У таких коротких епізодах авторка приховує дві важливі думки про те, що неможливо відокремити групу людей та зберегти їй рівні права, а коло расової неприязні не замкнеться доти, доки батьки, самі того не усвідомлюючи, власним прикладом не перестануть виховувати майбутніх расистів.

Перша половина ХХ століття знаменувалась також суворими вимогами до поведінки жінок, що у романі втілено у проблемі жіночої ролі у суспільстві. Було неприпустимо для білої дівчинки чи жінки, які вважались «окрасою дому», бути наполегливою, впевненою в собі чи безстрашною. Водночас темношкірі американки працювали не менше, ніж чоловіки, і не підпадали під вимоги «жіночності» [3].

Особливо гостро відчуває проблему Джін-Луїза, яка постійно чує критику від тітки Александри, яка стверджує, що дівчинці «просто не треба робити нічого такого, що потребує штанів» чи поради від Келпурнії щодо того, що «справжні леді так не чинять» [1, с. 113]. Зауваження лише збільшують неприязнь дівчинки Скаут до того, хто їх робить, та до жіночої статі загалом. Так, фраза «іноді ти поводишся як справжнісіньке дівчисько» із вуст брата Джема сприймається нею як образа [1, с. 53].

Причина «хлопчачої» поведінки Джін-Луїзи приховується у тому, що, зростаючи без матері, вона весь час спілкувалась із батьком та братом, а також другом Діллом, переймаючи їхню модель поведінки. Скаут не бачила прикладу поведінки «справжньої леді». Хоча у творі Келпурнія замінила дівчинці маму, її поради не сприймаються Джін-Луїзою, оскільки сама жінка важко працює, як і належало темношкірим у ті часи. Скаут, очевидно, зрозуміти цього не може, тому і сприймає всі рекомендації як спроби переробити її під певний стандарт.

Наявність такої проблеми у романі свідчить про те, що авторка сама зіштовхнулася із нею особисто та готова була боротись, щоб залишатись собою.

З-поміж *соціально-економічних* проблем ми виокремили *диференціацію суспільства Мейкома на соціальні класи*, спричинену потужною економічною кризою, т. зв. Великою депресією, яка у Сполучених Штатах тривала у першій половині 30-х років ХХ століття. Масова втрата робочих місць призвела до зубожіння практично кожної американської сім'ї, однак найбільше вплив відчули фермери та прості робочі. Економічна криза призвела до виділення в американському суспільстві класів: вищого, нижчого та «білого сміття». Окрему нішу в цій системі посідали темношкірі американці, яким і раніше жилось нелегко [3].

Г. Лі була маленькою дівчинкою, коли її країна переживала кризу, тому вона зобразила у своєму романі саме дитячий погляд на розподіл суспільства. Серед мейкомської спільноти також можна виділити вищий клас (Фінчі, міс



Моді, тітка Александра), нижчий клас (Каннінгеми), «біле сміття / бидло» (Юели) та чорну спільноту (Келпурнія, Том Робінсон та інші).

Найкраще про економічне становище містян розповідає Атикус, який каже, що «правники та лікарі збідніли, оскільки збідніли фермери» та додає, що «Каннінгеми – селяни, фермери, і криза вдарила по них найболючіше», однак вони завжди розплачуються за послуги тим, що самі виростили. Однак бідними також є Юели, які належать до категорії «білого бидла». За словами адвоката «Юели складають окреме товариство», а також «їх не примушують ходити до школи» і «дозволяють полювати не в сезон» [1, с. 30, 43].

Як бачимо, Каннінгеми зберігають людську гідність, тоді як Юели користуються своїм становищем, залишаючись вбогими не лише матеріально, але й морально. Авторка на контрасті двох бідних сімей показує, як в однаковій ситуації люди здатні по-різному поводити себе, проявляючи свої найкращі або найганебніші сторони.

Не можна мовчати також про те, як представники вищого класу ставляться до інших. Атикус Фінч поважає сім'ю Каннінгемів, зневажаючи при цьому Юелів, тоді як тітка Александра забороняє Джін-Луїзі дружити із Волтером Каннінгемом, адже «він – бидло». Саме тітка Александра є відображенням типового сприйняття бідних сімей на півдні Америки в часи депресії, у той час як Атикус виявляє більш демократичні погляди та судить людей лише за їхніми моральними якостями. Кольорові мейкомці змальовуються як потужна спільнота, яка підтримує одне одного та працює на власне благо. Саме цієї риси бракує білим жителям Мейкома. У соціальній ієрархії їх можна поставити в один ряд із нижчим класом.

Тобто, Гарпер Лі використовує історичну проблему економічної бідності для того, щоб описати моральні якості персонажів.

Політично-правова проблема, до якої ми віднесли несправедливість судової системи щодо темношкірого населення Америки, є похідною від расизму і у творі репрезентується вже згаданою справою Тома Робінсона. Вона є черговим підтвердженням того, що расова неприязнь завжди несе за собою низку проблем.

Очевидно, що усі зазначені проблеми тісно пов'язані із історичним розвитком тогочасного суспільства. Проте, авторка не зупиняється лише на фактичному відображенні проблеми, а викриває всі вади тогочасного суспільства, які вона могла самостійно спостерігати у власному дитинстві.

Література

1. Лі Г. Вбити пересмішника / пер. з англ. Т. Некряч. Київ : КМ-Букс, 2016. 384 с.
2. Матюшкіна Т. Культурологічний підхід до навчання літератури (на матеріалі роману Гарпер Лі «Убити пересмішника». 9 клас). *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2016. № 4. С. 25–30.
3. To Kill a Mocking Bird Unit. English Language Arts. URL : <https://cutt.ly/rGAJRoi>



Кобилко Н. А.
к. філол. н., доцент
Харківський національний університет внутрішніх справ

РОМАН «ПОКРОВ» ЛЮКО ДАШВАР: ВІД ІСТОРІЇ РОДУ ДО ІСТОРІЇ КРАЇНИ

На сьогодні однією з найтиражованіших українських письменниць по праву вважається Люко Дашвар. Авторка пише гостро й пронизливо, психологічно й чуттєво. Її героям не можливо не співчувати, адже це збірний образ пересічних людей із їхніми проблемами, душевними пошуками, вірою в краще життя.

У 2015 році світ побачив її роман «Покров», написаний як відгук про події Євромайдану. Письменниця розробляє дві сюжетні лінії, на перший погляд, не пов'язані між собою. Перша – історична. На нашу думку, ця сюжетна лінія постає у двох часових відрізках: життєпис роду козака Чернігівського полку Яреми Дороша та буремні події Революції Гідності 2013–2014 років. Друга – романтична: історія кохання Мар'яни і Ярка в розпал Майдану. Роман «Покров» репрезентує літературу постмодернізму. Люко Дашвар змальовує незалежну особистість, здатну подолати всі труднощі на своєму шляху. Це і Мар'яна в пошуках забутого роду Дорошів, і Ярко з вірою в можливість змінити країну. Авторка залучає такі елементи міфу, як скарб і прокляття; поєднує різні стилі (епістолярний і художній).

Характери головних героїв виписано з урахуванням суспільних чинників і гендерних особливостей. Так образ Мар'яни повністю відповідає постмодерним тенденціям. На думку Ю. Чушенко, криза буття позначилася на моральному стані дівчини, вона розгублена, робить необдумані вчинки: «У Мар'яни ж ніби тавро на лобі – лузерша! Усі двадцять сім років свого життя тільки те і робить, що невдачі збирає» [4, с. 34]. Вона знаходиться на роздоріжжі: вибір спеціальності, пошук пристойної роботи, створення власної сім'ї. На противагу їй образ Ярка Люко Дашвар подає в традиційному ключі з відповідним комплексом маскуліних рис, таких як сміливість, самодостатність, стійкість, домінантність: «Зблизька виглядав старшим – середнього зросту, міцний – не вісімнадцять, ні, але і не двадцять сім! Коротке чорняве волосся вихором над чолом, під густими чорними бровами насмішкуваті примружені дорослі очі, наче все на світі бачили-звідали...» [2, с. 108]. Ярко – ще студент, але з чіткою громадянською та життєвою позицією. Він прибічник Майдану, ніколи не переховується від небезпеки, одним із перших зазнає поранень від штурму активістів силовиками. Відразу після буремних подій у Києві записується в лави мобілізованих на схід України. Ярко – вірний товариш, натхненник для багатьох, але в той же час його душу огортає самотність: «Самотність – то японське сонце. Гаряча душа в безмежному байдужому білому просторі» [2, с. 126]. Хлопець був прихильником філософії кватроченто. Він вважав, що «кожен має право займатися вільною



творчістю, а перевага людини в її гідності» [2, с. 134]. Можливо, саме тому на Майдані Ярko відчував себе своїм, потрібним.

Особливістю творчої манери Люко Дашвар є назви книг, які містять подвійне тлумачення. У Словнику української мови подано таке визначення: «Під покровом – а) (чий) користуючись чий-небудь заступництвом; б) (чого) маскуючись чим-небудь; в) (чого) користуючись чимсь як прикриттям» [3]. Письменниця інтерпретує назву і її тлумачення вкладає в уста старої Кривошиїхи: «коли людина сама своїх предків знає! Тому і поміч не потрібна, бо рідна кров – покров, захист» [2, с. 355]. Якщо ти не пам'ятаєш свого минулого, то яке зможеш побудувати майбутнє? Можна припустити, що кров славного Дороша, яка тече в Яркові, допомогла йому вистояти на Майдані, адже він гідний нащадок великого козака. Предки не залишили й Мар'яну, указали на правильний шлях.

Вирізняється роман «Покров» і своєю композицією. Художній час і простір є невід'ємними структурними елементами будь-якого літературного твору. Хронотоп підкреслює неповторний та унікальний світогляд митця, його певну систему цінностей. На думку М. Бахтіна, основними ознаками часу й простору є їх взаємозв'язок і структурна єдність: «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії» [1, с. 10]. У «Покрові» Люко Дашвар порушує часово-просторові відношення, сучасні події переплітає з минулим. Читач знаходиться то в Києві, де набирає обертів Революція Гідності 2013 року, то відразу потрапляє в Дорошівку 1843 року. Єднає історію та сучасність образ баби Кривошиїхи, народної цілительки, адже допомога людям потрібна була завжди: «Кому можу допомогти, до того сама йду» [2, с. 7]. Вона виступає хранителькою сімейних цінностей, народних звичаїв, берегинею прадавньої історії села Дорошівка. Знову читач зустрічається з Кривошиїхою на Майдані: «з'явилася в нас, як сніг на голову, коли хлопці похворіли. І зникла не питаючись» [2, с. 224]. Баба – живий свідок історії не одного покоління.

У романі «Покров» Люко Дашвар застосовує різні композиційні прийоми, щоб пов'язати часові площини. Це і ретроспекція (пошуки в архівах відомостей про нащадків козака Яреми Дороша аж до сьомого коліна, згадки баби Нати про своїх предків), і візії (кохання Алекс і Курта), і листи з минулого (заповіт Перпетуї). Твір має своєрідне обрамлення, яке, на нашу думку, розкриває ідею роману. Воно побудоване на опозиції життя-смерть. «Чорної ночі року 1843-го в курильні власного маєтку з вікнами в осінній голий сад конав шістдесятирічний Ярема Дорош...» [2, с. 5]. Цими рядками починається роман. Смерть головного героя письменниця робить вихідною точкою життєвих перипетій усіх персонажів. У кінці твору з'являється Дорошева душа: «А з неба на те дивилася зранена битвою, понівечена, та незламна вічна душа Яремина. Усміхалася втомлено і щасливо» [2, с. 378]. Вона спостерігала за народженням нового життя, а отже, можемо стверджувати, що предки стали на захист своїх нащадків, їхнім покровом.

Ще однією важливою деталлю роману є роки, на яких акцентує увагу авторка. Окремі періоди описано без деталізації, проте символічними виступають



1914 і 2014, початок Першої світової війни та російсько-української війни на Донбасі. Події Революції Гідності перегукуються з буремним 1918 роком. Письменниця підкреслює, що змінюється хронотоп, але не людські якості. Історія героїв стає частиною історії роду, а відтак цілого покоління та країни. Минуле допомагає віднайти відповіді на питання сучасності.

Отже, роман сучасної української письменниці Люко Дашвар «Покров» є багатоаспектним, порушує проблеми як патріотизму, вірності обов'язку, так і кохання, зради, людських цінностей. Авторка використовує елементи міфопоетики, національної історії, переплітає минуле із сучасним, проводить паралелі між різними історичними подіями, такими як Перша світова війна і війна на сході України 2014 року. Головні герої змінюються, але залишаються вірними своїм ідеалам.

Література

1. Бахтин М. Формы времени й хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. Москва : Просвещение, 1989. 360 с.
2. Дашвар Л. Покров : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 384 с.
3. Словник української мови : в 11 т. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
URL: <http://sum.in.ua/s/pokrov>
4. Чушенко Ю. Концепція особистості жінки в сучасній постмодерній прозі : дипломна робота. URL: <http://93.183.203.244:80/xmlui/handle/123456789/6438>



Козар Л. П.
к. філол. н, доцент, ст. наук. співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

ДОСЛІДЖЕННЯ Б. ГРІНЧЕНКА «ПІСНЯ ПРО ДОРОШЕНКА Й САГАЙДАЧНОГО» (1907) І СУЧАСНИЙ ФОЛЬКЛОРНИЙ КОНТЕКСТ

Історія фольклористики якнайтісніше пов'язана з історією суспільства. Фольклор відіграв вагомий роль в епоху розгортання визвольної боротьби слов'янських народів, з якою поєднали свою народознавчу діяльність такі велетні слов'янської культури, як В. Ганка, В. Даль, К. Ербен, В. Караджич, Я. Коллар, П. Шафарик та інші. Унікальним прикладом українського патріотизму та надзвичайної працьовитості можуть служити Т. Шевченко, М. Драгоманов, І. Франко, А. Кримський. Почесне місце в цьому ряду займає Борис Грінченко (1863–1910, псевдоніми і криптоніми: Василь Чайченко, Вартовий, Б. Вільхівський, М. Гримач, Немірич, І. Перекотиполе, Чернігівець, Л. Яворенко, Б. Г., В. Ч.), який, як відзначав В. Чорновіл, виділявся «серед другого пошевченківського покоління [...] світоглядною послідовністю, болісно загостреним чуттям національної і соціальної кривди, якимсь аж фанатичним творчим горінням, невичерпною працьовитістю» [10, с. 104]. Своєрідним утвердженням України в Україні стала його особлива зацікавленість українським фольклором як засобом піднесення національного самоусвідомлення. І як наслідок, видані ним праці, були і залишаються оберегом України – укладений 4-томний «Словарь української мови», класичне чотиритомне зібрання українського фольклору – «Етнографічні матеріали, зібрані в Чернігівській і сусідніх з нею губерніях», єдиний на той час бібліографічний довідник – «Література українського фольклора», наукові дослідження «Пісня про Дорошенка й Сагайдачного» та «Відгук про видання О. М. Малинки «Збірник матеріалів по малоруському фольклору», а також різноманітні рецензії, статті, опубліковані в російських, галицьких та українських періодичних виданнях, художні обробки, переспіви народних творів, популярні жанрово-тематичні збірники усної словесності для масового читача – «Думи кобзарські», «Живі струни», «Веселий оповідач», «Українські народні казки, вибрані для дітей» тощо. Чимало цінних міркувань, що стосуються проблеми фольклористики, містять його публіцистичні праці, багата епістолярна спадщина вченого та інші архівні матеріали.

Як учений Б. Грінченко був знайомий з головними школами етнографічних досліджень – міфологічною, міграційною, порівняльною, історичною, що мали на той час своїх представників в українській науці. Розвідка «Пісня про Дорошенка й Сагайдачного» засвідчила його прихильність до порівняльно-історичного



методу, який широко застосовували у своїх наукових студіях І. Франко [8] та В. Гнатюк [1].

Досліджуючи походження і варіанти «Пісні про Дорошенка й Сагайдачного» та зіставляючи їх з історичними даними, Б. Грінченко приходять до висновку, що вона створена в кінці XVIII ст. Пісня вперше була опублікована у збірці «Малоросійські пісні, видані М. Максимовичем» 1827 року. Її Б. Грінченко подає у своєму дослідженні:

1. Ой на горі та женці жнуть,
А по-під горою,
По-під зеленою
Козаки йдуть.

5. А попереду Дорошенко
Веде своє військо,
Веде Запорізьке
Хорошенько.

9. Посередині пан хоружий –
Під ним кониченько,
Під ним вороненький
Сильне дужий.

13. А позаду Сагайдачний,
Що проміняв жінку

На тютюн да люльку
Необачний.

17. Ой верни ся, Сагайдачний!
Возьми свою жінку,
Оддай мою люльку,
Необачний!

21. «Мені з жінкою не возить ся,
А тютюн да люлька
Козаку в дорозі
Знадобить ся.

25. «Гей! Хто в лісі? Озови ся!
Да викрешем огню,
Да потягнем люльки –
Не жури ся!...» [2, с. 44–45].

«Два прізвища маємо в цій пісні, і вони зараз же й нагадують нам дві історичні постаті, – зазначав Б. Грінченко. – Одна – гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, друга – теж гетьман Петро Дорошенко. Обидві постаті дуже помітні й виразні на фоні нашого минулого життя. Обидва – люде з видатним широкоглядним розумом, добре освічені, воєнні таланти і не менше талановиті дипломати, незломні характери з могутньою енергією, свідомі й щирі оборонці прав рідного краю... Але річ в тому, що Сагайдачний умер 1622 року, а Дорошенко – аж 1698, через 76 років після смерті Сагайдачного і проживши всього 71 рік, то б то: його ще не було на світі тоді, як умірав Сагайдачний. Вони не могли іти вкупі в одному козацькому поході, і через те пісня вимагала пояснень – кого саме треба в її розуміти під прізвищами, що належали двом славетним гетьманам» [2, с. 45].

Б. Грінченко виявив високу принциповість щодо висвітлення історичних фактів, що й стало причиною його гострої полеміки з професором І. Каманіним, яку започаткували ще перші дослідники пісні – М. Максимович та І. Срезневський. Вони по-різному трактували об'єднання двох гетьманів – Петра Конашевича-Сагайдачного (1614–1622) і Петра Дорошенка (1665–1676) в одному й тому ж поході, що оспівується в пісні. Підтримуючи М. Максимовича і спираючись на розгляд найдавнішого поетичного тексту про Дорошенка і Дрогозденка, який у 1901 році опублікував В. Перетц [6], Б. Грінченко доводив, що ця пісня про гетьмана Петра Дорошенка та події 1665 року [2, с. 71].

У висновках свого дослідження Б. Грінченко писав: «Зводючи до купи все сказане, можна про нашу пісню думати так: Форма її показує, що складено пісню



не серед народніх мас, а вийшла вона з під пера письменного чоловіка. Чи вона з гурту цих письменних людей перешла потім до широкого вживання народнього, – ми не знаємо. Одначе все ж вона припала до вподоби досить великому колови людей, співала ся серед його довго і дожила до нашого часу. Найближчим до початкової редакції її треба вважати текст зо згаданого рукопису 1718-го року. Він показує, що пісня ця говорить про гетьмана Петра Дорошенка і його конкурента в справі добування гетьманства – Дрозденка, то б то – про події 1665 р. Треба думати, що й складено цю віршу-пісню десь скоро після цих подій, коли ще всі їх памятали. Мабуть уже геть пізніше, десь у XVIII в., як події ці затерли ся в живій пам'яті людській і ймення та натяки первісної редакції перестали вже бути зрозумілими співцям, – одпала друга половина пісні і замість неї притулив ся гумористичний епізод про якогось Сагайдачного, що проміняв жінку. Епізод цей одначе нічим не стосуєть ся до вславленого гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного» [2, с. 71].

І. Каманін у статті «Ще до пісні про Петра Сагайдачного» [3] приєднався до думки І. Срезневського і вважав, що в пісні йдеться про Хотинський похід 1621 року, про гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного та його бойового побратима Михайла Дорошенка, діда Петра Дорошенка. Цікаво, що цієї версії дотримуються і деякі сучасні дослідники [5]. Більшість же науковців вважає героїв Дорошенка й Сагайдачного узагальненими образами козацьких ватажків [7, с. 9], які «йшли один по одному в поході історичних подій і в споминах українського народу» [4].

Сьогодні пройшло уже понад 300 років з часу появи пісні «Ой на горі та й жінці жнуть», 115 років від написання дослідження Б. Грінченка «Пісня про Дорошенка й Сагайдачного» (1907), але пісня набрала своєї актуальності у новому фольклористичному процесі під час жахливої російсько-української війни 2022 року. Її переспів ліг в основу треку «Москаль некрасівий» української співачки Jetty Neil, який з'явився у квітні 2022 року:

Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!
Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!

Ой, на горі москаля ждуть!
Ой, на горі москаля ждуть!
А попід горою, яром-долиною
ЗСУ йдуть!
ЗСУ йдуть!

Попереду – пан Зеленський!
Попереду – пан Зеленський!
Хай москаль хоч трісне –
Не покине крісло президентське!
Пан Зеленський!
Посередині Кім Віталій:

В новинах нові українські герої
Щоранку!
Вони крадуть наші серця,
Наче цигани танки!
Задерли планку,
Сидячи на Банковій.
Вони розбили
Їх впевненість,
Як дрони банки!

Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!
Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!
Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!



Стрес тримає в руках зі сталі!
Стоїть на сторожі,
Криє від ворожих геніталій,
Геніталій!

Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть! [11]

Jerry Neil (справжнє ім'я Яна Шемаєва) – 26-річна українська співачка та авторка пісень, яка також активно долучилася до допомоги Україні та українському народу. Дівчина пише тексти на соціальну тематику, про свій особистий життєвий досвід, історії людей та навколишній світ. Свій жанр вона описує, як «побутовий поп». «Відео «Геть з України, москаль некрасівий» «матері» українського стендапу Верки Сердючки надихнуло мене взяти цей фрагмент за семпл і створити пісню на славу сучасним козакам: Зеленському, Кіму та Арестовичу і, звісно ж, народу України» [12], – написала співачка в описі до відео з піснею. В основі треку лежить пісня «Ой на горі та й жєнці жнуть», стендап Верки Сердючки та мультфільм «Як козаки».

Увесь світ зараз захоплюється силою і мужністю українського народу. Українці продовжують знищувати окупантів не тільки зброєю, а й словом. З кожним днем нашої відважної боротьби з ворогом народжується все більше віршів і пісень, які піднімають бойовий дух кожного громадянина України, вселяють віру в перемогу, закликають нас пам'ятати всіх людей, які загинули у цій жахливій війні за волю України.

У переспіві пісні «Ой на горі та жєнці жнуть» оспівуються сучасні події та герої – Збройні сили України, Володимир Зеленський, Віталій Кім, Олексій Арестович. Пісня досить влучно розкриває внесок кожного героя у боротьбі з ворогом. Попереду ЗСУ йде «пан Зеленський»:

Попереду – пан Зеленський!
Попереду – пан Зеленський!
Хай москаль хоч трісне –
Не покине крісло президентське!
Пан Зеленський!
Посередині Кім Віталій:
стрес тримає в руках зі сталі!
Позаду в поході йде Арестович:
А позаду Арестович
Несе нам новини
Гарні з України,
Наче здобич!

Авторка переспіву зуміла передати аналогію між гумористичним образом Сагайдачного і Арестовича. Також оспівуються історії, які набули розголосу, – як роми вкрали в окупантів танк і як жінка з балкона збила ворожий дрон за допомогою банки з огірками. Як рефрен використаний фрагмент із виступу А. Данилка, який вселяє віру в перемогу українців над «москалем некрасівим»:

Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!



Геть з України, москаль некрасівий!
Геть з України! Геть! Геть!
Геть з України, москаль некрасівий!

Таким чином, сучасні новотвори ще раз підтверджують думку більшості дослідників пісні «Ой на горі там женці жнуть», що героями пісні є узагальнені образи козацьких ватажків, які йшли один по одному в поході історичних подій і в споминах українського народу. Доба XVII століття дала імена Дорошенка, Дрогозденка, Сагайдачного. Доба ХХІ століття додала нові історичні постаті, які зробили свій внесок у боротьбу з московськими окупантами, – воїнів зі Збройних сил України, Володимира Зеленського, Віталія Кіма, Олексія Арестовича. А завдання істориків, етнографів, фольклористів досліджувати їх і знову доносити до наступних поколінь. Такі твори мають стати одним із напрямків досліджень сучасної фольклористики.

Література

1. Гнатюк В. Словацький опришок Яношик в народній поезії. *ЗНТШ*. 1899. Т. XXXI–XXXII. С. 1–50.
2. Грінченко Б. Пісня про Дорошенка й Сагайдачного. Київ, 1907.
3. Каманін І. Ще до пісні про Петра Сагайдачного. *Записки Наукового товариства у Києві*. 1908. Т. 2. С. 1–15.
4. Колесса Ф. Українська усна словесність. Львів, 1938. 643 с.
5. Марочкін В. «Ой на горі да женці жнуть». Студія пісні. *Жовтень*. 1982. № 4. С. 107–108.
6. Перетц В. Замітки і матеріали для історії пісні в росії. *Вісті відділу російської мови і словесності АН*. 1901. Т. VI. Кн. 2. С. 83.
7. Ткаченко Ю. Відображення історичної дійсності в українській народній пісенній творчості (на матеріалах історичних пісень і дум XVI–XVIII ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Кам'янець-Подільський, 1980. 21 с.
8. Франко І. Студії над українськими народними піснями. *ЗНТШ*. 1907. Т. LXXV, С. 14–84.
9. Хмілевська О. Пісні козацької слави. *Козацькі пісні*. Київ, 1969. С. 25–27.
10. Чорновіл В. Слово про Кобзаря (Тарас Шевченко в оцінці Б.Грінченка). *Широке море України. Документи самвидаву з України*. Париж–Балтимор, 1972.
11. Jerry Heil. Москаль некрасівий. URL: <https://muzati.net/music/5-1-0-17541>
12. Jerry Heil. Москаль некрасівий. URL: <https://vikna.tv/ru/styl-zhyttya/shou-biz/jerry-heil-moskal-nekrasivij-pevicza-vypustila-trek-o-vsu/>



Козачук К. О.
к. філол. н., доцент
Студія озвучування «Кіно і телебачення» (м. Київ)

ЗАПОРОЗЬКІ КОЗАКИ І КИРИЛО ТУР У РОМАНІ П. КУЛІША «ЧОРНА РАДА» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ

Роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року» – один із найбільш екраногенічних творів української історичної прози. Тому, цілком закономірно, у 2000 році відбулася перша спроба його виходу на глядацьку аудиторію. Виразні батальні сцени, продумані натурні й павільйонні зйомки, плеяда відомих акторів мали зробити фільм цікавим для глядачів. Серіальна версія (9 серій загальною тривалістю 485 хвилин), на жаль, наразі вважається втраченою, бо після її трансляції на телеканалі «Перший національний» у 2000 році вона не виходила у жодному форматі, доступному для домашнього перегляду, і зараз зберігається у фондах Національного центру Олександра Довженка. У 2002 році було створено DVD урізаної телефільмової версії на 145 хвилин.

Екранізація отримала загалом позитивні відгуки кінокритиків, хоча вже одразу після перегляду було вказано на певні недоліки режисерського задуму та його втілення. О. Рутковський зазначив, що «П. Кулішу, поза сумнівами, вдалося схопити і якісь інваріантні риси в історії становлення української державності, через все це роман прямо-таки просився з глухого кута книжкової полицки на сьогоднішній вітчизняний екран. От і допросився» [9]. Тодішній український ринок телепродукції, попри відчутний вплив іноземного кінопрокату, був досить прихильний до стрічок на історичну тематику. Аналізуючи стан українського телефільму, Т. Анікіна та М. Софієнко зазначали тоді: «найбільш популярними жанрами українського телефільму у відсотковому співвідношенні сьогодні є такі: фільми про історичне минуле нашого народу – 46,8%» [цит. за: 3, с. 21].

Здавалось би, за таких вихідних умов перший в українській літературі історичний роман вальтерскоттівського типу (про сповнене пригод життя вигаданих персонажів на тлі гостродраматичних історичних подій) не повинен був серйозно опиратися як матеріал. Режисер (Микола Засєєв-Руденко) та сценарист (Григорій Штонь) доклали багато зусиль для того, щоб книга П. Куліша з безумовно читабельної стала привабливою на кіноекрані. Автор роману свого часу показав непрості сторінки української історії XVII століття, які довго оминали її дослідники, і для їх екранізації потрібно було немало творчої сміливості. Водночас письменник багато місця приділив «інтимній сюжетній лінії та пригодницькому елементу, прагнучи зацікавити читача і зробити історію легкою для сприймання» [1, с. 91].

Творчий план режисера досить чітко озвучено в інтерв'ю, які М. Засєєв-Руденко давав у процесі зйомок. Зокрема, за його словами, він був «впевнений, що якби «булава» потрапила до рук гідного наступника, наша історія розвивалася б за іншим сценарієм» [8]. Режисер сподівався також, що «наші політики уважно



подивляться (...) стрічку і не повторять помилок предків» [8]. На думку Т. Поліщук, режисер дбайливо поставився до першоджерела, весь сюжет роману П. Куліша «Чорна рада», діалоги залишив без переробок [8]. Однак до фільму введено Богдана Хмельницького, якого не було в книзі. Вступний епізод, що містить останню нараду гетьмана з козацькою старшиною, триває 19 хвилин і може затримати біля телеекрану радше людей дуже терплячих, з освітою історика, або шанувальників Олексія Петренка, який зіграв роль Богдана Хмельницького (для порівняння, одна з його найвідоміших ролей – аббат Фаріа у радянській екранізації «Графа Монте-Крісто» під назвою «В'язень замку Іф»). Імовірно, така вставка, на думку режисера, мала сприяти поінформованості глядача про історичний контекст подій.

Практично завжди центром уваги при сприйнятті історичної романної прози та фільмів за її мотивами стає свого роду «локомотив» – персонаж, який привертає до себе серце чи розум читача або глядача. У випадку з «Чорною радою» приз глядацьких і читацьких симпатій переважно належить Кирилові Туру. Його образ досі оцінюється як «одне із найбільших творчих досягнень П. Куліша» [2, с. 28]. Попри те, що не кожен читач може без зусиль «примірити» на себе світогляд Кирила Тура, ніхто не залишається байдужим до його долі. І серед читацького загалу, і серед літературознавців на адресу козака-характерника звучить багато компліментів. Про нього говорять, що «у багатьох випадках Тур поводить як розбійник, хижак, але це лише маска, за якою приховується благородна і щира лицарська душа» [2, с. 29]. Його називають «...найживішим з-поміж усіх героїв роману виразником психологічного типу людини-українця» [10, с. 118]. Скажу від себе, що екранний образ Кирила Тура дуже прикрашає загальну галерею персонажів фільму, яка постійно наводить на думку про портретний живопис, а не про живу картину: старше за віком чи за статусом покоління діячів (Шрам, Сомко, Хмельницький тощо) говорить неспішно, ніби постійно в глибокій задумі, рухається неквапом, жіноцтво (Череваниха й Леся) взагалі обходиться переважно промовистими поглядами.

З іншого боку, Кирило Тур за сюжетом роману належить до представників запорозького козацтва і підкоряється козацькому звичаєвому праву; це яскраво видно з історії про його покарання «за те, що зв'язався з бабою». Сцені козацького суду приділено значне місце і в романі, і у фільмі. Однак є різниця. У романі Іван Брюховецький не був свідком розправи над Кирилом Туром, натомість у телеверсії на 145 хвилин вийшло так, що готовий до покарання Кирило Тур перебуває там само, де Брюховецький, – при велелюдному зібранні, – і встигає дуже іронічно усміхнутися на слова Брюховецького про те, що під його владою «всі будуть рівні». Випадково чи спеціально, але цей збіг, на мою думку, робить Кирила Тура грізним ідеологічним противником Брюховецького. І у цьому полягає суть впливу постпродакшн-обробки цієї кінострічки, адже при формуванні остаточної 145-хвилинної версії багато чого було вирізано. Припускаю, що вирізані фрагменти містили й інші епізоди, які стосуються ролі Кирила Тура в подіях.



Як зазначає М. Гірняк, упродовж усього роману можна простежити відгомін амбівалентного ставлення П. Куліша до запорозького козацтва. «На переконання пізнього П. Куліша, складні умови виживання, постійна психологічна напруга, аскетичний побут і вічна боротьба за існування сприяли радше загостренню примітивних інстинктів, тоді як державність залежить передусім від усамостійнення національного духу» [1, с. 92]. У такому сучасному трактуванні успішного державництва криється велика помилка: приємно вважати, що гетьман, здатний об'єднати під своєю булавою обидва береги Дніпра, має бути гідний, чесний, презентабельний на вигляд (як бонус), і що цього достатньо. Однак у романі чітко вимальовано слабку рису Якіма Сомка якраз на рівні інстинкту – нездатність адекватно оцінювати загрозу. Це стає ясно, коли згадати епізод із гетьманською вечерею та викраденням Лесі. Примітно, що в телеверсії 2002 року цей епізод залишено зі значними скороченнями, зокрема викинуто важливу деталь: не показано, де розташувалися козаки, гетьман і гості на нічліг. Уважний читач роману пам'ятає, що Яким Сомко – після того, як йому у вічі сказали «вкраду твою наречену», – міцно спав буквально в метрах від кімнати Лесі, без жодної думки про додаткову охорону, щиро переконаний, що нічого не буде, що «козацьке слово – химера» (його слова у ранішій розмові зі Шрамом про долю України): «Хропли козаки на весь двір, од самої світлиці, де спочивав гетьман із Шрамом, да аж до стайні» [5, с. 58]. Задля справедливості варто сказати, що проспали викрадення Лесі всі гуртом (крім Петра Шраменка). Ніхто не сприйняв погрозу Тура серйозно, і у широко застосовуваній у кулішезнавстві метафорі «проспати Україну» могли би з огляду на це з'явитися нові невтішні відтінки.

У цій проєкції інакше бачаться слова Кирила Тура «люди – скрипки, а я – смик». Вони означають, що вчинки цього вигаданого персонажа оприявнюють справжню натуру інших героїв «Чорної ради», яка за інших умов не прозвучала б. І саме з цієї причини автор роману зробив Кирила характерником, мешканцем двох світів. Цю його сюжетну прагматику, збалансованість (у літературознавстві – «амбівалентність») непогано вловив виконавець ролі Кирила Тура у фільмі – Микола Боклан: «Дуже важко грати героїв, які чомусь мають бути лише ідеальними й позитивними. Але ж, щоб бути позитивним, треба бути й негативним у якихось речах» [6].

Немале значення і для процесу створення 9-серійного варіанту «Чорної ради», і для скорочення його до телефільму мали робочі умови українського кіновиробництва на початку 2000-х. Ось як описує події на знімальному майданчику Тетяна Поліщук: «Микола Засеев-Руденко закінчує *павільйонні* (курсив мій – К. К.) зйомки фільму «Чорна рада» на студії ім. О. Довженка. Температура повітря в студії й на вулиці не відрізняється. Від холоду зуб на зуб не потрапляє. Акторам доводиться затримувати дихання, щоб у кадрі не йшла пара з рота» [7]. Давався знаки й дефіцит плівки, який вочевидь впливав на кількість дублів і можливості акторських інтерпретацій. Про це висловився Микола Боклан: «Звичайно, є фільми, що мають величезний підготовчий період, як картина



«Хрещений батько», в нашому ж кіно час – це плівка. Бувало, кажеш: «А можна, я...» і чуєш у відповідь: «Не можна! Плівка закінчилася» [6].

Як пояснює К. Корощенко, у світі сформувалося три системи кіновиробництва: радянська, модель приватного виробництва та європейська модель [4, с. 10]. Радянський кінематограф розвивався в умовах командно-адміністративної економіки, тому все його матеріально-технічне надбання і всі досягнення вважалися надбанням народу. Відтак державне фінансування зйомок відбувалося в обов'язковому порядку; відносно важче було для режисера довести, що маєш право і дозвіл знімати те, що вважаєш актуальним, і з тим складом акторів та знімальної групи, який обрав.

Щодо приватного виробництва, то ця система притаманна, наприклад, для США. Виробництво є налагодженим, бо вимагає високої та якісної продуктивності. Водночас фільми знімаються у цій системі так, щоб зробити касовий збір, і епітет «хороший / поганий» часто надається фільму відповідно до того, затримався глядач біля екрану (чи біля телеекрану, підвищивши рейтинг телеканалу, який транслює фільм) чи знайшов собі інше застосування.

Європейська система полягає в тому, що кіно цінується «не як бізнес, не як інструмент впливу, а як культурне надбання і тому має державну підтримку» [4, с. 10]. Український кінематограф початку 2000-х мав погане державне фінансування, «застрягнувши» між померлою плановою економікою та новою бізнес-моделлю, що відсилає нас до роздумів над тим, наскільки привабливим для глядача (тобто, наскільки «касовим») став телефільм «Чорна рада» 2002 року. Є в ньому епізоди, коли не знаєш, чому сидиш перед екраном, і епізоди, коли уважно спостерігаєш за долею персонажів (на мій погляд, такими безумовно є діалоги за участю Богдана Ступки й Миколи Боклана). Загалом хотілось би бачити екранізацію «Чорної ради» настільки повною і динамічною, щоб її перегляд був причиною для придбання й уважного прочитання роману П. Куліша, – за аналогією до того, як це відбувалося на наших теренах із книгою Маргарет Мітчелл «Звіяні вітром» і фільмом за нею. Віриться, що умови для такої творчої свободи в українському кіно колись будуть, – державним коштом або, що тепер більш вірогідно, спільними зусиллями громади.

Література

1. Гірняк М. Філософські інкрустації в романі Пантелеймона Куліша «Чорна рада». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 90–97.
2. Девдюк І. Образ Кирила Тура у романі П. Куліша «Чорна рада» як героя байронічного типу. *Султанівські читання*. 2012. Вип. 2. С. 28–32.
3. Жеребко О. Сучасний стан та тенденції розвитку українських телефільмів. *Науковий Вісник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса*. 2017. № 12. С. 18–25.
4. Корощенко К. Кіноіндустрія в Україні: шлях та проблеми становлення. Суми, 2020. 34 с.
5. Куліш П. Чорна рада. Хроніка 1663 року. *Куліш П. Чорна рада* : роман, оповідання, вірші. Харків, 2009. С. 5–158.



6. Микола Боклан: «Не буває легких ролей». URL: <https://cutt.ly/B1bU71S>
7. Поліщук Т. Сірі будні «Чорної ради». *День*. 1999. 23 лютого.
8. Поліщук Т. «Чорна рада» знімається в борг. *День*. 1999. 30 вересня.
9. Рутковський О. Смак правди. *Дзеркало тижня*. 2000. 22 вересня.
10. Федорук О. Образ запорожця Кирила Тура у викресленому фрагменті роману П. Куліша «Чорна рада». *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2020. № 26 (4). С. 118–123.



Кравченко В. О.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ГЕНОЛОГІЧНИЙ «ДВОБІЙ» У РЕПОРТАЖНІЙ ПОВІСТІ О. МАР'ЯМОВА «ДАНИЛІВ»

Творчість О. Мар'ямова вписується в мандрівну літературу 1920-х років, проте тривалий час «...Мар'ямова-журналіста, або, як тоді казали, газетяра чи репортера, критика не помічала, адже репортаж не вважався сферою красного письменства» [4, с. 7]. Визнання прийшло до нього після виходу репортажу «Люди й гасла» (1927) в часописі «УЖ».

Експериментування письменників 1920-х років із жанрово-стильовою природою творів – візитівка письменників доби модернізму. Репортажну повість О. Мар'ямова «Данилів» створено в час експериментів. Жанровий синтез у сучасній літературі не виняток, а поява репортажної повісті в першій третині ХХ століття (1929) стала для російських футуристів-лефівців викликом – автор намагався «...поєднати художній і документальний жанр в одне ціле» [5]. Уперше на твір «Данилів» з'явилася рецензія, написана ексфутуристом П. Мельником. Отже, привертає мікс репортажу та повісті в контексті жанрового синтезу в літературному процесі.

Мета нашої розвідки – аналіз генологічної специфіки репортажної повісті «Данилів» О. Мар'ямова.

Наклад було знищено 1930 року, а єдиний екземпляр, що зберігся в московській домашній бібліотеці автора, перейшов у спадком його синам. Я. Цимбал вдалося домовитися з нащадками письменника про отримання скан-екземпляру текстів і відправити їх в Україну. Мандрівні твори О. Мар'ямова було перевидано у 2017 році, майже через дев'яносто років від їх першого видання в унікальній книзі репортажів «Береги дванадцяти вод».

«Данилів», як зазначив автор, є матеріалом до першої частини репортажної повісті «Вільний порт». Письменницький задум не здійснився, і повість «Вільний порт» не було завершено через низку подій: Голодомор, репресії, перенесення столиці з Харкова до Києва і переїзд О. Мар'ямова до Москви, де він і помер.

У заголовку репортажної повісті «Данилів» ідентифікується намір митця змалювати Яшу Музику (він же Данилів) у звичних для нього умовах: «...він пройшов на середину, невисокий і кремезний, з обвітряними до цегляного кольору, перерізними борознами зморшок, засмаглими лицами» [1, с. 462]. Однолінійність повістєвого сюжету обертається довкола реальної особи Якова Данилова – це колишній рибальський отаман. У творі «...слово «Данилів», таким чином, переростає з прізвища на визначення професії, ремісницьку, цехову ознаку» [1, с. 487]. Письменник цікавиться побутом очаківських рибалок у період путини (сезон лову риби певної породи) на острові Тендра, де збиралися на шаландах рибалки з усього північно-західного кутка. Для кращого розуміння



твору О. Мар'ямов додав короткий словник рибальської термінології, що «...вживається на лиманах та на Тендрі» [3].

Звернення О. Мар'ямова до морської тематики не є випадковим: він полюбляв люльку, мандрувати, пізнавати невідомі місця, із захоплення розповідати про них. Люлька була подарована О. Мар'ямову «капітаном» М. Семенком. За порадою славнозвісного футуриста, Олександр повинен був її обкурити протягом подорожі Тегераном і повернути дарувальнику. У той період радянська влада уклала своєрідний діалог між письменниками Радянської України, тому їм вдавалося нетривалий час подорожувати: «...поїздка, яку дозволяла й фінансувала держава, передбачала своєрідний символічний обмін між письменником і владою, тобто існувала мовчазна домовленість про взаємну лояльність» [2, с. 6]. У такий спосіб українські письменники намагалися пропагували українське слово та традиції.

Інформаційну функцію репортажу простежено у розгляді важливого випадку, що трапився з оповідачем. Він виконує функції репортера та на композиційному рівні є учасником і свідком описуваних картин. «Я» пізнає Яшу через кілька місяців у постаті, одягненій у червоний міліцейський кашкет, з яким восени ходив шаландою в Білі Кучугури: «– Та от, іду на пост... – відповів Данилів, він же Яшка Музика, як прозвала його вся рибальська слобідка Цукеренка» [1, с. 452]. Виявилось, що Яша Музика кинув рибалити та став на берегову службу. Головний персонаж «туманно» пояснює причину: «...виходить – не вмію я тепер рибу ловити» [1, с. 453].

Однією із прикметних рис репортажу є розповідь про події. Думки автора обертаються довкола постаті ексотамана. У «Данилові» письменник розмірковує над поведінкою людей, котрих полонить дорога, упевнюючись, що «...вони – романтики дороги, ці люди» [1, с. 477]. У повісті Яшу Музику характеризує представник очаківської артілі «Чорноморець» Мишко Рабин, доповнюючи історію завершення його рибальського життя: «...отаман Музика оголосив себе за ударника, йдучи на осінню бичкову путину, але сполучення слів «отаман-ударник» звучало дуже дивно і по суті мало змінювало справу» [1, с. 478]. На ловах Музика захопив найбільше кращик сіток. Його хитрість помітили інші та взяли «...на артілі в перепліт» [1, с. 455], тому ударником він не став, як і бригадиром. На цій посаді його замінив більш гнучкий двоюрідний брат Василь Данилів.

Письменник порушує тему нових умов життя для людей, котрі займалися рибальським промислом. До 1931 року бригадирів рибальської артілі називали отаманами. З репортерською спостережливістю помічено, що «...замість морських зайдиголів-отаманів по шаландах були бригадири, що знали державне завдання, вагу слова «прорив» і високу честь бойового напруження для перевищення плану» [1, с. 456]. Виконання плану радянській системі, призначення голови артілі і видача плану заготівлі бичків – нові завдання для колишніх отаманів: «...а тепер наша основна робота до кожної бригади, до кожної шаланди довести – от стільки риби ти впіймай, бо на неї від тебе держава жде» [1, с. 455]. Достеменно відомо, що в моря, як стихії, не існує планів, але



відтепер у морі було створено «...цех – цех під вітрами й натиском солоних шквалів» [1, с. 457].

Те, що у творі наявний автор, оприявнюють фрази персонажів повісті: «– То що ж, Олександрє, ходім у шаланду спати?» [1, с. 462]. Або ж оповідач повідомляє, що «...на шаланді тої ночі ми спали втрюх: Семен, Микола та я» [1, с. 468]. «Я»-репортер указує на безпосередньо виконувані ним репортерські функції: «Я був третій у венцераді, і я слухав» [1, с. 455]. Оповідач змальовує середовище, в якому опиняється, й описує свою поведінку в оточенні рибалок: «Отже я став коло фальшборту під навалою солоної піни і думав про братів Данилових: про Яшку Музику та про Василя. Темні лінії вітрильників, пришвартованих до портової стінки коло рибтрастівських гамазеїв, окреслювалися ясніше» [1, с. 458]. Репортерська відчайдушність змушує оповідача звернутися до Яші, щоб умовити разом поїхати на лови бичків. На шаланді «Екстра» вони вирушають у дорогу: «Шаланда йде. Вітер то вщухає, то міцніє знову. Коли хвильки зникають, ми бачимо крізь ясно-прозору воду морське дно» [1, с. 479]. Динамічність і достовірність авторської оповіді простежується в зображенні письменником рибальської праці: «Камбала, паламида, кефаль, бичок, пузанок, чехоня, – все це пішло до кошиків із витягнутого невода» [1, с. 469]. Оповідач помічає, як віддано головний персонаж присвячує себе улюбленій справі: «Данилів несе сітки, акуратно згорнуті грузилами вниз, корками вгору; він складає їх у шаланді й, журно дивлячись у бік Тендри, каже про те, що саме б у такий вітер і відпливати б» [1, с. 464].

Як у повісті, О. Мар'ямов колоритно нанизує описи реальних місць: «Маяки вже запалилися. Вони надавали Очакову підкреслено рибальського вигляду. Тоді, дивлячись на церкву, що колись була мечеттю, уявлялася картина шторму, й туга глухого дзвону, й розпач рибачок, що виглядають у морі човни чоловіків» [1, с. 460]. Художнє зображення місця втілюється через авторське світосприйняття.

Отже, у репортажній повісті «Данилів» О. Мар'ямова конструюється однолінійна розповідь про життя очаківського рибалки, колишнього отамана Яші Музики. Традиційні риси повісті поєднуються з репортажем.

Література

1. Мар'ямов О. Данилів. *Береги дванадцяти вод*. Київ : Темпора, 2017. С. 449–511.
2. Омельчук О. Український претекст Жака Дерріда, або Літературне пілігримство 1920-х р. *Слово і час*. № 7. 2009. С. 3–10.
3. Санченко А. Повернення Мар'ямова – мандрівника, що знався на «випендрюжі» і сортах бичків. URL : <https://cutt.ly/aVmD4Zx>
4. Цимбал Я. Романтик дороги. *Береги дванадцяти вод*. Київ : Темпора, 2017. С. 5–22.
5. Цимбал Я. Вікінг із блокнотом і черкаський Васко да Гама. URL : <https://tyzhden.ua/History/233119>



Кулінська Я. І.
к. філол. н., доцент
Національний медичний університет імені О. О. Богомольця (м. Київ)

НОТАТКИ ВІЙНИ ВІД Л. ДОЛИК

Як відомо, війна в усі часи – надпотужний чинник і контекст творчості: найпереконливішим свідченням цього стали сотні книжок, що вийшли друком після початку розв’язання Росією війни на Донбасі. Твори, популярні в мирні часи, мирно зійшли на узбіччя літпроцесу – неочікувано затребуваними стала мала проза (шкіци, образки, новели, оповідання), а також жанри мемуарної літератури – нотатки й щоденникові записи.

Творчість Люби Долик досі була репрезентована більше поезіями (авторськими, оригінальними) та перекладами з інших мов. Серед найвідоміших її збірок «Недозволена розкіш» (2000), «Біла квітка. Чорне коло» (2004), «Перша заповідь трави» (2004), «І прирікаю тобі любов» (2006), «Щастя» (2013), книжка перекладів з угорської «У долі твоїй подряпина» (2009) тощо. Однак повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року відкорегувало творчий доробок письменниці – нещодавно у журналі «Дзвін» опубліковано «Нотатки на полях війни» (2022), написані в жанрі non-fiction.

Мета нашої роботи – проаналізувати твір Л. Долик «Нотатки на полях війни» крізь призму non-fiction прози, визначити складові поняття задля аргументованого введення його у вітчизняний літературознавчий контекст.

В основі дослідження – наукові принципи новітньої історії та теорії літератури, також у роботі застосовані описовий, історико-біографічний, елементи порівняльно-історичного, герменевтичного методу, нарративного та інтертекстуального аналізу.

Про non-fiction літературу письменники й літературознавці особливо активно заговорили після подій 2014 року. Разом із тим, визначення цього поняття досі відсутнє у вітчизняному офіційному літературознавстві (йдеться передовсім про друковані енциклопедії, словники та довідники), за винятком інтернет-видань. Тож серед тлумачень жанру non-fiction досі виникає термінологічна плутанина. Приміром, зарубіжна дослідниця Є. Савельєва вважає non-fiction «гібридним, синтетичним метажанром нарративної історії на межі літератури й журналістики» [10]. Натомість літературознавець О. Местергазі тлумачить поняття як літературу, що має «панівне документальне начало». На її думку, за своїм значенням термін наближається до «літератури факту» чи «документальної літератури» [9].

Український вчений О. Галич пропонує розглядати явище non-fiction прози так само у річищі документальної літератури [2]. Науковець вважає, що non-fiction літературу й документальну літературу взагалі можна вважати синонімами, адже відмінності й різниця вживань між ними досі не визначені.

У «Великій українській енциклопедії» А. Зелінська характеризує твори non-fiction жанру як такі, що «засновані на подіях, інших реаліях, документах,



біографічних фактах, викладених та інтерпретованих автором із використанням художніх засобів, проте без спотворення правдивості оповіді» [6].

Та на нашу думку, найповнішим є визначення non-fiction, що його пропонує літературознавець Н. Головченко. За дослідницею, література non-fiction – (англ. Non-fiction – особливий літературний жанр, де сюжетна лінія вибудовується винятково на реальних подіях з епізодичними вкрапленнями художнього вимислу), тому що вона засвідчує реальні події, є еkleктичною за жанровою формою текстів (автобіографія, публіцистика, верлібр, вірші у прозі, новели, образки, репліки тощо), але єдиною за темою, змістом, пафосом, формою наративу, світоглядом автора [4]. Тож ми й послуговуватимемося цим визначенням під час жанрово-стильового аналізу «Нотаток на полях війни» Л. Долик.

Слід відразу зазначити, що датування у творі охоплює перебіг трьох перших місяців війни від 26-го лютого до 2-го червня цього року. Записи системні й чітко структуровані – таке подання інформації наближає твір до жанру щоденника. Більшість нотаток – фіксація війни й нових обставин життя крізь призму буття звичайної, цивільної людини.

Війна для письменниці розпочалася із телефонного дзвінка доньки: «Мамусю, пробачте за такий ранній дзвінок. Путін оголосив війну, о п'ятій ранку. Вибухи всюди, у Києві, Житомирі, Івано-Франківську. Встаньте, будь ласка, зберіть необхідне, документи, гроші, якісь речі на перший час. Голос моєї дитини звучить так м'яко, так лагідно, що мені робиться неймовірно страшно. Моя дитина мені повідомила, що почалася війна. Я довго глибоко дихаю. Точніше, я намагаюся дихати. Бо втягаю повітря, штовхаю його легенями, а воно ніяк не перетворюється на дихання...» [5, с. 164].

Перші емоції авторки від почутого – шок, стрес і повне несприйняття слів. За дослідженнями Е. Кюблер-Росс, є п'ять стадій горя, які послідовно чергуються: заперечення, злість, торг, депресія, прийняття [8]. Справді, усі перші сторінки в творі – це гостре заперечення подій, що стрімко відбуваються в країні, але згодом в тексті з'являється, наростає і шириться гнів, заціпеніння поступається місцем вчинкам. Заперечення реальності трансформується згодом у дію-прийняття, оминаючи стадії компромісу й депресії; лінія особистого накладається на площину громадянського – письменниця шукає способи бути суспільно-корисною і тим самим дістає зцілення сама й допомагає іншим: «Вітаюся – мене ніхто не чує. Всі в роботі. Ті плетуть, ті ріжуть, ті натягують сітку. Мурашник працьовитих людей, злагоджений і врівноважений» [5, с. 165].

Звернімо увагу, що в «Нотатках...» подано низку портретних образів наших сучасників: конкретних – товаришки Зої із Сум, бібліотекарки Тані Пилипець (площа Ринок, 9), покійної пані Люби Хомчак – організаторки численних виїзних книжкових ярмарків; і узагальнені образи – переселенців із Херсону й Кропивницького, волонтерів і воїнів, але всі персонажі розкриті крізь призму подій сьогодення.

Зауважимо, що текст «Нотаток на полях війни» Л. Долик має еkleктичний характер. У ньому вже з самого початку чітко простежуються дві лінії сприйняття



реальності: особиста, авторка тут, передовсім, мати, дружина й бабуся, і громадянська, де письменниця стає оповідачем-транслятором і власної, і колективної громадянської позиції. Площини особистісного й загального спершу чергуються, згодом перетікають одна в одну, накладаються, й знову розходяться на два окремі виміри. А отже, в тексті мирно сусідять запис про ракету в небі «Я нині бачила, як летить смерть... <> Звук посилюється. Гуде, наче літак низько над головами. Кидаємось до вікна. Що то? А там летить смерть. Срібляста сигара уже десь понад Левандівкою. Летить... <> Чорний дим, спершу невеличким гіллячком, а потім страшним крилатим деревом виростає у небі» [5, с. 171] з епізодами про випікання пасок [5, с. 172] чи квітучу вишню під вікном [5, с. 174] й міркуваннями про самоідентичність українського народу та його майбутнє після війни [5, с. 166]. Оці авторські зауваги роблять війну так само буденним явищем, і це лякає навіть більше, ніж традиційне зображення власне бойових дій.

Принагідно зазначимо, що в структурі «Нотаток ...» немає мозаїчності, притаманної для інших видань нонфікшн жанру («Літопис самовидців» О. Забужко, «Блокпост» Б. Гуменюка): ані дописів з Facebook-мережі, ані медіановин, публіцистики, малих літературних форм, приміром, образків чи новел. У творі Л. Долик є лише два формотворчі чинники – проза й вірші, але разом вони утворюють на диво цілісний і рівно-потужний за звучанням твір, єдиний за змістом і авторськими емоціями: морально-етичні переконання письменниці, її світогляд, бачення й розуміння історичних процесів, зокрема, захисту й боротьби за Україну оприявнюються в творі прямо й опосередковано – завдяки підтексту, через символи й знаки.

Підсумовуючи, зазначимо, що поява і затребуваність сучасної non-fiction літератури – це передовсім відповідь на гострі виклики сьогодення, адже одна з головних функцій таких творів – миттєва реакція на події. Окрім цього, нині, з огляду на суспільні потрясіння, є особлива потреба у правдивій фіксації подій та емоцій на рівні документа, тож «Нотатки на полях війни» Л. Долик якраз і є такими документально зафіксованими свідченнями.

Цей твір – гармонійний синтез письменницьких рефлексій авторки, зокрема, її внутрішніх прозових монологів та віршів. З'являючись спершу почергово, а подеколи накладаючись одна на одну, ці площини разом створюють єдиний монолітний твір – фіксацію реальності після 24-го лютого, а водночас стають текстом для суспільного аналізу й узагальнення.

Та й авторка у відкритому фіналі твору непрямому запрошує усіх засвідчити свою власну історію війни: «Бо я нині бачила потаємне, перлинне сяйво неба. І воно передалося мені. І я теж можу так сяяти. І ви можете. Повірте» [5, с. 177].

Література

1. Варикаша М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Ч. 3. С. 28–39.
2. Галич О. У вимірах non-fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія. Луганськ : Знання, 2008. 200 с.



3. Герасименко Н. «Блокпост»: рядки, мов постріл». *Слово і час*. 2017. № 2. С. 84–97.
4. Головченко Н. «Блокпост», або Формула успіху Бориса Гуменюка. URL: <http://www.ukrainka.org.ua/node/6655>
5. Долик Л. Нотатки на полях війни. *Дзвін*. 2022. № 7–8 (933–934). С. 164–177.
6. Зелінська А. Нон-фікшн. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Нон-фікшн>
7. Кулінська Я. Концепт non-fiction у сучасній військовій літературі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Журналістика. 2021. Т. 32 (71). № 1. Ч. 3. С. 55–60.
8. Кюблер-Росс Елізабет. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Елізабет_Кюблер-Росс
9. Местергази Е. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века) : дис. ... д. филол. наук. Москва, 2008. 246 с.
10. Савельева Е. Между литературой и журналистикой: нон-фикшн в зарубежном и отечественном литературоведении. *Вестник Череповецкого государственного университета*. 2018. № 2. С. 85–91.



Курилова Ю. Р.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ІСТОРИЧНІ ПРОЄКЦІЇ В ПОВІСТІ Ю. ВОВКА «ГРА У БЕЗКІНЕЧНІСТЬ»

Активний розвиток жанрів історичної прози на різних етапах літературного процесу свідчить про потребу самоусвідомлення, маніфестації власних цінностей, відновлення зруйнованих патернів світосприйняття й прояснення концепцій, які мають лакуни або логічні парадокси. Прозова творчість Юрія Вовка (псевдонім Ю. Зеленюка) актуалізує такі контрапункти національної історії, у яких особиста історія (біографічні факти) синтезуються із колективною істиною пережитих подій. На жаль, твори цього автора не стали об'єктом зацікавлення літературознавців, які досліджують проблеми історичного жанру, хоча він заслуговує на це – ще на початку ХХІ століття він писав нарівні з відомими авторами (В. Кожелянко, В. Єшкілев та ін.) альтернативної історії про гіпотетичні версії історичних подій.

Повість «Гра у безкінечність» (2003) вже своєю назвою формує простір асоціативного сприйняття авторських ідей: Ю. Вовк вводить читача в поле інтертекстуальної взаємодії концепту Гри, беручи за епіграф вислів «Життя – це гра». Згадки про Шекспіра в анотації до книги стимулюють пошук читацької уяви інших інспірацій автора (наприклад, «Гра в бісер» Г. Гессе) або літературних паралелей («Компроміс» Г. Пагутяк), у яких можна простежити певну інтенціональність – випадковість подій або залежність їх від дії вищих сил. Саме такі стратегії прочитуються із перших сторінок повісті, що апелює до часового відрізка від «останнього дня п'ятого століття від народження Христового». Напрямок читацької інтерпретації так само чітко визначений: на рівні свідомості сприймаються тільки офіційні версії подій, тоді як інтуїція та підсвідомість спонукають виявити приховані їхні аспекти. У літературознавстві вже сформована дефініція на позначення подібної жанрової модальності – криптоісторія.

Криптоісторія (англ. *secret history, shadow history*) як генологічна субстанція заснована на припущеннях, здогадах, конспірологічних версіях, її творці вважають, що реальна історія має прецедент фальсифікації або забуття й потребує ревізії – причому переглядові підлягають не тільки реальні (відомі) а й вигадані факти. Термін запропонований Г. Л. Олді для пояснення власних стратегій письма. В основі криптоісторії здебільшого справжні події або ті, що не сильно відрізняються від реальних, проте такі, у яких беруть участь сили, що не належать до людського світу. Криптоісторія наближена до жанру альтернативної історії – і читачі, і дослідники часто їх плутають (доцільно акцентує на цьому увагу О. Поліщук [3, с. 18]). Суттєва відмінність між цими жанровими моделями в тому, що в першій зображені маловідомі події або аспекти, тоді як



альсторичний роман обсервує наслідки уявних подій. Отже, криптоісторія дотримується офіційної канви історичних подій.

Хронотоп повісті «Гра у безкінечність» складають різні часові виміри, які в авторській комбінації перетворюються на складне плетиво координат часу і простору. Основні історичні події відбуваються в проміжку ХХ століття – вони ж і формують фабулу твору. Архітектоніка повісті містить два плани: мікроісторію («від загину до загину Часу» – тобто, профанний вимір часу) і макроісторію (глобальна метафізика, яка розчиняє вимір людського часу). Власне, визначаючи такі межі оповіді, автор маніфестує свою концепцію – обсервація милітаризму, імперських утворень та їхніх історичних наслідків і перспектив. Часові маркери, визначені письменником, дають можливість сформувати саме такий контекст інтерпретації твору: п'яте століття від народження Христового, Другий Овен (епоха, 2 тис. років до н.е.) тощо. Варто сфокусуватися на особливостях епохи Овна: в астрологічній перспективі знання – це час руйнування, протистояння, агресії, жорстких форм правління і відповідних соціальних структур; саме тоді відбувається міграція войовничих племен, з'являються імперії (Римська імперія), була винайдена нова зброя, – тобто триває дія енергії Марса, войовничої планети. Автор надає такі характеристики поведінковим і психологічним стратегіям персонажів протягом усієї сюжетної дії: коливанням енергії агресії він додатково виразнює й пояснює характер певних історичних подій. Епоха Овна – час самоствердження насамперед фізичної природи, боротьба за фізичне виживання. Такі авторські маніфестації, мимовільно чи свідомо, сплетені в єдиний механізм авторської криптоісторії: людська історія – експериментальна гра вищих сил.

У відповідності до такої стратегії автор наділяє персонажів певними функціями: гравці (різної метафізичної ієрархії), медіатори (спостерігачі) й «пішаки», розставлені на шахматній дошці згідно первинному задумові під контролем «посланців-коректорів буття». Історичні постаті змінюються, а суть їхніх функцій і маніфестацій залишається незмінною – причому долі персонажів не залежать від їхнього рівня праведності, істини чи життєвої етики, адже свідків історичного контрапункту знищують фізично (коханка Кагановича, Мерилін Монро, Настя Перелюбенко). Автор при цьому залишається нейтральним спостерігачем-фіксатором події – навіть тоді, коли йдеться про реалії української історії в глобальному контексті. Окремі епізоди, змодельовані з саркастичною інтонацією (єврейське походження Кагановича, гендерно марковані коментарі), можуть свідчити про світоглядні кореляції Ю. Вовка, але в цілісну систему авторського світорозуміння й світовідношення в цій повісті не складаються.

Характер розвитку історичних подій у повісті визначається метафізичними факторами, що дає можливість інтегрувати цей твір у проблематику «національного інфернального», яка розробляється в міждисциплінарних студіях. Однією з перших таку проекцію зробила О. Забужко в контексті вивчення проблем індивідуального міфу, говорячи про потребу пошуку такого «власного інфернального», «злого духа» народу, який викривлює його земну історію, яку дослідниця вбачає в існуванні індивідуально-національного суду й покари, адже в



«кожного народу свої «історичні гріхи» [2, с. 34]. У ХІХ столітті, стверджує дослідниця, в українській літературі потужною виявилася «внутрішньо-літературна інерція» традиційного «квазі-фольклорного» образу чорта, яка витіснила філософсько-історичну інтуїцію, і до цього часу не маємо такого потужного образу, як у Гете – Мефістофель. Можна стверджувати, що автор повісті поглиблює такі пошуки апеляцією до філософської космології, яка вивчає усіх фізичних істот у спільному просторі, рухові й часі: відьми-коректорки так само мають обмежений час існування (хоч і набагато більший, ніж у звичайних людей), проходять певні цикли фізичної еволюції, можуть бути знищені через недоліки «історичної корекції» представниками вищої ієрархії «чаклів».

Мета коригування історії вищими силами – знищення імперій, існування яких суперечить волі Часу: «...Привид бродить по Європі, привид комунізму ... І ми з вами спрямуємо його куди слід, товаришу Ленін» [1, с. 54]. Суть історичних проєкцій повісті – уніфікація історичних процесів для філософського узагальнення: автор обирає кульмінаційні точки історії ХХ століття, у яких пояснює руйнування лінійної послідовності особистісним фактором, який найскладніше пояснити в історіографії, яка довгий час акцентувала увагу на масштабних подіях і колективних факторах. Одна з найзагадковіших подій – переліт Рудольфа Гесса до Британії в травні 1941 року – чи не найширше обсервується в повісті, як і його взаємини з Гітлером.

Отже, Ю. Вовк, обмеживши свою художньо-ідеологічну маніфестацію жанровими рамками повісті, окреслив глобальні аспекти історичного розвитку в перспективі, яку формує наукове знання ХХІ століття: синтез онтологічних (те, що існує від початку) й аксіологічних (те, що формується в порядку денному буття) настанов у вічній грі волюнтаризму вищих сил і людського вибору.

Література

1. Вовк Ю. Гра у безкінечність : повість. Київ : Факт, 2003. 328 с.
2. Забужко О. Національно-культурний аспект інфернального: до постановки проблеми. *Українська культура*. 2000. № 4. С. 34–35.
3. Поліщук О. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : дис. ... канд. філол. наук. Старобільськ, 2016. 209 с.



Левченко Н. М.
д. філол. н., професор
Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди

ІСТОРИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ТВОРЧОСТІ Г. СКОВОРОДИ

Творчість Григорія Сковороди є яскравим віддзеркаленням історико-літературної епохи українського бароко. Характерна для бароко «алегоризуюча свідомість», яка всюди шукала приховані співвідношення і відповідності, особливо між сферою абстрактного і сферою наочно-предметного, притаманна також творчості Г. Сковороди. У загально естетичному плані він, подібно до Іоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського, Дмитра Ростовського та інших теоретиків та митців бароко, виходив з того, що художня краса речей насамперед полягає не в їхній, так би мовити, фізичній привабливості, а в певній наданій їм символічній ідеї, яка є «тінь небесних і земних образів».

Посилений інтерес українського філософа-богослова до візуальної та внутрішньої, духовної наочності, яка полягала не в матеріальному, а в містичному вираженні абстрактних понять, дозволяла йому трансформувати конкретні історичні факти й реалізувати їх у своїх творах як вторинні (переносні) значення, абстрактні уявлення та поняття.

Сучасники Г. Сковороди й дослідники його творчості стверджували, що він був містиком. Наприклад, Д. Чижевський свого часу писав таке: «Хоч «методологія» та «метафізика» Сковороди мають численні аналогії з містичними та немістичними мисленниками, та проте подають усі основні думки, яких потребує містика, як своєї філософічної основи: і антитетика, і наука про коловорот, і символіка та емблематика, і містична інтерпретація Св. Письма уможливають вибудову містичної філософічної системи. Так само глибокий дуалізм, наука про абсолютність божественного буття, загострена аж до «негативної теології», і символіка божественного буття, і зачатки науки про Софію, і метафізична символіка рослини є метафізичні основи, на яких підіймається містична антропологія та етика».

Єство містики – в практичній сфері й полягає в науці про цю або ту форму виходу людини поза межі її власного єства та зближення її – в цій або тій формі – до божественного буття: споглядання Бога, злиття з Богом, з'єднання з Богом, «обоження» є форми такого зближення» [8, с. 209].

Отож містичне осягнення історичної дійсності в творах Г. Сковороди має біблійне підґрунтя. Біблія як прототекст, від якого відштовхувалися українські барокові письменники, системно впливала і на світоглядні орієнтири Г. Сковороди, формувала його естетичні та стилістичні вподобання, в межах яких він відкидає історичну дійсність дочасного людського життя як тимчасове явище на користь містичної історії Святого Письма як орієнтиру на вічність.

З огляду на вивищення третього символічного світу – Біблії – над рівнем реального буття екзегетичні студії Г. Сковороди певною мірою трансформували



й спрямували біблійну ноєматику, тобто науку про сенси Святого Письма, і гевристику – науку про віднаходження цих сенсів – у бік усеосяжної алегорези Святого Письма. «Якщо українські письменники XVII–XVIII століть здебільшого послуговувалися “почвірною” методою тлумачення Святого Письма, тобто розглядали його на чотирьох семантичних рівнях: буквальному (історичному), моральному (тропологічному), алегоричному (прообразному) й анагогічному (“Littera gesta docet, quid credes allegoria, / Moralis quod agas, quo tendas anagogia”), – то Сковорода не визнавав за буквальним та моральним сенсами Святого Письма жодної іншої рації, окрім знакової» [7, с. 35].

Зрівняймо гіпотезу вчених, яка сформувалася під впливом нещодавно знайдених під час археологічних розкопок історичних артефактів, щодо історії біблійного міста Содом із його містичним тлумаченням у творах Г. Сковороди.

Біблійна епічна картина знищення міста Содому, бо «люди содомські були дуже злі та грішні перед Богом» (Буття 13:13) за припущеннями вчених могла мати реальне історичне підґрунтя. Одного з мешканців, Лота, і його дружину врятували янголи, які наказали йти на гору, не озираючись, але дружина Лота послухалася, озирнулася і перетворилася на соляний стовп. Тієї ж миті з неба впали вогонь і сірка, Содом було зруйновано, що за висновками науковців може бути розцінене як свідчення очевидця падіння метеорита. Результати вивчення знайдених на території, яка могла б бути розташуванням міста Содом, під час археологічних розкопок артефактів опубліковані в статті «Вибух розміром Тунгуска знищив Талль-ель-Хаммам місто середньої бронзи в долині Йордану біля Мертвого моря» в журналі «Nature Scientific Reports» [11].

У колективному науковому звіті дослідників зазначалося, що знайдені ними під час археологічних розкопок осколки кераміки із поверхнями, розплавленими на скло, «бульбашкова» мульна цегла та частково розплавлений будівельний матеріал свідчать про короткочасну, але аномально високотемпературну подію космічного походження вище 2000 градусів за Цельсієм. Космічний вибух над містом Талль-ель-Хаммам спровокував масштабне горіння, зміни клімату та вимирання тварин. «Усі спостереження, викладені в Бутті, відповідають космічному вибуху, – підтвердив Джеймс Кеннетт, – але немає наукових доказів того, що це зруйноване місто справді є Содомом Старого Завіту» [11].

Однак, за словами дослідників, стихійне лихо могло спонукати до створення усного переказу про катастрофу, яка й стала джерелом письмової історії про знищення вогнем і сіркою, що впали з неба, Содому в книзі Буття.

Біблійна історія про знищення міста Содом, порятунку праведника Лота й перетворення на соляний стовп його дружини зринає в трактаті Григорія Сковороди «Книжечка о Чтеніи Священного Писанія, нареченна Жена Лотова». Авторське тлумачення образу міста Содом не виходить за межі загальних уявлень Г. Григорія Сковороди про місто, які беруть витоки з античної філософії, зокрема з платонівського образу печери [4, с. 210], у якій усе, що людина бачить, є лише невиразною тінню вічного, та патристики з домінуванням переосмислення ідеї Августина Блаженного про два гради [1] – земний і небесний, одному з яких



належить бути вічно покараним із дияволом, а другому – вічно царювати з Богом: «Того ради, яко сія Земличка имѣет Двѣ Части. Долнюю и Горнюю, Здѣшнюю и Тамошнюю, Прокляту и Благословенну, Бѣсовску и Господню, аки два Сосца и два Источники» [5, с. 829].

Тож Г. Сковорода тлумачить місто Содом як частину «дольною», «здѣшною», «прокляту», «бѣсовську», позбавлену сакральності внаслідок тотального гріхопадіння її мешканців. «Не думай, будьто плач Іеремїин Смотрит на нижній Град, а не на вышній Библейный, на Мать нашу» [5, с. 793], – підкреслює Г. Сковорода. Всіх читачів Біблії, які в ній вбачають лише буквальний сенс, він порівнює з содомлянами, які згоріли в небесному полум'ї зруйнованого міста: «Отступите от мене в пламень и жупель Содомскаго сладострастія Вашего о любодѣи! Біжите от мене, земляядные Зміи, Псы, мочашіе к стѣнѣ Градской, плотожадные Звѣри, вепри дубравные. Жрите терне и волчец: вот по губам вашим Салат! Райскій Шыпок не для ваших ноздрей. Зубы ваши Агарины, очи Ліины, уши Аспидові, ноздри и нос свинной и дурен, не могуцій слышать Духа Божія ни в Райских Цвѣтах, ни в Святѣм святых, ни в столпѣ облачном, ни в столпѣ соленом, ни в Пирамидѣ Ливанской...» [5, с. 793].

Г. Сковорода протиставляє содомлянам образ праведника Лота, ім'я якого перекладається з давньоєврейської як «заслона, прикриття, захований, законспірований» [3, с. 223]), котрий зумів вивищити над своїм земним тлінним тілом, тіло духовне, Боже, вічне, за що був гнаний і гноблений місцевими мешканцями: «Напали, де, на мене Содомляни, стѣн осязающіе. Били мене, поязвили мене; довольны негоди сїи негодне тѣм одним, что подрали с мене одежду, раздѣлили ризы моя между собою, но не обняли из риз Моих, сладости и желанія мого, Крына мого, благоуханного Мура, Жениха мого, Лота» [5, с. 793].

Образ Лота таким чином відповідає наполяганням «Сковороди на еманациї Бога в людині», яке «виявилось у твердженнях на взір “істина, людина і Бог є те саме...”» [10, с. 280]. Сковородинська модель практичної екзегези Біблії передбачала тлумачення образу людини як мікрокосму, другого світу, створеного Богом, у яку Він вклав часточку Себе. Саме тому, що Лот цінував не плотяний, а духовний світ людини, він без вагань і озирань в минуле пішов за покликом божого янгола із Содому на гору.

У біблійній постаті дружини Лотової Г. Сковорода вбачав алегоричний образ компромісу з матеріальним світом, компромісу з гріхом, який бере початок ще від гріхопадіння першої жінки Єви. Проте образ Єви автор тлумачить дуалістично і сприймає її не лише як норовливу спокусницю Адама, що стало причиною втраченого Раю, а ще і як праматір усього людства, створену разом з Адамом за образом і подобою Божою.

Саморозкриття Бога через життєвий шлях Христа ототожнюється з трагічним змістом життя людини на землі. Лот так само, як Христос, але задовго до Його митарств, знайшов у собі сили розлучитися зі світом вигаданих цінностей, які зникали в процесі поглибленого самопізнання. Процес самопізнання людини на ґрунті віри в безначальну, а, значить, і безконечну



Істину, тобто Бога, Г. Сковорода розуміє як процес переродження людини, переоцінку цінностей, поворот від матеріального, смертного, тлінного до духовного, безсмертного, вічного.

Поза сумнівом, «у кожному тексті є потенційна часова послідовність» [2, с. 267]. Уподібнюючи на основі Істини-Премудрості образи Лота й Христа, життя яких протікало в різних історичних періодах, Сковорода руйнує традиційну для українських барокових письменників історичну послідовність часових площин минулого, теперішнього, майбутнього. Він зазначає, що такий розподіл часу виправдовується лише земними вимірами, а час – величина позаземна. Сам же Бог безначальний і безконечний, а у Бога «тисяча літ, – немов день» (Пс. 89, 4). Спираючись на те, що «ідея “безпочатковості істини” була здавна відома в Україні» [6, с. 12], Г. Сковорода уникає історичного дискурсу і зводить тисячі років до єдиної точки-образу, а також розкриває точку-образ як тисячі років. Г. Сковорода навіртає «темний» біблійний текст на його автентичний сенс, повертаючи його до алегоричного тлумачення, яке й актуалізує текст для сучасного йому розуміння, «для того, щоб скасувати альтернативність минулого і знову зробити сучасною єдину, неодмінно чинну істину канонічного тексту» [9, с. 282].

Лот через віру-катарсис повернувся до своєї безсмертної вітчизни тому, що, за Г. Сковородою, кожна людина з огляду на безначальність / безконечність істини є в собі Христос незалежно від того, народилася вона до чи після Його пришествя.

Отож можемо зробити припущення, що в основі епітафії Г. Сковороди «Світ ловив мене, та не спіймав» лежить біблійна содомська історія подолання Лотом гріха і принад дочасного світу. Дружина Лотова не мала в собі такої сили й такої віри, яку мав Лот, тому ослуhalася Бога й озирнулася назад, перетворилася на колону кам'яної солі на горі Содом в Ізраїлі. Соляний стовп, що за формою нагадує жінку, закутану в покривало, як історичний артефакт стоїть там досі, але не він цікавить мислителя, а дружина Лотова як образ чи кодовий знак великої складності осягнення істини Святого Письма в алегоричній сенсовій площині та як символ застереження людства від нових помилок.

Література

1. Августин Блаженный. О граде Божию. *Творения* : в 4 т. / подг. текста к печати С. Еремеева. Санкт-Петербург : Алетейя ; Киев : УЦИММ-Пресс, 1998. Т. 3. 595 с.
2. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс* : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 261–277.
3. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. Київ : Україна, 1995. 429 с.
4. Платон. Держава / переклад з давньогрецької О. Коваль. Київ : Основи, 2000. 355 с.



5. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. Л. Ушкалова. Харків : Майдан, 2010. 1400 с.
6. Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура. Харків : Знання, 1997. 180 с.
7. Ушкалов Л. Григорій Сковорода. *Сковорода Г. Повна академічна збірка творів* / за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків : Майдан, 2010. С. 9–48.
8. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. Харків : Прапор, 2004. 272 с.
9. Яусс Г Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс* : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278–307.
10. Pelc J. *Obraz – Słowo – Znak. Studium o emblematy w literaturze staropolskiej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1973. 280 s.
11. Ted E. Bunchl, Malcolm A. LeCompte, A. Victor Adedeji, James H. Wittkel, T. David Burleigh, Robert E. Hermes, Charles Mooney, Dale Batchelor, Wendy S. Wolbach, Joel Kathan, Gunther Kletetschka, Mark C. L. Pattersonll, Edward C. Swindel, Timothy Witwer, George A. Howard, Siddhartha Mitra, Christopher R. Moore, Kurt Langworthy, James P. Kennett, Allen West, Phillip J. Silvia. A Tunguska sized airburst destroyed Tall el Hammam a Middle Bronze Age city in the Jordan Valley near the Dead Sea. *Nature Scientific Reports*. URL: <https://www.nature.com/articles/s41598-021-97778-3.pdf>



Леутська Н. Й.

викладач

ВСП «Криворізький фаховий коледж

українського державного університету науки і технологій»

Оніщенко Н. В.

вчитель

Криворізька гімназія № 84 Криворізької міської ради

КОШОВИЙ ЛИЦАРІВ ЧУБАТИХ ІВАН СІРКО В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ Д. ФЕДОРЕНКА

Сьогодні наша Україна проходить надто важкий та ключовий період розвитку й становлення. Упродовж усього визначного шляху в історії України йде боротьба за незалежність, саме тому визвольна діяльність і весь життєвий шлях козацького ватага Івана Сірка сьогодні знаходять відгомін у серцях наших земляків, справжніх патріотів України. Знову серед людей стали популярними легенди про незвичність його народження, фізичну міць, витривалість, невразливість до ворожої зброї, а також легендарні оповіді про його смерть і допомогу козакам у битвах навіть після смерті. Це легендарна людина, яка була повністю віддана боротьбі за Україну в скрутні для неї часи, справедливо увіковічена в пам'яті народу.

Мета дослідження: розкрити образ Івана Сірка в наукових працях Д. Федоренка, показавши роль І. Сірка в історії України, висвітлити виховний потенціал образу славетного кошового в народних піснях, легендах, переказах.

Образ кошового Івана Сірка досліджували Д. Яворницький [15], О. Апанович, Ю. Мицик [3], В. Смолій [5], Д. Федоренко [9] та інші.

На історичній арені другої половини XVII століття кошовий отаман Іван Дмитрович Сірко (1610–1680) відіграв важливу роль, навіть був претендентом на гетьманство. Козацький лідер Іван Сірко – видатний полководець свого часу: під його керівництвом чубаті лицарі-запорожці перемогли у 55 битвах проти турків і татар, звільнили й повернули в Україну багато тисяч полонених християн. Навіть одного імені Сірка боялися вороги, називали його «урус-шайтаном» і тікали лише почувши, що Сірко збирає військо.

У складний для України час жив Іван Сірко. Цьому славетному кошовому отаману випало на долю здолати гетьманські свари, інтриги старшин, розлади, припинити пограбування ними запорозьких низів і всього народу, він зміг відігнати агресорські напади ворожої орди. Свідомо й чесно Сірко виконав свій обов'язок. Народ цінує і цінуватиме цю видатну особистість, яку вісім разів підряд запорожці обирали кошовим, що було нечувано в історії козацтва.

Дмитро Федоренко у своїх історичних, фольклористичних розвідках «Жили собі запорожці та й на Запорожжі» (1994), «Кошовий лицарів чубатих» (1999), «Мудрість козацької доби» (1999) та в багатьох інших творах [6; 7; 8; 9; 10; 11] подав нові історичні свідчення про славетного кошового, чарівні пісні,



неповторні легенди та перекази, у яких український народ уславив його героїчні подвиги.

У працях Д. Федоренка охарактеризовано основні віхи життя кошового, висвітлено образ Івана Сірка в народних і літературних творах. Так, у фольклорних джерелах І. Сірко представлений традиційно – це козак-характерник, якого бояться вороги через його надлюдські здібності. Зокрема, легенда «Як Сірко переміг татар» розповідає, що Сірко перетворився на хорта, непомітно проникнув у ворожий табір, вивідав усі таємниці татар і в такий спосіб приніс перемогу запорожцям – вони звільнили багато людей [9, с. 38].

Напад козаків під проводом кошового І. Сірка був для загарбників наче грім серед ясного неба – таким же раптовим і страшним (пісня «Гей, та то ж не грім в степу гуркотає»). Д. Федоренко відзначив, що ця народна пісня має незвичну кінцівку, яка явно виникла значно пізніше від основного тексту, бо вона чітко моралізаторська, звернена в майбутню історичну епоху:

Як верба навесні розвивається,
Гей, так Сірко назад повертається,
Гей, Сірко, Сірко, ти славний із славних,
Встань ти, подивися на внуків поганих [9].

Д. Федоренко відзначав риси незвичайного характеру козацького лідера: сильний духом, але втомлений життям і битвами чоловік, хоч за ним і закріпилася слава козака, якого бояться вороги. Іван Сірко був звичайною людиною, якій властиво помилятися, любити, страждати і навіть старіти й помирати, та як би не спокушали цього непохитного та чесного кошового золотом, маєтками, Сірко все одно лишився принциповим, а тому здобув безсмертя в пам'яті нашого народу.

Доля Івана Сірка неповторна: служив людям вірно і справедливо, і в окопах пережив заслання до Сибіру; поклав своє життя за український народ, і після смерті не знайшов миру. Тільки у ХХ столітті на вічний спокій перепоховані останки видатного кошового отамана Запорозької Січі [11].

Подвиги кошового ватажка І. Сірка уславили ще старшинські козацькі літописці. Найбільш визнаним був літопис Самовидця, що охоплював події від 1648 по 1702 рік [2]. Про подвиги І. Сірка повідомляли й козацькі літописці С. Величко, Г. Грабянка, історик з Київської колегії І. Гизель та інші. Ось як С. Величко розповідає про смерть та похорон славетного козацького керманича з усіма почестями, пошаною та людською жалобою: «Того же лета Иван Серко славній Атаман кошовій, в Грушовце, пасече своей, через неколикое время поболевши, преставился от жизни сея, августа 1, и припроваженній водою до Сени Запорожской, и погребен чесно всем войском Низовім Запорожским в поле за Сечою, против Московского окопу, где иншее товариство Запорожское погребалося. Зогребен теж знаменито, августа 2, з многою арматною и мушкетною стрелбою и со великого всего войска Низового жалостію, якою по том вожду своем справном і щастливом... которого все войско зело любило и за отца своего почитало» [1].



Як наголошував Д. Федоренко, козацький ватаг Іван Сірко абсолютно заслужено здобув безсмертя в пам'яті народу [6, с. 67]. Наприклад, у пісні «Та ой, як крикнув же та козак Сірко» українці називають свого улюбленого героя сонечком, місяцем, сизим орлом.

Про життя, дивовижні звершення і смерть українського лицаря, непереможного Івана Сірка кобзарі всієї України розповідали в піснях і думах. Навіть усні оповіді, перекази, легенди розповсюджувалися від досвідчених людей по ярмарках, у проповідях по церквах та монастирях, бо Іван Сірко за життя всіляко розвивав українську народну культуру та зміцнював українську державність. Кошовий отаман піклувався, щоб збереглися стародавні традиції, обряди, щоб відродилася рідна культура в побуті, освіті, науці, у розвитку взаємин громадян [9]. Тому український народ зробив Івана Сірка героєм своїх творів, не забуваючи ні на мить про Сірка як про славетного воїна, якого порівнювали із Георгієм-Переможцем Змія.

Українці шанували і любили Івана Сірка, а після його смерті навіть сакралізували його образ. Кажуть, що запорожці брали з собою в походи праву руку Сірка, несучи її поперед війська, кричали: «Рука Сірка з нами!». Козаки вірили, що їхній отаман допомагає їм у бою і саме тому вони перемагають!

Погоджуємося з висновком Д. Федоренка, що найважливішим мірилом прийняття І. Сірка до визначних національних героїв України стала його невтомна принципова діяльність, спрямована на захист інтересів українського народу, православної віри, самовіддана оборона рідної землі від загарбницьких нападів інших держав. На прикладі кошового отамана Івана Сірка важливо виховувати молоде покоління, щоб навчити любити Україну та бути патріотом своєї рідної держави.

Література

1. Величко С. Літопис : у 2 т. / пер. з книжної української мови, комент. В. Шевчука ; відп. ред. О. Мишанич. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. 642 с.
2. Літопис Самовидця / відп. ред. А. Скаба. Київ : Наукова думка, 1971. 208 с.
3. Мицик Ю. Іван Сірко. Київ : Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2010. 160 с.
4. Мушкетик Ю. Яса : роман. Київ : Радянський письменник, 1987. 597 с.
5. Смолій В. Іван Сірко. *Історія України в особах : Козаччина* / авт. колектив: В. Горобець (упор. і авт. передм.) та ін. Київ : Україна, 2000. С. 152–159.
6. Федоренко Д., Федоренко О. Вірець козацької звитяги. *Рідна школа*. 2003. № 2. С. 67–68.
7. Федоренко Д. Гей, кошовий отаман І. Сірко зо всім кошем запорозьким. *Мандрівець*. 2000. № 5–6. С. 30–33.
8. Федоренко Д. Жили собі запорожці та й на Запорожжі. Ліричні розвідки, топонімічні легенди, козацькі афоризми та гумор Середньої Наддніпрянщини в записах Дмитра Федоренка. Київ : Світовид, 1994. 90 с.
9. Федоренко Д. Кошовий лицарів чубатих. Іван Дмитрович Сірко в



українській етнопедагогіці, фольклорі та етнології : нетрадиційний навчально-виховний посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 1999. 144 с.

10. Федоренко Д. Мудрість козацької доби. Розробка нетрадиційних уроків і навчально-виховних заходів на засадах української етнопедагогіки : посібник для студентів педагогічних навчальних закладів і учителів та учнів національної школи України. Кривий Ріг : ПП «Видавничий дім», 1999. 143 с.

11. Федоренко Д. Кошовий отаман Іван Сірко: нові малодосліджені факти життя людини-легенди. *Червоний гірник*. 1990. 12 серпня.

12. Федоренко О. Образ Івана Сірка у романі Ю. Мушкетика «Яса». *Мова і культура* / гол. ред. Д. Бураго. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2007. Вип. 9. Т. 8 (96) : Художня література в контексті культури. Теорія і практика перекладу. С. 105–111.

13. Федоренко О. Оповідання про Сірка. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. праць. Київ : Акцент, 2005. Вип. 21. Ч. 2. С. 626–629.

14. Федоренко О. Характерництво героя роману «Іван Сірко» В. Кулаковського. *Science and Education a New Dimension : Philology*. Budapest, 2014. II (7). Issue 34. С. 90–93.

15. Яворницький Д. Іван Дмитрович Сірко, славний кошовий отаман війська запорозьких низових козаків / пер. з рос. В. Чуйка ; передм., коментарі та прим. Г. Сергієнка. Дніпропетровськ : Промінь, 1990. 190 с.



Луцій С. І.
д. філол. н., ст. наук. співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

ІСТОРИЧНА РОМАНІСТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 1940–1980-Х РОКІВ

1. Втрата державності, події Першої та Другої світової війни, вимушена еміграція – ці фактори вплинули на активізацію національної свідомості українства, закономірно спричинили активний розвиток історичної прози в діаспорі.

2. Тому історичний роман посів важливе місце в літературі української діаспори. А 1960–1970-ті роки – це час його найактивнішого розквіту.

3. Починаючи з періоду МУРу, українські прозаїки осмислювали важливі події насамперед вітчизняної історії. І навіть коли бралися за теми всесвітньої історії, усе рівно розглядали їх із національних позицій. Так, історичний роман Л. Мосендза «Останній пророк» (1961), над яким автор розпочав роботу іще в 1935 році і працював аж до смерті, користувався популярністю в українських читачів та критики. Безперечно, таку актуальність легко пояснити: хоча в книжці подано широке історико-соціальне тло Палестини I ст. до н. е., детальний життєпис Єгоханана та його боротьбу з ворогами-загарбниками, проблема пошуків шляхів національного визволення була надзвичайно важливою для українських емігрантів.

4. В історичній романістиці діаспори охоплено великий часовий континуум: від дохристиянських часів (твори Р. Володимира «Тиверська провесінь», «Андрій Первозванний») до першої третини ХХ століття (Ю. Косач «Чортівська скеля»).

5. У творах письменників діаспори йдеться про національний часопростір, що немислимий без трьох часових вимірів: минулого, сучасного, майбутнього. До минулого звернені погляди багатьох митців, які прагнули не лише осмислити добре знані, але й маловідомі сторінки вітчизняної історії, зберегти своє національне минуле в інокультурному середовищі.

У щоденниковому записі прозаїка О. Ізарського від 9 вересня 1969 року зафіксовані враження про історичний роман М. Лазорського, присвячений Григору Орлику: «Читаю М. Лазорського “Патріот”. Є, так би мовити, у книзі сенс. Є паралель минуле–сучасне» [1, с. 132].

6. Історична романістика української діаспори свідчить про те, що письменники часто осмислювали маловідомі постаті та події вітчизняної історії, а також заборонені в радянській Україні теми. На відміну від історичної прози материкової України, прозаїки діаспори могли звертатися до будь-яких історичних подій та епох. Тоді як у радянській Україні діяв принцип вибіркового часу та вибіркового постатей. Так, у радянській літературі та історіографії одним із



найактуальніших був часовий відтинок після 1654 року – фатального Переяслівського договору з Росією.

7. Історична романістика періоду МУРу відзначалася яскравим історіософізмом та націотворчим пафосом. Письменники-емігранти прагнули пізнати власну історію, осягнути уроки минулого. Історичні твори Ю. Косача, М. Лазорського, Л. Мосендза, О. Павліва-Білозерського, Ю. Тиса, П. Феденка, В. Чапленка та ін. – яскраве тому свідчення.

8. Історичний роман Ю. Косача «День гніву» побачив світ у Регенсбурзі 1947 року. У вступному слові автор наголошував на тому, що темою твору є «стихийний, всенародний, революційний зрив української нації й ступеневе формування політичного світогляду Б. Хмельницького та нашої провідної верстви в початках повстання» [2, с. 4].

Головний герой твору – сильна вольова особистість, яка постійно перебувала в центрі історичних творів письменника. Так, високо оцінюючи ще один історичний твір Ю. Косача – «Рубікон Хмельницького», у статті «В обороні великих...» Ю. Шерех звернув увагу саме на цей аспект і наголосив на тому, що Ю. Косач оспівує саме героя залізної волі.

9. Автор роману «Диявол погноблений» О. Павлів-Білозерський майстерно передав трагедію релігійних воєн в Україні.

10. Загалом у МУРівській романістиці, як і в західноукраїнській історичній прозі 1920–1930-х років, домінувала ідея продовження державницьких традицій та зображення вольового патріотичного лідера.

11. У 1950-ті роки історичних романів з'явилося небагато. Річ у тім, що в цей період українські емігранти з таборів Ді-Пі роз'їхалися на постійне проживання до Америки, Європи та Австралії. І життя (часто навіть виживання) у нових умовах було нелегким. Тому літературний розвиток дещо пригальмувався.

12. Серед історичних романів цього періоду варто відзначити насамперед роман О. Лугового «У кігтях двоголового орла» (1955), у якому йдеться про події 1914–1917 років в Галичині та на Буковині. Тема твору – становище українців, які перебувають під владою двох імперій: Австро-Угорської та Російської. Ця ситуація повторилася в період Другої світової війни, коли Україна опинилася під владою двох режимів: радянського та фашистського, а українці перебували у лавах кількох армій.

Твір вражає своєю переконливою реалістичністю та історичною достовірністю: автор був учасником подій, опрацював багато історичних документів. Він вправно поєднав документальність із художністю та глибоким психологічним аналізом.

13. Для свого історичного роману-дилогії «Жаїра» О. Мак (Ольга Нилівна Петрова) обирає сюжет з історії Бразилії, куди вона спочатку переїхала з таборів Ді-Пі. Історію цієї країни письменниця прагнула осягнути насамперед у культурно-антропологічному вимірі. Твір розповідає про боротьбу індіанського племені аресів із колонізаторами-португальцями. Тема визволення з-під національного гніту відразу ж асоціюється із багаторічною національно-



визвольною боротьбою українців. Це своєрідне осмислення досвіду колоніалізму та його проєкція на український ґрунт.

14. Протягом 1960–1970-х років з'явилося найбільше історичних романів та повістей в літературі діаспори. Серед історичних творів цього періоду варто відзначити романістику М. Лазорського – активного учасника культурних та громадський перетворень 1920-х років, який, як і більшість національно свідомих однолітків, пройшов сталінські концтабори, а згодом його шлях проліг в еміграцію. У 1946 році розпочав роботу над романом «Гетьман Кирило Розумовський», який завершив уже в Австралії, куди виїхав в 1950 році.

Окрелюючи жанр роману, літературознаць О. Мишанич – дослідник та активний популяризатор творчості прозаїка – у передмові «Історичні романи Миколи Лазорського» писав про те, що це роман-хроніка XVIII століття, головним лицедієм якої є останній гетьман Кирило Розумовський. Стараннями О. Мишанича в Україні в київських видавництвах були перевидані всі три історичні романи М. Лазорського.

У центрі роману «Степова квітка» образ дружини Сулеймана Блискучого – Роксолани, який був надзвичайно поширений в українській літературі. До нього зверталися такі письменники, як О. Назарук, Л. Старицька-Черняхівська, Д. Січинський, П. Загребельний та ін.

М. Лазорський подав свою рецепцію цього образу. За його версією, Роксолана – не Настя Лісовська із Рогатина, а Настя Висовська з Санджар – донька сотника Дороша Висовського.

15. Головна проблема усіх трьох романів М. Лазорського – «Гетьман Кирило Розумовський» (1961), «Степова квітка» (1963) та «Патріот» (1969) – проблема поступової втрати української еліти, яка повинна була очолити національно-визвольну боротьбу українського народу та поява національно свідомої молоді.

16. До роману «Патріот» М. Лазорський поставив промовисту присвяту: «Українській молоді – найкращим синам Батьківщини присвячую цей твір». Г. Орлик прагнув виховати національну військову еліту, яка братиме участь у визвольних змаганнях свого народу, тому заснував школу для українських юнаків-емігрантів. Однак його наміри і сподівання виявилися марними: «Бачу, все те насправда святе діло треба робити *дома*, тільки дома і такими вояками, що родилися й виростили на рідному ґрунті й знають достеменно, як важко живеться і хто винен в тій їхній біді» [4, с. 304].

17. Григір Орлик – постать, до якої неодноразово зверталися прозаїки діаспори. Це засвідчують і роман М. Лазорського «Патріот», й історико-пригодницькі романи Б. Полянча (Григорія Лужницького) «Замок Янгола Смерті» (1963) та «Сім золотих чаш» (1965).

Якщо для М. Лазорського найважливішим завданням було зобразити життєвий шлях героя в Україні та на еміграції, етапи формування його світогляду, окреслити роль і місце в епіцентрі світової політики, то Б. Полянч акцентував увагу насамперед на тогочасній епосі, дітьми якої були Григір Орлик та Кирило Розумовський. У романі їхні імена згадуються лише принагідно.



Б. Поляннич розглядав українське питання в контексті європейської політики, дипломатичних підступів та інтриг. Елементи любовного роману надзвичайно поживають сюжет, адже в хитросплетіння європейської дипломатії та шпіонажу втручається закохана жінка. Б. Поляннич не намагається бути історично достовірним. Він подає альтернативну версію згадуваних історичних подій: ідеться про правління Кирила Розумовського в Україні та про діяльність емігранта Григора Орлика, спрямовану на пошуки союзників у національно-визвольній справі серед європейських володарів, зокрема Франції.

18. У передмові до іншого історичного роману – «Сім золотих чаш» – Л. Рудницький відзначив позицію письменника щодо трактування української історії, зокрема доби Григора Орлика та Кирила Розумовського: «Автор поєднує історичну ерудицію із сміливою творчою фантазією та розкриває перед читачем інтриги інтернаціональної дипломатії, пляни і проекти західної Європи, серцеві пригоди аристократичних дам і, що, може, найважливіше, психологію Українця дипломата на інтернаціональній арені» [5, с. V].

19. У 1960-х роках традиції української історичної белетристики продовжили такі прозаїки діаспори, як В. Волков, Л. Полтава, Ю. Радзикевич. Роман В. Волкова «Довбуш» (1963) – це розповідь про життя славетного ватажка опришків. У центрі твору Л. Полтави «Тисяча сімсот дев'ять» (1961) – образ славетного гетьмана І. Мазепи та розправи з українцями після поразки шведської армії під Полтавою. Романи Ю. Радзикевича «Полковник Данило Нечай» (1961) і «Полум'я» (1963) присвячені добі Б. Хмельницького.

У романі Ю. Радзикевича «Полум'я» ідеться насамперед про становище українських земель, які належали Польщі, та боротьбу козаків цього краю у війську Б. Хмельницького.

20. У 1970-і та 1980-і роки великою популярністю в читачів користувалися повісті та роман С. Фостуна «Плем'я непокірних» (1971), «Звідуни степових когорт», «Над Галичем гримить» (1973), «Нас розсудить Бог» (1985), в яких охоплено події від княжих часів до XIX століття.

21. Окрему й особливо яскраву сторінку історичної прози діаспори цього періоду становлять твори Р. Володимира «Тиверська провесінь», «Андрій Первозванний» та Ю. Косача «Володарка Понтиди» та «Чортівська скеля».

22. Згадувані історичні романи Ю. Косача свідчать про активні художньо-композиційні пошуки автора та вживання ним таких прийомів, як психологічне портретування героя, майстерне поєднання історичного тла, документалізму з вигаданими епізодами.

Використання газетних оголошень, статей, історичних довідок, судових справ надають романам історичної достовірності, авантюрний сюжет, процес випробувань героїв, елементи пригодництва та детективу, зв'язок долі особистості з історичною ситуацією роблять твір цікавим для читачів, чий аналітичні можливості Ю. Косач прагнув активізувати.

23. «Володарка Понтиди» – історико-авантюрний роман. Княгиня Тараканова – одна із найзагадковіших постатей у світовій історії. В історичних творах вона



виступала як авантюристка, шахрайка, підла інтриганка, злодійка. Автор роману «Володарка Понтиди» Ю. Косач дає більш помірковану рецепцію образу княгині. Його героїня – особистість неоднозначна: у ній велич і нищість, далекоглядність і нерозважливність, підлість і беззахисність, фанатична завзятість і приреченість співіснують одночасно. На його думку, це перша українська емігрантка.

Український прозаїк подає дві альтернативні версії історії княгині Тараканової. За задумом Ю. Косача, «самозванка» могла бути і швачкою Елізою Фінк, і дочкою Єлизавети Петрівни та Олексія Розумовського. Він представляє читачеві обидві версії, а читач сам повинен вибрати ту, котра найбільш переконлива для нього.

Характерна ознака усіх історичних творів Ю. Косача – їхній інтелектуалізм. Це проза для вдумливого освіченого читача.

24. Роман Ю. Косача «Чортівська скеля» (1988) – не менш блискучий історичний твір про підпільну боротьбу національно свідомих патріотів 1920–1930-х років у Галичині та в Західній Україні в цілому. Ю. Косач, звертаючись до реальних подій підпільної боротьби українців, охоплює чималий хронологічний та територіальний відтинок: у романі згадується так звана «весна народів», гуртки на Волині, Поліссі, Холмщині, Галичині тощо. Його мета – зобразити надзвичайних героїв: безмежно відданих національній справі, мужніх і «сталевих». Гордон, один із керівників підпільного руху, констатує: «Наше сторіччя – це доба твердих матеріалів – сталь, бетон, залізобетон. Те саме з людьми нашого двадцятого» [3, с. 345].

25. Більшість зі згадуваних у дослідженні письменників прагнула вибудувати міф героїчної історії зі своїми супергероями, увіковічивши їхні безсмертні подвиги, які повинні пам'ятати нащадки. «Той, хто не знає свого минулого, не має майбутнього», – цей відомий вислів сьогодні особливо актуальний. Досвід колоніальної України в часи Першої та Другої світової війни, під час яких українцям доводилося вбивати один одного, засвідчує трагедію нації, яка століттями не мала власної держави. Ворожа тактика у всі часи була однаковою: викорінити найважливіші фактори національного буття – мову, історію, культуру, національну свідомість. І тоді народом легко маніпулювати. Прозаїки діаспори виписали вузлові моменти історії України, які треба уважно перечитати й осмислити.

Література

1. Ізарський О. «Висмики» з щоденників. 1940–1980-і роки. Полтава : Динамік, 2006. 392 с.
2. Косач Ю. День гніву. Повість про 1648 рік. I частина. Регенсбург : Українське слово. 1947. 135 с.
3. Косач Ю. Чортівська Скеля : роман. Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1988. 456 с.
4. Лазорський М. Патріот. Григор Орлик (1702–1759). Історичне оповідання. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1969. 312 с.
5. Поляннич Б. Сім золотих чаш. Історична повість з часів Мазепинської еміграції 1720 років. Торонто : Вид-во ОО. Василян, 1965. 223 с.



Матющенко А. В.
к. філол. н., наук. співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

КОРНІЙЧУК VS ДОВЖЕНКО: ДРАМАТУРГІЧНА ВІЗІЯ ВІЙНИ

Історіософські дослідження тоталітаризму свідчать про те, що мілітарна соціокультурна парадигма стає визначальною для подібних суспільств у так би мовити найвищій стадії їх розвитку, що своєю чергою призводить до войовничих зіткнень із зовнішніми супротивниками й кінець кінцем спричиняє руйнування тоталітарних систем. Однак сама стадія функціонування мілітарної парадигми, коли громадянам, повністю контрольованим каральними органами через страх та репресії, пропонується модель держави як «фортеці в облозі», оточеній зовнішніми ворогами, – може тривати досить довго, формуючи водночас і мілітарний тип культури. Саме ці процеси були характерні для сталінського тоталітаризму наприкінці 1930-х – початку 1940-х років. У вітчизняному літературознавстві вже є немало досліджень, присвячених тим духовно-естетичним деформаціям, що охопили у цей період соцреалізм як єдиний стиль тоталітарної культури. Зокрема, у розвідці І. Захарчук «Мілітарна парадигма літератури соцреалізму» докладно проаналізовано усі стадії та ознаки мілітаризації культурно-мистецької сфери напередодні Другої світової війни: це насамперед формування мілітарних суспільних міфів про непереможну червону армію; актуалізація псевдоестетичної категорії тотальної боротьби з ворогом; культ жертвовного військового героїзму та безсмертя героїв. Однак із початком війни – на тлі постійного відступу та поразок й обумовленою ними дискредитацією мілітарної соцреалістичної парадигми – усі вищеназвані тенденції набувають нових інтенцій, спрямованих на підтримку цієї доктрини іманентними духовно-архетипальними чинниками: «Досвід советсько-нацистського збройного протистояння поруч із потужними антитоталітарними імпульсами означив розгерметизацію монолітного культурного простору та розлам свідомості. У літературі соцреалізму означені процеси породили дві тенденції. Перша вивершувала і цементувала агресивно-войовничу, парадно-героїчну модель. Друга засвідчувала появу дієвого національного механізму в розбудові мілітарної парадигми. Советська стратегія виростала на базі засадничих архетипів соцреалізму: батька (Сталіна), матері (батьківщини), героя та ворога. Всі вони творили образ війни в чітко структурованій дихотомічній площині, окреслюючи героїзацію переможця та демонізацію переможеного. Паралельно з плеканням сакральних параметрів війни відбувалася фетишизація ненависті до переможених як суспільних маргіналів, аморальних типів та громадян нижчого ґатунку» [2, с. 207–208].

Розкрити цей процес розгерметизації культурного простору тоталітарної системи під тиском реальної катастрофи війни можливо, порівнявши два антагоністичні за своїми художньо-смісловими ознаками твори цього періоду – драму О. Корнійчука «Фронт» та кіносценарій О. Довженка «Україна в огні». Так, В. Хархун у монографії «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза,



розвиток, модифікації» докладно аналізує культурно-естетичний феномен драматургії О. Корнійчука як зразкової моделі соцреалістичної творчості. На думку цієї дослідниці, саме «Загибель ескадри» О. Корнійчука маніфестує провідну драматургічну модель соцреалізму з її жертвопринесенням в ім'я тоталітарної ідеї. Розглядаючи ж творчість драматурга періоду Другої світової війни, В. Хархун підкреслює її виняткову ідеологічно-мілітарну функціональність, що була підтверджена особистим схваленням Сталіна, та численними сценічними та екранними втіленнями відверто пропагандистського призначення: «О. Корнійчук займає особливе місце в соцреалістичному каноні, будучи продуктом винятково тоталітарної культури, якій письменник віддано служить і яку успішно репрезентує. Блискучий мистецький талант тоталітарного гатунку полягав у вмінні точно відчувати кон'юнктуру й переконливо втілювати її в художньому творі... У найбільш показовому варіанті тоталітарний талант Корнійчука виявився в роки війни, коли драматург був утягнений у творення воєнних міфів, оприявнюючи волю влади. Публіцистичність, гіперболізована тенденційність, догматичний тиск сприяли постулюванню цих міфів, модифікуючи статус художнього твору, який аргументовано розцінений радянською критикою як суспільне, а не художньо-мистецьке явище. Брак художності вказує на те, що мова влади проступає тут у «чистому» вигляді, оголюючи технології з лабораторії тоталітарної комунікації: територія художнього твору використана тільки як засіб транспортування ідей у масову свідомість» [4, с. 340–341].

Відразу ж на початку війни О. Корнійчук, як відомо, у п'єсі «Партизани в степах України» подає найтрагічніші сторінки національної історії у жанрі комедії, формуючи, як того вимагає парткерівництво, штучно-оптимістичний образ війни, навіть її початкового, найжахливішого періоду. Але абсолютно вичерпною псевдохудожньою відповіддю на ці вимоги стає його драма «Фронт», що являє собою всуціль пропагандистський твір, суттю якого є естетично закамouflьована партдиректива щодо подолання застарілих методів ведення війни – як основної причини безперервного наступу німецьких військ та обумовлених ним незчисленних жертв. Представляючи у «Фронті» парадно-мілітарний образ тоталітарного суспільства, перетвореного на гомогенний військовий табір, що протистоїть уже не внутрішнім «класовим ворогам», а зовнішньому ворогу, О. Корнійчук як драматург проте залишається у межах «теорії безконфліктності» або «боротьби кращого з хорошим», що неподільно запанувала у всій літературі соцреалізму, й насамперед драматургії наприкінці 1930-х років. Оскільки в центрі «Фронту» є конфлікт командуючого армією Горлова, героя громадянської війни, завзятого й упертого «як бик» (за словами оточуючих), що звик воювати не вмінням, а числом, тримаючи своїх підлеглих у залізному кулаці, – із молодим командармом Огневим, що втілює передовий ідеал раціонального стратега та справжнього «батька» своїм солдатам. Кілька змальованих у відверто сатиричному ключі негативних персонажів – розвідник-донощик, актор пересувної бригади та кореспондент, автор пафосно-парадних статей, – тільки контрастно увиразнюють безкінечний ряд яскраво та в міру позитивних героїв «Фронту». Це й критично



налаштовані проти Горлова його власні родичі – брат Мирон Горлов, військовий конструктор, та його син командир батареї Сергій Горлов, що гине у самому пеклі бою через наполеонівські амбіції та недолуге керівництво свого батька. Нарешті прості бійці-артилеристи, змальовані автором драми як зразкові для соцреалізму національно-психологічні типи – запальний грузин, хитруватий українець, задумливий вірмен, простуватий росіянин та закохана, але бойова санітарка Маруся. Та навіть цей, трафаретно поданий «народний фронт», постає у п'єсі О. Корнійчука надто тонким, бо ж незважаючи на звитягу простих вояків, головним у кінцевій перемозі, після невдало спланованої Горловим операції, є насамперед керівна роль партії та її найкращих представників – від самого Огнєва та його ординарців до столичного представника главкому. Таким чином, навіть з урахуванням загибелі кількох позитивних персонажів, основний конфлікт та загальний пафос «Фронту» залишається парадно-одновимірним, картонним, позбавленим трагічного боку війни, навіть в її реально-історичному вимірі, не кажучи вже про філософсько-психологічний. При цьому однак важко погодитись із твердженням В. Хархун про абсолютну відсутність будь-яких ознак художності у творі Корнійчука. Саме вроджений талант драматурга, проте пристосований ним до соцреалістичних шаблонів, дозволив Корнійчукові створити переконливий ідеологічно-естетичний симулякр: «Фронту» притаманна чітка системна протипага «хороших» персонажів «поганеньким»; вивірена сюжетна структура навколо єдиної військової операції у центрі твору, якою по черзі керують герої-антагоністи Горлов та Огнєв, й досить достовірно вмонтована в канву твору роль «керівника з центру», що вирішує їх долі. Все це й перетворило «Фронт» на один з найпопулярніших драматичних творів часів війни, та аж ніяк не на повнокровно-художній, навіть на рівні документу епохи.

Головною й уповні художньо-правдивою альтернативою «Фронту» О. Корнійчука як соцреалістичній візії війни постав сценарій або кіноповість О. Довженка «Україна в огні», до чого схиляються й І. Захарчук, і В. Хархун. Так, перша підкреслює наявні у творі о. Довженка суто національні модуси сприйняття війни як травматичного досвіду та героїзму як тяжкої щоденної праці. В. Хархун, вважаючи, що перші двадцять років творчості від «Звенигори» до «Щорса» були періодом суспільного «одержавлення» О. Довженка як виконувача ідеологічних надзавдань, означає «Україну в огні» як «ревізійний» – по відношенню до соцреалістичного – образ війни.

Погодитись із останнім твердженням складно насамперед тому, що, відповідаючи тематично основним «віхам становлення» соціалістичного суспільства, всі твори О. Довженка завжди містили у своїй суті національно-екзистенційну модель буття, яка своїм корінням мала не спотворені соцреалістичні псевдоархетипи «Батька народів», «Матері-Батьківщини», героїв війни або праці, а архетипи істинні, психологічно-універсальні, що притаманні саме геніальній творчості. А в «Україні в огні» цей національно-екзистенційний модус зображення буття відразу ж стає єдиним й основним – бо відкидаючи обов'язкові соцреалістичні ідеологічні шаблони змалювання війни на рівні



фронтів, партдиректив, генеральських наказів та перемог, – О. Довженко відразу виходить на рівень трагедійно-епічний, адже в центрі його твору є маленьке село Тополівка (відсил до шевченківської художньої топоніміки) та родина Запорожців (красномовна історико-епічна вкоріненість прізвища), – батько, мати, сини та дочка. Попри означення як сценарію та форму кіноповіді «Україна в огні» за структурно-смысловими властивостями являє собою трагедію, але таку, в центрі якої – доленосний вибір, самопожертва та ймовірна загибель не виняткової людської особистості, а цілого народу, для автора – унікального й єдиного у світі. Саме цю екзистенційну трагічну межу фіксує у своїй свідомості перед смертю один із центральних персонажів О. Довженка, батько великої родини Лаврін Запорожець: «Що смерть моя і смерть моїх дітей?.. І що мої мізерні муки, коли зникають в небуття тисячі наших людей. Гинуть родини, гинуть роди без числа і краю...» [1, с. 46]. Це трагедія архетипальна, оскільки її рухають у подієво-смысловому значенні – антитези універсальних юнгіанських архетипів – Батько та Син, Жінка та Чоловік, Герой та Ворог. І як це властиво найвищим зразкам народного епосу, ця трагедія починається й вінчається шлюбом головних молодих героїв Олесі та Василя, що набуває знову ж таки символіко-архетипального значення відродження народної душі та існування. Адже кохання як духовне й тілесне (алхімічне за К.-Г. Юнгом) поєднання стихій чоловічого й жіночого, Анімуса й Аніми, є найвищим і непереборним синтезом, завдяки якому життя долає смерть та перетворюється на безсмертях [3, с. 39]. Тільки осягаючи в Олесі за їх коротку першу ніч власну протилежність – жіночний аспект Душі як ніжну силу – Василь уповні стає чоловіком духовно. Тобто таким, що спроможний виконати місію Героя – пройти через ініціацію двобою зі злом-Тінню, і здобути перемогу Добра як світової гармонії. Так само Олеся в єднанні з Василем – набуває мужності як сили духу в чоловічому аспекті, що дозволяє їй витримати усі жахливі випробування ворожої неволі на шляху до щастя. Через подібні архетипальні метаморфози, тобто пізнання власного душевного світла та темряви, слабкості та сили, проходять усі головні персонажі «України в огні» – й батько та сини Запорожці, й скривджена чужими та своїми невільниця, а потім партизанка Христя, й невмирущий Мина, і недалекий та брутальний, але самовідданий у бою Сіроштан.

Таким чином, відображаючи у всій трагічній суперечливості ніч Другої світової війни над Україною, що стала плацдармом для зіткнення двох найзлочиніших тоталітарних режимів у світі, Довженко показує не тільки людську звитягу, а й те, як вона проростає через людську слабкість, страждання та біль. І тому ця війна набуває в історично-архетипальному вимірі значення горнила, в якому народ, позбавившись ідеологічних полуд тоталітаризму на кшталт «класової боротьби», й вистоявши на краю смертельної прірви, народжується знову та в іншій духовно історичній якості: «Безсмертя народу почувалося тут, на могилках, в отсій давній зміні людських поколінь. Тут сиділа і лежала сама неначе історія. На присипаних свіжою землею утратах, серед низесеньких горбочків далеких сивих пращурів, сиділи спираючись на автомати,



молоді гості-герої і оповідали звільненим з неволі старшим людям про свої діла. Вони читали їм величезні ненаписані книги оповідань, яких ще ніколи не знав світ і ні один письменник. Вони оповідали про події, учасник і автори подій. Події були так густо замішані людським м'ясом, сльозами, кров'ю, криком, стогонами, прокляттями, втратами, що ніхто вже нічому не дивувався. Це був уже новий світ, нова дійсність серед старої природи на руїнах старих розвалених хат, у старій, землистій одежі, немита» [1, с. 114].

Отже, саме завдяки своїй філософсько-психологічній діалектичності «Україна в огні» постає як міфопоетичний твір-одкровення, піднімаючись у цьому до рівня безіменних фольклорних зразків.

Література

1. Довженко О. Україна в огні. Зачарована Десна. Харків, 2008. 286 с.
2. Захарчук І. Мілітарна парадигма літератури соцреалізму. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. *Studia sovetica*. Київ–Ніжин, 2010. Вип. 1. С. 206–220.
3. Словарь аналитической психологии К. Юнга. Санкт-Петербург : Азбука, 2009. 288 с.
4. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 505 с.



Мельник А. О.
к. пед. н., доцент
Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова (м. Київ)

**ЯКА КОРИСТЬ ВІД СЛІВ,
АБО ІСТОРІЯ ПРО ОБПАЛЕНЕ ВІЙНОЮ ДИТИНСТВО:
МЕТОДИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ВИВЧЕННЯ
РОМАНУ М. Ф. ЗУЗАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК»**

Роман сучасного австралійського письменника Маркуса Зузака «Крадійка книжок» (2005) вивчається за чинною шкільною програмою із зарубіжної літератури в 11 класах профільного рівня. І для цього є підстави. Книгу М. Зузака видали накладом у кількадесят мільйонів і переклали більше, ніж 30-ма мовами світу, відзначили численними преміями та успішно екранізували. Популярність цього твору не випадкова. «Крадійка книжок» – роман про життя і смерть, про обпалене війною дитинство, про дружбу і кохання, про те, як війна впливає на долю людей і про те, як книга і слово допомагають вижити на війні. Особливої актуальності роман «Крадійка книжок» набуває для українських читачів сьогодні, коли, потерпаючи від російського військового вторгнення, вони так само, як і герої М. Зузака, замислюються над питаннями: як вижити на війні? як зберегти своє життя? як залишитись людиною?

Традиційно вивчення художнього твору в школі розпочинається із розповіді про письменника. М. Зузак – це сучасний австралійський письменник, життя й творчість якого ще недостатньо досліджені в літературознавстві, тому, добираючи матеріал про М. Зузака, вчителі й учні можуть зіткнутися з такою проблемою, як недостатність фактів про письменника. Радимо звернутися до інтерв'ю та публічних виступів, де письменник розповідає про себе і свою творчість, зокрема інтерв'ю британській газеті «The Guardian» [8], американському онлайн-виданню «Paste» [6], українському медіа «Читомо» [4] тощо. Про дитинство Маркуса, його шлях до письменництва можна дізнатися із лекції М. Зузака на платформі TEDx [7]; також рекомендуємо знайомитися із сторінками письменника у соціальних мережах (Facebook: <http://facebook.com/markuszusak>, Instagram: <https://www.instagram.com/markuszusak>, Twitter: <https://twitter.com/zusakbooks>). Ці та інші джерела учні можуть самостійно опрацювати у парах або групах за педагогічною технологією «Перевернутий клас» й виконати одне із завдань: 1) Складіть інформаційну довідку про М. Зузака, спираючись на сторінки письменника в соціальних мережах. 2) На основі одного з інтерв'ю М. Зузака підготуйте повідомлення «Чим мене зацікавив М. Зузак як особистість та письменник?». 3) Уявіть, що у вас з'явилася можливість задати питання М. Зузаку. Про що ви його спитали б? Колективно оберіть найцікавіші з питань та задайте їх в одній із соціальних мереж письменника.

Тему першого уроку з вивчення творчості М. Зузака можна сформулювати так: «Маркус Зузак: письменник, загартований невдачами». Епіграфом можуть стати слова самого письменника: «Невдачі були моїми найкращими друзями як



письменника. Вони перевіряють тебе і дивляться, чи можеш ти досягти мети» [8]. Коментуючи тему й епіграф уроку, учні можуть пригадати епізод із дитинства М. Зузак, який вплинув на його подальше життя. У 8-річному віці Маркус програв важливі спортивні змагання з метання диску, але не здався, старанно тренувався й нові змагання виграв. Юнак зрозумів, що досяг жаданого, бо не занепав духом; поразка стала потужним стимулом для перемоги. Або інший випадок, пов'язаний із першими кроками у письменницькій кар'єрі. У своїй лекції на платформі TEDx М. Зузак розповів, як відбулася презентація його дебютного роману «The Underdog» – на неї просто ніхто не прийшов, і письменнику довелося читати свій твір місцевій бібліотекарці. Але і після цього М. Зузак не опустив руки. Письменник зазначає, що, коли поринає у творчість, то не боїться провалів, оскільки вони, на його думку, викликають повагу не тільки до того, що робиш, а й вчать поважати себе [7].

Події роману «Крадійка книжок» відбуваються у нацистській Німеччині у розпал Другої світової війни. М. Зузак – молода людина, і сам особисто не пережив воєнних лихоліть. В основу твору він поклав болючі спогади своїх батьків про воєнне дитинство: бомбардування Мюнхена, нескінченні потоки єврейських в'язнів, що прямують в концтабір Дахау, голод, страждання і смерть близьких. Коли М. Зузак задумав «Крадійку книжок», то не сподівався, що книгу будуть читати. Ця невпевненість підбадьорила письменника; він подумав: раз ніхто не буде читати, то можна писати так, як хочеться. Так і з'явилася, за словами Джона Гріна, «болісно сумна, химерно структурована книга про нацистську Німеччину, у якій оповідачем є сама Смерть» [5].

Наявність Смерті в образі оповідача – оригінальний авторський хід, який одразу привертає увагу читачів. Пропонуємо учням такі запитання: Від чийого імені ведеться оповідь у творі? Яким уперше постає оповідач перед читачем? Що незвичного у цьому образі виявилось для вас? Неочікуваним для українського читача є те, що Смерть у романі уособлюється з чоловіком. Дослідниця Ю. Артеменко зазначає, що в англійській картині світу Смерть традиційно має чоловічу гендерну приналежність, в українській мові слово «смерть» – це іменник жіночого роду, а смерть як міфічна істота має жіночу гендерну приналежність [1, с. 183]. Проте в україномовному перекладі роману оповідачем є Смерть-чоловік, що, на думку Ю. Артеменко, є єдиним вірним рішенням на шляху до адекватного відтворення авторського задуму і культурного тла твору [1, с. 183].

Питаємо в учнів: Яким постає Смерть у творі? Виявляється, це не кістлява похмура істота з косою на плечі, а оптимістичний, справедливий, «зовсім не страшний» і «не злий» чоловік, якому до вподоби колір темного шоколаду. Про себе він каже просто: «Я – підсумок».

Розмірковуємо разом з учнями: Яка роль Смерті-оповідача у творі? Чому автор вирішив зробити саме Смерть оповідачем у своєму творі? Під час бесіди з'ясуємо, що Смерть розповідає про основні події, характеризує персонажів, причому робить це не відсторонено, а з явною симпатією, скажімо, до Лізелі чи Руді. Дар «всезнання», яким володіє Смерть, відкриває нові можливості у формі



оповіді у творі. Так, автор використовує такий прийом, як випередження оповіді. Зокрема ми наперед дізнаємося про смерть Руді Штайнера. Смерть не просто веде оповідь, задаючи тон усьому твору, а й бесідує з читачем, неодноразово звертаючись до нього з питаннями, роблячи читача не просто пасивним споживачем інформації, а активним учасником подій [2, с. 298–299].

Аналізуючи образ оповідача в романі, учитель може створити проблемну ситуацію на основі порівняння обкладинок іншомовних видань книги «Крадійка книжок», що вийшли у Португалії, Південній Кореї, Ісландії, Литві: Уважно роздивіться обкладинки книжок. Що зображено на кожній із них? Чи всі рішення художників ви поділяєте? Запропонуйте свою обкладинку до книги. (З'ясовуємо, що на обкладинках художники зобразили Смерть, що відповідає традиційним уявленням (кістлявою старю у чорному балахоні з каптуром і косою на плечі), що не узгоджується із образом, створеним автором) [3, с. 1015].

М. Зузак розповідає про події Другої світової війни, не зображаючи батальних сцен. Письменник зосереджується на житті звичайних людей, маленькі історії важать набагато більше – вони розкривають особисту трагедію на фоні загальнолюдської. Такою маленькою історією є і розповідь про життя Лізель Мемінгер, яка через війну потрапила у прийомну родину Губерманів. У Лізель є незвичайне хобі – вона краде книжки. Першу книгу, «Посібник гробаря», Лізель вкрала у снігу на цвинтарі, коли хоронили її молодшого братика. З книги, у якій йдеться про смерть, розпочинається нове життя Лізель. Книги допомагають Лізель краще зрозуміти, що відбувається у її країні й світі, де правда, а де брехня, що є добро, а що зло. Вони живлять її розум, дають ґрунт для розвитку, виховують душу. Зрештою, книги стають єдиною втіхою у нелегкому житті дівчинки, вони рятують її від небуття. За допомогою книжок Лізель допомагає й іншим людям пережити страхіття війни.

Проблему сили книг й вагомості слів у романі рекомендуємо розглянути за допомогою евристичної бесіди: 1) Яке значення у житті Лізель відігравали книги? Коли і за яких обставин Лізель Мемінгер отримала титул «крадійки книжок»? Як ви думаєте, чому Лізель стала красти книжки? 2) Яке значення у житті Лізель має написана нею книга? 3) Коли і за яких обставин Лізель замислюється над питанням «Яка користь від слів»? Чи можна стверджувати, що у ньому вустами своєї героїні автор озвучує головну проблему твору? Як він вирішує її у творі? А якою буде ваша відповідь на питання Лізель Мемінгер?

Продовжити евристичну бесіду можна порівнянням роману з його екранізацією. Кінострічку «Книжкова злодійка» було знято у 2013 році режисером Брайаном Персивалем (США, Німеччина). Пропонуємо такі запитання й завдання: 1) Порівняйте назву роману М. Зузака «Крадійка книжок» з назвою екранізації Б. Персивалю «Книжкова злодійка». Яка з них, на вашу думку, є найбільш вдалою? Аргументуйте свою думку (звертаємо увагу на багатозначність прикметника «книжкова»). 2) Поясніть, як ви розумієте слоган кінострічки «Книжкова злодійка»: «Відвага без зайвих слів». Придумайте слоган до роману М. Зузака «Крадійка книжок». 3) Як відомо, у романі М. Зузака фігурує 10 книжок, які



найбільше вплинули на Лізел Мемінгер (більшість з них вигадана автором). В екранізації Б. Персивалю у Лізел всього одна книга, і не придумана, а справжня. Це роман Г. Велса «Невидимець». Прокоментуйте таке режисерське рішення.

На підсумковому етапі вивчення художнього твору рекомендуємо дешифрувати інформаційний плакат, який було розроблено спеціально для нашого підручника із зарубіжної літератури для 11 класу [3, с. 300]. Плакат можна тлумачити у парах, мікрогрупах або індивідуально, наприклад, за допомогою таких запитань: 1) Яку країну й чому автор у романі називає «країною вирощених думок»? 2) Прокоментуйте центральне зображення плаката. Чому на рукавах Смерті написано слова «війна» і «смерть»? Спираючись на малюнок, поясніть, що символізує підвал у творі. 3) Назвіть і прокоментуйте слова із «Словника Дудена», які з'являються на сторінках роману. Як ви думаєте, чому саме ці слова обирає автор твору? та ін.

Доцільним на етапі узагальнення вивченого буде такий вид роботи, як «тиха» дискусія або розмова-плакат. Її сутність полягає у створенні графічної ілюстрації дискусії на задану тему. Головне завдання «тихої» дискусії не в тому, щоб довести, хто правий, а в тому, аби побачити якнайбільше аспектів обговорюваної проблеми. Для «тихої дискусії» за літературним твором необхідно обрати 3–4 цікаві, з елементами дискусійності відгуки читачів (наприклад, з інтернету); записати відгуки на окремих аркушах ватману; аркуші розмістити у класі так, щоб учням зручно було робити свої записи. На уроці учні мовчки по черзі підходять до кожного з аркушів і залишають свої коментарі (можна під ніками) до написаного відгуку; кожний наступний учень може написати коментар як до першого відгуку, так і до будь якого наступного; учні залишають свої коментарі, пересуваючись по колу, від одного аркуша до іншого. Наприкінці читаємо і обговорюємо записане. Так, для «тихої» дискусії за романом «Крадійка книжок» нами було знайдено в інтернеті такі відгуки читачів про цей твір:

Алі: *«Крадійка книжок» читається де завгодно і коли завгодно. Вона чіпляє з першої сторінки і потім ніколи не закінчується, навіть у кінці. Переслідує назавжди. «Крадійка книжок» – книга, яку має прочитати кожний.*

Лілія: *Зараз українці відчують дежавю всього, що читають про фашизм. Як таке могло статися у XXI столітті? Про це неможливо мовчати.*

Шина: *«Крадійка книжок» – моя улюблена книга. Я дивилася екранізацію, вона не може і зрівнятися з книгою. Книга набагато краще! Дякую, Маркусе.*

Майкл: *Я не розумію, чому всі так хвалять цю книгу. Як на мене, нічого особливого. Мені, наприклад, складно було сприймати події твору як такі, що мають історичну основу. Це, скоріш, якесь фентезі. Дивний оповідач – Смерть, чудернацький стиль, фантазії про кулачні бої з Гітлером... Мені не сподобалось.*

Такий вид роботи сприятиме формуванню учнями власних висновків з теми.

На етапі організації творчих робіт можна запропонувати учням організувати у класі TED конференцію, присвячену роману М. Зузака «Крадійка книжок». Звертаємо увагу учнів, що це має бути коротка, змістовна і натхненна доповідь. Виступи можна підготувати у групах та обрати найкращих спікерів.



Для письмових творчих письмових робіт за романом М. Зузака «Крадійка книжок» пропонуємо такі теми: «Магія слова у романі Маркуса Зузака “Крадійка книжок”», «Там, де сплячуть книги, скоро будуть горіти й люди (Генріх Гейне)», «Книга як символ збереження особистості в тоталітарному світі», «Історія про “умільця виживати”», «Мотив спалення книжок у творах Рея Бредбері “451° за Фаренгейтом” та Маркуса Зузака “Крадійка книжок”» тощо.

Отже, використання такого методичного інструментарію, як педагогічна технологія «Перевернутий клас», створення й розв’язання проблемних ситуацій, евристична бесіда, «тиха» дискусія, дешифрування інформаційного плаката, виконання творчих усних і письмових робіт сприятиме більш глибокому осягненню змісту й художніх особливостей роману М. Зузака «Крадійка книжок», розвиватиме критичне мислення школярів, створить відповідні умови для формування в учнів власної обґрунтованої думки щодо прочитаного.

Література

1. Артеменко Ю. Відтворення ідіостилю Маркуса Зузака в українському перекладі роману «The book thief». «Південний архів». Збірник наукових праць. Філологічні науки. 2018. Вип. LXXIII. С. 180–186.
2. Ісаєва О., Клименко Ж., Мельник А., Бицько О. Зарубіжна література (профільний рівень) : підруч. для 11 кл. закладів загальної середньої освіти. Київ : УОВЦ «Оріон», 2019. С. 294–300.
3. Ісаєва О., Клименко Ж., Мельник А., Бицько О. Зарубіжна література (універсальний електронний посібник-хрестоматія) : посібник для 11 кл. закладів загальної середньої освіти. Київ : УОВЦ «Оріон», 2019. С. 850–1015. URL: <https://cutt.ly/2My8y7X>
4. Маркус Зузак: Інколи книжки сходяться з нами в двобої, мабуть, у мене досі лишилися синці. URL: <https://cutt.ly/hMy8z5d>
5. John Green. Fighting for Their Lives. URL: <https://cutt.ly/XMy4M9O>
6. The Book Thief 10 Years Later: Markus Zusak Reflects on His Iconic Novel. URL: <https://cutt.ly/DMy4oWc>
7. The failurist: Markus Zusak at TEDxSydney 2014. URL: <https://tedxsydney.com/talk/the-failurist-markus-zusak/>
8. Why I Write Books: Markus Zusak. URL: <https://www.theguardian.com/books/2008/mar/28/whyiwrite>



Мельничук Н. В.
аспірантка

ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет
імені академіка Степана Дем'янука» (м. Рівне)

ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ІСТОРИЧНОГО ЖАНРУ

Модернізація системи вищої освіти в Україні призвела до формування нових вимог щодо «фахового портрета» майбутнього вчителя української мови й літератури. Зараз нова генерація потребує креативного, всебічно розвиненого фахівця, який навчатиме вчитися. Адже саме педагог є чи не головним ініціатором змін на освітній ниві.

Зважаючи на те, що в XXI столітті докорінні зміни в системі освіти призвели до масштабного переформування в цій галузі, важлива роль тепер приділяється не фактичним знанням педагога, отриманим у процесі навчання, а здатності до самореалізації, самовиховання та самовдосконалення своїх професійних якостей. Професійна діяльність майбутніх учителів української мови й літератури охоплює процес самореалізації від здатності знайти свій індивідуальний стиль викладання до формування та вдосконалення компетентностей поза рамками конкретної науки.

Процес фахової підготовки майбутніх учителів української мови та літератури різнобічно досліджували Л. Базиль, М. Вовк, Н. Волошина, Н. Голуб, О. Горошкіна, А. Градовський, Г. Клочек, С. Жила, О. Ісаєва, О. Караман, С. Караман, О. Копусь, В. Коваль, О. Куцевол, Н. Побірченко, Н. Остапенко, Н. Романишина, О. Семенов, Т. Симоненко, А. Ситченко, І. Соколова, Б. Степанишин, Г. Токмань, Ф. Штейнбук та ін., однак дослідження проблеми формування літературознавчої компетентності майбутніх учителів української мови й літератури у процесі вивчення творів історичного жанру не було предметом наукових студій.

Під поняттям «літературознавча компетентність» розуміється не тільки готовність вчителя до вирішення професійних завдань із застосуванням знань з історико-літературних, теоретико-літературних курсів та методики навчання літератури, а й сформованість у педагога високих морально-етичних людських якостей, широкого кругозору. Л. Базиль дослідила літературознавчу компетентність майбутнього вчителя української мови й літератури як феномен, у змісті якого «поєднуються особистісні інтереси до пізнання, оцінювання та інтерпретації літературно-художніх явищ, ідейно-ціннісні орієнтири, настанови, переконання, літературознавчі знання, філологічні вміння, літературно-творчі здібності та інструменталізована діяльність щодо перетворення літературно-художніх явищ як об'єктів у процесі літературознавчої діяльності, діалектична взаємодія яких забезпечує ефективність і результативність педагогічної дії вчителя-філолога» [1, с. 9]



Формування літературознавчої компетентності майбутнього вчителя української мови й літератури у процесі аналізу творів історичного жанру під час вивчення історико-літературних курсів передбачає комплексне знання історії: всесвітньої й української, а також достатнє володіння літературознавчим інструментарієм. Як зазначає Л. Овдійчук, «письменник та його творчість є продуктом конкретної епохи і її ж репрезентантом, тому інтеграція змісту з дисциплін «Історія та культура України» та «Історія української літератури» є очевидною. Контекст історичної доби можна відтворити тільки на основі інтегрованих знань про її «дух», який можна зрозуміти і сприйняти в комплексі» [2, с. 71].

Студенти спеціальності «Українська мова і література» вивчають твори історичного жанру в контексті таких обов'язкових освітніх компонентів як історія української літератури, історія зарубіжної літератури. Покажемо це на прикладі вивчення історичного твору Пантелеймона Куліша. Життя і творчість цього письменника здобувачі першого рівня освіти ОП «Українська мова і література» спеціальності опрацьовують на другому курсі у першому семестрі. П. Куліш є автором першого історичного роману «Чорна рада». Доцент кафедри української мови і літератури І. Саркісова провела показове практичне заняття з теми: «П. Куліш «Чорна рада» – перший історичний роман в українській літературі». На початку заняття відбулося ознайомлення з історією написання цього роману, яку представила студентка І. Келемен. Наступним етапом була актуалізація знань про історичний період, описаний у творі, виявлено джерела, якими користувався П. Куліш під час написання роману (літописи, думи, історичні пісні). Згодом досліджено специфіку цього жанру: відображення історичних подій, своєрідний хронотоп, наявність історичних осіб поряд з вигаданими. Оскільки важливим у методичному сенсі є етап читання (а другокурсники мали таке домашнє завдання), то за допомогою бесіди викладачка з'ясувала основні сюжетні моменти твору, студенти простежили хронологію розгортання подій у творі, дослідили час і простір, відображений у романі. Доц. Саркісова І. фахово організувала роботу над текстом: студенти застосовували сучасний інструментарій для аналізу жанру, проблем, тематики, системи образів роману П. Куліша «Чорна рада». Іванна Адамівна використала різнопланові методи, прийоми, форми роботи, зокрема, інтерактивні, активізувала роботу за допомогою проблемних запитань. Цікавими були елементи компаративного аналізу роману та його екранізації: зіставлення персонажів роману й телефільму, підбір акторів, відтворення сюжетної лінії, відображення історичного колориту: предметів побуту, одягу, звичаїв, традицій. Студенти разом із викладачкою обговорили зв'язок історичних подій і сучасної українсько-російської війни. Насамкінець прозвучала дуже актуальна настанова П. Куліша: «Нехай про нас наше діло говорить, а не наші орації. Нехай нашим ворогам буде тяжко від нашої розумної праці», на тему якої студенти створили усне есе [3].

Отже, на занятті відбувалася ефективна й результативна педагогічна взаємодія викладачки та студентів, у процесі якої у майбутніх учителів



української мови й літератури формувалися ключові і предметні компетентності, інтегровані знання з історії, літературознавства, філологічні вміння щодо аналізу твору історичного жанру, літературно-творчі здібності. Таким чином поєднувалися особистісні інтереси до пізнання, оцінювання та інтерпретації літературно-художніх явищ (історичного роману), ідейно-ціннісні орієнтири, світоглядні переконання студентів, а отже, можна говорити про формування літературознавчої компетентності бакалаврів спеціальності «Українська мова і література», яке успішно відбувається під час вивчення творів історичних жанрів.

Література

1. Базиль Л. Сутність літературознавчої компетентності вчителя-філолога в контексті парадигмальних змін у системі освіти. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2015. Issue 45. P. 6–14.

2. Овдійчук Л. Інтеграційне вивчення історико-літературних монографічних тем у процесі підготовки майбутніх учителів української мови та літератури. *Теоретична і дидактична філологія* : збірник наукових праць. Серія «Філологія». Переяслав : Домбровська Я. М. 2020. Вип. 33. С. 66–78.

3. «Перший історичний роман в українській літературі ... аналізували сьогодні на лекції з дисципліни «Історія української літератури». Кафедра української мови і літератури МЕНУ. м. Рівне. ФБ Адміністратор Л. Овдійчук.
URL: <http://surl.li/dvezp>



Менсітов І. І.
аспірант

Запорізький національний університет

ВТІЛЕННЯ ЛЮБОВІ ДО УКРАЇНИ В ПОЛЬСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПІСНІ «ГЕЙ, СОКОЛИ»

Захист політичних інтересів, культури, мови та ідентифікації держави, у якій живе людина – особливо у наш час – є не лише важливою, але й необхідною умовою для виживання нації. Поезія як частина культурного продукту є однією з найбільш вишуканих форм вияву людських почуттів: одне до одного, до батьківщини та, зрештою, до самих себе. Поет виступає рупором нації, доказом рівня розвитку її духовних цінностей та культурної спадщини.

У тому, що історія та культура тісно пов'язані між собою, немає сумнівів, а тому одна впливає на формування іншої та навпаки. Так, історичне буття українського народу впродовж кількох століть ототожнюють з національно-визвольною боротьбою козаків-повстанців, що фактично закріпили в нащадках волю до демократії, свободи слова й побудували модель держави, зразком якої стала сучасна Україна.

Тож, не викликає сумнівів, що тема козацтва в українській поезії має значний резонанс, адже передати риси народності в образі героя не можливо без зв'язку з бунтарським минулим його пращурів. Тим не менш, інтерпретація доби Козаччини в поетичних творах інших народів зумовлена зовсім відмінними від наших запитами суспільства, а також історичними надбаннями цих країн. Так, однією з найвідоміших згадок про запорозьке козацтво в іноземній поезії є поема «Мазепа» англійця Джорджа Гордона Байрона. Іван Мазепа в ній виступає оромантизованим героєм із легенд, що пережив немало за своє життя і зрештою став гетьманом: «І сам він був, як дуб-титан, / Землі козацької гетьман» [1, с. 10]. Натомість зображення Козаччини в поезії країн, що напряду історично пов'язані з Україною, має низку особливостей.

Так, у поетичних творах Польщі фігура запорозького козака набуває різного потрактування, в залежності від рецепції автора та способу впливу на читача. Зокрема, негативну конотацію козацтва зустрічаємо в плачах (коротких анонімних творах, у яких виявлялася безпосередня й емоційна спонтанна реакція на події Національно-визвольної війни й наступних років): «Невгамовний козак, жадібний до скарбів,.. / ...Він посіяв хаос і знищив майже всіх,.. / Він лишив по собі вічну пам'ять про своє повстання. / ...Бодай не славиться у світі ні на день, / Той, через кого було завдано такої шкоди, / І кров дворянська так безславно пролилася!» [4].

Створити негативний образ ворога легше й контролювати аудиторію за допомогою нього не важко, адже людина влаштована так, що погане впадає в око, а хороше – забувається й лишається поза увагою. Тим не менш, відмінних від



ворожих інтерпретацій козацької тематики в тій же польській поезії вистачає. Однією з найвідоміших є вірш-пісня Томаша Падури «Гей соколи».

Томаш Падура (або Тиміш Падура) – уродженець Вінничини, який разом із Богданом Залеським, Антонієм Мальчевським та Северином Гоцинським популяризував українську культуру в поезії та піснях. Т. Падура неодноразово намагався розворушити бунтівний дух серед українських селян, за що був ув'язнений. Після кількох років пошуку себе, вийшла друкована збірка «Українки Тимка Падури», у якій авторові вдалося відтворити самобутність українського народу, його непохитність і волю, зокрема й крізь призму Козаччини. Пісні були записані польською та українською в латинській транскрипції. У них Т. Падура зображував одвічні символи козацтва – степ, шаблю й коня.

Визначним традиційним символом, що характеризує козака є птах, а саме – сокіл. Пісня «Гей, соколи», що її приписують Т. Падури, є уособленням козака як сокола – вільного, незалежного й фізично досконалого птаха. Насправді ж, авторство «Гей, соколи!» – доволі суперечливе питання, адже пісні, як відомо, беруть початок із фольклорних творів, довершуються й записуються авторами й видаються на новий лад. Так сталося й з польською піснею, що ввібрала елементи народного твору «Жаль за Україною» та є доволі подібною за мотивом до «Їхав козак за Дунай» Семена Климовського. Доля пісні «Гей, соколи» склалася не найкращим чином через різну інтерпретацію тексту. Залежно від військово-політичної ситуації, текст трактували як гімн національно-визвольного руху або як тугу за «славетним» колонізаторським минулим польських завойовників, що колись мали у володіннях українські землі й втратили їх. І все ж, провідною думкою пісні виступають почуття до рідної землі.

Варто зазначити, що Т. Падура, як і багато польських поетів, відтворював образи лицарів-козаків, героїв, що борються за свободу, за право жити на своїй землі, торувати свій шлях крізь війни. З історії нам відомо, який вплив мала Козаччина на формування території сусідніх із Україною держав, зокрема Польщі. Козаки брали участь у польських походах, але й неодноразово ставали на бік московитів, шведів і турків, що ускладнювало багато процесів державотворення. Тим не менш, у рядках «Гей, соколи», як і в інших піснях Т. Падури, що несуть в собі історичний «багаж» відносин між Україною та Польщею, звучить такий знайомий українській пісенній творчості мотив, як скорбота, жаль за рідним домом, українською землею: «Жаль, жаль за милою, / За рідною стороною. / Жаль, жаль серце плаче, / Більше її не побачу» [2].

Любов до Батьківщини у збірному образі козака виявляється як щось зрозуміле кожному, що підкреслює порівняння з почуттями до дівчини, що проводить героя: «Гей там десь над чорними водами, / Сіда на коня козак молодий, / Ніжно прощається він із дівчиною, / Іще ніжніше із Україною» [2]. Лише підрядковий (дослівний) переклад надає змогу побачити правдивість зображення у цих рядках козацької вдачі: за рідною землею козак тужить навіть більше, аніж за дівчиною. Хоча далі автор все ж звертається до почуттів умовного героя й відзначає, що «Багато дівчат є на світі, / Лиш найбільше в



Україні. / Там моє серце зосталось, / При коханій моїй дівчині» [2]. Герой сумує за дівчиною і за «зеленою Україною» [2], хоче забутися у вині й просить поховати його після смерті в українській землі «при коханій моїй дівчині» [2].

Приспів «Гей, гей, гей соколи, / Оминайте гори, ліси, доли» [2] є закликом і побажанням недовгої та легкої дороги козакам, що збираються в похід. На відміну від приспіву в українській пісні «Їхав козак за Дунай», де бачимо розчарування головного героя в необхідності вияву почуттів до дівчини, що проводить його на війну: «Лучше було б, лучше було б не ходить, / Лучше було б, лучше було б не любить, / Лучше було б, лучше було б та й не знать, Чим тепер, чим тепер забувать» [3], «Гей, соколи» має більше від героїчного епосу козацької доби, що зумовило популярність її виконання під час повстанського руху. Адже образу козака притаманні якості, близькі людям: від туги через розставання з дівчиною до жалю за рідною землею й, у той же час, чуйного серця, загартованого тисячами походів, що здатне впоратися з найлютішим ворогом, але такого вразливого перед людськими почуттями.

З огляду на те, що поезія є однією з найвищих форм вираження почуттів людини, формуванню культурної спадщини українського народу ми завдячуємо не лише своїм, але й іноземним авторам. Героїзація чи нівелювання здобутків козацтва є лише одним із джерел поповнення криниці під назвою «українське минуле». Коли, як не зараз, ми маємо нагадати усьому світу про існування і зв'язок наших культурних надбань з історичним минулим інших держав і навпаки; показати, що той дух національно-визвольної боротьби українського народу загалом і козацтва зокрема оспівувався в поетичних народних творах предків наших сусідів, щоб навіки утвердити місце України в культурному осередку Європи.

Література

1. Байрон Д. Мазепа : поема ; пер. з англ. О. Веретенченка. Детройт, 1959. 48 с.
2. Гей, соколи. URL : <http://surl.li/dpjme>.
3. Климовський С. Їхав козак за Дунай. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/224952.html>.
4. Плач Корони Польської. URL: <http://surl.li/dydxе/>



Миронюк Л. В.
старший викладач
Національний університет «Запорізька політехніка»
Полковникова С. М.
студентка магістратури
Національний університет «Запорізька політехніка»

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ГЕРОЯ НЕБЕСНОЇ СОТНІ У ВІРШІ Г. ДУДКИ «КОЗАЧАТА»

Вирішальний вплив на хід новітньої історії нашої держави мала Революція гідності 2013–2014 років, мета якої – боротьба громадян за право на вибір європейського майбутнього. Увесь світ був свідком кривавих подій, жертвами котрих стали мешканці різних областей України. Їхні імена вже вкарбовані в нетлінну книгу національної пам'яті українського народу, а Небесна Сотня – найсвятіший символічний образ загиблих протестувальників.

Українські митці миттєво зрефлексували на трагічні події Революції гідності, філософськи осмислюючи психологічні трансформації, що виникли в суспільстві, уважно фіксуючи деталі портретів людей, які свідомо й відповідально долучилися до творення сучасної історії України. Серед них: В. Карп'юк, котрий упорядкував збірки «Євромайдан: хроніка відчуттів»¹, та «Євромайдан. Лірична хроніка»²; О. Забужко³, О. Виноградов⁴, Д. Савченко⁵, М. Слабошпицький⁶ та ін.

Мета нашої роботи – дослідити засоби творення художнього образу одного з Героїв Небесної Сотні, зокрема запоріжця Сергія Синенка, у вірші Г. Дудки «Козачата», що увійшов до збірки її поезій «Небесна Сотня».

Поетична збірка української поетки, членкині Національної спілки письменників України Ганни Іванівни Дудки – «Небесна Сотня», задум якої виник після участі авторки в програмі «Сила Духу» на Всесвітньому християнському радіо «Марія», де слухачі звернулися з проханням написати про їхніх земляків, полеглих на Майдані [2], є зворушливою й, на наш погляд, надзвичайно важливою для збереження історичної пам'яті про учасників Революції гідності. Досліджуючи характери Героїв Небесної Сотні, спогади про них, авторка впевнилася в тому, що – це талановиті, працьовиті люди, небайдужі до долі рідної країни; це високодуховні особистості, життя й діяльність котрих гідні наслідування. Ганна Іванівна вирішила «...написати. Про кожного. Емоційно. Щоб кожен, хто

¹ У збірці письменники Ю. Андрухович, Ю. Винничук, С. Жадан, Т. Прохасько та ін. з максимальною щирістю передають власне сприйняття трагічних подій 2013–2014 років).

² Серед авторів віршів 31 поет – О. Бик, М. Гуменюк, М. Кіяновська та ін.

³ Авторка проекту «Літопис самовидців: дев'ять місяців українського спротиву», що ґрунтується на відображенні хроніки революції в соціальних мережах та блогах);

⁴ Збірка «Слово Майдану» складається зі ста оповідань учасників та очевидців тих подій.

⁵ Деякі твори книги «Маятник революції», написані, коли автор перебував за ґратами.

⁶ «Гамбіт надії» – збірка емоційно насажених віршів автора та розповідей очевидців.



прочитає, зберіг ці емоції і проніс через життя...» [2]. І, пропускаючи крізь серце згадки про події Революції гідності, учасницею яких була й сама, письменниця з болем у душі творила поетичні портрети тих, хто своїм «коротким життям заслужили безсмертя» [1]. Пам'яті Героя Небесної Сотні Сергія Петровича Синенка, уродженця міста Запоріжжя, якого вбили злочинці угруповання «Привиди Севастополя», поетка присвятила вірш «Козачата» [1, с. 23].

Очевидно, що, створюючи поетичний образ Героя, письменниця звернулася до прийому зображення особистості в контексті згадки історичних понять, явищ, подій, персон, причому, вибудовуючи ланцюжок перипетій, від давнини до сучасності: «Катерину ще не забули, / Можновладців високих тронів, / Хто боявся, щоб дика сила / Та не вирвалася зі степу», «Січ колись у крові втопили, / нав'язавши кріпацтво й «скрепи»», «Розродилась земля «тітушками», / Що забули козацьке «Пугу!» [1, с. 23].

Запорізький край у давнину був тим осердям, де на генетичному рівні акумулювався потенціал волелюбності й національної гордості українського народу. Відтак, з цього погляду в мистецькому просторі вже сформувалась зрозуміла кожному символіка. Тож авторка вдало скористалася нею й виразні художні засоби («козацькі нащадки славні» – епітети, «Запоріжжя гуде, як вулик» – порівняння, «кров козацька б'є люто в скроні» – метафора) були гармонійно вписані в контекст, поглиблюючи хронотоп поезії й сприяючи виникненню логічно зумовлених асоціацій у реципієнта. Оповита героїчним минулим, скроплена кров'ю земля породила сильних духом і безстрашних нащадків: «Та народ, що таку мав вольницю, / Не одягне повік кайдани» [1, с. 23].

Лапідарно й образно передає авторка стан загострення емоційної напруги в суспільстві, шокованому подіями, які взимку 2013–2014 років стрімко розгорталися на Майдані, залучивши для опису їх сприйняття фразеологічні одиниці в структуру риторичного запитання: «Посипати голову попелом, / Чи вrostи у землю корінням?» [1, с. 24], тобто бурхливо виявляти свої почуття – голосно кричати, плакати над загиблими – чи завмерти, заклакнуту на місці від страху та хвилювання. Революція гідності, яка у вірші оприявлена в образі бурі, сколихнула й дух нащадків славних козаків – і, як у добу козаччини, «завзятою силою» завирувало Запоріжжя – кожен узявся до посильної справи: «У ті дні «Як не я, то хто?», / Одностайно усі говорили...» [1, с. 23].

Підприємець, батько чотирьох дітей Сергій Синенко також став активним учасником революції: брав участь в Автомайдані Запоріжжя та Дніпропетровська (нині – м. Дніпро); організовував допомогу медикаментами, фінансово підтримував самооборону місцевого Майдану, захищав людей від жорстокого побиття «тітушками» та силовиками, допомагав пораненим, визволяв заарештованих мітингувальників із райвідділів міліції [3]. Саме про нього й сотень таких, як він, пише Г. Дудка у вірші «Козачата»: «На дорогах – і не протовпиться – / Вирушають автомайдани» [1, с. 23], «І летіли, немов на крилах, / Посланці до аеропорту» [1, с. 24], «До в'язниці – комусь на поміч: / Де займається – зразу гасять...» [1, с. 24]. Та, щоб залякати активістів запорізького краю, поплічники



злочинного режиму Януковича жорстоко вбили Сергія Синенка, спаливши у власному автомобілі на дорозі, за двадцять кілометрів від Запоріжжя. Особу загиблого змогли ідентифікувати тільки за допомогою ДНК-експертизи. Відеозапис злочину продемонстрували на громадському телебаченні так звані «Привиди Севастополя», які й узяли на себе відповідальність за вбивство [3].

Різноманітні художньо-стилістичні засоби, стилізовані під фольклорну поетику, використовує Г. Дудка для надання зображуваному гострої емоційності: передчуття недоброї звістки передають гіпербола «пройнялося усе тривогою» [1, с. 24] й уособлення «небезпека чигала звіром» [1, с. 24], а завдяки прийому художнього паралелізму концентрується увага реципієнта на нелюдській сутності злочинців-убивць: «то не привиди Севастополя, то диявола темні сили» [1, с. 24].

У ментальності українця дорога і степ – це сакральні, поліфонічні, динамічні невід’ємні світоглядні складові. Життя Сергія Синенка трагічно обірвалося саме на дорозі, яка пролягає степом поміж запорізьких сіл. Цю біографічну деталь авторка використала для створення зворушливого опису загибелі Героя Небесної Сотні: «Край старої, як світ, дороги / Деся машина в степу горіла!» [1, с. 24]. Вибудовуючи ланцюжок логіко-семантичних асоціацій художнього образу, письменниця Героя Небесної Сотні називає «козаком», його побратимів – «козацька сотня», а дітей – «козачата». Відтак підкреслює, що події новітньої історії є закономірним поступом суспільства у відстоюванні власних прав і свобод, державотворення. Особистісні характеристики загиблого авторка сконцентрує навколо займенника ВІН: «Він ні в кого не просить милості, / він стоятиме там на чатах, / І він знає, що в нього виростуть / Волелюбні його козачата» [1, с. 24], «Він у небі завжди, крилатий, / Щоб був спокій на Запоріжжі» [1, с. 24].

Отже, в основу створення художнього образу одного з Героїв Небесної Сотні – запоріжця Сергія Синенка, змальованого у вірші «Козачата», що ввійшов до збірки «Небесна Сотня» Г. Дудки, покладено біографічний матеріал з його життя й діяльності, який імпліцитно представлений у контексті історичних подій і поетичної символіки запорізького краю.

Література

1. Дудка Г. Небесна Сотня : поезія. Харків : Фоліо, 2019. 220 с.
2. Орехович О. «Небесна Сотня» Ганни Дудки. URL: <https://chz.org.ua/nebesna-sotnia-hanny-dudky/>
3. Синенко Сергій Петрович. Сайт. Небесна Сотня. Герої не вмирають... URL: <https://nebesnasotnya.com/sergij-syenko.html>



Міронов А. О.
аспірант
Запорізький національний університет

ДУХОВНИЙ ЗВ'ЯЗОК ІЗ МИНУЛИМ НАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ГУРТІВ «ОДИН В КАНОЕ» ТА «VIVIENNE MORT»

Творчість сучасних українських інді-гуртів «Один в каное» та «Vivienne Mort» набуває дедалі більшої популярності у широкого кола слухачів. Інді-музика свого часу виникла як альтернатива до комерційної, «продюсерської» музики, як така, що створювалася самостійно, без підтримки звукозаписуючих компаній. Як наслідок – відсутність початкової комерційної підтримки часто не дозволяла інді-артисту чи інді-гурту швидко отримати широку аудиторію прихильників. Цікавим виключенням із цих правил у сучасній українській інді-музиці є гурти «Один в каное» та «Vivienne Mort». Феномен їх отриманої без фінансової та інформаційної підтримки популярності полягає у безумовній талановитості та працьовитості учасників цих гуртів, їх творчій чесності та у періодичному зверненні до джерел сучасної української культури. Мета планованої доповіді – розкрити глибинний духовний зв'язок творчості «вільних» гуртів із культурною спадщиною України.

Першим визнаним широким колом слухачів твором гурту «Один в каное» стала пісня «Човен» на вірші видатного українського поета Івана Франка [3]. Учасники гурту дещо змінили твір класика [4]: переставили кілька рядків, повністю позбулися третього катрену, зробили приспів-рефрен із рядків першого та другого катрену, але повністю зберегли мову, впізнавану рідну говірку поета-енциклопедиста та ритмічну організацію твору. Внесені зміни вплинули на настрої твору, але залишили основні роздуми про можливість здолати зневіру й байдужість до життя. Власне, така інтерпретація не суперечить характеру поезії, характеру вирішення в ньому онтологічних питань, але надає творові більш оптимістичного звучання. Повторюваний кілька разів останній рядок – у авторському тексті повтору не було – стверджує необхідність руху до мети: «Може, іменно тобі ся вдасть до цілі доплести!» [3]. І водночас за риторичним ствердженням у полеміці із собою ліричного героя звучить сумнів: «може...». І знову залишається простір для роздумів, які тривожать і вимагають знайти рішення. Так відбувається актуалізація класичного тексту, наближення його до новітньої аудиторії і спонукання слухачів до роздумів над сенсом буття і пошуків духовної опори у творах не лише сучасного гурту, але й у віршах І. Франка. Пісня представників «незалежного» жанру стала звучати у багатьох комерційних телешоу, набирати мільйони переглядів у YouTube та отримала величезну кількість каверів – інтерпретацій іншими виконавцями.

Інша пісня гурту, яка також здобула популярність – «Ікони (Шістдесятникам)». Для учасників гурту надважлива думка про націєтворчу роботу шістдесятників, яка дала свої плоди в сьогоднішні, поєднання «їх» та «нас»,



усвідомлення зв'язку минулого й сучасного. У інтерв'ю виданню «Karabas Live» солістка гурту Ірина Швайдак сказала, що йдеться у пісні «про найкращих представників шістдесятництва – тих, в яких сила таланту поєднувалась із світоглядною силою і безкомпромісністю» [5], а в їх творчій спадщині вона бачить «абсолютно новий виток в українській творчості, стрімкий технічний прогрес, космос, заримований в віршах, артхаус того часу» [5].

І знову звучить думка про зв'язок і взаємозалежність людей різних часів. З'являється відчуття причетності шістдесятників до сучасності. Нескореність, служіння істині й собі в найжахливіших умовах і попри страждання, лунає у приспіві:

Тримай лілію, лілію
Хай я вірую, вірую
Храни цілими, цілими
Вірші під прицілами [6].

Пісня стала першим твором гурту, випущеним у форматі синглу, що підкреслює, наскільки важливою є тематика пісні для самої авторки – солістки «Один в каное» Ірини Швайдак. Адже це було перше за 8 років існування гурту звернення до формату, який фокусує увагу аудиторії лише на одній пісні.

Окремо варто зазначити, що при цьому музиканти використали в пісні дуже непростий музичний розмір – 7/8. Для широкого кола слухачів це могло стати своєрідним випробуванням, адже комерційна музика в більшості випадків, оперує лише розміром 4/4. Але незвична ритмічна організація словесного тексту у синергії з цією незвичною для масового слухача музикою знайшла відгук у широкого кола поціновувачів.

Часто звернення до джерел відбувається через своєрідну музичну інтерпретацію народних пісень, що зустрічаємо в творчості обох груп. Наприклад, «Колискова» у репертуарі гурту «Один в каное» зберігає один із варіантів загальновідомої в Україні колісанки «Ой ходить сон коло вікон» [2], автентичну манеру співу, але звучить у супроводі акустичної гітари та перкусії.

Гурт «Vivienne Mort» у своїй творчості тричі звертався до українського фольклору. У їх альбоми увійшли народні пісні «Грушечка», «Перейди, місяцю» та «Зірочка». Зазначені пісні звучать у мінімальній, дуже коректній музичній обробці солістки гурту Даніели Заюшкіної. Найпопулярніша серед них «Грушечка» повністю зберегла перші строфи народного тексту та манеру виконання пісні, що була записана 1950 року видатним фольклористом Леопольдом Яценком на Вінниччині [1]. Музиканти чудово відчують народні пісні, відворюють їх настрій, багатство мелодій та почуттів, бережно ставляться до текстів та манери їх виконання. Все це сприяє інтересу до фольклору, зростанню кола молодих прихильників української пісні. Актуальність національної традиції, її людяність та позачасовість сприяла популярності гурту, допомогла завоювати увагу слухачів без комерційної підтримки.

Отже, звертаючись лише до репертуару двох досить молодих колективів, можна зробити висновок, що сучасні українські інді-гурти часто та плідно



звертаються до фольклорної традиції та різночасової авторської поезії, зберігаючи зв'язок із культурою минулого, пов'язуючи її з сучасним та проектуючи на майбутнє.

Література

1. Багатоголосні народні пісні. Записи, розшифровка та вступна замітка Леопольда Ященка. На допомогу художній самодіяльності: добірка пісень. *Народна творчість та етнографія*. 1962. № 3. С. 117–121.
2. Пісенний вінок: українські народні пісні / упоряд. А. Михалко. Київ : Криниця, 2007. 400 с.
3. Франко І. Човен. *Франко І. Збір. тв. : у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1976. Т. 1. : Поезія. С. 65–66.
4. Слова, текст, акорди – «Човен» – «Один в каное» – Українські пісні. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/8296676.html>
5. «Один в каное»: «Боягуз може бути генієм, але від цього він не перестає бути боягузом». URL: <https://karabas.live/odyn-v-kanoe-duzhe-kruti/>
6. Текст пісні «Один в каное» – Ікони (Шістдесятникам). URL: <https://notatky.com.ua/text-odyn-v-kanoe-ikony/>



Момот В. Ю.
студент магістратури
Запорізький національний університет

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ А. КОКОТЮХИ «ВИГНАНЕЦЬ І ЧОРНА ВДОВА»

Сьогодні простежується стійка тенденція розвитку вітчизняного детективу, який уже встиг зайняти свою нішу в літературі й літературному процесі. Юрій Винничук, Андрій Кокотюха, Богдан Коломійчук, Володимир Лис, Валерій і Наталя Лапікур, Ірен Роздобудько та ін. пропонують читачеві широке розмаїття детективів, серед яких усе частіше фігурує ретродетектив («Вілла Деккера» Ю. Винничука, «Вигнанець і навчена відьма» А. Кокотюхи, «Експрес до Галіції» Б. Коломійчука, «Подвійна гра у чотири руки» І. Роздобудько тощо). Наразі єдиного визначення терміна «ретродетектив» немає. «Лексикон загального та порівняльного літературознавства», «Літературознавчий словник-довідник», «Літературознавча енциклопедія» визначення не подають. О. Колесник зазначає, що «Під ретро-детективом (або детективом з історичною основою) можуть розумітися твори, де головною складовою є, власне, детективна фабула, а прив'язка до певного історичного періоду потрібна лише для створення антуражу» [2, с. 21]. С. Філоненко вважає, що «Він (ретродетектив – В. М.) ґрунтується на перенесенні кримінального сюжету в минулий час. Серед дійових осіб можуть зустрічатися реальні історичні постаті... Похідний від латинського «retro» (назад), він (означник «ретро» – В. М.) застосовується до опису художніх форм, звернених у минуле» [3, с. 106–107]. Загалом, ґрунтовне й системне дослідження ретродетективу ще попереду.

Мета статті – розглянути особливості жанру й стилю детективу А. Кокотюхи «Вигнанець і чорна вдова», значну увагу приділивши з'ясуванню ролі історичного складника.

Двадцятирічна робота А. Кокотюхи на ниві детективістики дала плідні результати – понад 60 творів, серед яких: «Темна вода», «Аномальна зона», «Називай мене Мері», «Повний місяць», «Лихе око», «Розбите дзеркало», «Чужі скелети», «Легенда про Безголового» тощо. У творчому доробку письменника вагоме місце посідають цикли ретродетективів. Так, «Львівський цикл» презентує історію 1908–1918 років. Головний герой Клим Кошовий, намагаючись вижити в чужому місті, закохується, протистоїть системі та розкриває кримінальні справи, наприклад: смерть адвоката, в якій підозрюють головного героя («Адвокат з Личаківської»), вбивство доньки нафтового магната («Автомобіль з Пекарської»). Київський слідчий Платон Чечель – головний герой циклу «Вигнанець», перша книга якого і є предметом нашого наукового інтересу.

Головний герой роману «Вигнанець і чорна вдова» Платон Чечель, будучи поліцейським, знаходить убивцю юних дівчат, якою виявляється донька одного з впливових людей Петербурга. «Дійсний таємний радник Урусов не має жодних



сумнівів, що його доця скоїла ті жахливі вбивства. Єдиний спосіб відбілити її – поставити в один ряд із жертвами» [1, с. 12]. Невдовзі панянку вбивають, як і попередніх жертв: «Полінку, як відомо, закатрупили тим самим способом, який вона практикувала» [1, с. 12]. А звинувачують в цьому «молодого поліцейського, котрий нібито розкрив злочин і виставив родовиту петербурзьку князівну патологічною вбивцею-маніячкою» [1, с. 12]. Тогочасна суспільна реакція перетворює життя простого поліцейського на пекло, адже «донька таємного радника, наближеної до імператора особи, не може бути вбивцею» [1, с. 12–13]. Як наслідок – Чечель стає вигнанцем.

Визначення жанрових властивостей починається з виявлення жанрових доміант. Отже, розглянемо текст роману А. Кокотюхи «Вигнанець і чорна вдова» та з'ясуємо його жанрові особливості. Слід зазначити, що твір поєднує риси жанрових різновидів історичного й авантюрного романів. Відповідно до авторського задуму ознаки історичного твору чітко артикульовані в тексті. Вони виявляться насамперед у хронотопі. Автор доволі уважний до топографії Києва початку ХХ століття: «Вилетівши з нетрів, Платон спрямував бричку спершу вздовж берегу Либіді, потім – у бік Великої Васильківської, а звідти, повз завмерлий уночі Троїцький базар, – на Благовіщенську, через Караваєвську й далі до Бесарабки» [1, с. 25], що не є пріоритетною ознакою детективу, але є важливою для історичного твору. Для переконливого відтворення епохи, її колориту часто називаються вулиці («Колишня Ямська слобідка восени та навесні, з потеплінням і відходом зимної погоди, потопає в болоті» [1, с. 16], «Його можна було зустріти в будинку на Великій Житомирській – завжди мав якісь справи у головному поліцейському відділку Києва» [1, с. 6], «Коли щось не подобалося владі, не тільки Батієву вулицю, а й усю слобідку активно трусили, потім закривали більшість пригонів, когось саджали в холодну, і доводилося трусити калитками, відкупатися, усіляко підкреслювати лояльність до влади та, головне, бажання співпрацювати» [1, с. 17–18], «Завернувши з Благовіщенської вулиці, Платон натягнув віжки, зупинив коня й, не надто переймаючись докорами сумління, залишив бричку біля першого-ліпшого будинку» [1, с. 25]), площі («Від Бесарабки до Царської площі вдалося дістатися без пригод» [1, с. 25], «Брест-Литовський шлях вивів на Галицьку площу» [1, с. 162], «Далі – Солдатською слобідкою, а там до Лук'янівської площі знову пряма дорога» [1, с. 239]), професії («За інших обставин вони поміняли б відомості про тебе на прихильне ставлення поліцеймейстера» [1, с. 9], «Уже хотів оминати городового, котрий, виглядало, просто трапився на дорозі» [1, с. 19]), соціальні прошарки («Та столична панночка наробила в місті забагато горя» [1, с. 9], «Замок барона з численних лицарських романів, читаних Платоном-гімназистом» [1, с. 41], «Та перша персона не забарилася – долинули швидкі кроки, і пташкою залетіла баронеса» [1, с. 65], «Старший баронет нагадував велику дитину, якій батьки надали абсолютну свободу дій та вчинків і яка нею користується на повну» [1, с. 70]) грошові одиниці («Чечель витягнув гаманець, звідти – синій кредитний білет у п'ять рублів, поклав перед собою, постукав пучками пальців» [1, с. 182], «Бариня прочитала при мені, аж цілий рубль



дала» [1, с. 215]). Авантюрність роману активується завдяки швидкому перебігу подій, гострій динаміці твору, наявності напружених ситуацій, тісно переплітаючись із детективними складниками твору (вистежування злочинця, викрадення головного героя та його арешт, кількість смертей). Окрім вище названих простежуються елементи соціального й побутового творів, оскільки порушено питання дружби, взаємного та нерозділеного кохання, соціальної нерівності, революційних рухів. Автор вдало поєднує ці складники. Концепція твору як авторське бачення світу, полягає у доборі персонажів, ситуацій, художніх деталей. У романі узагальнюються характерні ознаки морального та духовного світу, що відкриваються через зображення образів тогочасного суспільства.

Іван Захарченко, відставний поліцейський, знаходить Платона Чечеля з метою передачі справи барона фон Шлессера, яку його просили розкрити. Відомий мільйонер фон Шлессер отримав лист-попередження стосовно підготовки замаху на нього. Аристократ не лише не вірить у ймовірне вбивство, а й інформації щодо його дружини, яку вважають «Чорною вдовою»: «Ви помрете від руки вашої чорної вдови женить її геть» [1, с. 53]. Становище вигнанця, репутація досвідченого нишпорки й мрія стати схожим на Захарченка не дають Чечелю можливості відмовитися від пропозиції свого кумира: «Ви, Чечелю, у своїй справі найкращий із тих, про кого я чув і кого знаю. Досить юний, не обтяжений життєвим досвідом, тож не надміру розважливі в діях та рішеннях. Я хочу відмовитися і водночас допомогти приятелю. Тож рекомендую йому вас – а ви не відмовитися лізти в той гадючник. Або туди, або в тюрму за вигаданими звинуваченнями. Нічого не доведете, на пальцях же вам пояснив» [1, с. 15].

Отже, ознаки детективу, події якого розгортаються навесні 1909 року в Києві, проявляються з початку твору. По-перше, головний герой у минулому успішний слідчий. По-друге, з'являється справа, котру він має розкрити, а саме – замах на вбивство. Тож події розгортаються відповідно до вимог творів детективного жанру: Чечель за допомогою своїх дедуктивних навичок та логіки розкриває вбивство. Підтверджують це відсутність збігів обставин, випадкових розв'язок та вичерпність фактів, якими оперує герой: пошук слідів на місці вбивства, встановлення місця перебування підозрюваних під час злочину, а разом із цим і їхнього алібі, пошук деталей, які б підтверджували чи спростовували різні погляди героїв на ситуацію. Послідовний перебіг подій допомагає читачеві разом із головним героєм відкривати нові факти в справі і, зрештою, викрити вбивцю.

Образ Платона Чечеля типовий для чоловіка початку ХХ століття: амбіційний, розумний, кмітливий чоловік, який мав стати одним із найкращий у своїй справі. Герой розказує про себе так: «На той час молодий успішний слідчий кримінальної поліції забагато крутився під ногами вищих чинів. Перебирав на себе зайву, не потрібну їм увагу. Не люблю хвалитися, та маю право: на моєму фоні останній рік інші, переважно старші, виглядали блідо» [1, с. 145]. У характері Чечеля всі риси, притаманні класичному нишпорці: винахідливість, спостережливість, кмітливість та розсудливість. Такі навички герой не втрачає в напружених ситуаціях, а використовує їх як професіонал своєї справи: «Перша



думка – до лежачого. Чечель відкинув її. Базилеві не допоможеш... Нахилившись над столом, Платон понюхав вміст графіна... Запах гіркої мигдалю чувся й від трупа. Василь помер так, як батько» [1, с. 219], «Став навколішки. Те саме – гіркий мигдаль, велика концентрація ціаніду» [1, с. 220].

Протягом твору час від часу з'являється поліцейський у відставці Іван Захарченко, людина зі зв'язками та досвідом. Хоч він і не при справах, «та легендарною персоною лишався» [1, с. 6] і «з відставним сищиком рахувалися» [1, с. 6]. У його образі вгадується типовий для класичного детективу помічник головного героя. Проте Захарченко не той, кому треба пояснювати всі дії, розтлумачувати поведінку вбивці. Він виступає порадиником, людиною з досвідом, тим, хто може й на помилки вказати, і підштовхнути до наступного правильного кроку: «– Так і зрозумів, знову комусь припекло порадитися з Захарченком» [1, с. 169].

Злочинцем виявляється Марко фон Шлессер – найменший син барона, який майже до фіналу твору залишається поза підозрами завдяки своїй суспільно-громадянській позиції. Причиною вбивства стає спадок, який виявився потрібним сину-анархісту задля потреб революції: «Гроші, які татусь заробив працею експлуататора, підуть на потреби світової революції!» [1, с. 278]. А для досягнення такої «прогресивної» мети всі засоби прийнятні.

У творі постають різні образи, кожен із яких маючи власну мету й завдання засвідчують розмаїтість людських характерів і особливостей буття: барон фон Шлессер – турботливий батько і чоловік; Апаш – злочинець, закоханий у баронесу, готовий заради неї на все; Василь та Варвара фон Шлессери – діти барона, багатії, які думали тільки про своє безтурботне життя; Нікола Садовський – позашлюбний син барона, який не втрачає надії на бодай краплю батьківської любові тощо.

Отже, зважаючи на смислове навантаження, художні образи, хронотоп, змістову наповненість роману «Вигнанець і чорна вдова», вважаємо, що він має всі ознаки ретродетективу. Такий жанр допомагає отримати загальні знання, а інколи й точні факти про конкретну епоху, країну чи місто з позиції історії та топографії. На відміну від інших прозових жанрів, у детективі зацікавлює інтелектуальний характер твору. В тексті можна знайти гумор, вишуканий стиль, історичні моменти. Ці риси для інших жанрів будуть обов'язковими, але в детективі вони переходять на другорядний план. Проте вони стають в нагоді авторові й допомагають відтворити київську атмосферу й колорит перших десятиліть ХХ століття.

Література

1. Кокотюха А. Вигнанець і чорна вдова : роман. Харків : Віват, 2020. 304 с.
2. Колесник О. Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 20–27.
3. Філоненко С. «Київський» ретро-детектив: репрезентація радянського минулого. *Філологія. Літературознавство*. 2010. С. 106–111.



Мушкетик Л. Г.
д. філол. н., чл.-кор. НАН України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

МОТИВИ ТА СИМВОЛІКА КОЗАЦЬКИХ ПІСЕНЬ У ПАТРІОТИЧНИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ГУРТІВ

Традиційний козацький фольклор, зокрема пісенний, охоплює різножанрові твори – думи, історичні пісні, великий масив народної лірики, де йдеться про різні сторони козацького життя, репрезентовані у досконалій мистецькій формі. Твори ці користувалися популярністю у всі періоди існування українського народу, та нині спостерігаємо піднесення інтересу до них, адже в час новітньої загрози незалежності українству, збройної агресії Росії актуалізуються вищі цінності козацького етосу, які надихають народ і військо на боротьбу з ворогом. Козацькі топоси увійшли і до музичної культури сучасних гуртів і окремих виконавців.

В етичних, ментальних уявленнях українців у всі часи превалювали концепти свободи (волі) й української слави, та свого апогею ці поняття досягли у період козацтва, адже козацький світогляд формувався в умовах жорстоких боїв з ворогами, суворого похідного життя, дисципліни. З головних чеснот пріоритетними стали патріотизм, сміливість, вірність обов'язку, гідність, стійкість та ін., ці риси притаманні героям народних пісень і наративів. Цими якостями нині наділяють українських захисників, які віддають життя за свободу свого народу, це сучасні герої, які воюють за *правду*, цей концепт широко поширений в українському фольклорі і є евокативним поняттям, тобто викликає чимало різних асоціацій і конотацій. Водночас війна для миролюбної української нації постає як відсутність правди, неправда, трагедія, вона проклята, у той час як для росіян вона є органічним виявом їх підлого, агресивного, завойовницького ества і ненависті до інших націй.

У сучасному мистецькому просторі України побутує чимало патріотичних пісень, маршів тощо, які виконують сучасні гурти, котрі залучають ідеї, формули, топоси з різних історичних прошарків народних пісень, як давніших, так і минулого століття (стрілецькі, УПА). Пісні про війну з'являються з 2014 року і продовжують функціонувати й зараз, поповнюючись новими реаліями з 24 липня 2022 року. Так, у щойно деокупованому Херсоні гурт «Kozak system» виконав новостворену пісню зі словами:

А до Херсона повернулася весна,
і одягнула вишиванку і намисто,
відкрила пляшку недешевого вина,
на площі знов лунає українська пісня.

Творцями і виконавцями пісень є як окремі співаки, так і учасники численних груп, що репрезентують новітні напрями української музичної маскультури, поп і рок музики. Топовою піснею, гімном стала «Червона калина»



у виконанні Андрія Хливнюка (гурт «Бумбокс»), яка поширилася по всій Європі і утвердилася як символ протистояння ворогові:

Гей, у лузі червона калина, гей, гей, похилилася,
Чогось наша славна Україна, гей, гей, засмутилася,
А ми тую червону калину, гей, гей, та піднімемо,
А ми свою славну Україну, гей, гей, та розвеселимо.

Сама пісня є давнішою, стрілецькою піснею, що була складена понад століття тому, однак в її основу лягла народна пісня з часів Хмельниччини «Розлилися круті бережечки». У пісні знаходимо народну, козацьку символіку – червону китайку як символ звитяги й водночас жалоби за полеглим героєм. Втіленням перемоги є червона калина, а сам червоний колір – оптимізму, героїзму. До репертуару співаків увійшли й інші стрілецькі, повстанські пісні, марші («Зродились ми великої години», (виконавці Олег Скрипка, гурт «Тінь сонця» та інші). Складено й різні варіації текстів до відомого Запорізького маршу, напр.:

Лицарська звитяга, бойова наснага,
Віра в побратима і у весь нарід,
Кров наша гаряча, козацькая вдача
І Божая матір - нам покровом
Від недоль і бід!

Сучасний музичний гурт «Тінь сонця» представляє унікальний жанр «heavy-folk» (т. зв. козацький рок), де звучання бандури та скрипки поєдналося з традиційним рок-гітарним супроводом. У піснях відроджується славне козацьке минуле, козацькі традиції, а також давні міфологічні уявлення. Своєрідною візитівкою групи є пісня «Козаки» («Їхали козаки»):

Їхали козаки, їхали по полю,
І лунала пісня про їхню долю,
Про їхню долю, про справжню волю.
Їхали козаки, на конях по полю...

З волею в козацьких піснях асоціюється високе небо, чисте поле, широкі степи – «Коли козак в полі, тоді він на волі». На подібну тематику складено сучасні пісні «Вільним небокраєм», «Мчать козаки» («Вогняні шаблі, вогняні пістолі у долонях, / Мчать наші козаки на залізних/ небесних конях»), «В дикім полі», «Косарі». У пісні «Громом і вогнем», звучать заклики до боротьби з ворогом: «За свободу вставай до бою...Громом і вогнем розбудим, поведем!», у пісні «Тримайся, козак» підбадьорюють козака, який воює «за волю, за правду, за вільне життя». Він стає на герць з ворогами заради неньки-батьківщини, батьків, дружини, дітей і, зрештою, перемагає, бо вірить у свою силу, адже він на стороні правди і добра. Великою ганьбою і соромом для козака були вияви легкодухості і боягузтва, неслави і безчестя. У пісні згаданого колективу під назвою «Вишневий садок» людину ставлять перед моральним вибором:

На прю чи на кіл – вибирати тобі,
Загинути в бою чи гнити в тюрмі.
А хто ж ти – кріпак чи козак?



Хто ж ти – кріпак чи козак?
Хто ж ти – кріпак чи козак?
Наволоч чи герой?

Традиційна пісенна символіка переходить і до сучасних пісень, це вирази *червона калина, слава, свята віра, Бог, прапор, Україна. Слова батьківщина, рідна земля, мати-ненька, своя земля* є, фактично, синонімами і втілюють святість роду, народу, нації. У фольклорі Україна часто персоніфікується, ототожнюється з жінкою, матір'ю. Йдеться про надціннісний характер волі (у думках «Старая козацькая воля, козацькая слава, що по всьому степу дибом стала») і власної землі – України, за яку ладні померти. Народ співвідносив волю з вартістю самого життя: «Воля дорожча за життя»; «Неволя – страшне лихо»; «Немає гіршої долі, як жити без волі»; «Чоловік без волі, що кінь на припоні». Ця константна формула надціннісної вартості феномену («понад усе») як вияв найвищої міри оцінки переходить і в сучасні твори («Нам Україна вище понад все»). У «Гімні оборони України» (гурт «Шабля») знаходимо такі рядки:

*Не плачте за мною, якщо в полі згину,
Все віддам за любов неньку нашу Україну!
Не плачте за мною, якщо в полі згину,
Все віддам за любов неньку мою Україну!..*

*Єднаємося, браття, в цю лиху годину, ...
Нехай ворог знає – ми за Україну.
Богу душу нашу віддамо єдину,
За нашую землю Священну Україну.*

До сучасних пісень широко увійшли мотиви козацьких пісень – проводи хлопця на війну, туга за ним матері, сум дівчини та ін. До прикладу, це пісня «Біля тополі», що виконується різними гуртами і співаками – «Kozak system», Shumei та ін. на народнопісенний мотив очікування матір'ю сина з війни, який «...для бою за волю пішов в далечінь, за правду і долю других поколінь, для тих, хто у морі і крилами лелеки вертаються додому живі». Одним із поширених топосів уснословесних творів є смерть козака на полі бою, у ній закладена глибока ідея духовного безсмертя людини на відміну від її фізичної загибелі (дума «Козак Хведор безрідний»). І хоча людина завжди прагне до самозбереження, та в ситуації вибору між безчесним життям або гідною смертю людина честі обирає індивідуальну смерть, що може символізувати духовне безсмертя. Це підкорення власних інтересів суспільним зауважуємо у пісні групи «Тартак» (соліст Олександр Положинський), в якій з метою донесення головної ідеї вжито сюрреалістичний народнопісенний композиційний прийом монологу померлої людини, яка з іншого світу звертається до живих: «Мене вже немає!.. Поряд зі мною літають орли... Мене вже немає!.. але важливо, щоб ви всі були». Високі кургани, які насипали для полеглих козаків, козацькі могили, сцени поховання козака товаришами зберігають пам'ять про загиблих героїв-козаків, тому така могила набуває символічних вимірів у фольклорі – з одного боку, занепаду давньої козацької слави, з другого – вічного життя, можливості відродження духовної сили



нації. Про це з проєкцією на сучасність йдеться у творі «Козача могила» гурту «Тінь сонця»:

Козача могила – то біль степів,
Колиска бентежних нестримних снів...
Крізь сні та крізь мрії пройде твоя душа,
Честь твоя збереже наш край.
Твої сини та онуки почують у серцях
Голос твій, він і вкаже шлях...

У піснях про війну вжито властиві фольклору поетичні засоби – метафори, постійні епітети, порівняння, зменшувальні слова та ін.: *широкі лани, Чорнеє море, свята ненька, свята віра, війнонька, на брата брат* тощо. Тут природа суголосна настроям ліричного героя, вона жива й сумує чи радіє разом із ним, фіксуємо у піснях також приклади традиційного психологічного паралелізму зі світу природи і людського життя, людських почуттів: «А коли прощались, / Плакала калина, / А із нею разом / Молода дівчина». Як і усна словесність, тексти поп і рок музики сповнені яскравими метафорами, антропоморфними образами, картинами битв, та вже нинішніми, з новими реаліями, до прикладу, пісня «Квіти мінних зон» гурту «Океан Ельзи» (соліст Святослав Вакарчук).

Вона рве твої думки,
Бо на відстані руки
Тремтять сльози і бетон,
Цвітуть квіти мінних зон,
Дихає війна...
Мамо, це не сон!

У пісні виконавця Paul Manandise «Лелеки» захисників Вітчизни порівнюють з лелеками, які бережуть спокій України. Адже лелека в українських віруваннях є оберегом родинного затишку, рідного дому, добробуту і благополуччя.

Військовий побут, суворі умови життя козаків призвели до ідеалізації його атрибутів, зміщення акцентів на інші смислелиттєві цінності. Неодмінними деталями змалювання таємничої постаті козака Мамає з народних картин є шабля, спис, люлька, кінь. Про це нагадують у пісні «Шабля» гурту «Kozak system»:

Шабля – це зброя, шабля – це правда,
Шабля – козацька це сила і влада!
Серце – коханій, Богу – душа,
Та коли треба – скажемо:
«Ша! Ша! Шабля! Шабля! Шабля! Ша...
Шабля! Шабля! Шабля! Ша...»

Однак у сучасній війні шаблі замінюють гармати, танки, байрактари, хаймерси та ін., про які теж йдеться у піснях (гурт «Хорея козацька», соліст Тарас Компаніченко, пісня «Дух гармат міцніший»).

Воїну-герою у піснях протистоїть ворог, який є концентрованим втіленням зла і негачії. Протиставлення добра і зла у мистецькому просторі набуває планетарних масштабів – Україна захищає світ від зла, диявола (білоруський гурт



Ляпіс Трубецкой, пісня «Воїни світла – це воїни добра»). У пісні виконавців Yarmak ft. Alisa «Дике поле» воно позиціонується як межова територія, давній символ орди, злої, дикої сили, що стоїть між цивілізованою Європою і звироднілим Сходом. Можемо говорити і про певні асоціації з цим образом в «Думі про козака Голоту». Символом волі, безшабашності, атараксії – безтурботності, бравади є в думі козак Голота, який «не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота». Він гуляє полем, битим шляхом, є козаком-нетягою, тобто бідним, через це непідкупним, незалежним ні від чого, ні від кого, він стоїть на захисті вітчизни, як і воїни новітнього часу:

Біси дохнуть сонце сходить
Ця земля воїнів родить,
Хай сміливих смерть обходить,
Гуляй дике поле!
Ворог сунеться без перестану
Із землі прадіди повстануть,
І затягне на той світ, враже
Наше дике поле.

Давні міфологічні мотиви звучать у пісні «Меч Арея» гурту «Тінь сонця», а «Енджі Крейда» буде сюжет пісні «Враже» на чарівництві, де дівчата ворожать на смерть ненависним ворогам.

Для сучасної поп-музики властива й обробка авторських пісень із фольклорними мотивами. Це зосібна гурти «Хорея козацька», «Кому вниз», стиль останнього характеризують як готичний метал та фольк-метал, у його репертуарі пісні на вірші Т. Шевченка: «У казематі», «Суботів. З Холодного Яру», де звучать мотиви занепаду України, її козацької слави тощо.

У всі часи українці вміли жартувати над своїми бідами і сміятися з ворогів, у наш час складено чимало гумористичних, сатиричних, пародійних пісень фольклорного спрямування, таких як «Ой горіли танки біля хати», «Обана, зашибись», «Коломийки про москалів», «Їхали укропи (Пісня про Путю) на мотив «Їхали козаки»:

Ой ти Путя, Путя ти дурненький,
Чом ти не вдавився, коли був маленький
Ой ти, Путя, Путя дурнуватий,
Замість України проковтнеш гранату...
...Будеш з України рачки утікати.

Сучасні твори масової музичної культури про збройне протистояння в Україні значною мірою спираються на українські фольклорні традиції, цінності, поетичні засоби, вони оспівують своїх героїв-воїнів, сприяють єднанню народу і служать патріотичному вихованню молоді, любові до свого, рідного, своєї землі й батьківщини, в них черпають силу і, запевне, і далі черпатимуть натхнення цілі покоління українців, їх виховне значення непересічне. Вони сприятимуть карбуванню у нашій національній пам'яті рядків однієї з пісень: «Ми ніколи не пробачимо і не забудемо!».



Нестеренко А. А.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

РОМАНТИЗАЦІЯ ОБРАЗУ ДІВЧИНИ-ОТАМАНА В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «МАРУСЯ»

Події національно-визвольної боротьби українського народу 1917–1922 років знайшли художнє продовження в романі Василя Шкляра «Маруся» (2014). Задум написати твір про славнозвісну жінку осяяв автора в 2010 році. У цей рік він побував на відкритті пам'ятника козакам і козачкам у с. Горбулів Житомирської обл., які під проводом отаманів Соколовських здобували волю українському народу у 1917–1920 роках. Майже чотири роки письменник працював над історичними матеріалами та архівними записами, отримувал листи-спогоди про сім'ю Соколовських.

«Маруся» є самобутнім історичним романом про достовірний образ жінки-отаманші Олександри Соколовської. Художній твір неодноразово ставав об'єктом вивчення літературознавців А. Галича, О. Галича, О. Лілік, В. Пономаренка, О. Пономаренко, Т. Хом'як і ін. Розкриттю образу головної героїні в романтичному аспекті до сьогодні не було присвячено розвідок.

Мета цього дослідження – схарактеризувати образ Марусі з однойменного роману В. Шкляра.

В. Шкляр образ Марусі подає в історичному контексті. Олександра Соколовська – найменша дитина в родині Соколовських. Дівчина з дитячих років влаштуувала ігри в повстанські збори. Її батько одного разу «...побачив у центрі кола свою найменшеньку пустунку, яка переконувала всіх, хто носить штани, йти в повстанці» [2, с. 37]. У юному віці Сашуня по-чаклунськи володіла словом переконання. Маруся розповідає Миронові, як вирішилась її отаманська доля: «Я прийшла до них не з гімназії. Козаки вже знали мене, багатьох я сама загітувала до загону» [2, с. 88].

Після смерті трьох братів у боротьбі з ворогом («...смерть підстерігала братів Соколовських підступно, з-за рогу» [2, с. 24]), у віці шістнадцяти років Сашуня вирішує стати на шлях боротьби. Тоді «...юна амазонка Саша Соколовська пройшла своєрідний ритуал посвячення у козацьке лицарство на вершині Дівич-гори, давнього горбулівського капища» [1], і обрала собі інше ім'я, «...назвала себе Марусею» [2, с. 6], бо «...це найупертіше жіноче ім'я» [2, с. 89]. Відтворення життєподібних, історичних обставин потребує зображення ідеального персонажа.

Письменник К. Поліщук увіковічнив образ легендарної жінки-воїна на папері ще в 1920 р.: «...граціозний образ гнучкої, золотокосої синьоокої панни арії» [цит. за: 1]. У романі В. Шкляр спирається на цей опис, тому простежуємо ідеальну постать стрункої синьо-сіроокої білявки Марусі: «...дівчина із золотою косою, що спадала на ліве плече з-під козацької смушевої шапки» [2, с. 21].



Маруся наче прагнула бути в усьому ідеальною, навіть в епізоді зображення її росту, де вона одержує перевагу: «...дівчина зіскочила з коня, і тепер було видно, що вона невеличкого зросту, зате дуже струнка – либонь, інстинктивно тяглася вгору, щоб здаватися вищою» [2, с. 23].

Портрет Марусі змальовано в динаміці: «До ринку з повагом в'їхала на білому коні юна дівчина, зодягнута по-козацькому, – в папасі з червоним шликом, у зеленій чумарці, при поясі була кобура з револьвером, з-під папахи на плече спадала золота коса» [2, с. 135]. Вбрання додає серйозності та ідеальності молодій дівчині.

Мати Ядвіга в передчасно дорослій Саші помічає, що «...щось таки змінилося в дівчині – і не від того, що тепер вона мала друге ім'я, що була отаманшею і займалася не тим, чим повинна займатися дівчина» [2, с. 190]. Олександра стала схожою на матір, до заміжжя, шляхтянку Ядвігу – «...тільки горда постава голови, строга лінія ший, тонкий вигин руки, зосереджений погляд, у якому Ядвіга помітила, з'явився тривожний блиск» [2, с. 193]. У бою Маруся показує можливості на рівні з чоловіками: «...вершниця на білому арабові кинула до плеча карабін. Навіть її кінь затамував дихання, і його ніздрі сіпнулися тільки на постріл» [2, с. 58]. Отаманша Соколовська охоче характеризує можливості свого війська: «Ви ще не знаєте нашу піхоту... Мої козаки, як роззуваються, то біжать собачою риссю так само швидко, як коні» [2, с. 34]. Упевненості Марусі, як отаману, надає злагоджена робота її товариства: «Отаманша через вістового передала Станімірові, щоб він не хвилювався, коли їх не буде чути» [2, с. 60].

Відунські здібності Марусі могли передатися від бабусі та її матері Явдохи. Мирон здогадується, що «...у ній таки було щось од віщунки. Маючи гостре передчуття, Маруся багато чого вгадувала наперед» [2, с. 100]. В. Шкляр містифікує стосунки Марусі та Мирона: вона дарує йому соколине око як оберіг. Загалом Миронові вона здавалася занадто таємничою: «Він думав, що ніколи не збагне Марусю сповна. Навіть якби доля відвела їм сто років, він би її не пізнав більше, ніж знав тепер» [2, с. 222]. У стосунках з Мирonom дівчина хоче залишитись чесною, знаючи, що кожна мить є останньою: «...я хотіла, щоб легшим було наше прощання» [2, с. 223]. Ворог дівчині не страшний, вона не втрачає сили духу. Червоний офіцер помічає, що «...усі метушаться, хвилюються, а ця відьма їх мовби не помічає, вони для неї порожнє місце. Стоїть без коси, обстрижена, та ще й насміхається» [2, с. 301].

Отже, ідеалізація образу Марусі досягається портретними характеристиками, фразами-штрихами інших героїв, які сприяють глибшому сприйняттю центрального образу роману В. Шкляра.

Література

1. Гонський О. Час воїнів. Олександра Соколовська – отаман Маруся.
URL : <https://www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/26/18551/>

2. Шкляр В. Маруся : роман. Харків : Книжковий Клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 320 с.



Нестерук С. М.
к. філол. н., доцент
Рівненський державний гуманітарний університет

ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ДЕПОРТАЦІЇ У РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ»

Роман «Гойдалка дихання» вийшов у 2009 році і торкнувся теми суперечливої та недостатньо вивченої як у літературі, так і культурі. Депортація до Радянського Союзу етнічних німців стала результатом реалізації концепції «колективної провини» німців за злочини Другої світової війни, які приписувалися також етнічному німецькому населенню в Східній Європі.

Наприкінці війни Радянський Союз вимагав військових репарацій за збитки, завдані нацистською Німеччиною під час кампанії. Румунія зайняла двояку позицію: союзника та ворога Німеччини. Після приходу Червоної Армії в Румунію в 1944 році етнічні німці зазнали переслідувань і були поділені на дві категорії, зважаючи на їхню минулу політичну діяльність: колишніх членів нацистських військових організацій етапували до таборів для військовополонених, а тих, хто не проявляв політичної активності, інтернували до трудових таборів займатися суспільною працею: «У січні 1945-го радянський генерал Виноградов від імені Сталіна поставив перед Румунією вимогу видати всіх німців, які проживають у країні для «відбудови» зруйнованого під час війни СРСР. Усі чоловіки та жінки віком від 17 до 45 були відправлені на примусові роботи у радянські трудові табори» [1, с. 284–285].

Про історію написання твору Герта Мюллер розповідає у післямові. Вона згадує історію своєї матері, яку вивезли на примусові роботи в СРСР. Але її мати – не єдина, хто був депортований до Радянського Союзу. Г. Мюллер зізнається, що про депортацію німців довгий час замовчували, говорили лише з родичами чи довіреними людьми. Це були навіть не відверті розмови, а натяки, бо ці спогади нагадували про фашистське минуле Румунії. Згадує письменниця і поета Оскара Пасіора, котрий пережив радянські табори й чудово запам'ятав цей період, а наприкінці свого життя розповів про події того часу, заохочуючи намір авторки написати про це. Відомо, що у 2004 році Г. Мюллер разом з Оскаром Пастіором та Ернестом Віхнером відвідали трудовий табір Новогорлівка. І стан героя, і біографія близьких людей чи не точно повторюють сюжет роману. Проте йдеться не про схожість індивідуальної позиції письменниці, а про виникнення нового світогляду та літературної типології на певному етапі розвитку соціуму.

Спираючись на обґрунтовану Вільямом Сьюеллом теорію інертності події, можемо вважати «інтернування в трудові табори», описане Г. Мюллер, оновленою культурною практикою, котра наприкінці Другої світової війни поновилася серед переможців. У німецькій літературі 80–90 років ХХ століття перемога СРСР над Німеччиною, констеляція образів «радянського воїна» / «німецької жертви», вимушена депортація етнічних німців Румунії,



вперше зазвучала як сумнівний спосіб політичної легітимації поведінки завойовників та «справедлива кара» для переможених.

Мотив травми німецької банато-швабської меншини утворює конвергентні наративи, які фіксує Г. Мюллер як представниця другого покоління жертв. Короткі розділи роману, структуровані у довільному хронологічному порядку, сприяють реалізації фрагментарно-кумулятивної форми роману. 64 фрагменти тексту структурно можна узагальнити в таку схему: шлях до табору, власне табірне життя, і, нарешті, вихід із табору. Помітно, що опис власне табірнього життя побудовано не за хронологічним принципом, адже таке життя, підпорядковане специфічній логіці, котра виходить за рамки просторових і часових відносин.

Постать Леопольда Ауберга, сімнадцятирічного етнічного німця, який проживає в Румунії, стає центральною при висвітленні проблеми інтернавання. Структура тексту дає можливість зробити висновок, що процес освоєння нового статусу індивідуальний і близький до вже існуючої схеми в «табірній прозі». Приреченість і неминучість існування військовополоненого підкреслюється непомітним і неакцентуїтованим у сюжеті мотивом поїздки-подорожі. В іншій ситуації поїздка, безперечно, стала б відправною точкою для відкриття нового світу. У ситуації інтернавання подорож встановлює перше зближення з Іншим. Міфопоетичною основою подорожі стає ритуал переходу, шлях від символічної смерті до нового народження. Оповідальні фігури, пов'язані з дієсловами руху, пояснюються тим, що вони є «технічними» засобами наративу, і зумовлені особливостями часо-просторового мислення й мови героя. Через метафори руху авторка маніфестує «нестабільність», мінливість, незавершеність процесу і апелює до уяви читача. Під час подорожі стан сп'яніння, як і веселощів, стає засобом захисту, засобом самозбереження, способом співіснування депортованих людей. Амбівалентні образи руху емблематизують наративну стратегію провокації – людина за будь-яких обставин зберігає здатність до гри.

Ведучи розповідь від першої особи, представляючи героя як дієгетичного наратора-протагоніста, Г. Мюллер моделює ретроспективну розповідь того, хто вижив. У цьому романі тимчасова дистанція між сьогоденням і минулим перетворюється на прийом письма, який ілюструє ефект довічної післядії: вижити в таборі не означає втекти від нього. Примусова праця, яка виходить за межі нормальної темпоральності, для оповідача – травматична з двох причин. З одного боку, присутність табору проявляється через шістдесят років у припиненні примусу до їжі. З іншого – нав'язливим бажанням пам'ятати і, тим більше, пам'ятати проти своєї волі. Подвійний примус, пов'язаний з їжею та спогадом, говорить про одне: оповідач повинен письмово зафіксувати табірне життя та табірний досвід. Однак наявність табору в житті після табору запускає процес «брехливого свідчення», «внутрішнього фіаско», і вказує на нездатність обробити, письмово зафіксувати травматичний досвід трудового табору. Те, що не вдалося зробити головному герою, Леопольду Аубергу та Оскару Пастіору, у своїй літературній творчості, авторці Г. Мюллер вдається лише побічно. Бо вона



спостерігає, як травматичний досвід і неможливість перетворити цей досвід на зв'язну розповідь, відображаються в особистості Пастіора. Розповідь, запам'ятовування та винайдення з абстрактних дій мігрують у фізичний вимір (сама письменниця говорить про «сирі нотатки», які вона робила під час зустрічей з Пастіором).

Пакування валізи постулюється як підготовка головного героя до депортації, вміст же – перетворюється на коди табірної досвіду, які супроводжують героя впродовж життя. Слово «пакувати» не означає укласти валізу. Образ валізи стає свідченням безпорадності та приреченості, вантажем спогадів, зрештою сприймається як далека проекція повернення додому.

Тактичними прийомами та засобами прагматичного фокусування образу інтернованого стає реалізація трьох стратегій: стратегії створення кола «чужих», стратегії перевиховання «худоби», стратегії глорифікації радянського переможця. Тактика магніфікації агресії «переможця» полягає у «розширенні» масштабу дій. «Винність» жертв «глобалізується»: за будь-яку провину інтернованих карають, як злочинців, що сидять у в'язниці.

Отже, описуючи парадигми травматичного досвіду депортації, письменниця створює новий погляд на виправно-трудова заклади, а табірні спогади перетворює у белетризовану оповідь, яку неможливо проговорити ні герою, ні авторці.

Література

1. Мюллер Г. Гойдалка дихання : роман. Харків : Фоліо, 2011. 286 с.



Ніколаєнко В. М.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ГЕНОЦИДУ ГОЛОДОМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Тема Великого голоду в контексті сучасних наукових пріоритетів гуманітаристики, що концентруються навколо проблем пам'яті й постпам'яті, травми й посттравми, тоталітаризму й посттоталітаризму, геноцидів, є цікавою й науково продуктивною.

Обсервація Голодомору як явища фаміногенної політики СРСР [1] закладена українцями-емігрантами в розпал нищення населення України голодом [2; 12] нині має інтердисциплінарний характер, що полягає в синтезі знань і методологій історіографії, соціології, соціальної психології, антропології, політології, статистики, літературознавства, лінгвістики, культурології тощо, а також залученні напрацювань культури й мистецтва як вітчизняних, так і зарубіжних.

Корпус творів про Великий голод різниться часом написання (1933-ий, 30–40-их, 50-их, період застою (1964–1985), перебудова (1985–1991), перші роки незалежності України, сучасність); місцем проживання автора (регіони материкової України чи зарубіжжя); належності авторів до різних поколінь; генерико-генологічними параметрами; глибиною художнього осмислення теми й головне – специфікою її реалізації автором, яка й становить предмет нашого дослідження.

Об'єктом наукового інтересу в цій розвідці будуть епічні твори українських письменників різних поколінь: тих, кому довелося на власному досвіді пізнати Голодомор – романи Анатолія Дімарова «І будуть люди» (1964–1968 цензурована версія, 2006 – повна), Павла Загребельного «Тисячолітній Миколай» (1994), і тих, хто осягав та осмислював події 1932–1933 років через сприйняття чужого досвіду – опосередковано: Євгена Гуцала «Співуча колиска з верболозу» (1991), Леоніда Кононовича «Тема для медитації» (2004), Світлани Талан «Розколоте небо» (2014), Наталки Доляк «Чорна дошка» (2014), Тимура й Олени Литовченків «Книга жахить. 1932–1938» (2018), Ірини Мельниченко й Вадима Геращенко «Живі. Всупереч» (2021).

Незважаючи на те, що в 1933 році була написана новела А. Любченка «Кострига», формування наративу про Голодомор закладено першими публікаціями в ЗМІ та творами закордонних журналістів і письменників-емігрантів із України, які скористалися правом на свободу слова, котрого були позбавлені їхні колеги по перу вдома. А. Дімаров, згадуючи про тематичні обмеження за часів радянської влади [9, с. 6], шкодував, «що в такий страшний час жив, коли не можна було правду писати, що був... вовком поміж прапорцями» [16].

То ж не дивно, що в 1960-х роках першодрук роману «І будуть люди» радянська цензура дозволила із суттєвими скороченнями, які було поновлено при його перевиданні у 2006 році.



Твір А. Дімарова «І будуть люди» за авторським задумом, передбачав осмислення утвердження радянської влади й травматичних наслідків цього процесу взагалі й табуованої теми Голодомору зокрема. Уродженець Полтавщини написав роман, у якому знайшли відбиток і факти з життя його родів – Гарасют та Дімарових.

Композиційним стрижнем роману є сюжетна лінія Тетяни Світличної, яка упродовж усього твору щонайтісніше корелюється з історією власного роду й тривалий час – із сім'єю свого чоловіка Оксена Івасюти, проте письменник тримає в полі зору й інших мешканців сіл Тарасівка, Хоролівка й хутора Іваськи.

Голодомор як заключний етап соціально-політичних процесів і катаклізмів, спрямованих на утвердження тоталітарної влади, у романі знаменують три символи як пророцтва біди: сухих блискавиць без хмар і грому, що спалахували при самій землі [4, с. 697], як «знак суду і гніву Господнього» [14]; курки, що заспівала півнем і тріснутого сволока.

Непосильні податки, обшуки, конфіскація зерна, продуктів, майна, арешти, заслання, голодні виснажені люди в пустих холодних хатах – класична формула художнього відтворення дійсності трагічних 1932–1933 років, яка в кожному конкретному епізоді чи сюжетній лінії активує певні засоби зображення. Так, конфіскація майна та виселення Оксена Івасюти разом із дітьми за межі Полтавщини супроводжується картиною прощання з вітряком, котрий «наче вийшов йому назустріч, наставивши крила для прощальних обіймів» [4, с. 725] і зображенням безсилля людини, яка постає в образі комахи, перед світом і долею: «І ще довго в степовому безмежжі виднілися три цяточки – три безсилі комахи, що ледве повзли, приплеснуті невблаганною долею» [4, с. 726].

Власне про Голодомор автор переважно говорить узагальнюючи, передаючи фізичний і морально-емоційний стан обібраного, голодного, виснаженого, байдужого села, вдаючись до використання фольклору («На воротях серп та молот, / А у хаті – смерть і голод, / А на хаті один куль, / І то кажуть, що куркуль!» [4, с. 936]) й епічного стилю зображення (наприклад, Божого Суду діда Хлипавки, на якому він звинувачує Сталіна за бажання знищити український народ, кличучи у свідки українців, котрі померли в голодних муках [4, с. 959–961]).

У романі П. Загребельного «Тисячолітній Миколай», із яким читач мав змогу ознайомитися лише через три роки після написання, репрезентовано сім часових концентричних кіл [6, с. 111], одним із яких є період 1932–1933 років. Реалізація субтеми відбувається в два етапи: відтворення Голодомору 1930-х років, котрий головний герой пережив у дитинстві, та осмислення його через призму голоду як явища взагалі й голоду 1947-го зокрема. Перший етап – це картина дитячих вражень і відчуттів, які хоч і чіткі, але з часом втратили гостроту під впливом пережитих випробувань (Друга світова війна) й радянської ідеології. Другий – художнє свідчення осмислення глибинності й тривалості трагічних віх в історії краю.

На відміну від попередників, Є. Гуцало про Голодомор говорить у зв'язку з обсервацією Другої світової війни й, що найцікавіше, – подає осмислення цих трагічних для України віх через призму дитячого сприйняття. Маємо на увазі



збірку «Співуча колиска з верблосу», у двох новелах якої («Поминки», «Прокіп Дудка забалакав»), активувавши форму звинувачення, автор зумів передати всю глибину трагедії 1932–1933 років.

Оригінальним у своєму підході до осмислення Голодомору є роман Л. Кононовича «Тема для медитації», яке полягає насамперед у ретроспективному висвітленні подій 1933 року: Голодомор постає в бабиних розповідях про лиховісні 30-ті роки, що спливають у спогадах Юра, котрий повернувся в рідне село помститися причетним до нищення його роду. Позиція головного героя в цьому питанні категорична: і організатори, і виконавці масового вбивства людей голодною смертю винні, а отже, мають понести й відповідне покарання. До категорії винних, на думку автора, слід зараховувати й жертв геноциду голодом, що своєю віктимною поведінкою провокували злочини, понісши за це покарання смертю. Тож питання злочину і кари в романі прочитується в площині кат–жертва.

Жорстокість активістів не залишилася поза увагою жодного автора, який зважився взятися за тему Голодомору, проте в «Темі для медитації» цей аспект постає як питання патології психіки персонажа.

Осмислення травматичної теми Голодомору 1932–1933 років відбувається через тісне переплетення реального (головний герой Юр, його друзі, вороги, близькі, знайомі тощо) й ірреального (Ірій, Отхлань, Морана, діви-поляниці, нави, Кобиляча голова тощо), чому сприяє міфічний складник роману Л. Кононовича «Тема для медитації».

Роман С. Талан «Розколоте небо» тяжіє до традиційних творів із лінійною організацією композиції та сюжету, в центрі котрого сім'я заможного селянина Павла Черножукова, на прикладі поневірянь якої постає одна з трагічних сторінок життя на шляху побудови соціалізму не лише луганського села Підкопаївка, а й усієї України. Проте за зовнішньою традиційністю, що на перший погляд має домінуючу позицію, криється цілком оригінальна авторська модель репрезентації теми Голодомору.

Картини Голодомору, традиційно відтворюють катастрофізм ситуації, зміну фізичного і психоемоційного станів людини, здатність на тотальну жорстокість як жертви, так і ката, його комплекси й образи, врешті травматичну дію Голодомору на всіх його учасників. Попри це авторці вдається сказати про трагічний досвід своїх героїв нетрафаретно, вдаючись до використання сюжетних ходів і засобів. Зокрема цьому сприяє використання епіграфів (не надто поширеного засобу в художній літературі про Голодомор) з поеми Є. Плужника «Галілей» й «Думи про голод» Є. Мовчана [15, с. 9], в яких сконденсовано головну ідею твору, тож рустикальний ідилічний початок роману для реципієнта є засобом контрасту, який корелює поняття «було / буде» і який підсилено рефренами. Одним із таких засобів повтору є пророцтво Уляниди щодо трагічних подій, у переддень і розпал трагічних подій, яке часом виконує функції констатації факту (коли жінка, збожеволівши від голоду, вбила і з'їла своє немовля).

Актуалізація теми пам'яті й постам'яті про Голодомор – домінуюча риса роману Н. Доляк «Чорна дошка», яка досягається за допомогою переплетення



трьох часових площин: 1932–1933-их, 80-тих і 2000-х років. На прикладі чотирьох поколінь (дід–діти–онуки–правнуки) у творі реалізовано тему геноциду голодом у вінницькому селі Веселе, котре, як і всі інші, що потрапили на Чорну дошку, не виконало план хлібозаготівель. Зміна світоглядної парадигми головного героя Олеся Тернового відбувається під час відрядження в рідне село для забезпечення висвітлення в ЗМІ виконання наказів партії. Саме він і стане сільським літописцем, нотатки якого ляжуть у основу кіносценарію правнука Олександра Левківського «Минулому не помстишся».

Письменницький дует Тимура й Олени Литовченків у романі «Книга Жахиття. 1932–1938», осмислюючи страхітливу дійсність, дає відповідь на питання: чому й за що потерпала Україна. Їхня версія частково перегукується з думкою, озвученою в «Темі для медитації» Л. Кононовича: «Якби не схотів народ цей дати владу над собою іншим – не дав би! Все, що потрібно для опору, для обстоювання власної гідності, ці люди мали. Але ж пересварилися, перегризлися між собою» [11, с. 4].

Третій роман із мінісерії подружжя «101 рік України», подібно до роману Н. Доляк «Чорна дошка», – низка сімейних хронік мешканців с. Катеринка, що на Миколаївщині, й Києва, в контексті якої порушується тема рятівництва, практично не артикульована в літературі про Голодомор. Йдеться про Олександра Глаголева, настоятеля храму Миколи Доброго на Подолі (інша назва – Миколи Чудотворця), який збереження життя іншого ставить понад безпеку й порятунок власної сім'ї, не говорячи про персональну. Справу батька, закатованого в застінках Лук'янівської в'язниці, продовжить син – Олексій Глаголев, Праведник народів світу.

Одним із останніх творів, де звучить тема Голоду, є документально-художній роман В. Геращенко й І. Мельниченко, написаний за щоденником бабусі В. Геращенко, яка з матір'ю, сестрою та братами була депортована в Сибір після розкуркулення родини. За два роки сестри змогли повернутися додому за сприяння вихідця з Гуляйполя, комісара об'єднаного державного політичного управління в м. Надєждинськ Сергія Жлуктенка, котрий допоміг їхньому діду з оформленням документів на дітей у комендатурі.

Про Великий голод у романі лише одна промовиста згадка діда Ісака, яка, розкриваючи весь жах пережитого ним, суголосна травматичному досвіду онук: Ісак заплющив очі, відганяючи від себе видава смертей... Збожеволілих від голоду матерів, котрі їли одних власних дітей і годували ними інших. Засуджених і застрелених працівників колгоспів, які таємно прокрадалися на поля, щоб украсти кілька колосків. Намагався забути спухлі від голоду животи малечі і закривавлені руки тих, хто згризав власні палці, щоб отримати хоча б трохи м'яса. Йому до дрижаків страшно було думати, що онукам теж довелося пережити подібне [13, с. 478].

Незважаючи на значний доробок гуманітаристики та художньої літератури у вивченні й осмисленні Великого голоду, ступінь освоєння й пропрацювання Голодомору як одного з етапів утвердження й функціонування тоталітаризму й геноциду в суспільстві потребує подальшого серйозного системного наукового й художнього освоєння, що зумовлено потребою суспільства й нації у знанні,



сприйнятті своєї історії, її трагічного досвіду, визнанні причетності до злочинів, які мають трагічні й травматичні наслідки індивідуального, суспільного, національного й культурного рівнів. І в цьому плані важлива роль за мистецтвом, зокрема літературою, яка маючи свій набір художніх прийомів і засобів, сприяє осмисленню теми Голодомору, а відтак і подоланню його наслідків. Тож можемо констатувати актуальність задекларованої теми у всій її поліаспектності.

Література

1. Гриневич Л. Фаміногенна політика Сталіна в Україні: імперський дискурс. 2021. *Схід / Захід* : журнал українознавства. 2021. Т. 8, № 1. С. 99–143.
2. Гудзь В. Історіографія Голодомору 1932–1933 років в Україні : монографія. Мелітополь : ФОП Однорог Т. В., 2019. 1153 с.
3. Гуцало Є. Співуча колиска з верболозу. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10357&page=17>
4. Дімаров А. І будуть люди. Харків : Фоліо, 2021. 976 с.
5. Доляк Н. Чорна дошка. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 368 с.
6. Єременко О. На перехресті часопросторових локусів історичних романів «Диво» і «Тисячолітній Миколай» П. Загребельного. *Єременко О. Навчально-методични посібник. Художні обличчя минулого в сучасній українській романістиці (На шляху літературознавчого аналізу текстів)*. Суми : Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. С. 107–114.
7. Загребельний П. Тисячолітній Миколай : роман : у 2 ч. Ч. 1. Харків : Фоліо, 2003. 399 с.
8. Загребельний П. Тисячолітній Миколай : роман : у 2 ч. Ч. 2. Харків : Фоліо, 2004. 461 с.
9. Зарівна Т. «На мене дуже вплинула Західна Україна...» Розмова з лауреатом Національної премії ім. Т. Г. Шевченка А. Дімаровим. *Кур'єр Кривбасу*. 2003. № 166. С. 3–14.
10. Кононович Л. Тема для медитації. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.
11. Литовченко Т. і О. Кига Жакіття. 1932–1938. Харків : Фоліо, 2020. 204 с.
12. Марочко В. Концептуальні підвалини західноєвропейської та російської історіографії голодомору 1932–1933 рр. в Україні. *Український історичний журнал*. 2003. № 5. С. 125–145.
13. Мельниченко І., Геращенко В. Живі. Всупереч. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 480 с.
14. Словник символів / О. Потапенко, М. Дмитренко та ін. URL: <https://textarchive.ru/c-1833001-pall.html>
15. Талан С. Розколоте небо. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 345 с.
16. Терен Т. Неопублікована розмова з Анатолієм Дімаровим: «Шодую, що в такий страшний час жив, коли не можна було писати правду». URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2014/07/7/174315/>



Новик О. П.
д. філол. н., професор
Бердянський державний педагогічний університет

КНЯГИНЯ АННА ГАЛИЦЬКА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Княгиня Анна (Єфросинія) є образом художніх творів кількох століть, інтерес до цієї постаті не згасає, попри загадковість цієї жінки і нечисленні історичні відомості про неї. В енциклопедичній статті розміщено небагато інформації про цю особу. «Походження Анни невідоме. Гіпотези про знатне чи навіть царське візантійське походження [російський фахівець із генеалогії Рюриковичів М. Баумгартен (1867–1939), польський історик Г. Граля (нар. 1957)] не підтверджено джерелами. Ймовірнішою є думка про її походження з великого волинського боярства (В. Пашуто). Вела боротьбу проти галицького боярства, яке було незадоволене відновленням Галицько-Волинського князівства (воно розпалося після загибелі Романа Мстиславича в Польщі). Після досягнення її старшим сином Данилом 18 років (1219) пішла до монастиря. Останню згадку про Анну містить стаття Галицько-Волинського літопису від 1253. Там її названо учасницею зібраної Данилом ради, на якій обговорювали доцільність прийняття від Папи Римського Інокентія IV королівського титулу» [5].

Друга дружина князя Романа Мстиславича, який на політичній арені Середньовіччя змусив рахуватися з собою не тільки Київську Русь, але й низку західних держав, залишається овіяною ореолом таємничості. Наразі існує кілька версій про ім'я княгині, її походження. Мати малолітніх князів Данила і Василька зуміла зберегти і їх самих, і право на княжіння. Доля Галицько-Волинського князівства після загибелі князя Романа Мстиславовича залежала саме від Єфросинії-Анни. Художня інтерпретація її образу відтворена в літописанні, а також авторами історичних романів. Першотвором у змалюванні княгині є Галицько-Волинський літопис, а в ХХ ст. образ привернув увагу Катрі Гриневичевої, Антона Хижняка, Антона Лотоцького, Івана Филипчака. Спробуємо простежити, як літописний образ трансформується у творі «Княгиня Романова» І. Филипчака. Це дослідження здійснено більш детально в праці [15].

Галицько-Волинський літопис містить небагато згадок про жінок князівства, зрештою, як і інші пам'ятки доби Середньовіччя. О. Щербак, досліджуючи типологію жіночих образів у давній українській літературі, пише, що «посилена увага до жінки у цьому творі пізнього середньовіччя пояснюється збільшенням ролі жінок в тогочасній історії, коли вони брали участь у політичних справах або й ставали на чолі держави як регенти, або навіть як повноправні спадкоємиці» [14, с. 6]. У літописі княгиня Романова не називається на ім'я, вочевидь і тому, що автор прагнув зосередити увагу на тій місії, яку вона виконувала, а не на особистості жінки. Описано, як рятує княгиня своїх дітей після зради бояр, як шукає притулку й захисту в чужих землях [1, с. 77–78]. При цьому події відбуваються в різних державах, і княгиня має вплив на політичну



карту середньовічної Європи, вирішуючи проблеми разом із польським та угорським королем.

Нечисленні літописні згадки про княгиню збурювали інтерес до Анни та до її ролі в історії України. Українські письменники ХХ–ХХІ століть намагалися відтворити перебіг подій з життя княгині не тільки за літописними згадками, але й за іншими джерелами. І. Филипчак (1871–1945) у повісті «Княгиня Романова» (1927) [11] описує роль княгині у збереженні князівства, її почуття і стосунки з європейськими правителями Пізнього Середньовіччя. Твір написано в співавторстві з Іваном Зубенком [9, с. 259]. Висока оцінка майстерності І. Филипчака в написанні історичних повістей є вмотивованою і про це йде мова в працях багатьох науковців. Зокрема Н. Мафтин, характеризуючи західноукраїнську еміграційну прозу, пише: «Серед авторів, котрі успішно працювали в жанрі історичної повісті, галицька критика вирізняла І. Филипчака, поцінуючи його прозу, як писав літературний оглядач журналу “Дзвони”, за “техніку будови” й “зацікавлюючу нарацію”» [8, с. 203–204]. «Хронотоп його творів охоплює давньокняжі часи та часи козацтва: “Княгиня Романова” (1927), “За Сян” (1928), “Будівничий держави” (1935), “Іванко Берладник” (“Пропаша сила”, 1936), “Кульчицький – герой Відня” (1937). Ці повісті, по суті, сприймаються як один цикл, що становить художній літопис історії західних земель Русі, у деяких із них діють одні й ті ж персонажі, в основу фабули закладена одна й та ж модель – боротьба за свою землю, її свободу» [8, с. 227].

Портрет княгині бачимо вже на перших сторінках твору І. Филипчака «Княгиня Романова». Автор яскраво змальовує вроду дівчини. Саме за прихильність цієї жінки потім будуть боротися володарі Європи, і ця жінка буде посутньо впливати на політику Східної Європи свого часу: «Серед пишно вдягнутих жінок, в лівому переділі ложі, як троянда з-посеред інших квітів, вирізнялася дівчина літ двадцяти, високого росту, струнка, із чарівним личком. Великі чорні очі у кожному погляді говорили про її непересічний ум. Вся її постать була схожа на статую скульптора Праксителя. Уста її повні мов пелюстки червоної троянди. Легка рожева туніка обгортала струнку постать, а на грудях стягалася золотою, з великим рубіном брошкою. Розкішне, хвилясте, темно русяве волосся, прибране червоними трояндами. Це була княжна Анна, що у її честь трубадури складали пісні, а лицарі довершували геройських вчинків» [11, с. 12].

Поединок на турнірі у Царгороді, коли змагалися польський Лешко з галицьким Романом, що закінчився поразкою поляка, автор недаремно подає як відправну точку стосунків небоги імператора і князя. Романтична історія першої зустрічі майбутнього подружжя закінчується коханням: «На лицаря посипалися квіти. Він під'їхав до царської льожи, поклонився імператорові, а відтак зійшов з коня і ставши на одне коліно поклонився княжні Анні. І в цей спосіб він, переможець на лицарських змаганнях, дав знати, що бився в честь княжни і що вона є королевою турніра. Княжна Анна відіпняла з грудей спряжку з рубіном і в парі з трояндою подала лицареві, як нагороду за подвиг. При тому вона пізнала цього лицаря – це той... Це варяг Ромуальд, начальник дружини галицьких



послів» [11, с. 16]. Поєдинок подано як такий, що мав потім глобальні наслідки у політичному сенсі. Любовний трикутник романтизує події, увиразнює пригодницькі риси повісті.

Якщо в Галицько-Волинському літописі подано кілька фрагментів з життя княгині, це, насамперед, такі події, що стосуються долі її дітей, майбутніх князів Данила та Василька, то в книзі І. Филипчак є спроба показати особистість самої Анни. Анни як коханої дружини і однопумця свого чоловіка. Красномовним є фрагмент тексту, де письменник змальовує спогади княгині про спільні мрії з чоловіком: «Інколи, як сини вже спали, вона сідала біля них і поринала у призадуму, тоді мов наяву бачила вона, як у двох з Романом будували пляни на майбутнє: вперш за все, щоб всі українські землі злучити – від пинських болот по багна Оки, від Нового Сутеча по Тьмуторокань. А тоді то Галич засяє у короні України-Руси... Пригадує, як будували державні реформи: конечним було надати більше прав смердам, щоби рільництво якнайкраще розвивалося. Також треба зміцнити торгівлю, а на це потрібне збільшення фльоти на Чорному морі, щоби плоди України-Русі вивозити до Греції, Риму у заміну дорогоцінностей. Пригадує, як князь, її Роман, розказував про свої наміри змусити орди кочовиків до осілого життя, до праці на ріллі. О так, бачить княгиня у світі спогадів, як впарі з мужем, плянували, щоб Русь стала великою державою, щоб сусіди поважали й боялись її, а піддані благословили їх за добре й справедливе правління» [11, с. 37–38]. Така ідилічна картина поваги і взаєморозуміння у родині князя Романа характеризує Анну і її погляди на політику князівства.

Княгиня виявляє розсудливість і мудрість не тільки в речах, але й у вчинках, жестах, мові. Закликає боярську раду втриматися від помсти за Романа, бо держава ослаблена, війна «може спричинитись до внутрішнього безладдя» [11, с. 30]. Автор вкладає в уста правительки власні думки про ситуацію на теренах колишньої могутньої держави: «Ах ці міжусобиці та пролиття братньої крові: діждуться колись Божої карі! Я не знаю, воєводо, яку можемо дати йому відповідь? Наше князівство повинно тепер жити у згоді із усіма сусідами, зміцнюватися у добробуті. Треба поборювати ворожнечу поміж різними станами суспільства, щоби всі бояри, міщани, купці, смерди почували себе вільними синами батьківщини і працювали для її сили і слави» [11, с. 36].

Історик Филипчак, скориставшись художнім домислом, формує у своїх сучасників уявлення про Галицько-Волинське князівство і, зокрема, про його правительку. На відміну від Галицько-Волинського літопису в повісті «Княгиня Романова» не йдеться про смерть та поховання княгині. У літописі, як слушно зазначив Н. Федорак, на початку йде мова про смерть Романа, і є розповідь про побудову гробниці його дружини наприкінці [10, с. 89]. Вочевидь авторам історичної повісті важливіше було наголосити на щасливому житті й успішності роду Романа Мстиславича, аніж деталізувати всі подробиці життя Анни аж до поховання княгині.

Катря Гриневичева також долучилася до відтворення епохи княжіння Романа Галицького у художніх творах «Шестикрилець» та «Шоломи в сонці» [3].



Якщо про образ Романа у творах письменниці писалося більше, зокрема в праці Ольги Харлан «Катря Гриневичева» [12], то про образ дружини Романа, матір Данила, в художній рецепції письменниці сказано небагато. Катря Гриневичева у тексті «Перед похороном князя Романа» описує страждання княгині, яка щойно втратила чоловіка, її думки та спогади. Такі думки звичайної згорьованої жінки, яка втратила чоловіка, потекли в інше русло після слів, що їх письменниця вкладає в уста священника Варлаама. Розмова зі священником змальована в тексті як переломний момент для рішення княгині відстоювати державотворчу справу чоловіка і спадщину своїх дітей.

У «Шоломах в сонці», як і в тексті «Княгині Романової», є й акцент на тому, що Анна мусила поєднувати різні іпостасі, виступала в ролі жінки-княгині, жінки-матері, жінки-політика. Так вдало змальовано вагання княгині щодо втечі від небезпеки. Гордість княгині мусить поступитися прагненню матері врятувати своїх дітей: «Темний рум'янець вкрив щоки княгині, і зараз же нагла блідість облила їх біллю. Гордий сміх ковзнув по бойких устах, згас.

- Або ж пристойть втікати – княгині?
- Матері пристойть» [3, с. 260].

Анна мусить шукати притулку і йти на політичний союз із польськими можновладцями. При цьому вирішальний вплив на прийняття рішення було зроблено не фразою посланця «Руським княгиням над Віслою раді» [3, с. 260], а символічним подарунком від київської княгині Олени, матері Лешка (старий псалтир).

А. Лотоцький в історичних творах про княжу добу також згадує вдову Романа, княгиню Ганну. Так в оповіданнях «Княжа слава» є такі як «Князь Роман Мстиславич», «Княжі сироти», «Данило – король», «Данило знову галицький князь», де згадується і княгиня Ганна. Згадується дружина Романова в епізоді про допомогу Романа грекам у протистоянні половцям і печенігам. Одним із вирішальних факторів, чому греки звернулися по допомогу саме до нього, як наголошує письменник, був шлюб із Ганною. Андрій Лотоцький використовує деталі побутописання, художні засоби задля увиразнення картини. У діалозі князя і княгині, яка проводить чоловіка з однорічним Данилком на руках, автор використовує сталі вирази і благословення. При цьому сполучаються як слов'янські звороти і слова, такі як звертання «мій ладо», так і слова молитовні: «Нтхай тебе, милий мій ладо, Господь Ісус Христос і Мати Його Пресвята в своїй опіці мають!» [7, с. 150].

Роман А. Хижняка «Данило Галицький» містить опис діяльності княгині (тут вона зветься Марією). Романтичний образ княгині, яка чекає чоловіка з походу, журиться за чоловіком у високій вежі, подано в художньому контексті: «Мабуть, у цьому теремі плакала колись, в останні хвилини, коли прощалась із батьківським Галичем, Ярославна, від'їжджаючи на північ, у Новгород-Сіверський, щоб стати жоною князя Ігоря [13, с. 9]. Попри те, що твір присвячено Данилу, його матері також відведено значне місце.



Тож зіставляючи різні інтерпретації образу княгині Романової у літописанні, історичних оповіданнях, повістях та романах ХХ століття, бачимо безсумнівне надання великого значення ролі цієї жінки. Як історики, так і автори художніх текстів, попри низку загадок, що залишаються навколо постаті княгині (походження, ім'я), прагнуть відтворити роль для історії України і світової історії. Анна, Марія, Єфросинія – як би не називали її, була дружиною і матір'ю могутніх князів, мала родинні й політичні зв'язки з можновладцями Європи. Вплив княгині на політичні рішення чоловіка, сина, спроба регентства, – все це в свою чергу мало геополітичні наслідки.

Література

1. Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар / за ред. чл.-кор. НАН України М. Котляра. Київ : Наукова думка, 2002. 400 с.
2. Голик Р. Левь, имь же половци дѣти страшаху: стереотипи Романа Мстиславича у Галицько-Волинському літописі, Великопольській хроніці та модерній історичній традиції. *Княжа доба: історія і культура*. Львів, 2010. Вип. 3. С. 165–200.
3. Гриневичева К. Шестикрилець; Шоломи в сонці : історичні повісті / упоряд., авт. післямови та приміт. О. Мишанич. Київ : Дніпро, 1990. 342 с.
4. Котляр М. Данило Галицький : біографічний нарис. Київ : Альтернативи, 2002. 328 с.
5. Котляр М. Анна Галицька. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Анна_Галицька
6. Лотоцький А. Княжа слава. Історичні оповідання. Авгсбург, 1948. 199 с.
7. Лотоцький А. Кужіль і меч : іст. повісті для юнацтва. Львів : Червона калина, 1991. 336 с.
8. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : монографія. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ ПНУ імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
9. Сорока П. І. Филипчак. Літературний портрет. Тернопіль : Джура, 2001.
10. Федорак Н. Поетика Галицько-Волинського літопису. Наукове видання. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2005. 262 с.
11. Филипчак І. Княгиня Романова : історичні повісті / ред. і упоряд. Р. Коритко. Львів : Червона калина, 1990. 343 с.
12. Харлан О. Катря Гриневичева : літературний портрет. Київ : Знання, 2000. 168 с.
13. Хижняк А. Данило Галицький. Львів : Каменяр, 1975. 560 с.
14. Щербак О. Типологія жіночих образів у давній українській літературі : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2016. 20 с.
15. Novyk O. The mysterious halitch princess Anna and her role in history. *Starke Frauen des Mittelalters und das Bild des neuen Europa / O. Novikova, O. Pronkevych, S. Romaniuk, U. Schweier*. München : Verlag readbox unipress & Open Publishing LMU, 2021.



Новосела Т. А.
вчитель зарубіжної літератури
Осипенківська ЗОШ Бердянського району Запорізької області

РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПОСТАТІ НЕСТОРА МАХНА В УСНИХ ПРОЗОВИХ НАРАТИВАХ СЕЛА ОСИПЕНКО БЕРДЯНСЬКОГО РАЙОНУ ЗАПОРІЗЬКОЇ ОБЛАСТІ

Українська фольклористика як наука існує майже два століття. Від просвітницько-романтичних захоплень, прагнень порятувати від загибелі найперше українську народну пісню, публікацій збірників із передмовами до фундаментальних фольклористичних досліджень О. Потебні, М. Драгоманова, І. Франка, до «вибухової» діяльності Етнографічної комісії ВУАН, відкриття інституту фольклору (1936), до появи видань академічної серії «Усна народна творчість» (з 1961 р.), натхненниками якої були М. Рильський, К. Гуслистий, до сформованої когорти українських фольклористів другої половини ХХ–ХХІ століть (О. Бріцина, П. Будівський, В. Давидюк, О. Дей, М. Дмитренко, Л. Дунаєвська, Р. Кирчів, С. Мишанич, В. Сокіл, Г. Сухобрус, О. Таланчук та ін.), до відкриття кафедр фольклористики в Київському та Львівському університетах (1990-і рр.) – ось той шлях, яким утверджувалась українська фольклористика.

Деякі вчені вважають цю науку ще не сформованою, такою, що існує як проміжна структура між літературознавством (ширше – філологією) та етнологією. Проте це не так. Фольклористика має свій об'єкт дослідження, власну методикку, свою історію, теорію фольклору, фольклористичну критику, польову та едиційну практики, а якщо і послуговується інструментарієм студіювання інших наук, то, очевидно, це вмотивоване доцільністю, прагненням не ізольоватися, а пізнати явище у зв'язках із матеріальною і духовною культурою нації, людства загалом. Історія, археологія, етнографія, мовознавство, літературознавство, філософія, психологія, медицина тощо без допомоги цих дисциплін досліджувати усну народну творчість неможливо.

Синкретизм, синтетичність, багатовимірність, повсюдність і повсякчасність фольклору потребують різноманітних підходів – як традиційних, так і модерних – до його пізнання.

З точки зору М. Дмитренка, «Гуманістична, оптимістична усна народна творчість випромінює ідеали віри, добра, любові, працелюбності, патріотизму. У фольклорі на генному рівні закладено біологічно необхідний компонент життя людини, той досвід, той світогляд, що не принижують, не пригнічують, а окрилюють, підносять. Дивитися на фольклор як на старе, віджиле– примітивний погляд духовного сліпака, обмеженої, зденационалізованої особи. Новішого за своєю суттю мистецтва від фольклору не було, нема і не може бути. Народ творить безперервно» [1, с. 6].

Особливо слушною здалася нам думка Р. Кирчіва щодо локальних особливостей фольклорної традиції як явища історичного, зумовленого і вираженого



як реаліями давньої генетичної природи, так і впливом «різних пізніших чинників, що не перестають діяти навіть у процесі внутрінаціональної політичної і культурної інтеграції» [2, с. 20]. Вчений зазначає стосовно фольклорної традиції ХХ століття: «Це питання майже зовсім не досліджене і стосовно нього досі зібрано дуже мало... ще чекає ретельного дослідження, як відбилися в реаліях усної народної словесності... бурелом двох світових воєн,.. хаос революцій, голодомори радянського часу, докорінні соціалістичні перетворення з насильною колективізацією села, форсуванням індустріалізації, масовими репресіями, виселенням і переселенням, викоріненням релігії, горезвісною боротьбою з “відсталістю” і “буржуазними пережитками” тощо» [2, с. 248].

Влучною, на наш погляд, є пропозиція В. Сокола щодо рішення вказаних проблем: «Ніщо не створюється з нічого. Цей закон органічної природи стосується, без сумніву, і народної творчості. Фольклорний персонаж народжується з історичної особи, між ними існують певні зв'язки, однак характеристики не обов'язково збігаються. Більше того, виявляється низка відхилень від “справжньої” біографії героя» [3, с. 210]. Ці невідповідності «фольклорної» біографії та «історичної» є закономірністю, а не випадковістю, адже їх сформувала в народному уявленні поетична діяльність.

Саме такий пафос узагальненого погляду сучасних фольклористів спонукав автора цієї роботи до відповіді на одвічні запитання: Хто ми? Звідки? Які ми? Де криється історична правда нашого героїчного минулого?

То ж об'єктом нашого дослідження стала народна пам'ять про легендарного сина українського народу Нестора Махна на теренах певного локусу. Предметом дослідження – прозові жанри фольклору про Нестора Махна та особливості їх побутування і історичної фольклорної свідомості на території села Осипенко Бердянського району Запорізької області.

Метою роботи є дослідження проблеми жанрової диференціації народної неказкової прози та історизму записаних творів в межах певного локусу.

Досягнення сформульованої мети передбачає розв'язання таких завдань:

1. Записати твори неказкової прози від мешканців села Осипенко Бердянського району Запорізької області про Нестора Махна та осипенківців-учасників махновського руху.

2. Дослідити найважливіші сторінки біографії Батька Махна та механізм формування тематичного фольклорного репертуару.

3. Створити власний варіант класифікації зібраних прозових жанрів фольклору.

4. Вказати на особливості формування історичної фольклорної свідомості народної пам'яті в даному локусі та порівняти з дослідженням В. Чабаненка гуляйпільського фольклору про Махна.

5. Окреслити ймовірні шляхи подальшого дослідження з даної теми.

Методи дослідження, використані нами, – локальний та польовий дослідження.



Наукова новизна цієї розвідки полягає у спробі частково вивчити проблематику фольклорної прози ХХ століття, яка ще чекає ретельного наукового дослідження. Так як у реаліях усної народної словесності відбився історичний період махновщини, то актуальність і доцільність об'єктивного локального вивчення духовної спадщини беззаперечна.

Практичне застосування нашої розвідки полягає у використанні матеріалів роботи:

- на уроках української літератури при вивченні українського фольклору;
- на позакласних заходах, пов'язаних з історією рідного краю, та як ілюстративний матеріал на уроках історії рідного краю;
- на уроках народознавства;
- на виховних заходах.

Вважаємо за можливе включення цього матеріалу в наступні видання фольклору Нижньої Наддніпрянщини.

Це дослідження висвітлює стан локальної фольклорної традиції збереження в народній пам'яті творів неказкової прози про історичну добу махновщини на території села Осипенко Бердянського району Запорізької області. Основну увагу приділено жанровому багатству неказкової прози. Зокрема, автором роботи записані ще невідома легенда, перекази, усні оповідання та фрагменти народних пісень, зроблена спроба їх тематичної класифікації на основі сучасних наукових досліджень. Встановлені зв'язки фольклорних зразків з історичним минулим свідчать про об'єктивність та локальну прикріпленість матеріалу. Так як ні місцевий музей села ім. П. Осипенко, ні районні культурні заклади не мають подібних добірок щодо конкретної місцевості, не існує також монографічного дослідження фольклорної прози цього локусу, то вказані зразки мають, на наш погляд, неабияке суспільно-культурне та наукове значення.

На території досліджуваного локусу частково збереглася регіональна традиція, пов'язана із запорізьким (гуляйпільським) фольклором. Місцева фольклорна традиція формувалася шляхом механізму історичної народної пам'яті, котра в складних умовах масових репресій 20–30-х років та ідеологічних табу 40–80-х років ХХ століття зуміла зберегти фрагменти історичної правди до наших днів.

Із традиційних фольклорних жанрів збережені в незначній кількості легенди, які хоча і мають ознаки жанру, та за незначною віддаленістю у часі є перехідним етапом між легендою та історичним переказом. Вказані нами перекази свідчать не лише про живу пам'ять народу, а й про повноправне існування жанру за всіма його законами: драматичність ситуацій, пов'язаних з конкретними історичними подіями; інформаційність шляхом переповідання почутого; достовірність та документальність змісту; відсутність надприродного елементу тощо. Жанр історичного переказу продовжує широко побутувати і в наші дні. Кожна історична епоха дає нові зразки жанру. Усі події, пов'язані з долею народу чи його окремих представників, фіксуються в народній пам'яті, проходять певну обробку і зберігаються в усному побутуванні для наступних



поколінь. Національними героями стають провідні діячі новітнього історичного часу, оповіді про них нерідко набувають легендарного характеру чи стають тематикою історико-героїчних переказів.

Зібраним нами усним оповіданням притаманна конкретність, докладність, крупний план зображення та емоційність викладу. Коли оповідач виступає безпосереднім учасником подій, то він неначебто орієнтується на слухача. Ще необхідно вказати на відносну неусталеність форми усного оповідання, їх синтетичність як у композиції викладу, так і в тематичному доборі тих чи тих епізодів, фактів.

Героїчні історичні пісні про народного героя Нестора Махна та його армію є прямим відтворенням історичної фольклорної свідомості народу про героїчний період визволення й боротьби за свободу України.

Отже, неофіційний фольклорний портрет досліджуваного персонажа на тлі епохи, створений народною пам'яттю ХХ–ХХІ століття, є набагато повнішим, глибшим, об'єктивнішим, ніж їх офіційні історичні аналоги радянського часу. Намагання оперувати автентичними текстами, без стороннього втручання в текст, дало об'єктивну картину сучасного російсько-українського мовного суржику, притаманного цьому локусу.

Література

1. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. Київ : Ред. часопису «Народознавство», 2001. 576 с.
2. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси і статті. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. 325 с.
3. Сокіл В. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти : дис... д-ра філол. наук: 10.01.07. Львів, 2004. 394с.



Овдійчук Л. М.

к. пед. н., доцент

ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет

імені академіка Степана Дем'янчука»

(м. Рівне)

ІНТЕГРОВАНЕ ВИВЧЕННЯ КОЗАЦЬКОГО ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ В КОНТЕКСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ Й ЛІТЕРАТУРИ

Фольклор як обов'язковий освітній компонент включений до освітньої програми (Освітня програма, 2020) і, відповідно, до навчальних планів (Навчальний план, 2020) здобувачів першого рівня вищої освіти.

У фаховій підготовці ця дисципліна важлива, оскільки допомагає майбутнім учителям української мови і літератури осягнути феномен усної народної творчості, закономірності розвитку, спосіб побутування, зрозуміти специфіку фольклору, його жанрову систему, сформувати навички аналізу фольклорних текстів з урахуванням особливостей поезики різних жанрів та взаємодії з літературою.

Науковці А. Віннічук, О. Вернигора, М. Вовк, З. Лановик, М. Лановик, С. Росовецький, І. Руснак, О. Семенов, С. Філоненко у своїх працях наголошують на важливості вивчення курсу і на формуванні фольклористичної компетентності майбутнього вчителя української мови та літератури. Методичні аспекти вивчення курсу досить ґрунтовно розроблені авторами в посібниках та підручниках. Проте проблема інтегрованого вивчення дисципліни «Фольклор» у ЗВО на засадах інтеграції і формування інтеграційно-літературознавчої компетентності здобувачів вищої освіти першого бакалаврського рівня спеціальності «Українська мова та література» не була предметом досліджень.

Мета наукової розвідки – розкрити особливості інтегрованого вивчення курсу «Фольклор» на прикладі теми «Героїчний епос» і формування інтеграційно-літературознавчої компетентності майбутніх учителів української мови й літератури. У контексті цього курсу майбутні вчителі української мови й літератури ознайомлюються з героїчним епосом – одним із жанрів усної народної творчості. До героїчного епосу належать билини, думи, історичні пісні, пісні-хроніки, які мають своєрідні жанрово-стильові ознаки. Ця тема репрезентована у мультимедійній лекції [3], яка розроблена за авторською методикою. В основу цієї методики покладено принцип інтеграції змістового й діяльнісного компонентів.

У межах тез окреслимо базові засади інтегрованого вивчення означеної теми. На слайдах розміщено коротку інформацію (матеріали до лекції – це тезовий виклад теми «Героїчний епос» із підручника З. Лановик, М. Лановик [1] про героїчний епос, класифікацію, особливості поезики. Для опрацювання тексту лекції запропоновано стратегії критичного мислення: створення бортового



журналу, графічних систематизаторів, відповіді на товсті і тонкі запитання, а також важливі для вивчення й осмислення інформації стратегії цілепокладання та рефлексії.

1. Алгоритм ведення бортового журналу представлено на слайді:
2. Поставте цілі (цілепокладання).
3. Після кожного пункту формулюйте запитання для самоконтролю.
4. Виконуйте завдання, які сформульовані викладачем і розміщені на слайдах (це завдання на практичне заняття).
5. Записуйте свої думки, запитання (адресовані викладачеві, собі), рефлексії, які виникли у процесі опрацювання лекції.
6. Зверніться до цілей, які ставили на початку, відрефлексуйте.
7. Оформіть у вордівський документ і або сфотографуйте написане і надішліть на електронну пошту викладачеві.
8. Ваші зусилля будуть оцінені.

За лінками студенти мають змогу послухати козацькі думи, історичні пісні у виконанні кобзарів і поміркувати над запитаннями стосовно змісту і форми. Наприклад, на слайді запропоновано таке завдання: «Послухайте українську народну думу «Буря на чорному морі» за лінком: <https://youtu.be/AIUeiI2PPE>. Виконує Володимир Луців. Напишіть своє враження про думу і її виконавця». Або таке завдання: «Історична пісня «Ой Морозе, Морозенку...». Послухайте пісню за лінком: <https://youtu.be/05VJWBwfaKI>. Доведіть, що це історична пісня. Які художні засоби підкреслюють образ Морозенка?»

Це скріншот одного із слайдів мультимедійної презентації.

Дума «Плач невольників»

- У святую неділю не сизі орли заклекотіли,
Як то бідні невольники у тяжкій неволі
заплакали,
У гору руки підіймали, кайданами
забрязчали,
Господа милосердного прохали та благали:
„Подай нам, Господи, з неба дрібен дощик,
„А знизу буйний вітер!
„Хочай би чи не встала на Чорному морю
бистрая хвиля,
„Хочай би чи не повиривало якорів з
турецької каторги!
„Да вже ся нам турецька-бісурманська
каторга надоїла:
„Кайдани-залізо ноги повиривало
„Біле тіло козацьке, молодецьке коло жовтої
кости пошмугляло!“

Прочитайте уривок з думи. Які основні ознаки думи характерні для цього уривка?



Інтегрування у навчальний процес інформаційно-комунікаційних технологій дозволяє розширити діапазон можливостей вивчення дисципліни та покращити якість підготовки студентів не тільки з курсу «Фольклор», а й з інших



дисциплін, які вивчаються на інтеграційній основі. Використання мережі Інтернет для перегляду мультимедійної презентації лекції, яка знаходиться на GOOLE-диску, перехід за покликаннями для виконання завдань дозволяє опрацювати матеріал дистанційно, що важливо нині в умовах воєнного стану.

Інтеграція сприймання і розуміння фольклорних творів з іншими видами мистецтва – музикою, живописом, графікою, театром – формує не тільки предметні компетентності, а й ключові, фахові. Адже під час лекційних та практичних занять студенти мають змогу ознайомитися із зразками аналізу творів: образотворчих, музичних, народнопоетичних. Це важливо з огляду на те, що під час самостійного виконання завдань вони матимуть орієнтир. Поєднання традиційних та інноваційних форм, засобів і методів: аналіз тексту і мелодії; розпізнавання фольклорних елементів в образотворчих роботах, кіно та театральних виставах передбачає виявлення естетичних, інформативних, ціннісних взаємозв'язків з предметами гуманітарного циклу, зокрема з літературознавчими дисциплінами: історією української літератури, вступом до літературознавства.

Авторська методика апробована і має позитивні результати щодо зворотнього зв'язку: адже студенти надсилають бортові журнали, а викладач коментує виконані завдання (очно або дистанційно), відбувається взаємообмін запитаннями, поєднання оцінювання викладачем, самооцінювання і взаємооцінювання.

Таким чином можна стверджувати, що інтегроване вивчення курсу «Фольклор», яке репрезентовано на прикладі теми «Героїчний епос», позитивно впливає на ефективне вирішення освітньо-виховних завдань: формування фахових компетентностей, предметних результатів, зокрема, сприяє формуванню інтеграційно-літературознавчої компетентності, яка розвиває у майбутніх учителів української мови та літератури когнітивну сферу, ціннісні орієнтири, особистісний потенціал.

Література

1. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підручник. Київ : Знання-Прес, 2001. 591с.
2. Ліпман М. Критичне мислення: чим воно може бути? *Постметодика*. 2005. № 2 (60). С. 33–41.
3. Овдійчук Л. Героїчний і негероїчний епос. URL: <http://surl.li/dvtbd>



Овсяницька Г. В.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

ЗБІРКА «ГОЛОС КРОВІ» (2013): ПАРАМЕТРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ (НЕ)СВІДОМОСТІ

Національна ідея – те, що найбільшою мірою визначає поступ національної спільноти. Природа цієї ідеї залежить не лише від характеру нації, але й від того, як вона мислить себе в соціокультурному просторі. Після Євромайдану і з початком російсько-української війни ця тематика поширюється в дослідженнях гуманітарного характеру, особливо актуалізувавшись у період повномасштабного російського вторгнення.

Матрицю української національної ідеї та національної пам'яті розбудували у своїх розвідках В. Агеєва, І. Бичук, П. Долганов, А. Киридон, С. Павличко, М. Рябчук, Т. Снайдер, О. Шеремета та ін.

Вдячним матеріалом для дослідження аксіологічної специфіки української національної ідеї є творчість майстрів красного письменства сучасності. Зокрема, ще не було розвідок, присвячених збірці націоналістичної поезії «Голос крові», яка надрукована в 2013 році. Мета статті – окреслити онтологічні та аксіологічні параметри рецепції національної ідеї.

У передмові до цієї збірки Ю. Руф справедливо зазначив: «Наша країна перенасичена патріотами чужої держави. Свідомість лівової частки її мешканців забита стійкими деструктивними стереотипами, які отримані в спадок від кривавої імперії» [1, с. 3]. Ці стереотипи стосуються насамперед нав'язаних українцям уявлень про самих себе. Отже, поняття націоналізму в суспільній свідомості довгий час залишалося викривленим. З ідеологічного кута зору, такий підхід був вигідним противникам української державності – самостійного інституту, незалежного від російського (імперського) впливу. Націоналізм – це насамперед ідея, що консолідує суспільство, акцентуючи на національній свідомості, і передбачає зцілення, що дає змогу поглянути індивідові на себе як на повноцінну національну особистість, як на ланку, задіяну в розвитку такої ж повноцінної і сильної країни. Національна ідея як потужний суспільний консолідатор не дає змоги імперським впливам маніпулювати національною пам'яттю, національним світоглядом і національною свідомістю, яка вже пройшла стадію індивідуалізації – виокремилася із імперського несвідомого. Важливо зазначити, що кожен представник нації переживає цю стадію індивідуально, стикаючись із певними екзистенційними викликами. І часто межова (екстремальна) ситуація є чинником, який би можна було порівняти з точкою неповернення: внаслідок інсайту, пов'язаним з якоюсь об'єктивною, часто травматичною подією національного значення (техногенною катастрофою, революцією, війною тощо), відбувається різкий перехід від національної несвідомості до усвідомлення, від знецінення і нігілізму до надавання аксіологічної ваги.



Нав'язаний імперією комплекс меншовартості довгий час продовжував (і продовжує в окремих випадках досі) існувати «в режимі замовчування» – якщо говорити про ментальні паттерни як культурні уподобання або непитомі для українців звички, доведені до автоматизму – тобто про цінності, моделі спілкування й поведінки, невластиві українцям, але насажені колонізаторами. Автори збірки «Голос крові» були свідомі того, якими способами імперський ментальний спадок здатен матеріалізуватися у колективній свідомості й у процесах державотворення, які все більше набували патологічного, гібридного характеру: «Абсолютна відірваність так званого правлячого класу від інтересів народу, практично повна відсутність етнічних українців у процесах управління державою, анархія та всездозволеність у законодавчих і виконавчих органах влади – сьогодні стали неписаною нормою» [1, с. 3]. Отже, можна стверджувати, що революційні настрої на час виходу збірки вже були сформовані у вузьких колах свідомих національно громадян, але потребували об'єктивного стимулу для того, щоб бути оберненими в повноцінну революцію – у дію, чин.

Не можна не сказати про наскрізний зв'язок уміщених у збірці поезій з публіцистикою: впадає в око, що вірші написані з конкретною ідеологічною метою – вплинути на свідомість співгромадян, апелювати до їх історичної пам'яті та національної свідомості, на ґрунті яких виникає почуття кровної відповідальності за свою країну. Зокрема, у передмові Ю. Руф зазначив: «Цей проект – спроба консолідації загальноукраїнської національної ідеї, яка, хоч і вихована на різних історичних реаліях тої чи іншої частини нашої великої країни, є безкомпромісною та непохитною щодо принципів її існування в межах Самостійної Соборної Української держави. Держави з власним, не запозиченим та не нав'язаними національними цінностями та традиціями і великим вільним народом, який проживає на своїй, Богом даній землі. Богом, який не культивує рабство та покору <...>, а дає наснагу гордим та сильним українцям» [1, с. 4].

Одна з функцій літератури – політична місія, хоча й факт ідеологізації літератури не сприймають дослідники, вважаючи, що в такому випадку мистецтво починає грати утилітарну роль (наприклад, критика неонародницького пафосу концепцій МУРу [6, с. 285]). Проте політикоцентричні й націоцентричні твори дають змогу якнайповніше простежити зв'язок літератури (і літературних жанрів зокрема) з реаліями об'єктивної дійсності (згадати хоча б політичні памфлети і романи І. Багряного, створені насамперед як реакція на руйнівні процеси, що відбувалися у тоталітарній державі).

Націоцентричні твори стихійно виникали у періоди досить серйозних суспільних заворушень. В українському випадку такі твори були насамперед даниною національно-визвольним змаганням («De Libertate» Г. Сковороди, «Золотий гомін», «Пам'яті тридцяти» П. Тичини, націоналістична поезія «Празької школи» тощо). Прикметно, що поезія як рід літератури і як жанр (йдеться передовсім про громадянську лірику, героїчну поему тощо) є більш чутливою до раптових суспільних зрушень, ніж інші роди літератури, позаяк пов'язується з первинною емоційною реакцією (Еросом), яка передує аналітиці



(Логосу), формальним вираженням якої є романна проза [5]. Поезія має здатність глибшої консолідації національних змістів у межах спільноти, позаяк первинно пов'язується з національним колективним несвідомим. Саме тому вона увиразнює національний міф, без якого неможлива реалізація національної ідеї.

Ці тенденції простежуються в поетичній спадщині Т. Шевченка. Зокрема, Шевченкова ідея нації як великої родини є досить сильним консолідатором національних змістів і паттернів, адже в самому образі сім'ї простежується ідея *соборності* і *роду*, тобто генетичної пам'яті, обов'язковими складниками якої є вірність національним традиціям та моральним цінностям. Вони й закладають стрижень, з допомогою якого несвідома спільнота стає єдиним національним – свідомим – організмом. Цим і пояснюється, наприклад, духовна присутність Т. Шевченка на Євромайдані – адже його творчість сприймається і як своєрідний «коментар» до життєвого шляху, екзистенційна квінтесенція якого пояснюється *вибором* – тобто відмовою існувати у ролі жертви. У цьому випадку варто говорити про онтологічні паралелі творчості й біографії: зокрема, про зв'язок ідей поетичного космосу автора і реалій його особистого життя – про взаємозумовленість поетичних смислів і смислів, які надають екзистенційної вартості прожитому життю.

У збірці «Голос крові» ідеї, озвучені Т. Шевченком, представлені як осучаснені варіації: через призму злободенної проблематики автори вибудували свою концепцію націоналізму, важливу роль в окресленні якої відіграють суб'єктивні досвіди поетів – сюди варто віднести також метафізично-екзистенційний вимір авторських психологічних і духовних осягнень. Впадає в око насамперед нескладна текстова організація поезій її авторів, у якій відчутні традиції Т. Шевченка – що дозволяє коротко і змістовно донести думку до широкого читацького кола. Таким способом, можна говорити про прагматичну «екстраверсію» поезій збірки. Зокрема, концепція націоналізму авторів «Голосу крові» значно перегукується з державотворчими ідеями Д. Донцова [2] і націоцентричними мотивами «пражан». Можна також припустити, що існує певна онтологічна взаємозумовленість історичних реалій, що породили культурно-політичні феномени «Вісника» та ОУН, і тих, завдяки яким виникла націоналістична організація «Правий сектор», серед представників якої були і автори «Голосу крові».

Збірка представлена творами А. Білодуба, Д. Камлюк, Ольбега Рарога, Ю. Руфа, Д. Савченка, С. Скальда, М. Степового. Ідейно-тематичний універсум поезій названих авторів окреслений концептами національної пам'яті, безперервності нації у часі, взаємозумовленості генетики й ментальності, національної боротьби й національного пробудження. Для деяких творів є характерною неоязичницька релігійна метафізика, яка утверджує концепт духовного зв'язку з родом (найяскравіше простежується у творчості Ольбега Рарога).

При прочитанні поезій названих авторів помітна насамперед політична складова творів, що мають чіткий ідеологічний і разом з тим – смисловий стрижень: ліричні герої аналізованих віршів не стикаються з проблемами



внутрішньої роздвоєності, вони є цілісними і свідомими національними суб'єктами, а тому їхня трансцендентність загалом спрямована не на внутрішні пошуки причин національної трагедії (в межах хворого духовно суспільства зокрема, а також аж ніяк не на культивуацію комплексу провини і меншовартості), а на рішуче, дієве, агресивне духовне «виправлення» суспільства, в якому вони (разом із їх авторами) змушені існувати. Зокрема, ліричні герої не нарікають на фатум місця і часу свого народження (як це робить героїня роману О. Забужко), а перетворюють свій біль у дію, у заклик, у місію пробудження тих, хто ще не прокинувся або перебуває у стані стагнації. Агресія ліричних героїв спрямована не на українців (тобто не на «жертву»), а на чужих, прихованих колонізаторів, і тому в ідейному вимірі поетичних творів вона сублімується (тобто перетворюється) в дію на благо національного суспільства, чого не простежується в «Польових дослідженнях...», де агресія залишається несублімованою (у типово фрейдівському значенні цього слова), а тому не виходить за межі первинного інстинкту. Таким способом, ліричні герої аналізованих віршів, по суті, є «другими я» авторів «Голосу крові», позаяк перебрали, в іманентний метафізичний вимір поезії, життєві виклики самих митців – чим і пояснюється взаємозумовленість життєвих обставин митців і зробленого вибору: наприклад, спільним для біографій С. Скальда, Ю. Руфа і Д. Камлюк є участь у подіях Революції Гідності, у боях на Сході (зокрема, С. Скальда та Ю. Руфа поєднала також загибель під час повномасштабної фази війни), активне волонтерство, проведення виховних культурних і спортивних заходів для молоді тощо.

Якщо Л. Подерев'янський спрямовує проти зовнішнього і внутрішнього «кацапського» ворога викривальний сміх у вигляді сатири та іронії [7], якщо О. Забужко порушує своїм твором проблему садомазохістського *приниження* *приниженого*, постколоніального генетичного страху розправи та стокгольмського синдрому, характерного для психічно травмованих індивідів як представників нації, звиклих до домінування кривдника (про якого несвідома та роздвоєна героїня «Польових досліджень...» говорить шанобливіше, ніж про свою націю («Східний фаталізм, еге ж – у росіян це є, з нами гірше, складніше, ми, власне, ні се ні те, Європа встигла заразити нас мутною гарячкою індивідуальної хоті, вірою у власне «Можу!» – одначе підстав для його справдження, чіпких структур, котрі б те «можу!» підхоплювали й тримали, ми ніколи не виробили, шамотаючись віками на дні історії» [4]), і ця звичка виявляється як вироблена і стала норма національного самоприниження, то ліричні герої С. Скальда, Ю. Руфа та Д. Камлюк агресивно та рішуче (навіть вкрай войовниче) налаштовані проти всіх, хто готовий зазіхнути на право їхньої нації бути суверенною, вільною, незалежною, мати право на власні історію і голос – особливо це стосується внутрішнього ворога, якого автори вимальовують насамперед як можновладця, що діє на благо «чужого», порушуючи всі національні аксіологічні підвалини. Недарма Ю. Руф у передмові до «Голосу крові» говорить, що *«авторів збірки об'єднує спільна ідея і мета – Український*



правий націоналізм» [1, с. 4], чим і пояснюється їхня жорсткість щодо всього, що стосується компромісів і толерантності (зокрема – терпимого ставлення до представників будь-яких меншин: на їх думку, подібного роду толерантність є конформістською брехнею). Подібна позиція простежується і в Д. Донцова [2], яку коментує героїня роману О. Забужко: «Впереміж із балачкою сперечалися за Донцова, та зрозумійте ж ви, панство, це не антисемітизм – це рев пораненого звіра: пустіть, дайте нам жити!» [4].

Таким способом, причина появи збірки «Голос крові» пояснюється необхідністю виникнення в українському культурному просторі *літератури опору* – «цитаделі Духу» (концепція О. Ольжича). Закономірність такої необхідності пояснюється об'єктивними обставинами державного значення, пов'язаними з національною історичною онтологією: подібного до того, як митці «Празької школи» створили у своєму поетичному метатексті метафізичну Державу у Слові, так і автори «Голосу...» найперше зробили спробу *оновити* у Слові омріяну Державу (Шевченкове «І на оновленій землі Врага не буде, супостата»), позаяк для її повноцінного буття на карті не вистачає одного – волі народу «своїм життям до себе дорівнятись», за словами Лесі Українки. І «дорівняння до себе» можливе лише через боротьбу – внутрішню, із власними травмами і сумнівами, і зовнішню – з ворогом, породженим імперією, з її ментально-ідеологічним, суспільним, техногенним продуктом. Зокрема, Ю. Евола у праці «Метафізика війни» розкриває цей аспект – боротьби воїна насамперед із власними тіньовими змістами («жагою життя»), внаслідок якої він досягає духовної чистоти, що дає йому право також діяти в об'єктивній дійсності («внутрішній ворог є відображенням зовнішнього») [3, с. 45], інакше – бути тим, за що він бореться. Примітно й те, що Ю. Евола найбільшим гріхом вважав нереалізовану волю [3, с. 46], і ця думка органічно переплітається із поняттям волі у концепції Д. Донцова.

Література

1. Голос крові : всеукраїнська збірка націоналістичної поезії. Львів, 2013. 153 с.
2. Донцов Д. Націоналізм. Львів : Видавництво «Нове життя», 1926. 267 с.
3. Евола Ю. Метафізика війни. URL: <http://surl.li/dysd>
4. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ : Видавничий дім «Комора», 2015. 120 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 498 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
7. Подерев'янський Л. Гамлет, Або феномен датського кацапізма. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RgOvea04FgA>



Орманжи В. Є.
аспірантка
Запорізький національний університет

ХАРКІВ 1930-Х РОКІВ ЯК ТРАВМОПРОСТІР

Образ Харкова 1930-х років у сучасній літературі набуває популярності: він описаний у романах О. Ірванця «Харків 1938», А. та С. Клімових «Моя божевільна», Є. Кужавської «Зеров. Поховальний промовець». Цю тенденцію пов'язуємо насамперед із численними спробами осмислити зусібч трагічне для українського народу десятиліття. Другий фактор – виняткова роль самого міста в становленні українського модерністичного мистецтва і його тотального знищення, внаслідок чого харківське середовище 30-х років ХХ. століття усвідомлюється як трагічне та вкрай небезпечне.

Мета статті: дослідити образ Харкова 1930-х років як травмопростору, зокрема його рецепцію в романі А. та С. Клімових «Моя божевільна».

Поняття «травми» давно увійшло в обіг не лише як фізичне, але і як ментальне явище. Психологічна травма – рана невидима, що робить її ще небезпечнішою, а її наслідки – ще непередбачуванішими. Виникає вона як результат емоційного шоку або тривалої кризової ситуації і знищує звичне сприйняття світу й себе в ньому.

Колективна травма глибша, ніж індивідуальна, оскільки викликана незвичайними подіями, котрі негативно впливають на життя багатьох людей. Вони небезпечніші, бо сполучають травму цілої соціальної групи, яку подолати значно складніше. Оскільки це поняття лежить на перетині соціології, психології та філософії, то й описане воно в багатьох міждисциплінарних дослідженнях, зокрема А. Ніла «Національна травма та колективна пам'ять» (1998), Дж. В. Верча «Голоси колективної пам'яті» (2002), Д. Белла «Пам'ять, травма та світова політика. Рефлексія про взаємини між минулим та сучасністю» (2005).

Дотичною до колективної є культурна травма (термін використаний П. Штомпокою в циклі статей 2001 року), котра сприймається як процес, запущений реакцією на соціальні зміни і завершений адаптацією до них. Культурні та колективні травми можуть викреслюватись із народної пам'яті або навпаки – нормалізуватись, але їхні наслідки завжди мають вплив на формування суспільства, вибір ним свого шляху, а найголовніше – спричиняють істотні зрушення в концепції колективної ідентичності.

Процес виникнення соціокультурної травми описав П. Штомпка, виділивши шість логічних етапів: структурне та культурне минуле, яке формує сприятливі (для виникнення травми) обставини; травматична подія або ситуація (як правило, всебічна, шокуюча та радикальна); рецепція травми, її інтерпретація свідками; посттравматичні симптоми (наприклад, криза ідентичності); посттравматична адаптація (принципово різна для певних соціальних груп); подолання травми [2]. Однак подолання однієї травми відкриває цикл



усвідомлення та здобуття нової. Із цього приводу М. Тумаркін пише: «Минуле ніколи не закінчується. Через роки, десятиліття після події минуле все ще залишається незавершеною справою» [4, с. 12].

Обставини травми теж лишаються в колективній та культурній пам'яті, обростаючи додатковими смислами й асоціаціями. На позначення місць, пов'язаних із болісною трагедією, М. Тумаркін пропонує вживати поняття *traumascapes* (травмопростір) – цю концепцію підтримує й Ф. Ковач, описуючи топоси, пов'язані із Другою світовою війною. Йдеться не так про конкретну географічну локацію, як про певний хронотоп, у межах якого знов і знов переживається якась подія. Тобто, з плином часу образ місця та сформований на його ґрунті усталений стереотип у колективній свідомості лишаються незмінними – й асоціюються з пережитою травмою або дотичними до неї реаліями, ідеями тощо.

Ф. Ковач не така категорична стосовно питання застиглості травмопростору: вона упевнена, що виникає складний взаємовплив сучасності та різних історичних етапів існування топосу. Тобто, рецепція місця може змінюватись залежно від наступних подій – особливо, якщо вони справляють більше емоційне враження та стають позитивними чи негативними потрясіннями. При цьому застиглість місця в певній часовій площині теж необов'язкова – і чим більше пов'язаних із ним подій виринає в колективній пам'яті, то більш багатомірним стає його образ.

Українська історія, пов'язана із 1930-ми роками, сама по собі травматична – тим більше, у контексті властивій попередньому десятиліттю надії на підтримку формування національного мистецтва. Однак зростання тиску цензури, шалений ідеологічний вплив та репресії не просто обмежили подальший культурний розвиток, але й відкинули українське мистецтво на кілька десятиліть назад. Крім того, сформувалися численні стереотипи про особливості національної літератури («селянськість», реалістичну й гостросоціальну спрямованість, поклоніння «великодержавній» культурній традиції), наслідки яких і досі виявляються в українському мистецтві та впливають на його потрактування.

Звісно, треба говорити й про докорінну зміну формацій: СРСР бере курс на індустріалізацію й проголошує себе модерною технологічною державою, тож народам, які перебувають у його складі, доводиться швидко адаптуватись. Відповідно, необхідні особливі простори, які репрезентуватимуть державну ідею. До перемоги більшовиків у Громадянській війні таким містом в Україні був Київ. Остаточна перемога комуністичної партії в 1922 році унеможливила збереження за Києвом столичного статусу: тепер це місто – символ націоналістичних державницьких ідей, ворожих радянській ідеології. На певний час (до 1934 року) столицею стає Харків – насправді ще 1917 року тут показово, наперекір щойно проголошеній УНР, створено перший радянський уряд. З того часу Харків сприймається як «червоне місто», хоча офіційно його столичність підтверджується аж 1923 року. Отож, бачимо, що саме він стає офіційним рупором більшовицької ідеології, як місто робітниче й індустріальне, сповнене



модерністичної естетики – і повністю заперечує «міщанський» спосіб життя на догоду «соціалістичним ідеалам».

Зрештою, саме до Харкова з'їжджається більшість молодих і вже знаних митців – і саме Харків асоціюється зі знищенням ледь не всієї генерації культурної еліти, стаючи простором травми. Зрештою, коли в 1934 р. столичний статус переходить до Києва, образ Харкова, як небезпечного для життя й розвитку простору, лишається незмінним та закріплюється в колективній пам'яті. Отож, це місто асоціюється із травмою, отриманою внаслідок прямого зіткнення із тоталітарною системою й репресіями й саме стає травмуючим. Концепція травмопростору М. Тумаркін перетинається із концепцією «місць пам'яті», запропонованою П. Нора: в обох випадках йдеться про місця й простори, які набувають символічного значення, стають свідками й трансляторами пам'яті про якусь видатну подію. Однак місця пам'яті географічно обмеженіші й можуть мати позитивну конотацію. Тому можемо говорити про Харків 1930-х років як травмопростір, у межах якого існують «місця пам'яті», найвідомішим із яких є будинок «Слово».

Небезпечним, всеосяжним і безглуздо нищівним середовищем Харків постає й у романі А. та С. Клімових «Моя божевільна». Дія твору розгортається у двох часових площинах: сучасній (для героїв твору) – 1930-ті роки, та майбутній (приблизно за сто років від описуваних у романі подій). В обох часових планах основним топосом є Харків, і послідовне їхнє зображення дозволяє простежити спадковість травми, занурення в неї.

У передмові автори роману наголошують, що намагалися створити узагальнений портрет епохи, хоча й відштовхувались від історичних реалій. Утім, образ міста досить переконливий: будівля Держпрому, недобудовані гуртожитки біля кладовища, масивний письменницький будинок, ресторан «для обраних» – усі вони досить точно передають настрої десятиліття. Так, Держпром (символічний пам'ятник модерної архітектури) згадується тричі: на етапі будівництва, коли заради площі біля нього зносять кладовище; під час похорону головного героя – П. Хорунжого; й мимобіжно – у контексті нового постапокаліптичного світу. Відповідно, ця будівля щоразу пов'язана з кладовищем і смертю й самим своїм виглядом (масивністю, знищенням сакрального минулого) символізує тоталітарну систему, її безжальність.

Ще один, чи не найвідоміший, символічний образ харківського пейзажу 20–30-х років ХХ століття – це письменницький будинок «Слово», котрий у романі А. та С. Клімових «Моя божевільна» один із його мешканців називає *крематорієм* (з латини *cremare* – спалювати): «і муруваннячко це – чистий тобі крематорій (...) Усе, розумієш, в них продумано і розписано, щоб усю нашу наволоч, усіх писак – з одного маху і без клопоту» [1, с. 122]. Подібність до крематорію посилюється тим, що будинок «Слово» при погляді зверху нагадує букву С. Комфортабельне помешкання (великі квартири, вода, опалення, навіть телефон), пов'язане із надією на краще життя, за якихось кілька років стало асоціюватись із фатальним руйнуванням самої світобудови. Цей локус в



осмисленні харківського простору є надзвичайно драматичним, оскільки саме тут зібрано більшість українських модерністів і саме звідси їх забрано на смерть фізичну чи духовну. Можемо говорити про «Слово» як одне із місць пам'яті й маркерів травмопростору.

Важливим для сприйняття Харкова є сірий колір, колір каміння й металу – матеріалів з якими асоціюється індустріальна модерна цивілізація. Він вважається нейтральним, однак має подвійне сприйняття. По-перше, часто вживається як символ непомітності (пригадаймо хоча б фразеологізм *сіра мишка*), по-друге, асоціюючись із важкими матеріалами (на кшталт каміння), сірий набирається важкості й монументальності. На нашу думку, в романі А. та С. Клімових *Моя божевільна* сірий колір вказує не так на пересічність міста, як на тиск, який воно створює на ворогів тоталітарної системи – інтелігентів, митців, котрим не байдужа доля України. Образ Харкова 20–30-х років ХХ століття ідеально вписується в концепцію нищівного режиму, а його людською подобою стає чоловік однієї з героїнь роману – товариш Балій, очільник НКВС з темною біографією й атрофованими почуттями.

«Сіре місто», у якому не можна сховатись – цей образ переноситься також у ХХІ століття, коли відбувається страшна продовольча криза й харків'яни опиняються на межі існування. Місто зусібіч заблоковане, в ньому хазяйнують злочинні угруповання, котрі змагаються за ресурси. Безвладдя не протиставляється тоталітарній системі, а виявляється її продовженням, наслідком незасвоєних історичних уроків. Спільним для обох часових площин є страх за життя близьких та своє й намагання вижити, не втративши себе, що становить основне завдання кожного персонажа роману.

Загалом же для харківського міського тексту властиве відсторонене беземоційне пригадування: описи міста часто сповнені вітаїстичності, прославляють красу індустріального простору (промовистими є твори М. Йогансена, М. Хвильового, котрі самі належали до травмованого покоління). Сучасні автори пропонують відсторонено-аналітичний погляд, у якому теж немає місця катарсису. І в уже згаданій «Моїй божевільній», і в сатиричній антиутопії О. Ірванця «Харків 1938» увага не зосереджується на травмі. Навпаки, описується зовнішній плин подій, а маркерами внутрішнього зламу стають кольори, місця, несподівані ірраціональні вчинки персонажів.

На думку Ф. Ковач, важливою ознакою травмопростору є замовчування реальних подій або навпаки – їхня стигматизація. Для рецепції травми, спричиненої політичними репресіям, осередком якої стає також і Харків, властиві обидва ці механізми. Українська громадська думка сприймала місто, передусім крізь призму творчості Г. Сковороди, а значно ближчі історично й сучасніші «ваплітяни» просто оминалися, як щось незручне. З іншого боку, у літературознавстві період «Розстріляного відродження» стигматизується, а постаті митців подаються в контексті страдництва й мучеництва, хоча як життям, так і творами тогочасна творча еліта заперечувала цей підхід. Осмислення українських міст у контексті історичних, колективних і культурних травм,



пов'язаних із ними, на нашу думку, повинне поглиблюватись і набувати більшого розголосу. Тим більше, крім можливостей для аналізу минулого, вбачаємо в цій проблемі значний потенціал для розуміння кризи ідентичності, що донедавна значно стримувала розвиток української суспільної думки.

Література

1. Клімов А., Клімова С. Моя божевільна. Харків : Фабула, 2016. 416 с.
2. Штомпка П. Социальное изменение как травма. *Социологические исследования*. 2001. № 1. С. 6–16.
3. Kovacs F. From Traumascape to Trauma-escape (Memory versus Oblivion). URL: <https://cutt.ly/vMqtFTq>
4. Tumarkin M. Traumascape: the power and fate of places transformed by tragedy. Melbourne : Melbourne Univ. Publishing, 2013. 183 с.



Останіна Г. Г.
к. філол. н., доцент
Криворізький державний педагогічний університет

ІСТОРИЧНІ РЕФЕРЕНЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ В ПРОЗІ М. ШАШКЕВИЧА ТА І. ВАГИЛЕВИЧА

Творче осягнення національного й інонаціональних світів відбувалося у Львові («Руська трійця») першої половини ХІХ століття за тими ж законами романтичних світосприймання й естетики, що й у літературних школах Наддніпрянщини. Разом із тим для галичан, буковинців чи закарпатців ідеї всеслов'янської чи «іллірійської» історико-культурної спільнот не були прийшлими з-за кордону. Адже в ліберальній монархії Габсбургів співіснувала майже так само значна кількість етносів, як у царській Росії. Серед них, однак, на відміну від Росії, не було азійських (хоч віддавна існували потужні турецькі впливи на балканські народи – босняків, дещо меншою мірою сербів, болгар). Антигерметичність західноукраїнського літературного дискурсу доби романтизму ввібрала в себе, на відміну від наддніпрянського, специфічну «зачарованість на схід»: культ княжого Києва, козацтва й Запорожжя.

Люди й народи в літературі романтизму ставали суб'єктами історичного процесу, осмислювалися в зв'язку з різними етноментальностями та їх виявами, «ройовими» змаганнями націй, окресленими Божою провіденційністю. Набутий історизм художнього мислення передбачав відтворення національної правди про події минулого в їх зв'язку з сучасним і минулим, відтворення «святих скрижалей» (А. Міцкевич) духу народів у його буянні, «олітературнення» визначних артефактів інших культур. Тому органічно властивими, «своїми» для кола «Руської трійці» стали ідеї й образи історичної спільності слов'ян, боротьби з загрозами зі сходу й заходу. Серед будителів «Руської трійці» вищою активністю художньої асиміляції різнонаціональних джерел відзначився Маркіян Шашкевич.

Художня проза М. Шашкевича й І. Вагилевича зосереджена довкола проблематики випробувань і втрат України у відстоюванні волі та гідності (казка «Олена» М. Шашкевича, цикл «Думи»), у т. ч. шляхом збройної боротьби з нападниками Сходу. Орієнтальні мотиви у першого з авторів провізоричні й зводяться до інкорпорованого у текст фрагменту пісні про татарську неволю, до фіксації у народній свідомості пам'яті про ворога-«бусурмана». Мова про присутність у фольклорній оповідній прозі галичан постаті недоброзичливця, чомусь «одноокого татарина» – цього першого історичного ворога після неісторичних ворогів-змій.

Залюблений, як і М. Шашкевич, у «Слово про Ігорів похід», яке вони переклали, І. Вагилевич підпорядкував цикл-тетраптих «Пліснесько», «Добрилів», «Бич» і «Дністер» розкриттю трагедії України під орієнтальними наїзниками. Автор здійснив це у стильовій манері пам'ятки, з якої дібрав епіграф. Не тільки згадані міста, а й усю Батьківщину сплюндрували, перетворили на руїну, згарище «лютий змій хан Батий» зі своїми татарами, а там і «песиголовці турки» (як бачимо, об'єднано різних неприятелів) – достоту як їзді Апокаліпси.



Орнаментальний стиль нарації відтворив потугу понад стотисячного татарського війська епічним стилем заперечного паралелізму, тавтологій та інверсій, символіки і метафор фольклорного типу, властивих «Слову...»: «О ні, не чорні хмари затьмарили ясне сонце...» – то Батий «надлетів на крилах-туманах орд татарських, / А в туманах палахкочуть блискавиці мечів, / А з туманів ллється дощ стріл!» [2]

Реалії дійсності, як «борзі коні» татарські, природно співіснують в І. Вагилевича з міфопоетичним наближенням трагедії. Так, хан-змій крилами звів високі вали довкола стін Пліснеська. Інша його характеристика відсилає до доби змієборства й *loci communes* епосу народів світу: коли Батий летів, то дерева й «віти» в'яли, а куди він глянув – «усе живе згинуло» (міфологізована демонізація ворога). Зоогонічні інтерпретації по канві «Слова...» підхоплено у «Бичі» означенням «сторожа гадів-татар». Добра організація ворожого війська робить його у малюванні І. Вагилевича ще страшнішим опонентом і через ратну вмілість східняків, подану у весільних конотаціях джерела: «...татари уміли прийняти русичів, як сватів поважних» [2].

Фінал свідомо зміщує «Слова...» й літописне оповідання про помсту княгині Ольги древлянам: підступний Батий бере данину голубами і горобцями, Бич горить. Татари приходять гасити й рятувати місто (це перша позитивна дія орієнтальних степняків в західноукраїнській літературі, проте з егоїстичних намірів). Вранці, коли сонце осяяло згарище, вони почали бенкетувати й ділити між собою бранців і здобич.

Фольклорно-романтичний зачин «Добрилова» віщує неминуче лихо прилетом у Галичину чорних воронів «від песиголовців турків», із палацу султанського «білого міста Цареграда». Біда прийшла, не зміг їй зарадити й ангел-хранитель Добрилова. Батальну сцену зудару Заходу і потуги Сходу Вагилевич скопіював зі «Слова...» і його варіації у «Пліснеську» (хмара турків вдаряє зливою стріл і блискавицями мечів). Батальний опис доповнено, відповідно до розвитку військової техніки Європи й Азії, «громом самопалів». Низхідна звукова градація «крики війська – лямент матерів – плач дітей – похоронна тиша міста» увиразнила трагедію людських трагедій і терпінь від влади Молоха війни.

Найсамобутніший у циклі і його завершення, – «Дністер» у формі діалогу рік, батька Дністра з дочкою Липою, розгортає реквієм за добою галицьких князів. Дух часу в баченні мовця визначила поразка русичів у степах коло «гниловодої Каяли-ріки». І. Вагилевич обіграв характеристичні деталі: у полеглих на полі слави за землю Руську на обличчях усміх; переможці ж відтинали їм вуха як пам'ятні трофеї. Виявом колоніальної неволі подано тривання набігів на Україну татар, які «горнуть худобу для ярмарків, полонять людей на службу» [2]. Символічний кінець твору сміливими запитаннями Липи дає деякі підстави прийняти такий дослідницький коментар: «Субстанційний дух українців, на думку Вагилевича, склався вже в Київській Русі й вистояв під сильним тягарем несприятливих історичних обставин» [1].

Література

1. Ткачук М., Ткачук О. Маркіян Шашкевич. Тернопіль : Медобори, 2009. 184 с.
2. Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. Київ : Дніпро, 1982. 367 с.



Павленко І. Я.
д. філол. н., професор
Запорізький національний університет

ПІСНІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У КОНТЕКСТІ РОЗВІНЧАННЯ РАДЯНСЬКИХ ІДЕОЛОГЕМ

Аналізовані пісні – частина нового історичного нарративу, у якому не лише осмислюються й відтворюються події, але й відбивається ставлення до них, почуття та переживання свідків і учасників подій. Вони є експресивним відгуком на те, що відбувається і змінює нас та світ навколо, висловлюють емоційно-вольове прагнення до правди і свободи, що є основою українського кордоцентризму.

Активне пісенне творення та поширення тими, хто безпосередньо занурений у відтворювану трагічну й героїчну дійсність, емоційна рецепція новітніх подій, трансформація вже відомих текстів та їх адаптація до нових реалій дають матеріал для порівняння сучасної масової пісні з традиційними піснями-хроніками. Звичайно, сучасні пісні про війну є переважно авторськими, професійними, водночас часто творцями стають не лише вже відомі поети, композитори чи виконавці, але й звичайні люди, чиї думки та емоції шукають традиційного для українців пісенного виразу. Аналіз значного за обсягом корпусу пісень про російсько-українську війну засвідчує оперативність відгуку на події (особливо помітно це у творах перших тижнів повномасштабного вторгнення), швидкість поширення, чому сприяють цифрові технології трансляції творів через інтернет, поширення через YouTube, TikTok, Facebook, Viber, WhatsApp, Telegram та ін.; варіювання як основну ознаку фольклоризації тексту, і таким можна вважати трансформацію тексту, пристосування його до відтворення нових подій, пародіювання, створення нового/оновленого словесного тексту на відому музику тощо і навіть недосконалість, «неошліфованість» текстів (згадаємо спостереження В. Гнатюка над пісенними новотворами: «Всі ці пісні посхоплювані – так сказати – *in statu nascendi*; не диво проте, що подибуємо в них цілий ряд різних нерівностей і хиб; вони часто кульгаві, подекуди недоладні й недотепні, бо не мали ще часу походити по широких кругах людей та огладитись між ними, ошліфуватись» [1, с. 2]), що активно функціонують у інформаційному просторі, дозволяють говорити про безпосередній зв'язок сучасної пісенної фіксації дійсності із традиційним піснетворенням.

Корпус нових пісень – це частина нарративу спротиву, сили духу, переосмислення минулого та прогнозування майбутнього. Одна з рис цього нарративу – суттєве зменшення впродовж війни російськомовного контенту, навіть російськомовні автори та виконавці зараз творять і виконують українською. Серед сучасних пісень є такі, що засвідчують остаточний розрив із рудиментами радянського минулого, аргументоване заперечення його провідних ідеологем, серед яких – братерство народів, зокрема українського та російського,



їх генетична та історична єдність. Уже під час анексії Криму створюється вірш А. Дмитрук, у якому визначено екзистенційну різницю, що не дозволяє ворогові, який чомусь вважає себе «старшим братом», нас зрозуміти: «Нікогда мы не будем братьями ни по родине, ни по матери. Духа нет у вас быть свободными – нам не стать с вами даже сводными... Воля – слово вам незнакомое, вы все с детства в цепи закованы...» [2]. В українському варіанті-продовженні протиставлення ще більше загострюється: «Ми ніколи братами не станемо: ви прийшли до нас з «ураганами». В полі чистому – «гради» лютії. Не брати ви нам. Та й не люди ви!» [3]. Відсутність «братерства» підкреслюється в багатьох творах, символічним розривом будь-яких зв'язків у пісні гурту «Спів братів» стає руйнування Кримського мосту, який країною-агресором усвідомлюється як знак анексії Криму, шлях до привласнення інших українських земель, «відтворення» єдності, яку вони лицемірно називають «єдиним народом»: «Рано чи пізно, а це мало статись, / Кримський міст повинен був взірватись. / Знають усі, що так бути має: Нас із ними ніщо не єднає» [4].

Заперечення ідеологем «братерства народів» та «спільних» етнокультурних коренів виявляється у постійному зверненні в піснях до козацтва та його аксіології, визнання його джерелом духу свободи та незламності. Тим самим стверджуються не «єдині корені» і «привласнення» росією історії Київської Русі, а непереможність і безперервність власного родоводу, репрезентовані прислів'ям, що стало частиною рефрену пісні Jerry Neil «Козацькому роду нема переводу, Нема рівних козакам, що йдуть за свободою!». Битва за свободу, що поєднує покоління, виявляється націєтворчою, і сучасні воїни продовжують та мають завершити справу козацтва: «Отаман Залужний Валерій – це ім'я кінця рашистської імперії!» [5].

Відчуття себе козаками та нащадками козаків є у багатьох піснях цієї війни. Звертає на себе увагу твір О. Ярмака «Дике поле», оскільки, з одного боку, Дике поле асоціюється із Запорожжям, отже, волею («...ця земля воїнів родить ..»), але нашими ворогами акцентуються «цивілізаційні», за своєю суттю колонізаційні процеси на цих землях, думки про суцільне зросійщення традиційних козацьких земель, що призвело їх й до хибного сподівання, що тут окупантам будуть раді. Пісні стверджують думку про духовний зв'язок сучасних українців із запорозькими характерниками – натхненниками і часто керманичами козаків. Дике поле – первинно українська земля, з якої беруть наснагу, силу, стійкість і безпощадність до ворога наші воїни, які сприймають цю землю як «колиску героїв», а сучасну війну як продовження віковичних змагань з дикими ордами: «Знову орда із боліт наступає. / Суне та суне, та ворог не знає, / Що на нього в нашім краї тільки смерть чекає!» [6].

Одним із традиційних у радянський період було твердження про миролюбність та постійну боротьбу за мир країни, кредо якої мало пісенне формулювання: «Мы мирные люди, но наш бронепоезд стоит на запасном пути...», тому зовсім не випадково однією з перших починає трансформуватися й транслюватися пісня первинно на слова Є. Євтушенка «Хотят ли русские войны». Мені на вайбер новий текст надіслав один із випускників, що стояв на блокпості



у Дніпрорудному, 11.03.2022. У новому варіанті росіяни і хочуть, і воюють, а всі вже тоді окуповані міста, серед яких і ті, що збудовані в колишньому Дикому полі, мріють про повернення синьо-жовтого прапора. (Загалом, мотив єднання всієї нашої країни задля досягнення єдиної мети – перемоги над ворогом, виборювання власного майбутнього і майбутнього дітей, глибокої поваги до державних символів, – явище доволі часте, як, наприклад, у пісні Скофки «В небі чистому чути гімн» [7]).

І далі у піснях росія – країна агресорка, а її військо – окупанти («Їхав танк-окупант ...» [8], «В Чорнобаївському краю / Окупанти спокою не мають!» [9], бандити («З бандитів російських робить примар – Байрактар!» [10], орда («Споконвіків про це співали і співають, / Одні й ті ж самі у піснях слова. / На упередження безкарні не стріляють. / Ще з тих часів орди іржавіє стріла» [11]), орки («Не чекали вас ніде тут: ні в селі, ні в місті. / Орки, ваші руки брудні, навіть коли руки чисті»). І як «орда» підкреслює зв'язок нападників із споконвічним ворогом, так «орки» – із міфологізованим втіленням агресії й зла (хоч актор Сала Бейкер, який зіграв Саурана у «Володарі перснів», попросив від імені орків не називати так росіян: «Нас це ображає! ... Ми – воїни, а не якийсь мотлох» [12]).

Заперечуючи ці та інші традиційно імперські ідеологеми, пісні війни розкривають любов до країни та непоказний героїзм вільних і насправді миролюбних людей, які мають що захищати і за що боротися, а тому обов'язково переможуть: «Без тебе мене не існує: / Якщо моя країна, то моя. / Ніхто крім мене мною не керує, / І першим зброю брати вирішив не я» [11].

Література

1. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. *Записки НТШ*. 1902. Т. 2. С. 1–37.
2. Дмитрук А. Нікогда мы не будем братьями. URL: <http://surl.li/bjtgс>
3. Вусик В. Ми ніколи братами не станемо. URL: <http://surl.li/ееkfk>
4. SPIV BRATIV. «Кримський міст». URL: <http://surl.li/ееkfo>
5. Jerry Heil. Козацькому роду. URL: <http://surl.li/ееkfq>
6. Yarmak. Дике поле. URL: <http://surl.li/ееkfq>
7. Skofka. В небі чистому чути гімн. URL: <http://surl.li/ееkft>
8. Пономарьов О. Горить-палає техніка ворожа. URL: <http://surl.li/ееkfw>
9. Лазановський С., Батюк І. Геть з України! URL: <http://surl.li/ееkfy>
10. Боровок Т. Байрактар. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IqknJUC2RnU>
11. Мірзоян А. Моя країна. URL: https://lux.fm/music/moya-krayina_song28474
12. Герой «Володаря перснів» попросив українців не називати росіян орками. URL: <http://surl.li/ееkga>



Панасенко М. О.
магістр соціальних комунікацій
(м. Запоріжжя)

МАНХВА: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНІ

За останні 10 років манхва набуває все більшого поширення в Україні. Про зростаючу популярність може свідчити активне звернення до цієї літератури вітчизняних видавництв. Випуском корейських коміксів займаються видавництва «Northern Lights», «Nasha idea», «Molfar Comics», «LANTSUTA», «Titan Books», «Random House», «Abrams» та «Ранок». До найбільш розтиражованих перекладних манхв українською слід віднести твори «Раеліана. Наречена герцога за контрактом», «Башня Бога», «Незрівнянна Чу Є Су», «Чотири рицаря», «Підняття рівня поединці» та «Крушитель».

Серед довгих і різноманітних історичних форм, що поєднують зображення та шрифт: стародавні фрески, релігійні картини, традиційний живопис – особливої уваги заслуговують засоби масової інформації, засновані на виробництві, насамперед ті, які розвивалися через газети та журнали. Ці ЗМІ з'явилися завдяки розвитку промисловості, інфраструктури та народної культури у XIX–XX століттях. У цьому відношенні корейська манхва, японська манга, європейський BD та американські комікси, які розвивалися та впливали один на одного в однакових суспільних умовах, є культурними явищами, що мають спільний ґрунт у світовій історії.

Сучасну епоху слід охарактеризувати як епоху тотальної візуалізації інформації, коли людина отримує необхідну інформацію не через слова і смисли, а за допомогою яскравих образів, знаків та символів. Крім цього, зі зростанням популярності авторських творів, які прагнуть зображати емоції, думки та ідеї, збільшується залучення аудиторії, зростає і ступінь ефективності манхв.

Манхва – це корейські комікси. У Південній Кореї «манхва» включає широке коло анімаційних продуктів, малюнки, комікси, карикатури, мультфільми та багато іншого [1]. Розвивалася манхва без стороннього втручання, виключно під тягарем корейської історії та традицій, через це з'явилося безліч жанрів. Серед молодого покоління поширюється через інтернет-ресурси Naver, Webtoon, Watoto, Mangago, Daum, Lezhin та інші. Звідси пішла й назва для манхв, які читають онлайн – вебтуни – авторські комікси, що публікуються випусками чи розділами на 4–30 сторінок. Читання манхви не відрізняється від класичного горизонтального, спрямованого зліва направо зверху вниз.

Сучасна манхва артикулює короткі часові відрізки за допомогою зміни сцени та візуальної відстані, викликаючи ефекти тимчасового вираження, які близькі до граматики кіно. Кінематографічне оповідання, а також оповідання за допомогою панелей та сторінок, розвивалися протягом XX століття, ймовірно, взаємно впливаючи [4]. Цей взаємозв'язок може ґрунтуватися на накопиченні масами



візуального досвіду, включаючи театр, телебачення і кіно, та їх зростаючу візуальну грамотність.

Базовою структурною одиницею манхви є кадр або фрейм, що включає, як правило, обидва компоненти – вербальний та піктографічний. Кадр слід розглядати як в аспекті внутрішньої організації, так і з урахуванням зовнішніх зв'язків з іншими кадрами в межах сторінки. Кадри коміксу утворюють систему, побудовану на принципі доміно: «Кожен кадр повинен містити згадку про попередній і викликати інтерес до наступного» [2]. Завдання автора у тому, щоб графічно розділити історію на значні сцени, які, відбиваючись у фреймах, вишиковуються в асоціативно-смысловий ланцюг. Слід виділити три основні моделі організації фреймів на сторінці: конвенційна, декоративна та риторична [3].

Конвенційна (регулярна) модель передбачає, що сторінка ділиться на 3 чи 4 рівні смуги, які членуються на рівні за розміром кадри. Така розбивка дозволяє акцентувати найменші зміни у позі та виразі обличчя персонажа.



Рис. 1. Приклад конвенційної моделі у манхві «Ава і її Демон» Мішель Чайковскі

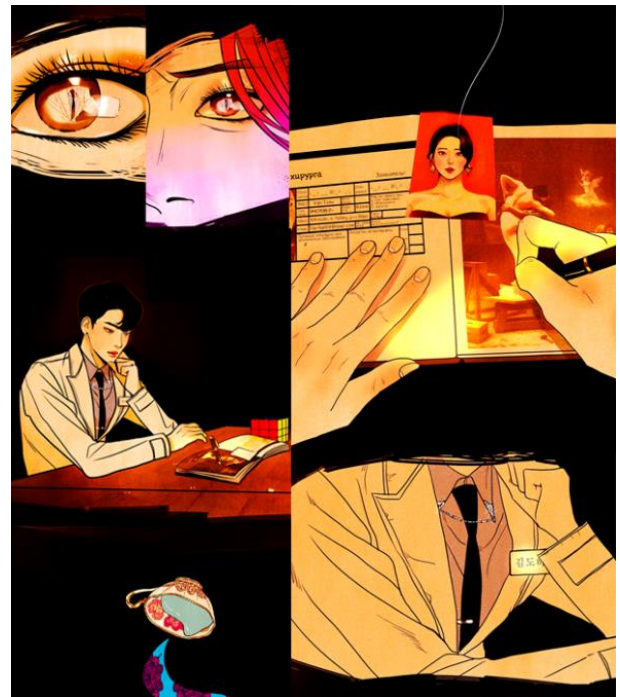


Рис. 2. Приклад декоративної моделі у манхві «Шкура» Кім Таммі

Декоративна модель полягає у створенні особливої композиції з конструкцій фреймів – введення незвичайних за формою кадрів, включенням одного кадру в інший, розміщенням одного кадру на всю сторінку та ін.

Риторична модель є найпоширенішою в манхвах та вебтунах. Вона організує розміщення фреймів в залежності від вимог оповіді: форма і розмір кадру детерміновані переданим їм змістом (великий кадр – для панорами, витягнутий – для зображення високої будівлі або довгого списку тощо).

Зв'язність кадрів виражається в організації як візуальних (єдність персонажів, декорацій, стилю, кольорової гами), так і вербальних (наявність коментарів, що допомагають подолати розриви у викладі сюжету) елементів.



Не менш важливими для розвитку манхви як масового явища стало розповсюдження популярних персонажів. Послідовні фрейми створюють у свідомості читача образ героя, який може демонструвати різні рухи та вирази обличчя, як однієї й тієї ж людини. Формуючи єдиний образ, який постає у вигляді різних картинок на кожному фреймі, читач розуміє, що відбувається з цим героєм та його життям. Більше того, зображення навколишнього середовища та будівель, що перетворюють події на сцену, а також спеціальні символи, що вказують на емоції та настрої персонажів, змушують читача відчувати багату темпоральність, дозволяючи йому увійти у всесвіт розповіді.

Розташування панелей, фрейми, зображення та сценарій створюють комплекс, який провокує специфічну для манхви розміреність, вибудовує сюжетну лінію [4]. Саме це забезпечує занурення читача у розповідь.

Однак тимчасовість, яка відчувається у самих зображеннях, відрізняється від безпосередньої синхронізації часу, що сприймається через кадр; це скоріше уявна тимчасовість, створена мозком читача, який природним чином темпоралізує простір зображень та ліній як таких. Наприклад, на рис. 4 лінія швидкості, що супроводжує героїню, яка біжить, малюється як уявна лінія, яка не є видимою в реальності. Читач природно вловлює, наскільки швидко біжить персонаж, залежно від того, вигнута ця лінія чи пряма. Це відрізняється від темпоральності, створюваної фреймами як континуум перервного, і навіть якісно відрізняється від розміреності, властивої тексту спочатку.



Рис. 3. Приклад риторичної моделі у манхві «Еннеада» Мохіто.

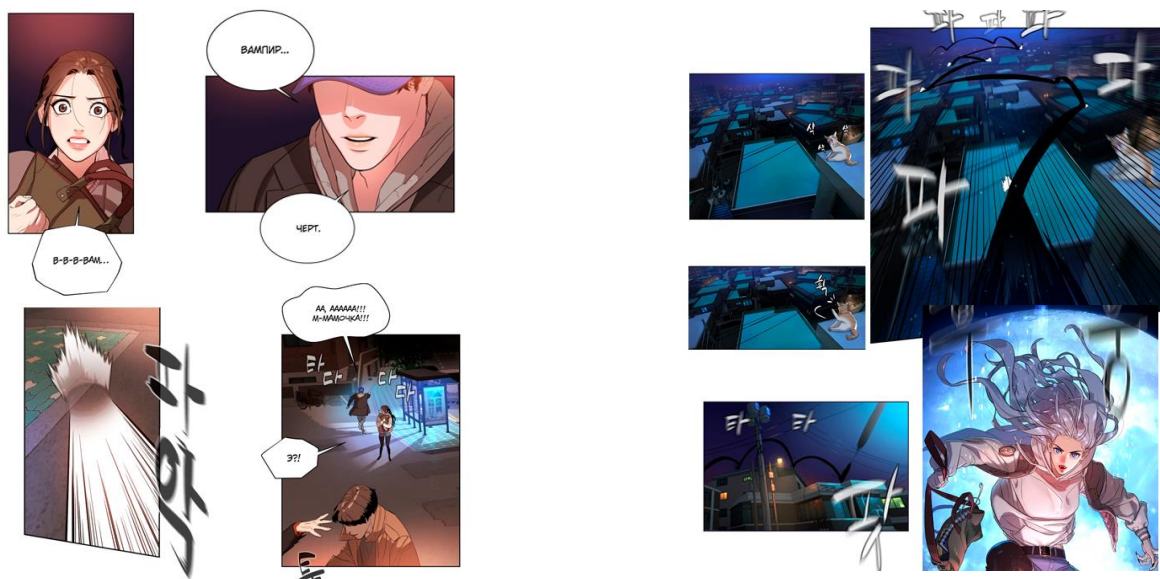


Рис. 4. Приклад уявних ліній з манхви «Біла кров» Лім Ліни та Кім Чжохьона



Отже, манхва, зародившись як розважальний жанр, на сьогоднішній день перетворилась на оригінальний напрямок літератури (і навіть ширше – культури) з властивими лише йому рисами, основною з яких є яскраво виражена мультикодова природа. Манхва органічно поєднує генетично відмінні знакові системи, намітивши новий вектор взаємодії малюнка і тексту.

Література

1. Christopher J. Dawe. *Munhwa through manhwa: using graphic novels to teach global culture. Localizing and globalizing English education: its challenges and opportunities.* 2013. P. 249–251.
2. Kim S. A Comparative study on story form of early shunjung manhwa and shojo manga. *The Journal of the Korea Contents Association.* 2015. Vol. 15. Iss. 8. P. 109–118.
3. Lestari A., Irwansyah. Line webtoon sebagai industri komik digital. *Jurnal Source Ilmu Komunikasi.* 2020. № 6 (2). P. 134–147.
4. Yun B. The differences between the French comics and the Korean webtoons which are mounted on the digital screen. URL: <https://doi.org/10.7230/KOSCAS.2013.32.091>



Пасічник О. В.
к. філол. н, доцент
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
ім. Тараса Шевченка

«ЗВИЧАЙНА ЛЮДИНА» – ГЕРОЙ-АНТИГЕРОЙ: СУТНІСТЬ ЛЮДЯНОГО

Оскільки в термінологічному апараті сучасного літературознавства зберігаються та активно функціонують лексеми різномовного походження (герой, протагоніст, персонаж, постать, дійова особа, актант) на означення образу людини й фіксують функціонально різні статуси суб'єктно-об'єктивних відносин у реальному та фікційному світах, то метакритичний підхід до їх понятійно-семантичного наповнення в історико-літературному процесі видається доконечним. Один із варіантів його реалізації вже здійснений Ю. Кіндзерською.

Ю. Кіндзерська простежила еволюцію концепції героїчного та філістерського в європейській теоретичній думці, докладно й переконливо показала, що «категорія героїчного піддається осмисленню як естетична та літературознавча з часів античності й виявляється нерозривно пов'язаною з історією розвитку літературознавства як науки. Генеза поняття дає підстави твердити, що поняття «герой» (як пізніше за нього поняття «філістер») не слід вважати константною величиною: воно виявляє свою відкритість і детермінованість історичними, соціальними, політичними, ідеологічними та гносеологічними чинниками, які, взаємодіючи, визначають рецепцію героїчного образу у певний історичний період» [2, с. 48].

Трактування героїчного, як і співвідношення понять герой / антигерой, залежить від розуміння сутності людини, структури особистості. Як у житті були свої герої, так і в літературі, літературній критиці, літературознавстві взагалі, йдеться про сміливців, новаторів, які проб'єом ішли з гаслом правди. Це справжні герої, до яких належить і український письменник-емігрант Улас Самчук, автор трилогії «Ost».

У другій частині, романі «Темнота», митець слова візуалізує в'язнично-таборний світ з його різновидами таборів, багатолітніми в'язнями, засланнями, представниками усіх соціальних прошарків, вікових категорій, національностей та ієрархічно-посадових рівнів. Сучасник У. Самчука, мовний редактор його роману «Темнота» Одарченко дорікав авторові, що той, дійшовши до застінків ГПУ, став фантазувати і «оскільки Самчук ніколи не жив в СРСР і УРСР, то сфальшував дійсність» [3, с. 139].

Не торкаючись концептуальної суті Івана Мороза в структурі «Ost'у» в У. Самчука, хочемо наголосити на типологічній подібності життєвої, кар'єрної канви реального Френкеля і вигаданого, ідеально змодельованого персонажа «Темноти» як головного героя митця слова. До того ж у романі вербалізується й антиросійська налаштованість Самчукового героя. «Мене обурює, – казав Мороз, –



що ви... росіяни, не бажаєте нічого рішати... – Це було великою несподіванкою навіть для самого Мороза. Це він ужив слова ...ви росіяни <...> – Так! Я так думаю! Самі не живете і іншим не даєте жити! Покалічили всіх, зламали хребти, характери... І сотні років тупцяєтеся на місці! Загрузли... І тримаєтеся за волю Божу! А лиш подує вітер потрібний і все те рухне! Рухне! Як хатка з карток! «Дружба народів!» «Соціалізм!» «Інтернаціоналізм!» Ну, кому, навіщо потрібен весь той дурний блеф!» [4, с. 452].

Максималістські оцінки такого характеру, текстуалізовані через вигаданого героя, на наш погляд є сумірними з публіцистикою У. Самчука і спираються на його життєвий досвід. Митець слова постійно уникав вузько-партійної, однобічної заангажованості і, як засвідчують його спогади та художня проза, тримався української, соборницької орієнтації, залишався переконаним «антирадянщиком». У цьому контексті цілком зрозумілий пафос зацитованої вище тиради Івана Мороза.

З такого погляду У. Самчук також є героєм у концептуальному смислі цього слова. А його світоглядна позиція і світовірування також відбиваються в низці протагоністів, створених уявою письменника, який тільки в окремих випадках може бути прототипом своїх типових персонажів. Якщо У. Самчук особисто не потрапив на один із «островів» архіпелагу ГУЛАГ, то він постійно спілкувався з тими, кому «вдалося» чи пощастило вирватися звідтіля.

І це були не тільки Григорій Костюк, чиїми спогадами очевидця і страдника-в'язня безпосередньо користувався У. Самчук, а й Годось Осьмачка, Іван Багряний, сотні в'язнів і советських засланих, котрі усно й письмово розповідали про той неймовірний світ калічених, але не зломлених людей.

У статті «Улас Самчук – творець нового героя» А. Власенко-Бойцун, котра близько знала письменника як особистість і регулярно стежила за його творами, справедливо вважає, що «літературне значення Уласа Самчука впливає з його ключової ролі у формуванні нового активно-творчого героя в українській прозі ХХ віку. Його протагоніст – це син села, звичайно, волинського, якому тісно, тому він покидає село, йде в світ шукати кращої долі, не тільки для себе, але також для своїх найближчих, для своєї поневоленої батьківщини [1, с. 231]. Інспірована легендами та історією «поява народного героя», вважає авторка, втілилася насамперед у трилогії «Волинь», згодом у повісті «Юність Василя Шеремети», а відтак у романі «Чого не гоїть вогонь». Це – щодо першого етапу творчості письменника. Тут виразно заявив про себе започаткований давно в літературі «мотив виходу з рідного села», але У. Самчук його оновив. Як і «оживив стару селянську тематику нашого реалізму». Трансформація типового тематичного мотиву пов'язана з «героєм», що має «активне і позитивне наставлення до життя, до цивілізації, споріднених з психікою основних державних націй, вільних від почуття неповноцінності» [1, с. 234].

А. Власенко-Бойцун виводить рушійну силу конфлікту, реалізованого в різних типах активних героїв У. Самчука, з опозиції добровільна / примусова праця селянина. Це давня онтологічна суперечність у діяльності людини як



соціальної істоти модифікується іншими гранями конфлікту: між добром і злом, старим і новим способом життя, між різними ідеологіями. Тому тип «господарника-економіста», наділеного глибинною силою віталізму, постає і ідентифікується в характері Івана Мороза із трилогії «Ost». Три персонажі У. Самчука – Лев Бойчук («Кулак»), Іван Мороз («Ost»), Павло Данилів («На твердій землі») уособлюють три різновиди типового «активного господарника» з погляду провідних типів ведення господарств в сучасній цивілізації. Бойчук – уособлення промисловця в європейському розумінні; Мороз – євразійця, імперської людини, Данилів – емігрант. Вони не герої у традиційному розумінні, бо не ведуть активної боротьби, як правило, зі зброєю в руках. З поміж них Іван Мороз може видаватися в руслі аналізу нашої проблеми навіть «антигероєм (приспосованцем, непатріотом, «колаборантом» і т. ін.).

Однак має рацію А. Власенко-Бойцун, котра твердить: «Поява постаті Івана Мороза свідчить, що наша література дозріла до того, щоб подати читачеві негативний портрет нашого національного обличчя, хоч це куди важче зробити, ніж змалювати дуже патріотичних та жертвених героїв, яких у реальному житті мало. І заслуга Уласа Самчука саме в тому, що він цю справу виконав» [1, с. 235]. Однак цю «заслугу», як ми бачимо з давніх і сучасних дослідників творчості письменника, важко сприймати чи адекватно витлумачити, бо грані добра й зла, позитивного й негативного в людині дуже нестійкі. І слід додати, в різних сферах згаданої опозиції виявляються і оцінюються складніше, неоднозначно.

У прозі У. Самчука є персонажі героїчного типу в усталеному традиційному розумінні. Брати Цокани (роман «Гори говорять») і Яків Балаба («Чого не гоїть вогонь») – воїни, провідники повстань, борються проти поневолювачів українського народу. Зокрема, Яків Балаба – героїчний практик, котрий жертвує власним життям і долями молодих бійців з усіх кінців України, прийнявши «тактику» вмерти, але не здатися і не упокоритися сильнішому ворогові. Це образ, як пише А. Власенко-Бойцун, «зовсім відмінний від компромісових героїв «Ost'у», на відміну від них, Балаба не приймає вигідних становищ, не користує з можливості виїхати за кордон, не старається за всяку ціну вижити, хоч і любить життя» [1, с. 238].

У системі персонажів У. Самчука, як і інших авторів, котрі розробляли теми і проблеми, пов'язані із протистоянням двох світів, зокрема, світу вільного і таборово-в'язничного, трапляються виразні герої та антигерої, трудівники-господарники і підневільні, покірні виконавці.

Усі вони по-своєму випромінюють світло на проблему героїчного в житті і в літературі. Але є і компромісні варіанти поведінки, які творять свою типологію характерів. Вона прислужилася У. Самчукові для осмислення проблем, які цікавили письменника в суспільно важливих дискусіях його часу. Серед тих проблем центральною була проблема українства у східноєвропейському просторі і ролі східноєвропейського («Ost») чинника у глобальному протистоянні комуністичного світу західній цивілізації. Тому проблема героїзму для У. Самчука поставала й узагальнювалася в контексті віталізму як філософської



основи життєздатності будь-яких систем, здатності людського організму як носія людяності до виживання за будь-яких умов. Таборовий світ його «Темноти» виповнений незвичайними постатями, несподіваними метаморфозами і переплетеннями. Справжні герої в житті стають злочинцями; істоти без переконань та ідеалів постають героями в законі – ці всі віч-на-віч зустрічаються і навмисне зводяться письменником у панорамній трилогії «Ost». Функціонально-смілова сутність його типів – персонажів, протагоністів, героїв – розкривається не стільки в параметрах композиції «Ost'у», скільки в паралелях, аналогіях і зіставленнях / протиставленнях з іншими моделями таборово-в'язничного світу.

Отже, у творах У. Самчука йдеться про ставлення людей до середовища і про їх взаємоставлення, про те, що найкращі наміри однієї людини можуть звестися до протилежності, якщо натикаються на спротив середовища, або виходять поза можливості людської природи та її тілесної субстанції. Власне, в'язнично-таборові ситуації, відтворені У. Самчуком, котрий складав свої тексти без оглядки на можливу цензуру або на публічний тиск засобами морально-етичних, релігійно-конфесійних норм, заповідей і забобонів, дають можливість простежити, відчути міру людяності як героїв, так і пересічних людей з їх вадами і достоїнствами.

Література

1. Власенко-Бойцун А. Улас Самчук – творець нового героя. *Слово : Література, мистецтво, критика, мемуари, документи*. Торонто : Слово, 1987. Зб. 11 С. 231–239.
2. Кіндзерська Ю. Героїзм і філістерство: метакритичний погляд на еволюцію концепцій героїчного та філістерського у європейській теоретичній думці. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 58 с.
3. Одарченко П. Українознавчі спостереження й фрагменти : статті, рецензії, спогади. Київ : Смолоскип, 2002. С. 138–147.
4. Самчук У. Темнота : роман у 2-х частинах. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1957. 494 с.



Проценко О. А.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

«РОЗВІНЧАНА РОМАНТИКА»: БУДІВНИЦТВО ДНІПРЕЛЬСТАНУ В РОМАНІ Г. ШКУРУПІЯ «ДВЕРІ В ДЕНЬ»

Роман «Двері в день» Г. Шкурупія – експериментальний текст, який виходить за межі традиційних уявлень про художні твори. Еклектизм у творчості письменника вказує на «... синтетичний характер мистецьких пошуків «неофутів» [3, с. 145]. Майбутнє мистецтва, за задумом «короля футуроперерій», як він сам себе називав [1, с. 78], повинно жити за рахунок синтетичного поєднання його різних видів.

У творі Г. Шкурупія синтезовано ознаки «... бульварного роману, детективної новели, любовного роману, історичного роману з життя первісних людей, кіносценарію, художнього репортажу» [4]. Експериментування з архітектонікою форм створювало своєрідну візію майбутнього мистецтва, про яку писав О. Сінченко: «... окрім боротьби з «обивательщиною та міщанством од мистецтва», панфутуристи борються за «свій вплив на революційну молодь» [3, с. 144] у межах регламентованих тем і соціалістичних замовлень.

Мета статті – проаналізувати в романі «Двері в день» Г. Шкурупія позицію митця стосовно руйнування історичного місця і зведення на дніпровських порогах потужної гідроелектростанції.

Головний персонаж твору – Теодор Гай, є прототипом Георгія (Гео) Шкурупія. У роман вкраплено художній репортаж з відомим маршрутом «старим Дніпром в останній раз», яким вирушали з лоцманом Г. Шкурупій та Д. Бузько, бажаючи побачити, на які жертви влада намагалася піти заради створення прогресу.

У романі «Двері в день» Г. Шкурупія змальовано місто Запоріжжя: «... десь за насипом залізниці знаходилася німецька колонія Бентань та Кичкас» [5, с. 220]. Теодор Гай слухає лекцію професора про те, якою потужною силою володіє Дніпро, на порогах якого постане «Дніпрельстан – це штучне сонце півдня нашої прекрасної України» [5, с. 151]. Лексема «Дніпрельстан» з'явилася в активному вжитку суспільства у 20-х р. минулого століття: «... під такою назвою у 1930 р. вийшли два випуски «Дніпрельстану» щодакного часопису «Шлях індустріалізації». Власне, збірка статей технічного спрямування, які детально описували побудову Дніпрогесу та великих заводів» [2]. У романі Г. Шкурупія історичне минуле втрачає значення перед масштабною спробою людства подолати тисячолітні надбаня природи: «... романтика Запорозької Січі, романтика козацьких боїв та переходів, що вже змалку отруює наш мозок, не дозволяла нам користуватись з сучасних засобів сполучення» [5, с. 213]. Романтичне оспівування славного минулого українського народу нівелюється перед новітнім зведенням електростанції, від роботи якої залежатимуть різні області Радянської України.



Головний персонаж наділений роздвоєним сприйняттям реальності. З одного боку, Теодор Гай розчаровується зовнішнім виглядом порогів, невдоволено розмірковує: «Звичайнісінькі собі насипи піску – це фортеці, а далі каміння й кулясті могили. Доводилося лише дивуватись, як легко піддатись на романтичному облуду прочитаної белетристики» [5, с. 217]. Оманлива візія дніпровських порогів, підживлена людською уявою, насправді видалася не такою чарівною, як очікував Теодор: «пороги не ревуть, а лише шумлять. Од них лунає шум, як од вітру в лісі. Трохи гуркоче лише Ненаситець. Вражіння від цього гуркочу таке, що ніби вулицею їде сотня вагозів, навантажених камінням» [5, с. 217]. Оповідач ставить під сумнів доцільність знання про минуле, отримане у спосіб навіювання інформації: «... до чого мрія може бути облудлива! До чого романтика нашої історії може впливати на наш мозок і всі почуття!» [5, с. 215]. В іншому епізоді простежуємо кардинально інший погляд на минувшину, історичні місця причаровують головного персонажа: «... скрізь, куди не посунься, віяло старовиною, легендою про запорожців та казками про Січ. Острів Хортиця, як живий свідок минулого, ще тримав на собі рани від руйнації Січі» [5, с. 226–227].

Теодор Гай є свідком справжнього бою людини з природою та її масивними породами: «... люди рвали набоями гранітові скелі. І сивий дим з камінням летів у повітрі» [5, с. 220]. Майбутня споруда перевершує сподівання героїв: «... коли ж ми підійшли ближче до центру Кичкасу і побачили американських інженерів у сомбреро, у високих черевиках, у штанях пляшками, ми остаточно переконались, що перед нами справжні, коли не золоті, то електричні копальні» [5, с. 221]. Головний персонаж упевнюється, що грандіозний успіх подальшого руху будівництва визначає вагомий антропогенний фактор: «... далі на правому і лівому боці Дніпра тисячі людей копають землю, тисячі коней і возів, здіймаючи неймовірну куряву, довгими нескінченними ланцюгами возять ґрунт» [5, с. 221]. Теодор Гай спостерігає за фізичним внеском людей у будівництво Дніпрельстану.

Отже, у романі Г. Шкурупія «Двері в день» опоетизовані запорозькі пороги поступаються масштабним обертам, розгорнутого владою технічного прогресу. Г. Шкурупій виявляє подвійний погляд на будівництво Дніпрельстану.

Література

1. Губарева С. Гео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели. *Літературознавчі обрії* : праці молодих учених. 2010. Вип. 18. С. 72–79.
2. Пагутяк Г. Дніпрельстан. URL : <http://surl.li/dytfa>
3. Сінченко О. Теоретична мантия короля футопрерій. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. № 4. С. 143–147.
4. Цимбал Я. Шкурупій від А до Я. URL : <https://tyzhden.ua/Culture/214811>
5. Шкурупій Г. «Двері в день». Харків; Київ : Література і мистецтво, 1931. 234 с.



Разживін В. М.
к. філол. н., доцент

ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ КИРИЛА РОЗУМОВСЬКОГО В РОМАНІ ПОДРУЖЖЯ Т. І О. ЛИТОВЧЕНКІВ «ПУСТОЦВІТ»

Будь-яка рецепція подій минулого в художньому творі по суті спрямована на авторське, часто навіть контрверсійне, бачення модельованих у ньому історичних реалій. Звернення до вітчизняної минувшини, інтерпретації окремих постатей, їх вчинків та діянь дивовижним чином проектується письменником на сучасність і майбутнє. Яких глибин історії не сягала б творча думка автора, все одно в основі його праці наше сьогоднішнє. Саме творам історичної тематики, як зауважувала С. Андрусів, надано особливе покликання: прокладати своєрідні смислові мости між часами [1, с. 14]. Авторська візія минулого – це намагання спрямувати читача на його осмислення з позицій сучасного, на усвідомлення, які наслідки та уроки надає воно для нас. Власне ці спроби та глобальний інтерес людства до своїх коренів обґрунтовує сталий інтерес читацької та письменницької аудиторії до творів історичної тематики.

Подружжя Тимур та Олена Литовченки – досить успішні автори в цьому жанрі. Йдеться перш за все про сім авантюрно-історичних романів «козацького циклу»: «Помститися імператору», «Орлі, син Орлика», «Кинджал проти шаблі», «Пустоцвіт», «Шалені шахи», «Фатальна помилка», «Принц України», що вийшли друком у серії «Історія України в романах» харківського видавництва «Фоліо». Перші два з них позначено авторством лише Тимура, на всіх інших є також ім'я Олени. Окрім того, подружжя досить вдало реалізувало амбітний масштабний проект створення художньої історичної епопеї «101 рік України», який включає десять книг та охоплює події з 1914 по 2014 роки. Як бачимо, авторський доробок у цьому жанрі досить суттєвий.

Роман «Пустоцвіт» належить до «козацького циклу». В основі твору розповідь про життя і вчинки останнього українського козацького гетьмана Кирила Розумовського. Саме його постать знаходиться у центрі книги і є основним рушієм подій, а інші персонажі все ж є другорядні. Перед нами наче біографічний роман, але занадто специфічний. Автор не просто моделюють відомі факти з життя героя, а часто вдаються до неоднозначного їх трактування або й відвертої провокації. Перша річ, яка одразу кидається в очі уважному читачеві, подружжя Литовченків уникає традиційного канонічного зображення історичної особи. Єдиний посправжньому розгорнутий портрет Кирила Розумовського ми зустрічаємо лише раз під час першого знайомства з персонажем: «Високий худорлявий підліток років чотирнадцяти був дуже привабливим: чорні брови, величезні карі очі, соковиті червоні губи, рум'янець на всю щоку, хвилясте каштанове волосся...» [3, с. 24]. У романі відсутні широкі описи зовнішності героя, портретні риси майже не промальовані, точніше не індивідуалізовані, хоча кілька разів наголошується на його привабливості, красі. Здається, тут би можна було б дати волю авторській



фантазії, адже портрети Розумовського є, деякі з них навіть супроводжують текст роману, проте творчий тандем чомусь ними практично не скористався. Видається, таке певне нехтування зовнішністю невинне, до цього схилиють і роздуми над назвою твору. Пустоцвіт – це цвіт, що не дає плодів: прекрасне зовні виявляється позбавленим основної суті. Литовченки як письменники вирізняються тим, що завжди уважні до деталей. Їхній варіант змін в житті героя, його соціального статусу моделюються через одяг, вчинки та дії. Це виглядає цілком логічним, адже цінність, масштабність тієї чи тієї історичної постаті врешті-решт визначають саме її діяння.

Уже буквально в Передмові автори порушують звичний для історичної прози хронікальний розвиток подій. Знайомство з головним персонажем відбувається не в ранньому дитинстві, а вже в часи юності під час святкування пожалування графського титулу на навчанні закордоном. Це потрібно лише для того, щоб читач відчув різницю між мріями про життя сільського пастушка («...Кирилко уявив, що опинився в саду на рідному хуторі – тільки вже щасливий, заможний, красивий» [3, с. 7]) та планами на майбутнє молодого владного вельможі («...Кирилку схотілося зробити щось гарне... Ні – дивовижне... Ні – просто надзвичайне для своєї батьківщини» [3, с. 8]). Юнак самостійно, без примусу достатньо чітко формує свої бажання служити Вітчизні. Мету визначено, і авторам та читачам залишається лише відслідкувати його шлях на цьому тернистому поприщі.

Далі Литовченки дозволяють подіям знову набути послідовності хроніки-біографії і більше не вдаються до її порушення. Сцена прибуття до Петербургу і першої зустрічі з братом загалом вибудована логічно, хоча проблема бідності, рабської покірності та сільської захланності виглядає дещо гіпертрофовано. Перші кроки навчання та перебування в Олександрівському монастирі вказують на безконфліктність та здатність швидко захоплюватися чужими ідеями й підпадати під вплив іншої людини.

Поїздка країнами Європи продовжила світську та наукову освіту хлопця. Досить скоро наставнику Теплому стало зрозуміло, що підопічний зірок з неба не хапає, але й задніх пасти не буде. Оскільки юнак уже був знатним вельможею, то здобуті знання потрібні були власне для підтвердження статусу, а не для серйозних наукових здобутків. Автори зупиняють читацьку увагу на певних епізодах, що наче й не мають подальшого розвитку, але гарно слугують для розуміння окремих рис характеру головного персонажа. Історія з Целестіном показала, що Кирило здатний до співчуття, готовий виступити на захист скривдженого, керуючись лише почуттям солідарності, а не власницьким інтересом. Разом з тим помітна і його схильність до ризику в ім'я справедливості, що вигідно вирізняла його з-поміж інших студентів. Фурорна поява при дворі, розрахована до найдрібніших деталей старшим братом, дозволила Кирилу Розумовському одразу посісти важливе місце в ієрархічній системі російського імператорського дому. Правда усі успіхи звелися до вдалих залицянь до молодих і не дуже фрейлін Єлизавети Петрівни. Призначення керівником в Санкт-Петербурзьку академію наук було і почесною посадою, і одночасно покаранням за занадто помітне для інших захоплення спадкоємицею російського престолу. Отут чи не вперше у читача повинні виникнути певні сумніви



щодо особистості майбутнього гетьмана. Нерозділене кохання до вінченосної Катерини Олексіївни, що зробило юного розпусника схожим на китайського бовдура, практично миттєво було забуте і ніякого продовження практично не мало. Разом з тим події в академії вказують на щирість героя, на небажання присвоювати чужі здобутки, що загалом не є характерним для молодих вельмож того часу. Можливо, саме ця безпосередність в оцінці власної нездатності вирішити проблему і підштовхнула імператрицю Єлизавету до втілення запасного варіанту зі спадкоємцем: одруження Кирила з Нарішкіною та призначення його гетьманом. Вона, напевно, теж відчула легкість впливу на героя.

Історики єдиної думки щодо здобутків Гетьманату часів правління Розумовського не мають. З огляду на те, що бував він в Україні не надто часто, існує навіть питання: ким він був більше: типовим російським вельможею чи українським гетьманом? Під час свої коротких візитів до України він більше переймався будівництвом гетьманських резиденцій у Глухові та Батурині. Водночас саме йому ставлять на карб зміцнення автономії Малої Росії, самостійну економічну політику, військову та судову реформи, величезну увагу до процесу освіти [4]. Така політика дозволила козацькій старшині фактично взяти владу у свої руки, отримати маєтки з селянами у власне користування. Тож навіть зважаючи на традиційне для вітчизняних істориків віднайдення шаленої любові до України навіть там, де її насправді не було, перебільшення заслуг окремих осіб, усе ж певні здобутки в гетьмана безумовно були.

У романі Т. і О. Литовченки детально змальовують перший приїзд двадцятирічного гетьмана до України. Ретельно змальована пишна зустріч, у якій бере участь ледь не все населення краю, вказує на завищені очікування, що були спровоковані відродженням Гетьманщини. Приїзд матері Кирила та її намагання навести свої порядки виглядає насправді цікавим для читача, бо не лише осучаснює історичне тло, а й загалом вписується у вітчизняну традицію стосунків свекрухи і невістки, хоча й виглядає знов-таки перебільшено. Ще один місточок у сьогоднішній день – демонічний вплив матері Наталії Дем'янівни, за походженням простої шинкарки, яка намагається керувати своїм високовельможним сином. Її бажання посадити на вигідні посади найближчих родичів виявилось, схоже, незнищеним, бо пережило обох синів, дотягнуло до сучасності та й натеper домінує у владних ешелонах українського суспільства.

Правління Кирила Розумовського тривало кільканадцять років. Автори підкреслюють, що зроблено було наче й немало, але читач розуміє ці звершення радше не як досягнення, а як втрачений шанс, бо у своїх державно-будівничих потугах український гетьман керувався все ж психологією російського вельможного панства: царював у межах дозволеного. Литовченки пишуть про участь Кирила у зведенні на престол Катерини Олексіївни як про фатальну помилку, насправді ж, ніякої помилки не було. Отримавши одного разу величезні можливості для управління рідним краєм від імператриці Єлизавети, він після відставки намагається повернути втрачене саме за допомогою інших коронованих



осіб. Напевно звідси чи ще й від Б. Хмельницького якесь наше ретельно зрошене сподівання на іноземну допомогу, а не на власні сили.

Будь-який роман подружжя Литовченків обов'язково спирається на цілком відповідне історичне підґрунтя, де відсутні найменші похибки в деталях. Однак постійною є й традиційна наявність кількох провокативних версій-тверджень, які цілком прийнятні для художнього твору, але суперечать науковій думці. Є вони й у романі «Пустоцвіт». Зокрема, російський чиновник Теплов не писав кляузи на гетьмана, а висвітлював справжній стан речей і навіть намагався йому допомогти. Реальною причиною відставки були не стільки політичні амбіції, а, перш за все, цілковита бездарність Розумовського-адміністратора. Події Коліївщини були інспіровані російською владою задля занепаду і поділу Польщі. Судячи з відгуків, не кожен любитель історичної прози здатний це прийняти, але авторська версія подій дійсно цікава.

Зустріч із Максимом Залізняком потрібна для читача, бо лише з цієї розмови він усвідомить прості висновки: Глухів і Батурин – це не вся Україна; гетьман прагне повернути владу як милість, а не належне йому по праву. Він – прохач, інтриган, але не виборювач, не здобувач мети.

Усі подальші дії з повернення до керівництва державою, здавалося б такі продумані і аргументовані, не дадуть ніяких результатів. Автори наголошують, що справа не лише в підступності Катерини та її слуг, у їхньому розумінні суспільних рухів та вмiлого їх використання, просто Кирило Розумовський є не тим історичним персонажем, який здатний здійснити задумане. Традиційне українське: не тому дісталась булава, ще одна теза, яка проєкціонує події минулого на наш час. Очевидно, що є прямі перегуки з історією керування державою одним із українських президентів, а саме Віктора Ющенка. Про це прямо говорив Тимур Литовченко в одному з інтерв'ю: «Я бачу дуже багато паралелей між тими часами і помаранчевим періодом правління в Україні, між Кирилом Розумовським і Віктором Ющенком. Обидва є вихідцями з простих верств населення, обом доля давала величезні можливості, шанси, була довіра, були кошти, але і тоді, і за часів Ющенка усі ці можливості були розтринькані і пущені за вітром. У тому числі і довіра народу» [2].

Головний герой твору терпить фіаско, а разом з ним і ідея автономії Гетьманщини. У кінці твору гетьман Кирило Розумовський, а з ним і читач, доходять невтішного висновку: грандіозні задуми юності так і залишилися нереалізованими. Пустоцвіт плодів не дає.

Література

1. Андрусів С. Мости між часами: Про типологію історичної прози. *Українська мова і література в школі*. 1987. № 8. С. 14–20.
2. Дорош С. Письменники Литовченки: в «Пустоцвіті» багато паралелей із сучасністю. URL: <http://surl.li/dytha>
3. Литовченко Т., Литовченко О. Пустоцвіт. Харків : Фоліо, 2012. 378 с.
4. Пиркало С. Історичний роман Литовченків з сучасними аналогіями. URL: <http://surl.li/dytgu>
5. Путро О. І. Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.) : монографія : (в 2 ч.). Київ : ДАКККіМ, 2008. Ч. 1. 2008. 239 с.



Райбедюк Г. Б.
к. філол. н., професор
докторантка кафедри української літератури
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова (Київ)

ВІЗІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ-ДИСИДЕНТІВ: ПОЛЕМІЧНИЙ АСПЕКТ

Українська література від найдавніших часів і понині була й залишається «літературою місії» (С. Єфремов). Історично склалося так, що національно свідомі письменники змушені постійно перебувати «на барикадах» боротьби за власну ідентичність народу – його мову, культуру, історію. Мало кому з них, на відміну від європейських митців слова, випадало розкошувати в суто естетичному полі художнього тексту. І це факт історично зумовлений, оскільки літературі поневоленої нації долею відведена роль духовної зброї за свою свободу та незалежність. Відтак навіть на перший погляд аполітичні письменники, вочевидь, поєднували мистецьку плоть художнього слова із заангажованістю насущними політичними ідеями, що й визначило наскрізний духовно-патріотичний історизм національної культури назагал. Тож закономірно, що поезія в художньо-мистецькому процесі мала (та й має) полемічний, почасти й декларативний характер, оскільки завжди представляє антитетичний щодо провладного буттєвий простір, надто коли йдеться про об'єктивне осмислення національної історії та її профетичні візії.

Особливо гостро резонувала означена літературна тенденція в часи політичних смут і духовної стагнації, в «ніч бездержавності» (Є. Маланюк) України, коли поетові відводилась месійна роль пророка, а його слову – цитаделі духа, знамена, що «гуртувало до змагу за право утвердитись на власній землі, стихії, що акумулювало й водночас живило націєкреативні й державотворчі устремління, формувало сакральне поле національної ідентичності» [6, с. 5]. В українській новітній історії таким періодом була пора «політичного застою» 70-х років минулого століття, що її І. Дзюба лаконічно й вичерпно сформулював як «українське безчасся». Саме тоді гостро постали проблеми національної онтології у творчості поетів, котрі після ідеологічного розшарування шістдесятництва відкрито заявили про свою нонконформістську щодо офіційної влади позицію, вступили в пристрасну полеміку з монопольною соцреалізмівською естетикою (радше – антиестетикою).

Активне інакодумство, відкрите протистояння тоталітарному режимові, цілковите неприйняття його псевдоідеалів і псевдоцінностей, опозиційну україноцентричну громадську діяльність, самоофіру приречених на страту репрезентувала когорта непримиренних максималістів, свідомих свого вибору як неминучої Голготи в політичній ситуації, коли за «кожним словом – зашморг» (М. Коцюбинська). Вони відосібнювались від канонізованого шістдесятництва, йшли «на самотні битви проти псевдохудожніх бутафорій радянського псевдогуманізму, проти русифікаторських зашморгів на все, що було субстанцією



української національної ідеї та збереження своєї громадянської – і просто людської гідності» [11]. Когорту дисидентського кола поетів репрезентували такі потужні постаті, як Василь Стус, Іван Світличний, Ігор та Ірина Калинці, Микола Руденко, Тарас Мельничук, Степан Сапеляк, Іван Сокульський, Юрій Литвин. Своїм словом і чином вони давали людям надію, сміливо стверджуючи, що жити у своїй незалежній державі – не така вже й примарна ідея, а цілком реальна річ, котрої повинні прагнути всі, хто має природну гідність – особисту й національну.

Світоглядно-естетична концепція кожного з репрезентантів дисидентського кола поетів більшою чи меншою мірою структурована політичною складовою. Вони вбачали основну причину браку (а то й відсутності) можливостей для повної реалізації творчих інтенцій українського митця в самій політичній системі. В. Стус із цього приводу в одному з усних виступів говорив: «Мені здається, що політизація поета – це річ не конечна. Річ вдячна, потрібна, але річ вимушена. Мені здається важливішим гуманістичний смисл поета...» [13, с. 123]. Відтак художні тексти дисидентів не варто трактувати лише як «козирну карту» (П. Мовчан) у полемічному протистоянні світоглядів. Ці вірші, безумовно, порушують суперактуальну проблематику. Проте їх написано за законами мистецтва, відтак вони зовсім не надаються для буквальної утилітарної «експлуатації» в політичній боротьбі. Полемічний вектор політичної складової художньо-естетичної концепції кожного з означеного кола поетів оприявнює індивідуальний модус текстуалізації історичних реалій. Його національні та державницькі аспекти найповніше реалізувались у художньому моделюванні історіософських візій широкого спектру проблематики, мотивів, образної системи. Художня історіософія як усепроникний і всеосяжний феномен їхньої творчості оприявнила погляд завперш на ті події національної історії, коли «героїчне минуле вважається більш сучасним, ніж пристосовницьке сьогодення» [5, с. 445].

Національна історія як органічна й вагома складова світогляду і як ідейно-естетичний чинник творчості визначила глибинні смисли поезії дисидентів. Їхній інтерес до насущної історичної проблематики заявлений на зовнішньому (назви, епіграфи, сюжети, образи-персонажі), внутрішньому (мотиви, ремінісценції), нерідко й імпліцитному (алюзії) рівні, латентно розчиняючись у тексті. Дисиденти активно інтерпретують тему національної історії, в усіх деталях засвідчують вірність історичній правді, свідомо протиставляючи свою концепцію офіційним версіям, проскрибованим радянською доктриною й доконечно «просіяним» крізь густе ідеологічне сито.

Поезія дисидентів розбудована на колізіях національної історії, осягненнях перманентної тяглості української культури, фольклору, міфології та етнографії. Аналізуючи творчість яскравої репрезентантки дисидентського дискурсу української літератури Ірини Калинець, Т. Салига зазначає, що «це світ, у якому, крім її сучасників, живуть українські гетьмани, творці національних надбань, це світ, у якому палає ватра народного духу з часів язичницьких до часу сушого» [10, с. 225]. Ця ознака, що передбачає активне залучення до сюжету твору історичного хронотопу, маркує ідіостиль усіх поетів-дисидентів. Перед читачем постають



впізнаванні, відомі в історії України події («Відтоді, як на Калці князь Мстислав...» М. Руденка, «Осліплення Василька Теробовльського» Ірини Калинець, «Сто років, як сконала Січ» В. Стуса). Глоризацію історичного минулого українського народу увиразнює романтизм високого духу інтерпретованих козацьких літописів, що віками живили культуру нації, її волю до незалежності («За літописом Самовидця» В. Стуса, «Самовидець. 1-3» М. Руденка). В художню палітру дисидентського тексту «вклинюються» історичні персонажі, символізуючи свою епоху та оприявнюючи спалахи історичної пам'яті. Нерідко автори уводять до назв творів імена історичних постатей, наділяючи їх особливою націєтвірною місією («Череп Святослава» М. Руденка, «Тут Сагайдачний» Т. Мельничука, «Дорошенко» Ірини Калинець, «Мазепа» С. Сапеляка).

У спектрі історіософської проблематики, що структурує у поезії дисидентів візію національної історії, домінує такий тематичний «вузол», як *національна держава*. Яскравою художньою ілюстрацією потужної риторики державотворення, що пронизує всі рівні тексту (від мікрообразів, різних видів інтертексту аж до загальної авторської концепції), може бути цикл «Самовидець. 1–3» М. Руденка: *«Ні! Годі жити, води набравши в рот – / Кричати треба, щоб згадали люди: / Була Вкраїна – військо і народ. / Була... Та я запитую: чи буде?..»* [9, с. 285]. Ідейну серцевину державницької концепції дисидентів визначила опозиція *національне/імперське*, сформована об'єктивними історичними чинниками, зокрема, віковичним зазіханням на український світ ворогів нації, що ними є, насамперед, *«кати-наглядачі, / Всія росії палачі»* [7, с. 110]. Цей аспект художньої візії рельєфно прочитується в органічному синтезі різних горизонтів сприйняття національного буття і його текстуального втілення: історичного, націоментального, біблійного (Т. Мельничук: *«А на тій вишні, Богородице, / На білій вишні / Кривавий цар Микола, здається, когось вішав...»* [7, с. 57]. Зневажливо й саркастично, у стилі Шевченкових інвектив, писала про Москву як про *«облудну, фальшю перегірклу, / безвстидну, як повійну дівку»* [4, с. 139] Ірина Калинець у поезії «Чигирин» (цикл «Дорошенко»). У вірші «Мелетій Смотрицький» вона «відсилає свою ліричну героїню до проповідника християнського православ'я на своєрідну дискусію» [10, с. 221], в руслі кращих традицій української полемічної літератури викриваючи прогнилу й ганебну суть російського православ'я, характеризуючи його як *«ветхе лахміття брехні велемовної»* [4, с. 127]. Поетка гнівно засуджує ворожу місію московського патріархату в Україні, «сатанинську руйнацію» його вірними прислужниками духовного простору українців: *«Вони ж з амвонів своїх благословляли вбивць і злодіїв, вони ж славословили богохульникам і мовчали перед брехнею, вони ж одягнули коштовні ризи задля власної вигоди [...] Очі їхні не бачать піднесених високо скрижалей Господніх...»* [4, с. 189]. (Яка прозора й гірка алюзія на сьогодні!) Ці перейняті ненавистю до ворога слова з її «ТРЕНОСУ у тисячоліття хрещення України», датованого 1988 роком, гостро резонують у нинішньому протистоянні російському окупанту, коли *«нещасні в убогості духа свого»* й у *«погорді до Духа Святого»* осоружні москвити в попівських рясах освячують своїх парафіян на жорстокі вбивства українців.



У дисидентів фактично відсутня Шевченкова ідеалізація національної історії раннього періоду творчості. Їхні історіософські вірші більшою мірою структуровані його пізнішими крайніми резигнаціями типу «*Раби, подножки, грязь москви...*» [15, с. 290]. Ідейний сенс віршів означеного смислового поля підставово визначає така концептуальна домінанта художньої історіософії Т. Шевченка, як «первісна і консеквентна націософська спрямованість» [1, с. 26]. З нею пов'язана й національна самокритика, яку В. Пахаренко співвідносить із декларованим поетом «переступом українського народу стосовно своєї національної державності», його «гріхопадінням» [8, с. 17].

Подібно до свого великого попередника репрезентанти дисидентської генерації маніфестують художню формулу критичного націоналізму. Для potwierдження достатньо навести рядки Стусової поезії «За літописом Самовидця»: «*Паси з вас наріжуть, натешуть на гузна вам палі / і крові наточать – упийтесь пекельним вином...*» [14, с. 51]. Тут, як, власне, й у віршах інших дисидентів, прочитується характерне для Т. Шевченка засудження комплексу меншовартості української нації (С. Сапеляк: «*Немає нас. Ні тут. Ні там. Ніде. / Нема. Нема. Ми знову безіменні*» [12, с. 74]). У прагненні дисидентів вивести народ із «єгипетської неволі» прочитується шевченківський інвективний пафос, експлікований мотивами любові до нього й, водночас, гніву супроти моральних покручів у його середовищі. Тож сподіваною для їхньої творчості є полемічна амбівалентність подібної позиції. В цьому сенсі дисиденти залишаються «в орбіті» традицій Т. Шевченка. Так, В. Стус «перефразовує та розвиває не одну Шевченкову думку. В обох поетів той самий гнів до пристосуванців серед власного народу» [2, с. 47]. Кобзареве «*Гірше ляха свої діти / Її розпинають*» [15, с. 290] у новій історичній добі з особливою силою резонує у Стусових рефлексіях: «*Стенаються в герці скажені сини України, / Той з ордами бродить, а той накликає москву*» [14, с. 51].

Виокремлюємо ще один аспект візії історії України в поезії дисидентів – апокаліптичний. Ця візія звучить як поруйнована горизонталь національного світу, що в багатьох випадках асоціюється з «кінцесвіттям». Криваві знаки-символи, похмура колористика, номінальна лексика зі значенням трагізму («руїна», «ясир», «кров») формують грандіозну містерію архетипного образу України, що постає на трагічних перехрестях історії, оприявнюють апокаліптичний дух, передчуття метафізичної безвиході (М. Руденко: «*В літах найближчих бачу ріки крові*» [9, с. 285]; С. Сапеляк: «*Світ відлунав, життя на чорній палі...*» [12, с. 74]). Панорама руїни України тематично домінує в поетичних рефлексіях дисидентів синхронно з руїною душі, обумовленою конкретною життєвою долею, пов'язаною з намаганням автора досягнути (й відтворити) катастрофізм буття та віднайти відповіді на його виклики (В. Стус: «*А де Україна? Все далі, все далі, все далі...*» [14, с. 51]; С. Сапеляк: «*Куди Вкраїно?.. Озирнись на небо...*» [12, с. 74]). На поруйнованій горизонталі національного покаліченого світу змагається, протидіючи їй, духовна вертикаль, що передається віталістичною, життєствердною емоційною тональністю (С. Сапеляк: «*ВКРАЇНО, встань! – лицем до знамена. / Встань, Україно! – Я ще не*



прощаюсь» [12, с. 90]). У статті «Вибір», опублікованій на сторінках «Вечірнього Києва» (1994 р.), Ірина Калинець прозріливо писала: «Те, що Україна вижила у вирі тисячоліть, зберегла свою ментальність (хай нині ще не масово виражену), створила високодуховну ідеологію національної держави – є для нас надією» [3, с. 306]. І цей вибір стає сьогодні реальною потребою не тільки українського народу, але й усього світового ладу.

Підсумовуючи, варто зазначити, що у творчості дисидентів маємо перетин наукового і, водночас, символічного сприйняття й інтерпретації історії України. Проте їхня поезія настільки актуальна, що в сучасному контексті мови про загальні тенденції національного буття українського народу її обійти фактично неможливо. Відтак звернення до художнього спадку дисидентського кола поетів визначає один із оптимальних шляхів усунення лакун нашого минулого й реконструкції перманентного поступу нації, а її неупереджене вивчення – шлях до того, щоби наша історія зазвучала об'єктивно та повнокровно.

Література

1. Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка. *Слово і Час*. 2004. № 3. С. 15–37.
2. Горбач А.-Г. Поет повинен бути людиною : Пам'яті Василя Стуса. *Сучасність*. 1988. № 3. С. 44–48.
3. Калинець І. Зібрання творів : у 8 т. Львів : СПОЛОМ, 2013. Т. 7. Кн. 1. : Без заборона : статті, заяви, виступи. 528 с.
4. Калинець І. Повне зібрання творів : у 8 т. Львів : СПОЛОМ, 2012. Т. 1 : Шлюб із полином : поезія. 232 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія». 2007. Т. 1. : А–Л. 608 с.
6. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : монографія. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
7. Мельничук Т. Твори : у 3 т. Коломия : Вік. Т. 2. : Поезії, 2003. 256 с.
8. Пахаренко В. «Великий льох»: національна ідея, історіософія, метафізичний контекст. *Слово і Час*. 2001. № 3. С. 6–23.
9. Руденко М. Поезії. Київ : Дніпро, 1991. 413 с.
10. Салига Т. Свічник загас ... І заясніє знову... *Калинець І. Шлюб із полином : поезія*. Львів : СПОЛОМ, 2012. Т. 1. С. 215–226.
11. Салига Т. «Віддайте мені дощ. Віддайте мені тишу»: «Вольтова дуга» Ліни Костенко. *Літературна Україна*. 2008. 17 липня.
12. Сапеляк С. Тривалий рваний зойк : поезії. Київ : Радянський письменник, 1991. 189 с.
13. Сверстюк Є. Віднайдена імпровізація Василя Стуса. *Київ*. 1991. № 10. С. 121–123.
14. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Факт, 2009. Т. 5. : Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). 768 с.
15. Шевченко Т. Твори : в 5 т. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. : Поетичні твори (1837–1847). 351с.



Рахно К. Ю.
д. істор. н., старший дослідник
Науково-дослідний інститут українознавства МОН України (м. Київ)

МАГІЧНИЙ КРУГ У ПОВІСТІ «ВІЙ» М. ГОГОЛЯ

Серед творів співця козацької України Миколи Гоголя містична повість «Вій», вперше опублікована у його збірнику «Миргород» (1835), займає особливе місце. Назва повісті – це ім'я слов'янської демонічної істоти чоловічої статі, з якою пов'язаний сюжет. Саме цей міфологічний персонаж, його паралелі у фольклорі українців і решти слов'ян, у міфології інших індоєвропейських народів, особливості його зовнішності, зокрема, довжелезні повіки, які доводиться піднімати, його знамените прохання і смертоносний, всепроникливий погляд слугують предметом наукових дискусій. Починаючи з іраніста Васо Абаєва, українського Вія зіставляють із давньоіранським і, ширше, індоіранським богом вітру Вайю, що виступав одночасно і як бог смерті, особливо в авестійській заупокійній службі. Продовженням давньоіранського Вайю В. Абаєв визнавав осетинський міфологічний і епічний образ велетнів-ваюгів (уаігів), до яких належав і вартовий залізних воріт світу мертвих [1, с. 111–115]. Повністю відкинув його гіпотезу мовознавець Олег Трубачов [15, с. 42–43]. О. Трубачову заперечив семіотик В'ячеслав Іванов, який теж обережно поставився до зближення Вія та Вайю, однак підтримав проведення паралелей з ваюгами, які, подібно до залізної Вія, пов'язані одночасно із залізом і смертю, причому в дуже архаїчних текстах, які виголошувалися під час посвячення коня померлому [6, с. 68–70]. Нові аргументи на користь гіпотези В. Абаєва, знайдені в давньоіранській та давньоіндійській міфології, навели індолог Ярослав Васильков та балтист Дайнюс Разаускас, які вказали, що в давніх іранців і стихія вітру й образ бога вітру первісно були амбівалентними, причому зловісний аспект дозорастрійського Вайю був достатньо сильно виражений. У пехлевійських текстах Вайю (Вай) прямо звинувачується в тому, що вбиває людей. Являючи себе людині, приреченій на смерть, Вайю спиняє її дихання своїм поглядом. Індодарійський Вайю теж позбавляє людину дихання-прани. Поширення цього міфологічного персонажа, що має спільні риси в різних культурах і традиціях, сталося завдяки географічному сусідству народів, що, ймовірно, мало місце, коли на півдні від слов'янських племен знаходилися іранські, на півночі зі слов'янами сусідили балти, а на південному заході – кельти [3, с. 28–32]. Фольклорист Борис Мисиккати навів численні докази зв'язку ваюгів у нартівському епосі осетинів із вітром, як в індоіранського Вайю, вовчим виттям і залізом, як у гоголівського Вія [19, с. 313–323].

Тим часом дослідники стали звертати увагу й на інші слов'яно-іранські паралелі в цій повісті, в тому числі на вияв давнього, ще скіфського культу вогню та домашнього вогнища в описаній М. Гоголем поховальній обрядовості старої Гетьманщини [13, с. 17–18]. До таких паралелей слід віднести і спосіб захисту від



злих сил. Головний герой повісті Хома Брут оточує себе магічним колом, що робить його не лише недосяжним для нечистої сили, але й невидимим. «В страхе очертил он около себя круг. С усилием начал читать молитвы и произносит заклинания, которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов, – розповідає Гоголь про Хому Брута під час моління за померлу панночку-відьму у напівзакинутій церкві, – ...Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить её, и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший... она ударила зубами в зубы и открыла мёртвые глаза свои. Но, не видя ничего, с бешенством – что выразило её задрожавшее лицо – обратилась в другую сторону» [4, с. 359].

Навіть заангажовані скептики, що заперечували побутування образу Вія в українській міфології, були змушені визнати, що цей вчинок Брута повністю відповідає загальнослов'янським, у тому числі українським віруванням у те, що апотропеїчне коло представляє для нечистої сили щось на кшталт непроникної стіни та позбавляє її можливості бачити людину [9, с. 309]. Дійсно, величезний етнографічний матеріал показує, що у слов'ян – і не лише слов'ян – захист від небезпечного й зловорожого зовнішнього світу осмислювався за допомогою символу кола, яким обводили себе чи житло так, як це робив Хома Брут. Функція кола як оберегу була тісно пов'язана з архаїчними просторовими уявленнями про всесвіт. Простір довкола людини або іншої живої істоти у формі замкненого кола споконвіку виконував роль оберегу, роблячи їх недосяжними для злих духів, з допомогою намальованого або окресленого кола прості люди оборонялися від нечистої сили, коли вважали небезпеку з її боку реальною. Поліщуки, які працювали в глушині, на нивах, оточених лісом, окреслювали себе кругом, продряпаним ножом. Малювали коло і головешкою. Різноманітність методів накреслення кола привела етнографів до висновку, що семантика кола, в принципі, не залежала від матеріалу й способів його створення. Характерно, що в Гоголя не вказано спосіб, яким Хома відмежувався колом від злих сил. «Садиба» польською (*obejście*) й українською (*обійстя*) означає дослівно 'місце, яке обходять довкола' (польське *obejść*, українське обійти – 'обійти довкола', 'оточити'). Звичай оборювання поселення магічним колом для боротьби з епідеміями зафіксовано у всіх слов'ян. Археологічні дані та реконструкція стародавніх значень праслов'янського **obъ-tjo* 'спільний', старослов'янського «*объщъ*» 'Космос', *ob(ь)-lъ*, чеського *oblý* 'круглий' говорять про стародавні круглі поселення, що відображали риси соціальної структури. У зв'язку з магічним значенням кола аналогічна роль приписувалася поясу, перевеслу, ланцюгові, перстню, вінкові тощо. Семантика замикання, закриття у всіх видів магічного кола очевидна [12, с. 51–52; 8, с. 73, с. 81; 7, с. 39, с. 49]. Окреслення магічного кола для захисту від нечистої сили практикувалося, згідно з написаним у другій половині XVI століття «Сказанием вкратце от начала царства Казанского», язичницькими волхвами [16, с. 439].

Разом з тим, дуже цікаво, що коло виконує роль апотропеїчного захисту, кордону й у віруваннях вже згадуваних кавказьких осетинів, які є прямими



нащадками скіфів і сармато-аланів. Воно втілює все ту ж міфологічну концепцію межі та захищеного простору [5, с. 262–263]. При цьому застосовувалося воно саме від тих ваюгів, з якими зближують українського Вія. Такий магічний прийом захисту від ваюгів був зафіксований етнографом Григорієм Чурсіним у Південній Осетії: «Диявол Оіг схожий на людину високого зросту, у чорній бурці. Поселяючись у будинку, він не дає спокою мешканцям: трясє стіни, стукає, ламає речі та інше. ...Щоб захистити будинок від появи Оіга, потрібно, як радять знахарі, окреслити навколо будинку шашкою або кинджалом коло, зарізати чорного півня та його кров вилити одразу в яму. Через таку магічну межу він не переступить» [18, с. 72]. Цей звичай відбився і в осетинському фольклорі. Зокрема, у казці «Бідняк і чорти» герой вирушив у головне місто чортів і, сівши посеред площі, крейдою, подарованою йому покровителем чоловіків богом Уастирджі, окреслив навколо себе коло. Через це коло, пояснює оповідач, «ні куля не могла пролетіти, ні переступити його було неможливо: через нього неможливо було вчинити насильство». Герої іншої казки, влаштуваючись на ночівлю просто неба, «прив'язали своїх коней до дерева, окреслили навколо нього (коло) і (після цього) лягли спати». Персонаж ще одного осетинського фольклорного сюжету, будучи змушений заночувати далеко від людського житла, в печері, провів межу від одного краю входу в печеру до іншого, після чого доручив себе заступництву Духа місця (Бінати хіцау) і потім спокійно ліг спати [5, с. 263]. Точнісінько так само й гоголівський бурсак Хома Брут малює магічне коло для захисту від нечистої сили, і в тому числі від Вія – східнослов'янського родича іранського Вайю та ваюгів.

Аналогічну процедуру проводив осетинський мандрівник, застигнутий темрявою в дорозі: йому слід було окреслити кинджалом коло, всередині якого він розводив багаття і залишався спати на ніч. Перевага кинджалу перед іншою холодною зброєю віддавалася на тій підставі, що кинжал обосічний, а як було відомо, чорт боїться не стільки заліза, скільки вістря. Якби коло обводилося ножем, то чорт легко міг би заскочити в коло з тупого боку леза ножа [17, с. 53]. Борис Мисиккати [19, с. 322] звернув увагу, що ідентичним чином осетинські знахарі оберігали череди корів від нападів вовків. Дигорський аристократ-емігрант Мусса-Бій Туганов згадував, як одного разу на межі ХІХ–ХХ століть бачив, що знахарка «креслить коло навколо стада, бурмочучи якісь заклинання», а потім уночі спостерігав, «як вовки наближаються, оточують із виттям стадо, доходячи точно до чарівного кола, після чого різко зупиняються, немов упершись у стіну. Вони не зачепили жодної корови» [11, с. 137].

Цікаву ідею щодо захисного магічного кола висловив сербський міфолог Александар Лома, зіставивши його, з одного боку, з мотивом одноокості велетнів, яку поділяють і осетинські ваюги, з другого, – з центром вітряного вихору, так званим «оком урагану» [10, с. 208–209]. Борис Мисиккати, у свою чергу, зіставив з відомим епічним мотивом виколювання ока велетню осетинський забобон, за яким, якщо людині вночі сниться кошмар, то на ранок слід покласти в сито, решето або друшляк гострі залізні прилади (ножі, виделки тощо), а потім пустити



на них проточну воду. За давньоіранським віруванням, Вайю насилає на людину погані сни, торкаючись рукою [19, с. 323].

Досить цікаво, що мотив кола-оберега присутній у творі «Катхасарітсагара» («Океан сказань») кашмірського письменника XI століття Сомадеви. У розділі «Тридцять сьома хвиля» Сомадева розповідає про чотирьох подвижників-капаліків і їхнього супутника Нішчаядатту, які зайшли в закинутий храм Шиви якимось уночі в глухому лісі. Але їх попередили, що там якшині (відьма) ночами перетворює подорожніх на звірів, а потім з'їдає. Проте сміливі подвижники ввійшли до храму та залишилися на ніч. «Зробили вони велике коло з попелу, набрали полін і розпалили багаття, а потім стали Нішчаядатта і четверо великих подвижників бурмотіти мантру для захисту від усякого зла. А коли згустилася ніч, з'явилася туди сама якшині Шрінготпадіні, награвши на віні (музичний інструмент), зробленій зі скелета, і стала поза колом танцювати, витріщаючи очі почергово на кожного з чотирьох подвижників і бурмочучи мантру...» [14, с. 112]. Подвижники, які нагадують гоголівських мандрівних бурсаків, гинуть, натомість Нішчаядатта, проказавши ту саму мантру, здолав відьму і змусив її віднести себе на плечах до коханої дівчини, що нагадує використання Хомою Брутом заклять від духів та його подальший фатальний політ на відьмі, що призвів до її смерті [14, с. 113].

Лінгвіст і фольклорист Юрій Дзицойти акцентував також функцію півня, чий крик змушує тікати нечисту силу в повісті М. Гоголя. Жертвопринесення півня на межі магічного кола було покликане посилити міцність огорожі проти ваюга в описаному вище південноосетинському ритуалі [5, с. 263]. Крик півня у «Вієві» іраністи зближують із роллю крику віщого півня в Авесті [2, с. 42].

Таким чином, не лише постать Вія, але й магічний засіб самозахисту Хоми Брута, можливо, сягає доби слов'яно-іранської етнокультурної взаємодії, коли праслов'яни контактували зі скіфами та сарматами у степах Північного Причорномор'я. Саме тоді відбувалося інтенсивне засвоєння не лише навиків степового господарювання і ведення бою, але й північноіранських релігійних культів, обрядовості, міфологічних та епічних сюжетів. Творчість Миколи Гоголя, насичена архаїчними міфологемами фольклорного походження, що мають іранські і індоіранські паралелі, поволі розкриває складні процеси етногенезу та культурогенезу Південної й Лівобережної України.

Література

1. Абаев В. Скифо-европейские изоглоссы. На стыке Востока и Запада. Москва : Наука, 1965. 168 с.
2. Акишев А. Искусство и мифология саков. Алма-Ата : Наука, 1984. 176 с.
3. Васильков Я., Разаускас Д. Балтийский ключ к проблеме Вия-Вайю. *Scripta Gregoriana. Сборник статей в честь 70-летия Г. М. Бонгард-Левина.* Москва : Восточная литература РАН, 2003. С. 24–46.
4. Гоголь Н. Избранные произведения : в 2 т. Киев : Дніпро, 1979. Т. 1. 414 с.
5. Дзицойты Ю. Вопросы осетинской филологии. Цхинвал : Республика, 2017. Т. 1. 464 с.



6. Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва : Языки русской культуры, 2000. Т. 2. : Статьи о русской литературе. 880 с.
7. Кавалёва Р. Абрисы ритуально-магичной сферы беларускага фальклору. Мінск : Бестпринт, 2005. 183 с.
8. Лавонен Н. О древних магических оберегах (карельский фольклор). *Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами*. Ленинград : Наука, 1977. С. 73–81.
9. Левкиевская Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии. *Studia mythologica Slavica*. Ljubljana-Pisa : Institut za slovensko narodopisje, 1998. Т. 1. С. 307–315.
10. Лома А. Кривой ветер и откуда он подул. К истокам дуалистического понимания ветра и огня в индоевропейских традициях. *Етнолінгвістичка проучавања српског и других словенских језика: у част академика Светлане Толстој*. Београд : САНУ. 2008. С. 199–226.
11. Марзоев Б., Чочиев Г. Кавказские воспоминания Мусса-Бия Туганова. *Известия СОИГСИ*. Владикавказ, 2019. № 33 (72). С. 123–145.
12. Попович М. Мироззрение древних славян. Киев : Наукова думка, 1985. 168 с.
13. Середа М. Міжетнічні взаємини слов'ян та іранців як підґрунтя традиційної духовної культури українців. *Етнічна історія народів Європи : збірник наукових праць*. Київ, 2019. Вип. 59. С. 15–23.
14. Сомадева. Необычайные происхождения царевича Нараваханадатты. Москва : Наука, 1972. 540 с.
15. Трубачев О. Из славяно-иранских лексических отношений. *Этимология 1965*. Москва : Наука, 1967. С. 3–81.
16. Хрестоматия по истории русского языка / авт.-сост. В. Иванов, Т. Сумникова, Н. Панкратова. Москва : Просвещение, 1990. 496 с.
17. Чибиров Л. Традиционная духовная культура осетин. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 711 с.
18. Чурсин Г. Осетины Этнографический очерк. *Юго-Осетия*. Материалы по изучению Грузии. Труды Закавказской научной ассоциации. Тифлис, 1925. Серия 1. Вып. 1. С. 132–232.
19. Mysykkaty V. Wæjyg. *Nartamongae. The Journal of Alano-Ossetic Studies; Epic, Mythology & Language*. Paris-Vladikavkaz / Dzæwdžyqæw, 2019. Vol. XIV. № 1–2. С. 289–378.



Садовніч О. С.
студентка магістратури
Рівненський державний гуманітарний університет

НІМЕЦЬКА ОКУПАЦІЯ ПАРИЖА В РОМАНІ Ч. БЕЛФОРА «ПАРИЗЬКИЙ АРХІТЕКТОР»

XX століття принесло людству чимало потрясінь, війн і жертв, трагедій і смутку. Вживання і постійна боротьба за існування в окупованому німцями Парижі – це страшна буденність для героїв роману Чарльза Белфора «Паризький архітектор». Автор роману є сучасним письменником, архітектором, науковцем, істориком, експертом у галузі збереження минувшини. Фабульний рівень роману вибудовується довкола подій, які переживали жителі окупованої Франції, насамперед Парижу, під час Другої світової війни.

Замолоду Ч. Белфор отримав архітектурну освіту і з часом дійшов думки, що професійний досвід може стати оригінальною основою для захоплюючого роману зі складним сюжетом. Розповідь про архітектурні витівки й візуальні ілюзії Парижа, його багатовікову історію, культуру й мистецтво перетворилася на алегоричну оповідь про свободу, моральність та гуманізм. Герой же роману – Люсьєн Бернар, постулюється як рятівник випадкових незнайомців (євреїв) і при цьому виявляє неабияку відвагу та людську порядність.

У Другу світову війну Франція вступила напередодні 1939 року, маючи фактично лише одного союзника – Велику Британію, що пояснювалося специфікою дипломатичної позиції країни у 1930-х роках. Німецькі війська з використанням нової доктрини і неочікуваного обходу лінії Мажино через країни Бенілюксу [6], прорвали оборону Франції [4]. І вже влітку, 22 червня 1940 року була підписана капітуляція Франції укладенням Другого Комп'єнського перемир'я [3].

Країну розділили на дві частини – під повною німецькою окупацією [2] і під контролем колабораціоністського уряду Віші [7]. Значна частина населення рятувалася втечею на південь до Віші, а та, що залишилася, переховувалась від німецьких військових або намагалася вижити в умовах терору та суцільного дефіциту. Париж потрапив у масштабне поневолення і став схожим на місто-привид. Автор підкреслює: люди не з'являлись на вулицях без потреби, з доріг зникли автомобілі, а з крамниць – продукти харчування. Новою ознакою Парижа часів окупації була темрява, через яку нацисти називали його «сліпим містом»: колись величне місто постійно поринало у темінь о п'ятій годині.

Герой роману відзначає й різку зміну поведінки парижан: до Другої світової війни парижани любили розслаблено гуляти вулицями, насолоджуватися кавою в «Рудій кішці». Під час війни для них «комендантська година стала не просто мірою безпеки, а формою психологічного контролю над парижанами, набагато потужнішого, що застосування сили» [1, с. 78]. Автор підкреслює, що Люсьєна, як і більшість жителів Парижа, не оминули труднощі та поневіряння, викликані війною, але спочатку він лише засмучувався, що життя втратило елементи колишнього комфорту. Щоб якось вижити, багатим городянам довелося



тримати на балконах кроликів, прості парижани задовольнялися голубами і качками, кішок і собак відпустили на волю, адже «У дефіциті було все» [1, с. 78]. Люди, які століттями жили у Франції, які були шанованими бізнесменами, банкірами, лікарями, опинилися в пастці. У той же час еліта суспільства, такі актори, як Моріс Шевальє, Саша Гітрі та Ів Монтан, співачка Едіт Піаф, продовжували світське життя, як і раніше.

Німецька окупація вплинула на Париж та Францію загалом. Це можна відзначити по життєвому устрою жителів столиці. Перше, що зробили німці – це перевели час у Франції на часовий пояс рейху. До війни однією з улюблених розваг жителів Парижу були прогулянки вулицями й розглядання вітрин, але зараз причин для зупинки й огляду не було, оскільки всі магазини зачинилися, спорожніли. Парижани зазвичай їздили на велосипедах. Після того, як німці захопили місто, французи видали кілька брошур із рекомендаціями, як треба поводитися з окупантами, – зберігати гідність і дистанцію, намагатись уникати спілкування і, – зорового контакту. У світі тварин прямий зоровий контакт означав виклик і форму агресії.

Зазвичай економіка переможеної країни невдовзі занепадала, та для Німеччини сама війна вже перетворилася у бізнес. Їй була необхідна зброя для боїв з радянськими військами на Східному фронті, тому французькі бізнесмени легко отримували контракти на її виробництво. Спочатку французи вважали співробітництво з німцями зрадою, але, ставши перед вибором (чи то віддати бізнес німцям задурно, а чи погодитися виконувати замовлення?), – прагматичні галли обрали останнє. А ще німці знецінили франк, що було гіршим, ніж грабунок. Установлений офіційний курс обміну франка та марки миттю зробив німців багатими й німецькі солдати злетілися до Парижа, як сарана на врожай. Перше, що вони зробили, – це розкупили предмети розкошів, як-от парфуми, згодом вино й тютюн. Майно французьких євреїв вилучали для потреб рейху, хоча насправді його привласнювали високі чини окупаційної влади та високопоставлені гестапівці. Тому полювання на багатих паризьких євреїв стало ще й досить вигідним бізнесом.

Багато хто з парижан відчував себе зневаженим. На знак протесту деякі не євреї почали прикріплювати до одягу жовті зірки, жовті квіти або жовті хустки. Але у французькому суспільстві дійшло й до того, що парижани почали зраджувати не лише євреїв, а й один одного. У той час як Огюст Мане та Люсьєн Бернар робили все можливе задля порятунку євреїв, інша частина французького суспільства писала анонімні листи. Причини появи доносів різні: одні через дефіцит продуктів, інші – відсутність гордості, а треті через ненависть або злість.

Думки парижан щодо співпраці з німцями розділилися. Колаборацію з нацистами парижани вважали справою недостойною. А відтак, ненавиділи зрадників, які перейшли на бік німців. Вони називали таких людей «клятим лайном». Не оминули засудження й жінки, які кохалися з німцями: «Їх називали «горизонтальними колабораціоністками» [1, с. 54]. Люсьєна теж називали колабораціоністом, але він особисто не вважав себе таким: на його думку, фабрики,



спроєктовані за його кресленнями, працюватимуть і після того, як війну буде виграно. Бернар вірив, що все робить правильно, і не зраджує інтереси своєї країни.

Важливим компонентом художнього простору та образу воєнного Парижа в романі виступає архітектура, яка виконує роль і свідка історії, й учасниці подій. Письменник як професійний архітектор, завдяки образу героя Бернара, виражає погляди, що існують у Франції, на архітектуру, її принципи, а відтак і показує різницю між традиційною та модерною архітектурою. На початку роману Люсьєн – поверхневий, антисемітський, егоцентричний митець, який хоче лише спроектувати модерністську будівлю своєї мрії, і той факт, що вона призначена для «ворога», нічого не важить. Але з часом можна помітити кардинальні зміни в характері й поведінці персонажа: він перетворюється на людину, що готова на все заради порятунку інших. Саме архітектурний егоїзм Люсьєна сприяє його трансформації: герой розуміє, що створені ним схованки рятують реальних людей. Довоєнний дизайн і архітектуру Бернар-митець оцінює з позицій естетики, однак окупаційний період народжує нове відкриття: усвідомлення соціальності й гуманності мистецького ремесла. Якщо до війни архітектуру Люсьєн сприймає як шлях до професійної затребуваності, то під час окупації вона перетворюється у засіб для виживання, стає стежиною для усвідомлення власної самості, елементом збереження людяності й моралі. Досвід Люсьєна повторює те, що мав на увазі Уокер Персі [5], коли зауважив, що ми найбільш живі, найбільш заангажовані, найближчі до сенсу життя, коли найближче до краю скелі, тримаючись із сумішшю жаху та піднесення. Ми переконані, що Чарльз Белфор знову допомагає нам це відчувати, коли Люсьєн наближається все ближче до краю, дедалі свідоміше вибираючи власну людяність замість власного виживання.

«Паризький архітектор» – це вишукано написана, яскрава та напружена історія Парижа під німецькою окупацією з усіма її суперечностями, особливостями, відчаєм і страхом. Потрібно розуміти, що книги про війну й геноцид не бувають легкими. Вони болючі, гіркі, криваві, але необхідні й важливі. Тому ми маємо пам'ятати про це, щоб ніколи не повторювати найстрашніші помилки минулого.

Література

1. Белфор Ч. Паризький архітектор. Харків : Фабула, 2017. 416 с.
2. Юридична енциклопедія : у 6 т. / ред. кол.: Ю. Шемшученко (відп. ред.) та ін. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2002. Т. 4. : Н–П. 720 с.
3. Evans M. The Fall of France: Act of Daring. Oxford : Osprey Publishing, 2010. 160 с.
4. Frieser K.-H. The Blitzkrieg Legend: The 1940 Campaign in the West. Annapolis : Naval Institute Press, 2005. 536 с.
5. Persi W. The Last Gentleman. New York : Farrar, Straus, 1966. 352 с.
6. Romanych M., Rupp M. Maginot Line 1940: Battles on the French Frontier. Oxford : Osprey Publishing, 2010. 96 с.
7. Vinen R. The Unfree French: Life under the Occupation. London : Yale University Press, 2006. 496 с.



Середа А. Є.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

РЕАЛІЗАЦІЯ ТИПОВИХ РИС АНТИУТОПІЇ В РОМАНІ Я. МЕЛЬНИКА «ДАЛЕКИЙ ПРОСТІР»

Зміна історичних епох невинно активізує уявлення людей про майбутнє, технічний прогрес, змушує робити прогнози щодо розвитку людської цивілізації. Суспільство на різних історичних етапах своєї еволюції зіштовхувалося з низкою проблем, природних катаклізмів, трагедій, що стали причиною травмуючого досвіду, який залишив слід і в художній літературі, як засобі вияву людської свідомості.

Життя людини протягом усього періоду її існування супроводжувалося спробами уявити ідеальний варіант суспільного ладу, змодельовати відмінний від реальності тип соціального устрою, історичної епохи тощо. Такий утопічний світогляд характерний для всієї історії, його реалізацію знаходимо у фольклорних творах, античній літературі, наприклад, трактаті Платона «Держава», та художній літературі подальшого періоду. Проте ідеальний, створений митцями світ, усе частіше вступав у опозицію до реальності, породжуючи в людей розчарування, кардинальну зміну світоглядних орієнтирів. Усі колізії минулих століть утілилися в жанрі антиутопії, що набув особливої популярності з ХХ століття. У ньому відображено весь досвід попередніх поколінь, трагічне сприйняття невідповідності реальності й людських ідеалів, сучасний світ з усіма його вадами й бачення перспектив розвитку людської цивілізації.

У сучасному літературознавстві відсутній уніфікований погляд на антиутопію і її місце серед літературних жанрів. Підходи до аналізу творів, що мають ознаки антиутопії, характеризуються поліваріантністю. На сучасному етапі розвитку теорії літератури відсутнє однозначне визначення природи антиутопії, її кореляція з іншими складниками жанрової системи. Досі відкритим залишається питання типологізації творів цього жанру та визначення жанрових дефініцій антиутопії.

Відсутність єдиних критеріїв щодо зарахування художніх творів до жанру антиутопії викликано відсутністю чіткого розуміння жанрової природи цього явища. Частина дослідників, серед яких американський дослідник М. Квапієн, розглядає антиутопію як позажанрове утворення, яке характеризується певними ознаками, що можуть бути притаманні класичним жанрам роману, повісті тощо. В основі такої точки зору світоглядна концепція, що втілюється в антиутопічних творах. Інші дослідники (Г. Неглі, М. Патрік) підходять до антиутопії як самостійного жанру або метажанру, наголошуючи на виключному зв'язку утопії та антиутопії. Узагальнене визначення жанру представлено в «Літературознавчій енциклопедії»: «Антиутопія (грец. anti: проти і англ, utoria: місце, якого не існує) – альтернативне фантомному прогресизму зображення в художній літературі



небезпечних наслідків, пов'язаних із безвідповідальним, іноді злочинним експериментуванням над людством задля його "поліпшення", застосуванням ілюзорних, зовні принагідних соціальних, педагогічних» [2, с. 75]. У сучасному літературознавстві функціонують два терміни – антиутопія та дистопія, що в працях, насамперед зарубіжних дослідників, мають синонімічне значення.

Антиутопії як жанру притаманні певні риси. В основі цих творів лежить ідея відображення кризового стану людської свідомості й соціуму. Персоносфера – втілює певні соціальні зрушення, що відбуваються на сучасному етапі розвитку людства. Ще однією характерною рисою сучасної антиутопії є увага до технічного прогресу, що сколихнув людство. У сучасному літературознавстві представлена велика кількість спроб виокремлення типологічних ознак антиутопії, узагальнивши їх можна виокремити риси, притаманні творам цього жанру. Це питання розглядали Ф. Аінса, Г. Баран, В. Бістерфельд, О. Євченко, М. Іконнікова, О. Копач, А. Мортон, Г. Сабат, Е. Салленбах та ін. Проаналізуємо реалізацію деяких із них у романі «Далекий простір» сучасного українського письменника Я. Мельника.

Події роману розгортаються в надсучасному мегаполісі, котрий населяють незрячі люди, які можливість «бачити» навколишній світ вважають атавізмом. Увесь простір обмежений та дивовижним чином підлаштований під їхні потреби. Головний герой роману, працівник університету, Гарб Силк, до якого в певний момент повертається зір і приходить усвідомлення, в якій системі живе суспільство, виявляє, що існує не лише близький, а й далекий простір.

Провідною рисою антиутопічних творів є детальне зображення суспільства, соціального та політичного ладу. В романі Я. Мельника влада знаходиться в руках Державного об'єднання, що складається з різних секторів, про які згадує головний герой. Так, наприклад, Міністерство контролю здійснює охорону державної таємниці, тому займається аналізом фізичного стану громадян, щоб убезпечити панівну верхівку від будь-яких спроб змінити режим: «Зрячі час від часу народжуються.., але Міністерство контролю їх виловлює і знешкоджує. Там є спеціальний відділ, який цим займається» [3, с. 55]. Знаходимо згадки й про Міністерство у справах зайнятості, Центральне Електронне Управління тощо. Цікавою є організація правління, яка маскується під демократичну державу, про що неодноразово згадується у творі: «...у Вищій Державній Нараді немає іншої мети, крім гарантування успішного функціонування мегаполісу. Якщо і не вдається до кінця втілювати демократичні ідеали, то причиною цього є турбота про вищі інтереси, від яких залежить особисте благополуччя кожного з нас, а не якась абсурдна нелюбов до демократії» [3, с. 107], «Габр знав, що Державне Об'єднання не забороняло таких поїздок, воно вважало себе демократичним утворенням» [3, с. 14]. Проте центральні органи управління вміло маніпулюють демократією та почуттями людей: «...згідно з Конституцією, якщо половина населення висловиться за необхідність Центрального Опитування, воно, звичайно, буде проведене. І якщо в результаті буде вирішено махнути рукою на основі існування, але зате задовольнити "потребу в цілковитій демократії", тоді воля



співтовариства буде виконана. Якщо мільйони захочуть поставити під удар своє життя та життя близьких, то що вже поробиш...» [3, с. 106]. Загалом, зображене суспільство у творі яскраво демонструє низку людських вад, серед яких провідною є жага до влади і тотального контролю, почуття меншовартості у деяких представників громади, відсутність особистої думки: «Я знаю, що вчиняю так, як потрібно. Я повинна слухати батьків, а не його. Я не повинна ні про що шкодувати, так сказав мені лікар. Інакше в мене буде невроз. Він хворий, і його вилікують, і все буде добре. Так усі говорять» [3, с. 50].

Люди живуть за інерцією, у власному близькому просторі. На опозиції близького і далекого простору автор наголошує неодноразово. Далекий простір представлений правлячою верхівню як психічне захворювання: «Ваші хворі органи почуттів галюцинують те, що медицині відомо під назвою "далекий простір". Це серйозне порушення світосприйняття» [3, с. 3]. Близький простір це щось безпечне: «Між мною і вами зараз близький простір. І хай би де перебували, ви завжди будете в зоні близького простору. Звідси затишок і відчуття безпеки, властиві людині» [3, с. 4] і повністю контрольоване Державним об'єднанням: «Близький простір був начинений технікою, покликаною "орієнтувати". У близькому просторі були тільки звук і дотик, і невідоме завжди було ними – звуком або поверхнею, яка відчувалася на відстані. Від світу не виходила небезпека. Коли щось траплялося з людиною, вона просто не встигала збагнути чи злякатися» [3, с. 15].

Однією із ознак антиутопії як жанру є зображення в ній ритуалізації життя. У романі чітко зображені особливості життя сліпців, для яких звичайним є пересування в просторі за допомогою датчиків та спеціальних тренувань. Так головний герой говорить про свої навички орієнтування у просторі: «Щоб орієнтуватися, Габр міцно стиснув повіки і рухався, відгукуючись на акустичні датчики диспансеру. Взагалі-то він усе життя, до того жахливого, що сталося з ним, добре орієнтувався в простому просторі. Простий простір складався з поворотів припустимої складності» [3, с. 3], «Йому не потрібно було вслухатися в простір попереду: датчики сповіщали про наближення кожного зустрічного, і Габр заздалегідь звертав до лівої стіни. Він плів по коридорах, повністю відключившись, довірившись силі, що його вела» [3, с. 3]. На фоні таких детальних описів ритуалів, звичних для головного героя, яскраво виділяється епізод, коли Габр не міг покладатися на технічні засоби: «Тут не було пішохідних доріжок, і Габр, тримаючись за поручні, став обережно спускатися вниз по сходах. Нарешті він відчув під ногами хрусткий пісок. Довго йшов, орієнтуючись тільки на далекий шум, тут не було і акустичних маяків. У цих місцях знаходилася зона Y, де можна було пересуватися, покладаючись тільки на власні органи чуття. Лише окремі диваки їздили в ці зони, щоби насолодитися відчуттям своєї незалежності від техніки» [3, с. 14].

Хронотоп роману має чітко окреслені межі, проте не зовсім близькі читачеві. Літочислення у творі побудоване на інших засадах, про що знаходимо постійні підтвердження в тексті: «Об'єднання та його інститути існують уже сімнадцять числень, і весь цей час вони працювали для блага людини» [3, с. 4], «Із щоденника



Габра. 2134 день 8-го сектора 17-го числення» [3, с. 10], «Так, у 346 році двадцятого сектора 12-го числення кілька десятків нервово слабких громадян, чию уяву порушив хворий, покінчили з собою в результаті спровокованого “відчаю”. Відомі також “секти ясновидців”, як вони себе називали, що виникали в 1-му, а потім у 6-му і 8-му численнях» [3, с. 20]. Своєрідною є і просторова організація в тексті. Увесь географічний простір має чіткий поділ: «Сто п’ята вулиця, дев’ятий рівень... Габр перебував у квадраті 9-Х. Квадрат 9-Х розміщувався на тому самому місці, де і квадрат 8-Х, і квадрат 4-Б, де і його власний квадрат 23-К-4» [3, с. 25]. У всьому відчувається механічність та чітка структура, відсутні притаманні реальному суспільству фантазія, творчість.

За допомогою хронотопу часто підсилюється враження від трагічності зображуваного: «Навіщо треба було розміщувати міністерства поруч із житловими кварталами? Чому не можна було зробити весь квадрат управлінським, щоб він відповідав назві? І ця гра зі сліпими в коти-мишки: живучи поруч, вони не підозрюють, що їх бачать зі своїх вікон ті, від кого вони отримують всі вищі накази...» [3, с. 187]. Статичність часу і замкнутість простору є типовою ознакою антиутопії, яка чи не найяскравіше виявляється у романі Я. Мельника.

Цікавим композиційним прийомом антиутопії, який виділяє І. Кулікова [1], є уведення у твір таких позасюжетних елементів, як щоденникові записи. Значну частину важливої інформації щодо організації суспільного ладу ми дізнаємося із записів Гарба, ці записи є також важливими для кращого втілення внутрішньої напруги головного героя: «Із щоденника Габра. 2134 день 8-го сектора 17-го числення. Як це не дивно, вирішив знову вести щоденник, хоча це і безглуздо. Мене найбільше турбує те, що я можу зробити непоправну помилку. Раніше в мені жив тільки жах від галюцинацій, а після відвідання Міністерства контролю оселився ще й страх. Я чомусь боюся цих пломб, які мені скоро поставлять, хоч і розумію, що це повернуло б мене до себе і до інших людей, і взагалі до життя» [3, с. 10].

Отже, аналіз роману Я. Мельника «Далекий простір» дає підстави стверджувати втілення в ньому типових для жанру антиутопії рис, таких як ритуалізація людського життя, зображення чіткої політичної структури та суспільного ладу, висвітлення основних людських вад, статичність та обмеженість у сфері хронотопу. В центрі твору особистість, що протистоїть соціальному устрою, відчуває утиск і несправедливість.

Література

1. Кулікова І. Термін антиутопія в контексті літературного процесу ХХ століття. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. Науковий зірник. Рівне : О. Зень, 2017. Вип. 2. С. 198–210.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. : А–Л. 608 с.
3. Мельник Я. Далекий простір. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 288 с.
4. Федух І. Жанр антиутопії у постмодерністичному дискурсі. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2015. № 9. С. 180–184.



Синевич Б. М.
старший викладач
Рівненський державний гуманітарний університет

ТРАГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КОНЦЕПЦІЇ ПИСЬМЕННИКІВ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ»

Літературний процес другої половини ХХ століття як у Західній Європі, так і в Україні характеризувався тим, що література робила спробу вирішити глобальні проблеми, чим пояснюється її глибока філософічність, намагання створити власну модель існування «нового героя», що опинився в ситуації «на межі». Трагічна невідповідність реальних суспільних обставин намірам особистості, котра шукала політичного і національного самоозначення, приходила у суперечність з обставинами.

Літературознавча спадщина письменників «празької школи» – репрезентативне і осмислене явище із своєрідною ідейно-естетичною самобутністю, що передбачає розмову про доволі насичені та глибокі проблеми. Зосереджуючись на національній специфіці художньої літератури, теоретичних аспектах творчого процесу, значенні категорії літературного стилю, дослідники, у дусі, притаманному міфологічному мисленню, створили певну мистецьку філософію, що реалізувалася в літературно-теоретичну концепцію.

Сьогодні ці погляди не є маргінальними, оскільки активізують динаміку літературного процесу, його структуру. До проблем літературознавчої діяльності письменників «празької школи» в поодиноких дослідженнях зверталися у різний час Ю. Бойко, Г. Грабович, М. Ільницький, Ю. Ковалів, Л. Куценко, Ю. Лавріненко, М. Наєнко, В. Неборак, Т. Салига, Л. Череватенко, Ю. Шерех. На початку 1990-х років у вітчизняному літературознавстві дослідження доробку стосується таких проблем: національна ідентичність літератури, трансформація «національного міфу», літературно-культурологічна ситуація, проблеми поезики. Досліджували творчість О. Астаф'єв, О. Баган, О. Климентова, О. Кривчикова, Л. Куцевол, Н. Лисенко, О. Омельчук, О. Прохоренко, С. Українець. Усіх науковців єднає те, що вони обґрунтовують літературознавчий доробок письменників «празької школи» як шлях до глибинного розуміння їх поетичної творчості або звертають увагу на оригінальність при викладі думок з приводу літератури.

Актуальність теми пояснюється й тим, що досі практично відсутній комплексний підхід до літературознавчої спадщини письменників «празької школи». Хронологічними рамками нашого огляду буде період 20–30 років ХХ століття. Таке історичне обрамлення не знеособлює, а увиразнює ті внутрішні теоретичні процеси, які відбувалися в літературному житті в умовах еміграції і знайшли своє осмислення у літературознавчих дослідженнях письменників «празької школи».

Метою дослідження є окреслення закономірностей дискурсивної стратегії теоретико-літературної концепції та конструювання рецептивної моделі на основі



науково-теоретичних розвідок, літературно-критичних статей, есеїстики, публіцистики письменників «празької школи». Якщо оглядати масив літературознавчих досліджень Євгена Маланюка, Юрія Липи, Олени Теліги, Олега Ольжича, то передусім спостерігається прагнення якнайповніше відтворити національну своєрідність мистецтва, що для авторів, котрі жили й діяли в діаспорному середовищі, було, з одного боку, закономірним явищем, аби усвідомити себе в чужому світі, а з другого боку, – дивним, бо кому потрібна національна література – явище заблокованої і далекої країни, статус якої був невизначений, а перспективи – туманні. В умовах такої суспільної нестабільності екзистенційна філософія – це завжди філософія болю і відчаю.

Початок ХХ століття був часом співіснування, а іноді й протиборства різних естетичних течій. На тлі радикальних політичних перетворень відбулися зміни соціокультурної парадигми, пошуки нових естетичних канонів, висунення художніх програм. «На самому початку, доки ще існувала свобода творчої думки і слова, – як зазначала С. Павличко, – літературний процес в Україні розділявся на окремі відмінні напрямки: модернізму-естетизму, народництва єфремівського типу, футуризму, неокласицизму, політизованого лівого авангардизму» [7, с. 185].

Для нового стану культури була характерною тенденція до синтезу різних форм буття і творчості, обґрунтування єдності світу, активних контактів мистецтва і ідеології. Програма мистецтва полягала в тому, щоб оголошувати або реалізовувати доступними йому засобами визначену ідейну програму. Паралельно з дискурсом пролетарського мистецтва, як офіційним, державним, який намагався поглинути всі інші, позбавляючи в такий спосіб культуру внутрішньої діалогічності, розвивався дискурс національного мистецтва, «програма якого була єдино можливою не так з огляду на менталітет нації, як на ситуацію виживання [8, с. 38]. Отже, художній експеримент митця базувався на переосмисленні засад філософії та природи мистецтва і знаходився в пошуку єдиної форми, методу, стратегії творчості, яка б відповідала новій дійсності і світогляду.

Криза національного питання спровокувала повернення в українське літературознавство категорії «духу» як особливої трансцендентної якості національної культури, яка сприймається як поєднання людської психіки і сфери національного мистецтва з метою знаходження особистих і національних візій.

Літературознавство та критика Західної України і еміграції були зорієнтовані на Європу, проте кожен брав звідти те, що узгоджувалося із власними засадами. Еміграція як чинник напруги та роздвоєння в культурному контексті спричинили «зміщення площини гносеологічної («хто ми?») в площину аксіологічну («чим ми гірші за інших»))» [2, с. 10]. Подолання комплексу «національної меншовартості» певною мірою було передумовою виникнення не лише «Думок про мистецтво» Є. Маланюка, а й окремих літературознавчих досліджень з його «Книги спостережень», есеїстики, публіцистики Ю. Липи, О. Теліги, О. Ольжича. У дослідників напруга та роздвоєння спричиняли контраст між власним розумінням естетичної природи певних теоретичних понять та понять, декларованих чужою їм ідеологічною системою. Мистецтво як



одна з проєкцій людини на світ і навпаки ніколи не існувало окремо від інших її проєкцій, а саме – національного життя. «Українська література, література політично пригнобленої недержавної нації, у ХХ столітті ще в більшій мірі, ніж в попередніх, змушена була брати на себе нелітературні завдання: заступати державу у відстоюванні національних інтересів, плекати і оберігати національну самосвідомість, бути Будителем і Вчителем народу, Пророком, Вождем і вільною пресою» [1, с. 180]. Це надкультурне завдання не лише концентрувало енергію національного самоствердження й національної ідентифікації, але й обтяжувало позаестетичними функціями, обмежувало свободу художнього самовираження.

Літературознавчі дослідження письменників «празької школи» – це своєрідна рефлексія на культурні процеси, що відбувалися в Україні. Суперечності у трактуванні традицій і новаторства у теоретичних працях пореволюційної доби, посилення вульгарно-соціологічних тенденцій у літературі вилилися у дискусію (1925–1928). З одного боку, простежувалось прагнення до самобутності української літератури, урізноманітнення її форм, методів, стилів, з іншого боку – наполегливе намагання уніфікувати художню творчість. Перебуваючи під впливом двох полярних інформацій, Є. Маланюк, Ю. Липа, О. Теліга, О. Ольжич виробляли свою ідеологію, власне розуміння феномену мистецтва, процесу творчості. «Інтернаціональним поет може зробитися, але народжується він завжди нацією. Могутні і вільні нації народжували могутніх, вільних поетів. У поневоленних націй поети, якими б дужими й геніальними вони не були, завжди носять на собі тавро невільництва, страшну печать раба, хоч може, й гордого. Геній поневоленої нації є завжди скаліченим Прометеєм» [4, с. 131].

«Думки про мистецтво» Є. Маланюка – це складна система авторських поглядів, серед яких важливе місце посідає його естетична концепція, яка має цінність і як теоретичне явище, і як наслідок власного бачення реального стану українського письменства, і як спроба охопити суперечливі процеси розвитку мистецтва у поневоленних націй.

Занурюючись у пошуки істини феномену мистецької творчості, дослідники порушували неоднозначні, складні проблеми зв'язку між світовідчуттям, світорозумінням, світоглядом митця і його творчістю, між її ірраціональними та раціональними чинниками, а також суб'єктивними, об'єктивними, позачасовими й актуально-життєвими. «Таємниця Творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою» [9, с. 103]. Естетична концепція мистецтва Є. Маланюка висвітлюється з платформи митця, показує сутність літератури, ірраціональну за походженням. Для нього мистецтво – сталий «абсолют», «єдине і вічне», над яким «всі закони – безсилі», за сутністю своєю воно «глибоко антидемократичне», «ця країна вічної революції», яка одночасно є монархією, де «монархом був і є Геній» [4, с. 127].

Отже, визначаючи за мистецтвом незалежний простір, зосереджуючись на пошуках трансцендентної істини, письменники «празької школи» відстоювали принципи достеменного мистецтва. Звичайно, може непокоїти деякий категоризм дослідників, та саме категоризм є охоронним чинником аристократичної суті



мистецтва. На думку Ю. Коваліва, «у «Думках про мистецтво» не так йшлося про констатацію трагічного факту, як накреслювався шлях виходу з фатального лабіринту: «Тільки вільний, здоровий розвиток нації в Самостійній Державі є передумовою вільної й здорової поезії» [3, с. 146]. Продовжуючи певну теоретико-естетичну традицію, Є. Маланюк вніс чимало авторського в інтерпретацію вже існуючих до нього істин. Спостерігається намагання пояснити не лише естетичну природу мистецтва, а й дослідити психологію творчості.

Усвідомлення дослідником тогочасної кризи в мистецькому житті Радянської України, зумовило формування в нього комплексу охоронця. У час, коли мистецтво стає «надбудовою», коли постає «диявольський міф про кляси», коли людину відривають від землі і природи, що є ґрунтом всілякої творчості», коли все проходить під найгучнішими гаслами в ім'я майстерно оздобленої ідеї добра і зла, люди творчості першими повинні усвідомити походження цієї кризи, тому що на них лежить відповідальність «за напрям історії крізь століття» [8, с. 137].

К. Г. Юнг висловив думку, що архетип «Возволителя», «Мудреця» «від сивої давнини поховано у Несвідомому, де він спить, аж поки прихильність або неприхильність часу не розбудить його саме тоді, коли велика помилка не відверне народ з правильного шляху. Бо ж там, де з'являються хибні шляхи, потрібен провідник і вчитель чи навіть лікар...» [6, с. 106]. Тож, відбулось роздвоєння української художньої свідомості, яка знаходиться між літературою і не-літературою, мистецтвом і не-мистецтвом. «Ідентифікація Митця із Батьком руйнує духовну дистанцію, психологічну перспективу, необхідну для ролі Митця» [4, с. 181]. Домінування охоронного комплексу збільшувало розрив у художній свідомості, а іноді штовхало у безнадію виконання ролі митця. Та це був чи не єдиний засіб збереження самотутності та втраченої ідентичності, наближення до ідеалу.

Зосередженість на виживанні, підтримці національно-культурного організму породили особливості поглядів письменників «празької школи». Мистецька творчість для них не «механічна модель дійсності». У справжньому мистецтві дійсність переходить в інші виміри, проте не втрачає органічного зв'язку з життям. Мистецтво робить («формує») життя і само зроджується з його таємничо-глибинної неподільної субстанції. Мистецтво ніколи не є приблизною «правдоподібністю» життя. Воно потужне і грізне, безпомилкове і нещадне, невичерпальне і творче, як сама стихія, як саме життя» [5, с. 156]. Відображаючи дійсність специфічним художньо-узагальнюючим способом, мистецтво перетворює і пізнає її. На думку Є. Маланюка, велике мистецтво повинне «стрясати й обдарувати нас просвітляючим катарзісом» [5, с. 155]. Катарсисна функція мистецтва означає почуттєвий стан і духовне очищення особистості. Катарсис звільняє від негативного стану і надає можливість прийти від граничних зі стресовими переживань до своєрідного звільнення.

Імператив формотворчого начала в трактуванні стилю письменниками «празької школи» – внутрішня передумова, надособова зумовленість творчості, яка здійснюється крізь волю людини. Поряд з визначенням стилю як певної



свободи, оскільки саме в цьому одержується реальну підтримку особистого, дослідники вказують на приреченість стилю належати своєму часові. А час вимагає своєрідної модифікації стилю. Динамічна ситуація, дуже чутлива до часу і подій, зумовила застосування щодо мистецтва формули: «Слово є чин і Чин є Слово» [6, с. 165]. Вона є ключовою у трактуванні проблеми стилю. Для Є. Маланюка, Ю. Липи, О. Теліги, О. Ольжича «в процесі формування української особистості і індивідуально, і інтегрально (як нації), – ... проблема стилю є в першу чергу – проблема біографії» [6, с. 166–167]. Такий підхід до тлумачення категорії стилю пояснюється світоглядною позицією.

Концепція мистецтва письменників «празької школи» як певна мистецька філософія обумовлює особливий статус митця. Національне начало духовності та художньої творчості є ключовим у системі їх поглядів. У контексті переломної епохи націотворча функція інтелігенції охоплює етико-антропологічний аспект, оскільки має зміст сенсу життя.

Літературознавство письменників «празької школи» тим і оригінальне явище ХХ століття, що прийшло у великий і ворожий світ духовності з національним тембром, з власною спрямованістю, яка була напрямком усього їхнього життя, художнім покликанням. Задля цього генерального спрямування вони жили і творили, стали цікавими у трактуванні якостей національного мистецтва, що знаходилося на європейських роздоріжжях і характеризувалося своєю «присутністю» в своїй «неприсутності», неявленістю світу.

Література

1. Андрусів С. Українська література ХХ ст. Пошуки ідентичності. *Другий міжнародний конгрес українців*. Львів : Міжнародна Асоціація Україністів ; Академія наук України, 1993. С. 180–184.
2. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ : Основи, 1983. 126 с.
3. Ковалів Ю. Естетична концепція «філософії чину». *Вітчизна*. 1997. Ч. 1–2. С. 143–147.
4. Маланюк Є. Думки про мистецтво. *Українське літературознавство. Міжвідомчий науковий збірник*. Львів : Світ, 1995. Вип. 61. С. 125–134.
5. Маланюк Є. Поезія і вірші. *Книга спостережень*. Торонто : Гомін України, 1962. С. 136–156.
6. Маланюк Є. Чупринка і проблема біографії. *Книга спостережень*. Торонто : Гомін України, 1962. С. 165–170.
7. Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму : дис. ... докт. філол. наук. Київ, 1995. 399 с.
8. Шумило Н. Ідея національного літературного розвитку. *Слово і час*. 2002. № 3. С. 33–39.
9. Юнг К. Психологія та поезія. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 634 с.



Сливка Л. В.
к. іст. н., доцент
Івано-Франківський національний медичний університет

ОБРАЗ ДРІБНОЇ ШЛЯХТИ У ТВОРАХ А. ЧАЙКОВСЬКОГО ТА Г. ЦЕГЛИНСЬКОГО

У ХІХ століття серед українського сільського населення Галичини виділялася соціальна група – дрібна шляхти [3]. Її походження українські вчені виводять від нащадків дрібного руського боярства часів Галицько-Волинського князівства, яке охороняло державні кордони та княжі замки. Під владою Речі Посполитої більшість із них отримали шляхетський титул, однак упродовж століть демографічний чинник призвів до їх зубожіння. Серед сільських жителів дрібна шляхта відзначалася збереженням станової свідомості, що проявлялося в громадській відособленості, шлюбній замкнутості, особливостях матеріально-побутової культури.

Художні твори Г. Цеглинського й А. Чайковського про життя ходячкової шляхти виступають доповнюючим інформаційним джерелом до вивчення етносоціального розвитку цієї верстви. Галицький письменник Г. Цеглинський, написавши у 1886 році комедійну п'єсу «Шляхта ходячкова», був одним із перших літераторів, хто почав розробляти цю тему. В комічному жанрі автору вдалося достовірно зобразити амбіції цієї верстви населення [1, с. 8]. Схвальні відгуки про цей твір дали сучасники письменника І. Франко та О. Огоновський. І. Франко писав: «Твір етнографічно і психологічно правдивий... Постаті братів-шляхтичів Божейка, Рури, Труби, Кіцінського і Ремунди вихоплені живцем із дійсності і відображені дуже точно» [4, с. 208]. Сюжет п'єси розгортається в Ходачкові в 90-х роках ХІХ століття і розповідає про вибори префекта шляхетської громади. Комічно зображено амбітні суперечки за посаду префекта шляхтичів, які не вміли навіть писати. Г. Цеглинський реалістично ілюструє реакцію шляхти на рішення префекта А. Розумовського видати заміж свою дочку за звичайного селянина, тим самим порушивши шляхетські звичаї: «Кров шляхетську поневіряєте. Шляхоцтво марнуєте й права наші топчете» [5, с. 195]. Через народні приказки вдало підкреслюється психологія ходячкової шляхти щодо свого вищого соціального статусу відносно селян: «Кінь з конем, а віл з волем», «Не на хлопські ноги, шляхотські пороги!» [5, с. 191, с. 193].

Творам А. Чайковського властивий високий вектор достовірності, оскільки автор сам походить із дрібношляхетського середовища (с. Чайковичі тепер Самбірського району Львівської області) і мав можливість безпосередньо спостерігати за ним, а також бачити зсередини, пережити багато моментів з усього того, що знайшло відображення в його творах [2, с. 5]. Сироту з дитячих років, А. Чайковського виховували родичі в с. Гордині на Самбірщині, яке також було осередком дрібної шляхти. В автобіографії він писав: «Малим 5-літнім хлопцем перейшов я жити до Гордині-Закуття між малоземельну шляхту» [7, с. 274]. Отож



безпосереднє враження мало першорядне значення в генезисі шляхетських повістей письменника.

До циклу шляхетських повістей А. Чайковського належать твори «Олюнька» (1895), «В чужому гнізді» (1896) і «Малолітній» (1919) [6–9]. У них письменник добре передав збереження соціальної свідомості в середовищі дрібної шляхти після скасування кріпацтва в 1848 року в Галичині. Твори містять детальні етнографічні характеристики особливостей чоловічого й жіночого одягу шляхти та селян, їх житла, описи елементів духовної культури. Прототипом Пишнівців в «Олюньці» та «В чужому гнізді» письменникові послужило шляхетське село Гординя. Якщо сюжет «Олюньки» хронологічно пов'язаний з другою половиною XIX століття, то повість «В чужому гнізді» розповідає про ходачкову шляхту ще з часів панщини і перших років після її відміни. Ця часова різниця обох творів досить відчутна в їхньому змісті. В першому випадку превалює те, що сам автор мав можливість бачити і спостерігати в житті дрібної шляхти, а в другому – що він міг почути з розповідей інших, дізнатися з писемних матеріалів [2, с. 21]. У листі до О. Маковея від 28 грудня 1895 року А. Чайковський писав: «Не штука було писати «Олюньку», коли я її знав лично, з нею бавився (ми в однім селі росли, Пишнівці – Гординя), знав цілу єї історію...» [8, с. 58].

Отже, художні твори Г. Цеглинського та А. Чайковського про ходачкову шляхту є прикладом того, як художня література виступає важливим додатковим історичним джерелом для відтворення минулого.

Література

1. Кирчів Р. Григорій Цеглинський. *Цеглинський Г. Твори (Комедії, драми і децю з прози)* / упоряд. Р. Кирчів. Львів : б. в, 2003. С. 7–32.
2. Кирчів Р. Цикл шляхетських повістей Андрія Чайковського. *Чайковський А. Твори* : у 8 т. Львів : Червона калина, 1994. Т. 5. : У чужому гнізді. Повісті з XIX століття. С. 5–25.
3. Сливка Л. Галицька дрібна шляхта в Австро-Угорщині (1772–1914 рр.). Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. 218 с.
4. Франко І. «Шляхта ходачкова» Г. Цеглинського. *Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах*. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 53. С. 208–209.
5. Цеглинський Г. Шляхта ходачкова. *Твори (Комедії, драми і децю з прози)* / упоряд. Р. Кирчів. Львів : б. в, 2003. С. 182–240.
6. Чайковський А. Олюнька. *Твори* : у 8 т. Львів : Червона калина, 1993. Т. 4. : Малолітній. Олюнька: історичні повісті з життя малоземельної шляхти. С. 97–320.
7. Чайковський А. Спогади. Листи. Дослідження : у 3 т. Львів, 2002. Т. 1. 514 с.
8. Чайковський А. Спогади. Листи. Дослідження : у 3 т. Львів, 2002. Т. 2. 450 с.
9. Чайковський А. У чужому гнізді. *Твори* : у 8 т. Львів : Червона калина, 1993. Т. 5. : У чужому гнізді. Повісті з XIX століття. С. 26–349.



Смирнов О. В.
аспірант

Запорізький національний університет

СПЕЦИФІКА СЮЖЕТОТВОРЕННЯ В ПОЕМІ Л. БЕНЕДИШИН «ЧЕРВОНЕ ПЕКЛО»

Ліро-епос про події Великого голоду 1932–1933 років є важливим компонентом сучасного українського літературного процесу. Автори намагаються відрефлексувати їх відголоски в національній пам'яті та пояснити чи навіть «заповнити» ті «білі плями», які виникли в історичному процесі, використовуючи при цьому широкий спектр виражально-зображальних прийомів, серед яких особливе місце відводиться ракурсам подачі подієвої лінії.

Так, у поемі «Хрест» М. Руденка реалії голоду описуються крізь призму розмаїтих ситуативних діалогів, у поемі «Голодомор» Н. Виноградської – через апелювання до широкого спектру документальних джерел на фоні опоетизованої розповіді, а в ліро-епічних творах буковинської поетеси Л. Бенедишин спостерігається тенденція до підбору неочікуваних кутів зображення ситуації з метою заглиблення читача в роздуми.

Зокрема, у поемі «Червоне пекло» Л. Бенедишин тяжіє до комплексного відтворення подій Великого голоду 1932–1933 років «очима учасників». Вона вимальовує широку історичну панораму, де різні персонажі оповідають про своє життя за часів Голодомору під супровід письменниці, поданий через репліки ліричного суб'єкта, тож реципієнт занурюється в авторський світ та отримує можливість самотужки дослідити спроектовані локуси, аби сформувати власне бачення історичних реалій в Україні 1932–1933 років. І для вітчизняного ліро-епосу це – доволі неординарний засіб сюжетотворення, який доцільно розглянути більш детально.

Темою роботи є студіювання особливостей сюжетної організації поеми Л. Бенедишин «Червоне пекло». Об'єкт дослідження – твір «Червоне пекло», а предмет – специфіка моделювання сюжетної канви в ньому. Доробок Л. Бенедишин вивчали Є. Баран, О. Проць, Н. Радичева, М. Товкало, П. Шкраб'юк та ін. Утім, поема «Червоне пекло» ще не фігурувала в наукових студіях, а особливості відтворення подій Великого голоду 1932–1933 років у ліро-епосі авторки ще не порушувалися, що становить наукову новизну статті. Мета дослідження – з'ясувати реляції в системі сюжетотвірних засобів вищезазначеного тексту.

У поемі «Червоне пекло» авторка обіграє подачу історичних реалій через стереоскопізацію образу твору. Беручи за основу вироблений Г. Флобером стильовий прийом об'єктивного письма, дещо модифікуючи його бальзаківським підходом до відтворення локацій (із кількох точок зору), Л. Бенедишин насичує фактографічний стрижень (події Великого голоду 1932–1933 років) емоційними образами й метафізичними імплікаціями, так що вся художня конструкція дає доволі потужний психологічний імпульс до рефлексій.



В основі архітекτονіки тексту лежить поліптих: 15 структурних елементів (міні-розділів) формують мозаїчне сюжетне полотно з виразною фабульною лінією. Кожен фрагмент становить відносно самостійне жанрове утворення. Із них 14 співвідносні з віршами, а 1 – з асоціативною замальовкою, «поетичним етюдом».

За сюжетною роллю в «Червоному пеклі» помітна така диференціація міні-розділів: 1) позасюжетні: «Чорна книга пам'яті», «Асоціації. Коротко», «Очима сучасника»; 2) сюжетно-супровідні: «Голодомор. Замість прологу», «Неприкаяна душа. Замість епілогу»; 3) власне сюжетні: «Плач української Мадонни», «Роздуми колишнього господаря», «Червоне пекло. Очима прозрілого активіста», «Зима. Дитячими очима», «По дорозі. Очима матері», «Людолов. Очима свідків», «Весна. Очима самовидця», «Сон української Мадонни. Очима смерті», «Скорботний шлях. Очима збирача трупів», «Геноцид. Очима приреченого».

Відповідно, композиційна побудова твору являє собою фрагментарну сюжетну лінію з хронікальним розвитком (із назв міні-розділів зрозуміло, що йдеться про реалії серпня 1932 року – весни 1933 року), інкапсульовану в обрамлення. При цьому темпоральні координати сюжетної та позасюжетної площин відрізняються.

У тексті це реалізовано так: ліричний герой (сучасник реципієнта) пригадує події Голодомору («Гортає пам'ять Чорну Книгу спогадів» [1]) і дає емоційну оцінку історичним реаліям 1932–1933 років («... Мовчать святі, в руках тереблять німби, – / Їм за нащадків перед Богом – стид» [1]) в обрамленні, а самі спогади суб'єкта постають у сюжетній канві та слугують основою для фабули.

Кожна згадка – це окремий епізод, певний погляд на ситуацію, об'єктивований у іпостасях типових представників тогочасного українського суспільства, які діють у типових (на жаль, трагічних) ситуаціях, що свідчить про потужний реалістичний струмінь твору.

Авторка вимальовує моторошну панораму подій 1932–1933 рр.

У першому епізоді дощ нагадує зголоднілій жінці про те, як раніше вона варила повний горщик їжі та дивилася, як приготована страва парує від дмухання вітру. А нині для неї це тільки спогад. Запасів у неї обмаль – а дітей треба чимось годувати...

У наступному фрагменті постає інший образ: господар якоїсь хати переживає через руйнування селянської спільноти: «Ми всі тепер здрібнілі й дріб'язкові, / Хоч страшно це звучить, а далєбі, / Перед очима смерті, як в любові, / За себе кожен, кожен по собі» [1].

Надалі – комуністичний діяч, який усвідомлює, до чого призвела планова економіка, невміло заточена під потреби системи; дитина, котра переживає через смерть сестри, політичне переслідування батька та скрутне становище родини; мати, яка, заробивши шматок хліба, прагне дістатися до своїх дітей і боїться впасти дорогою від безсилля.

Кульмінаційним є епізод, де описується життя людолова. Збожеволівши від голоду, чоловік почав полювати на односельчан: «Він ще живий. Та він же не людина! / Він на вечерю власну душу з'їв» [1]. Утім, провина за цей страшний



вчинок, на думку авторки, лежить не на канібалові, який «сам уже не чує, що белькоче, / І не збагне, що коїться із ним» [1], а на тих, хто призвів до ситуації, яка зумовила скоєння таких звірств: «Його провина, / Як не крути, на совісті катів» [1].

Може здатися, що Л. Бенедишин послуговується типовою палітрою засобів для створення ефекту психологізму. Проте сюжетний пласт «Червоного пекла» не відзначається апелюванням тільки до суто реалістичного методу відтворення дійсності, адже хоча в ньому і наявні елементи аналітичного моделювання історичних реалій 1932–1933 рр., але при цьому помітні виразні експресіоністичні нотки та частотне фігурування трансцендентного.

Уже навіть у сюжетному обрамленні ліричний герой стикається з метафізичним, бо його спогади виникають не самі собою. Вони інспіровані блукальцем із потойбіччя, який «летів крізь ніч на полум'я свічі» [1], що стояла на підвіконні.

В епізодах поеми чимало вкраплень складають релігійні елементи. Це і персоніфікація образу землі, яка співчуває народному горю, природних сил, хати, що молиться за господарів, а також образу смерті (котра, за текстом, теж шокована подіями Великого голоду 1932–1933 років). Часто фігурують неприкаяні покійники («... Лечу собі, легка і безтілесна. / А навкруги – рої таких, як я» [1]) та образ межового стану існування після згасання фізичного тіла (у різних світоглядних системах: бардо, барзах, хамістаган тощо), який Л. Бенедишин описує так: «Лечу до Бога – вдалечинь і вглиб» [1]. Та й, загалом, багато сюжетних деталей, особливо в посткульмінаційній фазі розвитку дії, пов'язані з атрибутикою смерті. А в асоціативному відступі образи голоду й сатани виразно алюзують із біблійним образом третього вершника Апокаліпсису на вороному коні.

Усі ці імплікації доповнюються забобонами (на кшталт літаючих душ, яких у поемі ототожнено з неприкаяними покійниками) та в поєднанні з моторошними картинками, які характеризуються гнітючим емоційним наснаженням, створюють дійсно важку психологічно атмосферу твору.

Отже, у поемі Л. Бенедишин «Червоне пекло» авторка моделює стереоскопічний тип сюжету, демонструючи події Великого голоду 1932–1933 рр. крізь призму 12 об'єктивованих героїв та ліричного суб'єкта. Панораму Голодомору, вмонтовану в сюжетне обрамлення, становлять 15 структурних елементів, кожен із яких розкриває певний аспект буття людини того часу. Авторські устремління до реалістичного об'єктивізму доповнюються сюжетними вкрапленнями експресіоністичного та неоромантичного змісту, програмуючи специфічний колорит твору, який спонукає реципієнта до глибоких роздумів над історичними реаліями 1932–1933 років.

Література

1. Бенедишин Л. Червоне пекло. *Поетичні Майстерні*. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=54423>



Стасик М. В.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

КОРЕЛЯЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ Й ХУДОЖНЬОГО ДОМИСЛУ ТА ВИМИСЛУ В РОМАНІ Д. ВОРОНСЬКОГО «САМІЙЛО КОШИЧ – КОЗАК-ЛЕГЕНДА»

Творчість Дмитра Воронського, автора-початківця, у доробку якого на сьогодні є вже два романи, поки що залишається поза увагою дослідників історичної художньої прози, що й зумовлює актуальність роботи.

Об'єктом дослідження розвідки обрано роман «Самійло Кошич – козак-легенда» Д. Воронського. *Мета* – визначити особливості кореляції історичної правди та художнього вимислу й домислу в досліджуваному творі. Завданнями передбачено з'ясувати вплив історичних фактів та думи «Самійло Кішка» на відтворення Д. Воронським подій, постатей, явищ тощо.

Постать Самійла Кішки постійно привертала істориків. Коли саме Кішка потрапив на Січ, і які пригоди пережив до 1600 р. – достеменно сказати неможливо. Фактично усі історики кінця ХІХ поч. ХХ століття цю лакуну заповнюють інформацією, взятою зі знаменитої «Думи про Самійла Кішку». Більш-менш систематизовану інформацію про діяльність гетьмана знаходимо в монументальній праці М. Грушевського «Історія України-Руси». Дослідник акцентує увагу на політичних та лідерських якостях Кішки, називає його попередником Сагайдачного та відзначає зусилля гетьмана щодо скасування баніції [3, с. 248]. Вказує на шляхетське походження Самійла Кішки, пишучи, що гетьман належав до «родовитих шляхтичів українських» [3, с. 287]. Спростовує точку зору польських істориків, що під час лівонської війни «хтось з своїх пробив його кулею ззаду». Вважає, що це вигадка, бо у козацькому війську завжди можна було гетьмана скинути [3, с. 316].

Ще дещо про гетьмана можна дізнатися з праці Д. Яворницького «Історія запорізьких козаків». Зокрема, оповідаючи про події 1574 року та діяльність козаків на морі, він зазначає, що, «приблизно в цей час по Чорному морю плавав козацький отаман Самійло Кішка, званий ще Кушкою чи Косткою... Кішка потрапив у полон до турків і був на турецькій галері близько 25 років, як припускають, до 1599 року» [9, с. 26]. Д. Яворницький зазначає, що після нещасливого морського походу Семена Скалозуба його наступником стає саме Самійло Кішка. Він розгортає активну політичну діяльність, у 1600 році бере участь у поході поляків на Молдавію; наступного року на заклик польського уряду він ходив походом у Лівонію для війни зі шведами. Наводить автор і різні точки зору щодо часу смерті гетьмана, згадуючи при цьому Беркулабівську хроніку, літописи Г. Граб'янки, Самовидця, праці В. Антоновича, М. Драгоманова, В. Білозерського, К. Науменка. Роблячи узагальнення, Д. Яворницький зазначає, що полонення турками Кішки – факт історичний, що він, пробувши в полоні



близько 25 років, повернувся в Україну 1599 року, а потім, здійснивши походи в Молдавію і Швецію 1600–1602 років, на початку 1602 року в битві зі шведами загинув і був перевезений для поховання у Києві [9, с. 113–114].

Сучасні українські дослідники називають гетьмана, поряд з іншими ватажками козацтва – Дмитром Вишневецьким, Петром Сагайдачним, Іваном Сулимою та Іваном Сірком – «загально визнаними засновниками козацького флоту» [7, с. 23]. Такої ж точки зору дотримується й дослідник історії українського флоту М. Мамчак, який стверджує, що «Самійло Кішка вдосконалив і пристосував козацьку чайку до морських походів, створив тактику бою козацької ескадри з турецьким флотом та тактику штурму морських фортець» [6]. Місцем вічного спочинку гетьмана вважає місто Канів.

Не менш цікавою є книга М. Лепухи «Самійло Кішка. Історичні думи, оповідання» [5], де автор, досить скрупульозно розглянув історичні джерела, які стосуються біографії Самійла Кішки, зробив огляд літературознавчих праць, в яких проаналізовано «Думу про Самійла Кішку». Автор дослідження досить критично відгукується про роботи тих авторів, які ставлять під сумнів реалістичне підґрунтя думи. Вважає, що ігнорування уснопоетичних творів є помилкою [5, с. 6]. Дослідник припускає, що «Самійло Кішка й справді був у полоні на турецькій галері перед 1599 роком і звільнився через повстання приблизно десь у цьому часі, бо саме у в цьому часі діяв Семен Скалозуб – особа історична» [5, с. 10]. Інформація про різне місце поховання гетьмана пояснюється тим, що історики черпають інформацію з різних літописів (Баркулабівського чи «Історії» Стефана Лукомського).

На особливу увагу заслуговує розвідка К. Грушевської «До питання про історизм в українських народних думках», де дослідниця дійшла висновку, що в «Думі Самійло Кішка» «історичного ... дуже мало крім факту, що козаки не раз потрапляли на турецькі галери, що відти їм часом вдавалося тікати, що оповідання про такі утечі мало охочу аудиторію, особливо коли пригоди торкалася визначного діяча козащини, когось з старшини, Гетьмана» [2, с. 22].

Можна називати й інші дослідження з історії козацтва, де згадується персона гетьмана, але усі вони тою чи іншою мірою відображають зазначену вище інформацію.

Викликала зацікавлення постать гетьмана й у митців слова. Вплив «Думи про Самійла Кішку» у цих творах досить відчутний. Відомий український письменник, Адріан Кащенко присвятив гетьманові оповідання під назвою «Про гетьмана козацького Самійла Кішку» [4]. Тут митець у художньо-белетристичному стилі розповідає про його життя, причому дотримується історичних фактів, наводить повний текст «Думи про Самійла Кішку», висловлює свої припущення про рік народження (1530), періоди гетьманування Кішки (перший раз – 1573 року, другий – 1599–1602 роки), полон (з 1573 по 1599 рік), його роль у розбудові козацтва, обставини смерті й місце поховання.

Досить вдало й історично достовірно виписано образ гетьмана в першому історичному романі Валентина Терлецького «Книга Сили. Воля» [8]. Самійло



Кішка у книзі зображений як сподвижник, продовжувач ідей Дмитра Вишневецького-Байди, організатор морських походів, під час одного з яких, у 1573 році він потрапляє в турецький полон.

Попри деякі історичні лакуни в біографії гетьмана, А. Кашенкові та В. Терлецькому вдалося створити цілком імовірну історію легендарного козацького ватажка, майстерно поєднавши історичні факти й інформацію, взятую з народної думи.

Аналіз роману Д. Воронського «Самійло Кошич – козак-легенда», показує, що, відповідно до специфіки жанру, письменник повною мірою використовує той обмежений історичний фактаж, що відомий про гетьмана на сьогодні. Це інформація про полон, факт гетьманування, морські походи тощо.

Можемо констатувати, що художнє зображення окремих фактів у романі ґрунтується на документах, чому знаходимо підтвердження у працях українських та іноземних істориків. Зокрема, у романі відображено точку зору багатьох дослідників (М. Грушевського, А. Каценка, Д. Яворницького тощо), що С. Кішка першим розпочав гучні морські походи і по суті є засновником козацького флоту, винахідником тактики морського бою чайок з турецькими галерами: «Я ось пригадав, як ми на Хортиці чайки будували. Здається, ти, Самійле, і вигадав цю назву» [1, с. 113]. «Коли прийшла осінь... запорозьке воїнство посідало на човни й вирушило в перший морський похід, відкривши цим нову сторінку козацької доби історії України» [1, с. 182].

Документальність твору значно поглиблюється введенням в контекст твору імен відомих козацьких ватажків. Вони не лише згадуються, а й осмислюються в романі (Дмитро «Байда» Вишневецький, Іван Підкова, Яків Шах, Семен Скалозуб, Петро Сагайдачний тощо).

Услід за багатьма істориками, автор висловлює в романі точку зору, що гетьман є продовжувачем ідей Дмитра Вишневецького та попередником Петра Сагайдачного: «Хоч я не Байда, але спробую замінити великого гетьмана й віддам усі сили, щоб звершення Дмитра не розвіялися попелом. Треба наново згуртувати Військо Запорозьке та відродити Січ» [1, с. 88].

Вдало вписуються в структуру твору реальні народні звичаї, традиції, обряди козацтва. Маємо в романі багато таких детально виписаних фактів з життя запорозького братства. До прикладу можемо навести частину фінального обряду обирання гетьмана: «Запорожці заревли, угору полетіли шапки, дехто палив у повітря з пістолів, вітаючи нового ватага. Мусій загравав у сурму, одночасно з цим Євген насипав на голову Матвія землі й попелу та щось йому проказав. ... – Матяше, а навіщо Перетятяко гетьмана грязюкою обсипав? – спитав Кішка. – Щоб гетьман не загордився. Його козаки підняли із землі та вручили велику владу, але можуть цю владу легко забрати, опустивши ватага на землю» [1, с. 90–91].

Надають реалістичності описуваним подіям і широко використовувані митцем історичні реалії: назви зброї, їжі, одягу (перепічка, люлька, куманець, ятаган тощо). Письменник продемонстрував знання багатьох фактів минулого, зокрема, побуту невільників. Автор підбирає найвагоміші, найвиразніші факти та



події, що допомагають розкрити домінуючі риси характеру персонажа й створити «правдоподібне» історичне тло.

Брак достовірних історичних відомостей, з одного боку, є фактором, що обмежує розповідь, а з іншого – дає простір фантазії, домислу та вимислу. Звичайно, можемо констатувати, що автор роману скрупульозно виявляє історичні факти, тлумачить їх відповідно до ідейно-художнього змісту роману. На підставі фіксації історичних подій та опису історичних персонажів, будується його художньо-історична концепція, а ті незначні історичні факти, що відомі про Самійла Кішку, стали по суті свого роду скелетом, який обростає художнім вимислом й домислом. Вони органічно влітаються в тло розповіді.

Як відомо, у багатьох художніх та історичних творах письменники дають свою інтерпретацію історії, поєднують реальні та вигадані факти, виокремлюючи із різноманітного історико-подієвого ряду ті деталі, які необхідні для розкриття ідейно-художнього задуму. Вважаємо, художня цінність роману Д. Воронського полягає не лише в моделюванні життєвої правди, а й у створенні обґрунтованого, вірогідного художнього вимислу та домислу. Деяка обмеженість інформації про С. Кішку спонукала письменника до заповнення історичних лакун інформацією, почерпнутою з народних дум, пісень. Адже письменник вважає, що неприпустимо ігнорувати усну народну творчість як джерело історичної інформації, про що зрештою говорить у передмові до твору [1, с. 6]. Домисел дозволив йому відновити події, про які немає історичних свідчень. Наприклад, це епізоди, що описують перебування Самійла Кішки в турецькій неволі.

Зв'язок народних дум із художньою літературою беззаперечний. Окремі мотиви і сюжети дум наявні у творчості Т. Шевченка, А. Кашенка, П. Загребельного, Л. Костенко, В. Терлецького тощо. Дума входить в структуру художнього твору як моделююча система, що допомагає, з одного боку, створити цілком реалістичний, правдоподібний світ описуваних подій, а з іншого – вносить кілька рівнів розуміння, тлумачення створюваного в художньому творі.

Порівняльний аналіз тексту думи з текстом роману переконливо доводить, що Д. Воронський активно залучає текстуальний матеріал із твору усної народної творчості. У романі є фрагменти (сміслові, сюжетні), які зазнають незначних текстуальних змін. Подекуди вони повністю скопійовані з сюжету народної думи: «Турецькі гроші, знайдені в геласі, були розподілені, за січовою традицією, на три частини. Одну третину отримала православна церква, другу віддали на потреби Війська Запорізького, а решту було розподілено між усіма козаками» [1, с. 282]. У деяких частинах роману автор навіть стилізує розповідь під українські народні думи: «– Ой, Кішко, гетьмане запорозький, як солодко ти співаєш.... – Ти краще зламай на собі хрест, розтопчи віру християнську, і ми станемо турками братами. – Ти, Бутурлаче, йолоп! Тупий недовірок! Турки вважають тебе таким же рабом, як і нас. Ти, як і ми, не можемо покинути корабель і повернутися до України! – вигукнув Кошич і перехрестився. – Хоч буду я до смерті біду та неволю приймати, але не зраджу батьківської віри, не зраджу власної землі» [1, с. 267].



Отже, Д. Воронський, відобразивши у своєму романі основні факти життєпису Самійла Кішки, історії українського козацтва, створив свій інваріант історичного роману. Новаторство митця полягає у вдалому поєднанні скрупульозно зібраного документального та фольклорного матеріалу з його бурхливою уявою, що й дозволило автору створити цілком ймовірну історію легендарного гетьмана. Автор майстерно скористався тими можливостями, що йому надали історичні та фольклорні джерела.

Література

1. Воронський Д. «Самійло Кішка – козак-легенда» : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 288 с.
2. Грушевська К. До питання про історизм в українських народних думках. *Родовід*. 1997. № 1 (15). С. 12–22.
3. Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 к. / редколегія: П. Сохань (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1991–1998. Т. 7. Київ, 1995. 628 с.
4. Каченко А. Зруйноване гніздо. Історичні повісті та оповідання. Київ : Дніпро, 1991. С. 541–560.
5. Лепуха М. Самійло Кішка. Історичні думи, оповідання. Київ : Центр навчальної літератури, 2020. 157 с.
6. Мамчак М. Флотоводці України. Історичні нариси, хронологія походів. Снятин : ПрутПринт, 2005. 400 с.
7. Рижева Н. Традиції суднобудування за козацької доби. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство*. 2006. № 10. С. 23–26.
8. Терлецький В. Книга Сили. Воля. Роман. Львів : Кальварія, 2018. 336 с.
9. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків : у 3 т. / пер. з рос. І. Сварника ; худ. Є. Дацюк, В. Дозорець. Львів : Світ, 1991. Т. 2. 392 с.



Табаківа Г. І.
к. філол. н., доцент
Бердянський державний педагогічний університет
Лихацька В. М.
студентка
Бердянський державний педагогічний університет

**«КОЗАЦЬКИЙ ШЕРЛОК ГОЛМС XVI СТОЛІТТЯ»:
СЕМЕН ПАЛИВОДА І ДЕТЕКТИВНИЙ СЮЖЕТ В РОМАНІ Ю. СОРОКИ
«КУЛЯ ДЛЯ ВОВКУЛАКИ. НОТАТКИ СЕМЕНА ПАЛИВОДИ»**

Великі військові походи, визначні й хоробрі кошові отамани, різноманітні шаблі, довгі вуса та виголена голова із залишеним жмутом волосся, який переважно починається з маківки. Цей опис дає нам уявлення про зовнішність воїна XVI століття – козака.

Перші згадки про козацтво з'явилися у XV столітті, про що свідчать дослідження багатьох науковців, зокрема В. Голобуцького С. Плохія, Д. Яворницького, Н. Яковенко та ін. Козацька доба є однією із найулюбленіших тем в українському культурному, історичному дискурсі, який відображається і в художній літературі. Масова література, до якої відносять детективний жанр, посідає проміжне місце між звичайною та елітарною літературою. Вона зорієнтована на широку аудиторію та комерційний успіх, а також покликана розважити читача. Детективний жанр є одним із «стовпів» масової літератури, де задається певна формула оповіді, а саме – розслідування злочину протягом твору. Чимало науковців зробили вагомий внесок у дослідження масової літератури, зокрема Джон Кавелті, Кен Гелдер, Клайв Блум, Еліс П. Гекетт, Френк Л. Мотт [3]. **Актуальність** нашого дослідження зумовлена недостатньою увагою науковців до популярного жанру детективу в українській літературі, зокрема, до роману Юрія Сороки «Куля для вовкулаки. Нотатки Семена Паливоди», який і став об'єктом уваги цієї розвідки. **Метою** роботи є виявлення та аналіз сюжетних особливостей історичного детективу, а також образу сищика у романі Ю. Сороки «Куля Для Вовкулаки. Нотатки Семена Паливоди».

На сьогодні одним із найпопулярніших жанрів у творчості письменників є історичний детектив, який дозволяє зануритися у певний період, де за допомогою історичних постатей відбувається розслідування певного злочину. На думку літературознавиці О. Харлан «історичний детектив – це твір, присвячений минулим подіям, у якому достовірно і в деталях відтворюється зображена епоха, незалежно від того, чи є там історичні персонажі чи немає» [4, с. 164]. Не менш цікаву думку висловив В. Разін. Дослідник зауважив, що «історичний детектив вимагає більш осмисленої та глибокої уваги до сюжетної лінії, ніж детектив сучасний. Можливо тому більшість білих плям історії, найцікавіші її події, факти, люди, якими б захоплюючими вони не були, як би наполегливо не



стукали у двері авторів гостросюжетних історій, так і залишилися без літературного втілення» [4, с. 164].

Автор досліджуваного роману, Ю. Сорока, є відомим українським письменником, який пише історичну прозу. З-під його пера вийшли такі твори, як «Хотин» (2007), «Арахнофобія» (2010) та «Іван Богун» (2010), який допоміг автору стати лауреатом премії «Коронація слова» у 2009 році [2]. У 2018 році письменник опублікував перший роман із трилогії «Нотатки Семена Паливоди» «Куля для вовкулаки», що починає історію про безстрашного фехтувальника, колишнього курінного отамана Запорізької Січі й славнозвісного приватного детектива Семена Ольховського-Паливоди та його помічника і зброєносця Микиту Пилипенка, які дуєтом розслідують загадкові злочини.

Роман починається зі своєїрідної сповіді Семена Ольховського. Головний герой походить із родини збіднілої шляхти, і, як і вся тодішня соціальна спільнота, він мав навчатися, здобувати знання: «Старий Петро Ольховський, яскравий представник православної околичної шляхти з провінційної Тереховлі, зміг дати єдиному сину добру освіту. Для здобуття останньої того було відправлено у київську бурсу, де Семен, подібно до десятків інших козацьких і шляхетських дітей, мав гризти граніт науки» [1, с. 125]. Після смерті батька Семен вирішив побудувати військову кар'єру, але змушений був утікати від помсти пана королівського мечника. Таким чином славетний детектив опинився на Запорізькій Січі, де він і залишився, вирішивши заробляти на життя за допомогою дедукції [1, с. 128]. Навіть сам головний герой вважає, що він прожив цікаве життя, пережив і битви, і хвилюючі зустрічі: «Я прожив славне життя. Життя, яке гартувало мене у далеких походах і запеклих битвах. Кидало в атаку на мури турецьких фортець і примушувало боротись зі страхітливими морськими штормами. Звело з великим гетьманом Петром Сагайдачним і багатьма достойними людьми. Надало можливість заглянути у таємничу безодню під назвою людська сутність і вивести на чисту воду багатьох злочинців...» [1, с. 6].

Образ Семена уподібнюється до образу типового детектива, який володіє «головними» характеристиками: раціональність, ерудованість, спостережливість. Протягом твору герой неодноразово виявляв ці якості: «Я вірю лише в речі, які бачив на власні очі. Проте з висновком не поспішатимемо. Принаймні про вовкулаку я чую вдруге за останні кілька днів. І обидва рази це пов'язано з родиною Сенявських» [1, с. 90]; «А Семен, оцінюючи всі фізичні можливості супротивника перед бійкою, ще тоді резюмував – надто важка щелепа й низьке чоло не йдуть тому на користь» [1, с. 35], «Семен, заплющивши на мить очі, вдруге схилив голову. Так, він розумів, що людина, яка звикла топити у вині радощі та біди, по смерті сина не могла знайти іншої розради, аніж зануритись у важкий запій» [1, с. 194].

За класикою, кожен детектив має помічника, який є його другом та допомагає у розкритті справи, такий був і у Паливоди. Компаньйона відомого козацького нишпорки звали Микита Пилипенко, він переїхав із Запоріжжя до Києва, щоб стати січовим лицарем, але збагнув, що наука – це те, що йому подобається



найбільше. До роботи із Семеном, Микита навчався у бурсі і у знахаря, який прищепив йому любов окультних книжок. До захоплення Семен ставився по-філософськи, бо «кожен має займатись тим, до чого лежить душа» [1, с. 23].

Головною ціллю будь-якої детективної історії є розкриття злочину або загадки. У творі бачимо розгортання логічного процесу, де головний герой співставляючи факти приходить до істини. Розкриття злочину є обов'язковим елементом та фіналом детективу [6]. Роман будується навколо вбивства Олександра Сенявського, сина Адама Єроніма Сенявського. Всі обставини вказують на залучення містичних сил – вовкулаки, але не для Семена Паливоди. Польська делегація запросила детектива для розслідування цього загадкового вбивства.

У творі автор звертається до реальних історичних осіб [5]. Як і в романі, рід Сенявських походив з польського магнатського роду, що володів значними маєтками в Руському воєводстві та на Поділлі [5]. Детектив та його помічник відправляються у подорож до Меджибожа, де знаходиться маєток Сенявських. Розслідування колишній козацький воєвода починає з приватних охоронців багатого шляхтича. Крок за кроком Семен дізнавався деталі: стиль вбивства, оточення Олександра, секрети Ярини, спогади про студентські роки. За допомогою Михайла Островського, давнього друга Паливоди, він отримує інформацію про навчання з теперішньою головою ордену бенедикціанців та винахід речовини, що може викликати звикання та галюцинації. У дедуктивних перегонах вигравали обидві сторони. Детектива майже здолали, але той, за законом жанру, перемиг, вбивши головного злочинця. Роман завершується фразою: «От і все. Куля для вовкулаки нарешті знайшла його» [1, с. 348], що перегукується із назвою твору й логічно заокруглює композицію. Срібна куля стала не тільки засобом влади над людьми, але й спричинила загибель головного злочинця.

Отже, сьогодні теорія масової культури посідає чільне місце в читацькому досвіді, зокрема детективний жанр, який розвинувся до піджанру історичного детективу, де сюжет присвячується минулим подіям у причинно-наслідковій формі. В класичному детективі є обов'язкова наявність середовища, де стається злочин і слідчий, який розслідує провпорухнення разом із помічником. Юрій Сорока у першому романі трилогії «Нотатки Семена Паливоди» використовує історичне середовище – козацьку добу, де автор використовує типову формулу детективу з його героями, сищик та його помічник. У творі змальований класичний ланцюжок розслідування «загадка–розслідування–викриття злочину», але вже на козацький лад разом з особливостями того періоду: суспільний устрій, стиль життя, бойове мистецтво, військові походи. Образ Семена уподібнюється до образу типового детектива: раціональний, ерудований, ексцентричний, спостережливий. На фоні історичного середовища автор змальовує Паливоду вихідцем із аристократичної родини, але вже збіднілої, що було характерно для українців того часу і що урізноманітнює його, як персонажа. Допоміжним персонажем є помічник сищика, який завжди буде поруч та допомагатиме йому, таким у творі є Микита Пилипенко, який не тільки завжди був поруч, як колега, але й вірним другом.



Література

1. Сорока Ю. Куля для вовкулаки. Нотатки Семена Паливоди. Харків : Фоліо, 2018. 348 с.
2. Сорока Юрій Володимирович. Хмельницька обласна бібліотека імені Т. Шевченка. URL: https://odb.km.ua/?dep=1&dep_up=336&dep_cur=1747#gsc.tab=0
3. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : Ландон–XXI, 2011. 432 с.
4. Харлан О. Жанр історичного детективу в сучасній європейській літературі: особливості функціонування. Літератури світу : поетика, ментальність і духовність. 2014. № 3. С. 162–170.
5. Сенявські, польський магнатський рід. Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека. URL: <https://irp.te.ua/senyavs-ki-pol-s-ku-j-magnats-ku-j-rid/>
6. Норец М. Детективний і шпигунський роман: «клітинна» модель жанроутворення. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 267. С. 188–193.



Тарасенко В. Г.
вчителька української мови і літератури
КЗЗСО «Балабинська гімназія Престиж»
Кушугумської селищної ради
Запорізького району Запорізької області

ІВАН СІРКО – ОТАМАН І ХАРАКТЕРНИК (ЗА РОМАНОМ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»)

Розвиток історичної школи незалежної України, переосмислення її здобутків – виклик сучасної науки. Висвітлення минулого нашої держави – це завдання, яке стосується істориків та філологів – професій, тісно пов'язаних з досвідом минулих поколінь. На сторінках історії ми шукаємо приклади для подолання більшості сучасних проблем. Центральними постатями в історії України є гетьмани козацької держави: Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип Орлик та інші. В історіографії вони постають активними борцями за козацькі вольності, їх боротьба проти ворогів державності надихає нас звитягою та мужністю.

Іван Сірко теж відрізнявся козацькою волею, прагненням до захисту Запорізької Січі від ворогів. Особистість неординарна, з багатьма природними здібностями та талантами, людина козацької вдачі, що відобразилося на політичній долі ватажка. Як вказує історик Юрій Мицик, «... він хотів служити українському народу і всьому християнству, боронячи кордони християнської Європи від мусульманської агресії. Інше питання, що не завжди його дії відповідали інтересам України, бо Сірко часом допускався значних помилок...» [5, с. 24]. Попри те, що І. Сірко мав великий авторитет серед козацької громади (двадцять років його обирали кошовим отаманом), недалекоглядність отамана інколи призводила до заперечливих наслідків для української державності. Така позиція пояснюється обставинами, що склалися в той час, однак боротьба проти мусульманського світу (за що Сірка з острахом прозвали «Урус-шайтан») відбивала життєве кредо цієї людини – захист християнського світу.

Джерельна база, присвячена діяльності Івана Сірка, налічує цілий пласт історичної та публіцистичної літератури. Відправна точка – праця Д. Яворницького «Іван Дмитрович Сірко, славний кошовий отаман Війська запорозьких низових козаків» (1894), яка є предметом дослідження в наш час, однак слід згадати, що автор наводить містичні історії, пояснюючи військовий талант козаків. Діяльності отамана присвятили праці історики різних періодів (Д. Дорошенко, М. Костомаров, В. Маслійчук). У сучасній науці на увагу заслуговує праця Ю. Мицика «Іван Сірко» (2010), в основі якої лежать архівні дані з України, Польщі, Німеччини, що проливають світло на біографію отамана, руйнує його містичний ореол, однак привабливість від цього Сірко не втрачає.

Містичний бік козацької історії розкрив дослідник української лицарської культури Т. Каляндрук («Загадки українських характерників», 2007; «Таємниці бойових мистецтв України», 2007), який висвітлив сторінки військового мистецтва українського народу, його давні обряди та звичаї.



Потрапила особа І. Сірка і в поле зору літераторів: від класики української літератури – «Літопису Самовидця», аж до творчих здобутків сьогодення: твори М. Морозенко («Іван Сірко, великий характерник», 2010), В. Вальд («Останній бій Урус-шайтана», 2017).

Мета статті – дослідити особливості розкриття образу Івана Сірка у творі Василя Шкляра «Характерник».

Іван Сірко – талановитий козацький полководець, лідер Запорізької Січі, керівник низки успішних походів на Кримське ханство та Османську імперію 60–70-х років XVII століття, очільник героїчної боротьби українського народу з загарбниками під час періоду Руїни. Він належить до найулюбленіших героїв минулого, з його ім'ям пов'язують народний переказ про лист запорожців до султана Магомета IV [7, с. 336].

Нову точку зору на постать І. Сірка ми бачимо в романі В. Шкляра «Характерник» (2019). Роман описує події на Запорізькій Січі впродовж другої половини XVII століття. Цей період відомий в історії під назвою Руїна. Тяжка політична та соціальна ситуація українських земель, боротьба старшини та ватажків за владу, посилення інтервенції іноземних держав – основні історичні лейтмотиви. У своєму творі автор сміливо пробує висвітлити події через козацькі образи, з елементами гумору, а часом й містики. Але а думку Віталія Квітки, основний акцент роману полягає не в долі України, а в шанобливому ставленні до її історії, до козацьких традицій, досвід яких передається нам з молоком матері [3].

У романі чітко прослідковуються дві сюжетні лінії: самозванця Симеона Олексійовича, начебто сина московського царя Олексія Михайловича, який приїхав на Січ шукати підтримки у кошового отамана Івана Сірка та козаків-характерників як носіїв старих звичаїв та правил українського народу. Задумка автора полягала в тому, щоб через призму козацького побуту передати пошану до минулого України. Образ Сірка – героя-захисника, якого потребували тодішнє суспільство, образ Січі-Матері, де існували демократичні засади козацького лицарства, і, як сказав автор, мовою персонажу: «Наш звичай незмінний: кожен приходить на Січ зі своєї волі і так само вільний звідси піти коли схоче» [9, с. 60], образ союзу Христі з Кириком – традиційна українська родина, цінність якої заснована на пошані один одного.

У романі висвітлений містичний світ Запорізької Січі, часом фантастичне у В. Шкляра тісно переплітається з реальністю, доповнюючи її, тим самим повсякденне життя розквітає новою барвою під пером автора. Прикладом такого переплетення є перша зустріч старого козака Івана Міюського, який супроводжував самозванця Симеона на Січ з охоронною ватагою під керівництвом Кирика: «Тепер же вони враз широко розплющили очі й злякано, не кліпаючи, дивилися на безголових примар, що невідь-яким робом виринули перед їхнім носом... Чорти? Мана? Татарські песиголовці?» [9, с. 10]. Так детально автор мовою персонажів змальовує характерництво на Січі. Автор вдало використовує містичні образи Кирика та його побратимів, щоб розкрити світ козацьких традицій.

Що означає феномен характерництва, представників якого ми зустрічаємо у творі? В більшості своїй, під характерниками мали на увазі козаків, які



виділялися з оточення надзвичайними і надприродними властивостями. У творі це момент, коли Іван Богун віддає на навчання молодого Кирика до шанованого навчителя Кміта, який проживав на острові Жаб'ячий, що біля Січі. Там тренувалося молоде покоління, освоюючи лицарський дух та певні елементи бойової стратегії – і дійсно молоді побратими Кирика – Гиря і Костогряз – проходили сувору науку – плавати по-пластунськи і приховувати дихання на довгий термін [9, с. 60]. Молоді козаки тренували розум та спритність, навчалися знаходити спільну мову з тваринами та інші вражаючі справи.

Як зазначив Ю. Котляр, характерниками були люди з таланом відьмаків та чародіїв. У романі таких людей називали «химородниками» або «заморочниками» – по іншому – ті, які вміли пускати туман або морок [4, с. 74]. Слово «характерник» давнє, як зазначає Ю. Котляр, має давньоарійські корені. Перша його частина «хара» означає життєву силу, яка струменіє в живих організмах, а друга – «ник» розшифровується як слово «знати, бачити, володіти» – тобто, людина, яка володіє життєвою силою та знає всі її секрети [4, с. 77]. Однак автор подає образ характерників не як перевертнів чи вовкулак, Кирик і Сірко – це звичайні люди, котрі знають багато військових хитростей.

Т. Каляндрук відмічає, що спритність, кмітливість та вміння знаходити контакт із навколишнім світом – це головна ознака військової майстерності козаків на Січі. Хоробрість та дисципліна козаків на полі бою настільки справляла враження на їх ворогів, що причину поразок вони шукали у магічних здібностях козаків, їх вмінні зупиняти кулі чи навіть постріли з гармат [2, с. 188]. Ця обставина пояснюється умовами існування степового козацтва, де за кожної митті могла відбутися битва на смерть, тому більшість із козаків проходили сувору муштру, вивчаючи хитрощі, мудрість та тактику на полі бою. Всі ці елементи ми спостерігаємо в романі В. Шкляра – він детально не пояснює обставини характерництва, а обходить враженням, яке справляють на людей зустрічі з козаками.

Безперечно, найталановитішим характерником виступає Іван Сірко. Отаман на початку роману займає не неактивну роль. Автор починає наше знайомство з ним через історії про його подвиги, образ Сірка ніби тяжіє над Січчю. Безперечно, І. Сірко в романі має риси характерника: то він вміє чути через сон («Всі знали, що Сірко уві сні думає. Тобто спить і бачить не сон, а те, що йому треба» [9, с. 123]), то читає думки генерального писаря: «Писар Яковина читав. Він знав, що під такі читання Сіркові добре спиться, а Яковина Сірка любив... Сірко вже на цьому світі нажився. Скільки йому — шістдесят? Більше? Не вгадаєш. – Шістдесят третій пішов, – сказав крізь сон Сірко. Яковина похолов. Але читав далі...» [9, с. 35].

Автор також відмічає силу, що жила в Сіркових жилах – то він підіймає булаву, яку не здолає звичайна людина, то вміє словом приборкати цілу громаду, як в епізоді, коли посланці Олексія Михайловича, московського царя, прибули на Січ, а козаки були невдоволені чутками про мету делегації чужинців. Разом із тим, мудрість та кмітливість є рисами образу Сірка в романі:



– Кажу, шістдесят третій пішов, а розуму не набрався.

– Хто? – спитав писар.

– Ніхто. [9, с. 36] – так прискіпливо аналізувати себе може тільки мудра та досвідчена людина.

В українській літературі досить поширеними є «бунтівливий герой» – той, який своїми зусиллями та енергією намагається подолати перешкоди повсякденного життя. Такі персонажі представляють собою індивідуальну свободу, кидають виклик більшості та намагаються змінити світ. Протилежним є «герой-громадянин» – той, який дотримується традицій суспільства, оберігає його від загроз [8]. Іван Сірко у романі є поєднанням двох начал – він цінує козацькі традиції та звичаї, залучає молодь (як у випадку з Кириком та його побратимами) до життя на Січі, а разом із цим виступає рушійною силою, здатною переломити хід історії на свій бік (в цьому полягав план І. Сірка з самозванцем Симеоном). У романі змальовані тяжкі події в Україні, тому І. Сірко намагається виправити ситуацію, використавши козир, оскільки владу гетьмана Івана Самойловича, як називає його І. Сірко – «поповича», та московського царя, він не визнає, а шукає власні методи виправити ситуацію.

Через І. Сірка автор передає козацький дух населення, його прагнення до боротьби за свої права, захист повсякденного життя від зазіхань ворогів – тому І. Сірко в романі, якщо випаде нагода, вирушає в похід проти кримських татар чи Османської Порти. У відносинах із московським царем І. Сірко, за задумкою автора, викриває підступність та корисливість, з якою намагався боротися. В. Шкляр цим фактом ніби говорить: дивіться на історію та не повторюйте помилок. Яскраво риси московського володаря описані в моменті страти самозванця Симеона у розмові зі своєю другою дружиною:

– Разе я своєю дітьо отдал би на казнь?

– В прошлую бытностью ещю не такое случалось, – сказала цариця Наталія.

– Ти о дедушке Іоане, душка?

– Не токмо.

– Я Тішайшій, а не Грозний, – сказав Олексій Михайлович [9, с. 285].

І. Сірко – козацький лідер, здатний до збереження традицій та лицарської честі. Наприклад, у сцена фінальної зустрічі Кирика з Сірком автор передав любов до традиційної цінності українського народу – сім'ї:

– Пане отамане...

– Їдь, – сказав Сірко. – Ти заслужив. Даю тобі два тижні. Поспішай, бо ще покине тебе, а я буду винен. Кожен значний козак мусить мати свою Мерефу, – подумав кошовий. – Навіть якщо він навідується до неї раз на роки. [9, с. 294].

У романі В. Шклера стисло, кількома рядками, розкривається і особисте життя ватажка: «...кошовий Сірко має жінку й четверо дітей» [9, с. 151]. Саме ці рядки вказують на те, що автор намагався максимально дотримуватись історії і використовував фантазію виключно у випадку недостатньої кількості інформації або через її недостовірність чи видиму фікційність. Так, за легендами, І. Сірка попереджали про те, що доля характерника – бути самотнім, але він не



прислухався та одружився на дівчині зі свого села. Це призвело до того, що отаман втратив частину своїх сил, коли в його серці з'явилося кохання, яке протистоїть будь-якій містиці. Оскільки таку точку зору не можливо підтвердити, В. Шкляр відмовився від ідеї її використання у романі.

Разом із цим кошовий є людиною, якій притаманні негативні риси характеру – егоїзм, зайва довіра та недалекоглядність. Як бачимо, такий контраст дозволяє авторові наблизити І. Сірка до читача, змушує спостерігати за його образом. За сюжетом І. Сірко так і не розіграв козир, однак низове козацтво закріпило за собою право впливати на історичні події.

В. Шкляр у романі «Характерник» подав нове бачення історичної постаті Івана Сірка – шляхетного лицаря, відважного воїна, мудрого правителя. Ключову роль у ньому відіграє отаман, якого боялися степові кримчаки, московські воєводи через його вдачу, розум та хист. Разом із цим, автор за допомогою козацьких образів передає дух вільного Степу, змушує поважати українські традиції та історію. Елементи містицизму, пов'язані з темою характерництва, переносять нас у далекі часи. Увага читача з персонажів роману екстраполюється на історичну проблематику, тогочасні виклики, що постали перед українським народом – боротьба з загарбниками, відсоювання права на збереження власної культури тощо. Ці ідеї звучать у поглядах ключових героїв роману. Однак центральним його образом є Іван Сірко – отаман і характерник, символ непереможності українського народу.

Література

1. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 304 с.
2. Каляндрук Т. Загадки козацьких характерників. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 288 с.
3. Квітка В. Характерник Василь Шкляр. URL: <https://uain.press/blogs/harakternyk-vasyl-shklyar-1142003>
4. Котляр Ю. Козаки-характерники: ведичний і фольклорний аспекти. *Історія. Наукові праці*. 2011. Вип. 134. Т. 147. С. 74–78.
5. Маслійчук В. *Altera patria*: Нотатки про діяльність Івана Сірка на Слобідській Україні. Харків : Торсінг, 2004. 69 с.
6. Романенко Л. Літературні інтерпретації образу Івана Сірка: постмодерний контекст. *Актуальні питання гуманітарних наук* : Мовознавство. Літературознавство. 2019. Вип. 26. Т. 2. С. 88–92.
7. Серeda Н. Тут похований кошовий отаман Іван Сірко (історія створення меморіалу). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 23. С. 335–342.
8. Шаменков С. Ким були справжні характерники? URL: <http://likbez.org.ua/ua/ukrayinska-kim-buli-spravzhni-harakterniki.html>
9. Шкляр В. *Характерник* : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 304 с.



Тертишна І. С.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

АНТРОПОНІМІЧНА ПАРАДИГМА У ТВОРІ К. СУШКА «У ЗГОНАХ»

Антропонімічна парадигма будь-якого художнього твору являє собою складну систему онімів, яка разом з іншими мовними засобами бере участь у реалізації авторської концепції світобачення, у побудові художнього образу. Імена та прізвища персонажів можуть слугувати показником ідіостилю письменника, засобом тлумачення авторського задуму, тому вибір йменування для літературного персонажа є дуже важливим.

Антропонімія в художньому тексті не лише містить смислову інформацію, а й виражає позатекстові параметри образу автора, оскільки добір власного імені для письменника – це прояв його літературної індивідуальності та художньої майстерності на фоні реальної суспільно-історичної дійсності.

Власні імена та прізвища у тексті дають неоціненну інформацію для інтерпретації всього тексту, іноді й таку, що іншими способами в творі не виражена. Тому не випадковим є звернення до антропонімічної парадигми, а саме прізвищевих найменувань, у нарисах українського письменника-прозаїка, публіциста, члена Національної спілки письменників України та Національної спілки журналістів України, лауреата премії імені І. Франка Костянтина Сушка.

«У згонах» К. Сушка – це начерки життєпису одного села у контексті історії Таврії, присвячені світлій пам'яті видатного мовознавця, ономаста, лексикографа доктора філологічних наук, професора, заслуженого діяча науки і техніки України, члена Національної спілки письменників України Віктора Антоновича Чабаненка.

Цікавими з ономастичної точки зору у нарисах є прізвища як одні з ключових антропонімічних одиниць художнього тексту, адже беруть участь у творенні реальної картини художнього світу. Це й вирізняє антропонімічну палітру твору, оскільки прізвища взяті з реального життя людей, які вони жили, працювали разом з В. Чабаненком.

Більшість прізвищ нарису утворені морфологічним способом від імен + патронімічні суфікси – *енко*: *Гавриленко, Даниленко, Дорошенко, Івахненко, Ігнатенко, Кириченко, Кондратенко Тимошенко* та – *ов*: *Романов, Ульянов*. Цей тип прізвищевих назв є поширеним. Основу відіменних прізвищ становлять чоловічі імена грецького, латинського, давньоєврейського походження: *Авдеєнко* – від рідковживаного *Авдій–Овдій* [2, с. 235]; *Алексєєв* – від давньогрецької *αλέξω* – захищати, оберігати [2, с. 85]; *Лавреньов* – 1. *Laurentius*, утвореного від *Laurens*, род. відм. *Laurentis* («житель міста Лаврента», «лаврентієць»); 2. Лаврове дерево, лавровий вінок [2, с. 70]; *Радіонов* – Родіон українське чоловіче ім'я грецького походження, є формою давньогрецького імені *Ιροδίων* (Ἠρωδίων), що означає «герой» або «героїчний». За іншою версією, ім'я Родіон отримало свою назву від грецького острова Родос і означає «мешканець острова Родос» [2, с. 94]; *Павлов*,



Павличко, Петренко – від грецького імені Петрос (грец. πέτρος, Petros, «камінь, скеля» [2, с. 91]; *Самойлов* – Самійло (івр. שמואל, Самуїл) – це українське чоловіче ім'я біблійного походження від єврейського Šemū'el [2, с. 96]; *Свиридов* – Спиридón (грец. Σπυρίδων), народна форма «Свирид» – православне чоловіче ім'я грецького походження. Припускають, що воно пов'язане з σπυρίδες («вербові кошики»), означаючи буквально або «кошикар», або «заможний господар» (який має багато зерна у кошах) [2, с. 97]; *Яновський* – запозичення з польської, варіант імені Іван [2, с. 112].

Антропоніми є досить активною складовою ономастичної системи, що визначає напрямок у формуванні й функціонуванні всього ономастикону в художньому творі, зокрема, з точки зору часового і просторового континууму: *Дубінін, Жмур, Кармелюк, Ковтун, Чехов, Чубарь, Чуприна*.

Прізвища у картинах К. Сушка виконують номінативну функцію, оскільки залучені автором із реального життя, більшість цих онімів стає маркерами професій, які були на цій території: *Гайдамака, Мельник, Попов, Сердюк, Скляр (Скляренко), Стельмах, Сторожук, Чабаненко, Чумак, Шаповалов (Шаповал), Шевченко*. Наші прізвища дають можливість уявити суспільне та економічне життя (*Мельник, Скляр (Скляренко), Сторожук, Чабаненко, Чумак* вказують на промисловість, ремесло, торгівлю, сільське господарство; *Попов* – на церковне життя; *Шаповал* – той, хто виготовляв шапки [2, с. 44], *Шевченко* – син шевця, *Стельмах* – людина, що займалася виготовленням різного роду возів [2, с. 44]; *Гайдамака, Сердюк* – засвідчують боротьбу народу за визволення.

Деякі прізвища в картинах походять від топонімічних назв або етніонімів – це назви національностей [4, с. 88]. Між топонімічними назвами й назвами людей існує дуже тісний двосторонній зв'язок, який виявляється в тому, що, прізвища вказує на походження з певної місцевості. А. Гейнце розподіляє ці прізвища на дві підгрупи: такі, що 1) вказують взагалі на походження і 2) називають конкретну місцевість [2, с. 24]: *Турченко* від *турок*, *Богуславський* – від назви міста Богуслава, *Коцюбинський* – від топонімічної назви *Коцюбинці*.

Наступну групу становлять прізвища, які утворені від різних основ, а саме від: назв страв, продуктів: *Ковбаса, Сметана; Вишня, Репін (ріпа)*; назв дерев: *Береза*; назв птахів: *Воронцов, Лебеденко, Голуб*; назв комах: *Жуков*, назв тварин: *Медведева*; назв знарядь праці або їх частин: *Таран* – знаряддя праці, *Копаниця* – частина приладдя; назв музичних інструментів: *Цимбала* [2, с. 58]; назв одягу: *Доломан*; назв природних явищ: *Мороз, Зима*.

Кілька прізвищ утворені від назв предметів: *Голіцин* – походить від слова *голиця* (шкіряні рукавиці для праці); *Маяковський* – утворене від слова *маяк*, але у той час, коли виникло прізвище, воно позначало будь-який знак, встановлений людьми.

Окрему групу становлять прізвища іншомовного походження, а саме тюркського походження: *Шеремет* – із чувашського «бідолога, неборак, бідолашний, гідний жалю», *Сабуров* – із тюркського «терплячий», *Апраксін* – тюркське «ввічливий, вихований або хвастливий».



Проаналізувавши у нарисах К. Сушка «У згонах» антропонімічну парадигму, а саме прізвища, ми виявили, що власні назви є невід'ємною частиною твору. Класифікація та систематизування антропонімів показала нам, що найбільшу кількість становлять прізвища, утворені від імен (відіменні). Прізвища у творі відіграють роль своєрідних маркерів історії краю. У нарисах прізвища виконують номінативну функцію, формують картину села Бабиного. Прізвищеві назви відбивають історію села на тлі Північної Таврії та його сьогодення.

Література

1. Єфименко І. Деяко про походження сучасних українських прізвищ. *Дивослово*. 2002. № 11. С. 18–19.
2. Редько Ю. Сучасні українські прізвища. Київ : Наукова думка, 1966. 217 с.
3. Скрипник Л. Власні імена людей : словник-довідник. Київ : Наукова думка, 2005. 335 с.
4. Словник української ономастичної термінології / уклад.: Д. Бучко, Н. Ткачова. Харків : Ранок-НТ, 2012. 256 с.
5. Сушко К. У згонах. Начерки життєпису одного села у контексті історії Таврії. Нікополь : ТОВ «Принтхаус «Римм». 2014. 380 с.



Tixix B. I.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

ФУНКЦІЇ НАРАТОРА В РОМАНІ С. ТАЛАН «РОЗКОЛОТЕ НЕБО»

Творчість сучасних письменників позначена зверненням до трагічних і знакових сторінок у житті українського народу. Довгий час тема голоду в суспільстві всіляко приховувалася радянською владою. Посилений авторський інтерес до історії безпрецедентного винищення українців на Луганщині спричинено тим, що більшу частину життя С. Талан прожила на території цієї області. Роман С. Талан «Розколоте небо» є художньою рецепцією цілеспрямованої політики знищення української нації.

Художній доробок авторки на сьогодні залишається малодослідженим. Системного вивчення потребує й обрана нами тема, хоча варто відзначити, що деякі аспекти теми Голодомору у творчості письменниці аналізували Ю. Ласкава, В. Ніколаєнко. Через призму чинників функціонування тоталітарної влади осмислювала роман С. Талан «Розколоте небо» Т. Николук, а О. Пухонська студіювала питання формування масової людини в тоталітарному суспільстві. Рецензії на роман письменниці І. Зінчука, О. Лілік і М. Мочернюк подають оцінку твору в розрізі художньої рецепції трагічної доби. Мета нашої роботи – інтерпретація функцій наратора в романі С. Талан «Розколоте небо».

Взаємодія наратора та події є необхідною умовою відтворення художнього світу. У «Літературознавчій енциклопедії» термін «наратор» тлумачать як «фіктивний, створений письменником оповідач, повістьяр, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі» [2, с. 95]. Тому в художньому творі функціонує вигаданий автором провідник між світом автора та читача. Вирізняють експліцитного (явного) та імпліцитного (прихованого) наратора. Свобода наратора в романі С. Талан «Розколоте небо» допомагає йому відтворити посттравматичну візію минулого. При аналізі твору спираємося на типологію, опрацьовану М. Бехтою, яка виокремила функції контролю, об'єднувальної, посередницької, репрезентативної та комунікативної функції.

У центрі роману «Розколоте небо» постає людина в жорстких умовах голодних 1932–1933 років, коли їй часто доводиться боротися з іншими за шматок поживи. Письменниці вдається зобразити психологічні проблеми людей і їхні фізіологічні потреби. Мисткиня в художніх образах закодувала долі безлічі скалічених душ радянською системою.

Голодні роки стали часом випробування для членів родини Черножукових – Павла Серафимовича, його дружини Надії, їхніх дітей – Михайла, Ольги та Варі, рідних братів Павла Серафимовича – Федора, Гордія та їхньої старенької матері Секлети. Історія Підкопаївки й зокрема сім'ї Черножукових підсилюється розповідями сліпого бандуриста Данила Перепелиці про ситуацію в інших регіонах України: «– Не те слово! – стихив голос Данило. – Голод в Україні! До вас



іще не дійшло, – зашепотів бандурист, – а в інших місцях вже з весни люди почали пухнути від голоду» [4, с. 212].

Однією із найпродуктивніших функцій наратора в досліджуваному романі є функція контролю, яка проявляється у його всезнанні: «наступним на показовому розкуркуленні мав бути Павло Черножуков» [4, с. 138], що в епілозі твору звучить у формі рефрену («Варя не знала, що...»). Наратор ніби проникає в майбутнє, аби закінчити всі сюжетні ходи й привести всі сюжетні лінії до якогось логічного завершення, а отже, розказати реципієнту те, про що Варя має дізнатися в майбутньому: «Варя не знала, що Павло добрався до Сталіно, але його там спіймали і заарештували на шість років... Варя не знала, що Федора Черножукова і його дружину наздоженуть кулі при спробі втечі» [4, с. 344]. До кола завдань всезнаючого наратора належить не лише відтворення, а й відчуття психоемоційного стану персонажів: «зі смертю матері зникли з життя Варі світло та радість» [4, с. 197], «розлючений Биков був страшний. Коли він сердився чи злився, свою лють передусім виливав на комсомольців-активістів та їх однопартійців» [4, с. 229]. А також – пильна увага за враженнями, які справляє на нараторів: «Варя перевірила – дошка трималася міцно. Усміхнувшись своїй таємниці, вона спустилася по драбині» [4, с. 223].

Структурна цілісність твору забезпечується завдяки об'єднувальній функції, що впорядковує композиційну цілісність твору. У романі наратор художньо переконливо свідчить про замовчування трагедії владою, коли фельдшер навіть у діагнозі не міг вказати істинну причину смерті людей, тіла яких були спотворені голодом.

Гетеродієгетичний наратор задля реалістичного, а почасти навіть натуралістичного, рівня обсервації дійсності об'єктивізує «малюнок», вдаючись до зображення і тих, хто пішов за новою владою, і тих, хто з категорії «господар» переведений у статус «куркулів»: «немає ніякого зиску з колгоспу, бо жили нормально, а тепер ледве зводять кінці з кінцями. На трудовні за минулий рік видали їм мало зерна, що не вистачить ні на хліб, ні на посів» [4, с. 152]; «щовечора Варя щільно завішувала вікна, здавалося, що так можна сховатися від ненажерливої смерті, яка зіткана з чогось страшного і розчинена у темряві» [4, с. 288].

Репрезентативна функція розкриває художні образи, які сприймаються як реальні. Так, Павло Серафимович серед персонажів виділяється працьовитістю, дбайливістю, відсутністю пихи, вічним неспокоєм і турботою про землю, худобу та інше господарство: «він ніколи ні в кого нічого не позичав, нічого не крав, все заробив своєю працею» [4, с. 48]. З приходом до влади безземельників, Черножукових, за відмову вступати до колгоспу позбавляють землі і господарства: «наклали податки більші, ніж на колгоспників» [4, с. 152].

Процес знищення селянина-трудівника в романі акцентується за допомогою рефрену, який звучить час від часу від голови роду: «відходять потроху Черножукових» [4, с. 169, с. 228, с. 250] – «нововведення змусили зникнути, але не здатися, брата Федора та його дружину Оксану. Гордо, незламно, не бажаючи сліпої покори, пішов із життя разом з усією родиною Гордій Черножуков. Потім



Надія» [51, с. 198]. Істинну сутність «червоної» людини втілює син Павла Серафимовича – молодий і завзятий комсомолец Михайло, який зрікся сім'ї заради легкого життя, обіцяного комуністами. Батько з сумом і гіркою відвертістю констатує: «Михайло... той піде і шматок хліба з рота вирве» [4, с. 200].

За конфліктом двох епох і світів спостерігаємо в сцені руйнування церкви: «зараз очі святих дивилися на все, що з ними відбувається, з німим докором» [4, с. 124]. Політика вилучення в селян релігійних цінностей виконувалась молоддю, котра готова була позбутися не лише віри, традицій – батьків.

Образи партійних робітників змальовано максимально правдиво. У романі чекіст Лупіков Іван Михайлович, як і Биков Григорій Тимофійович, зображуються вірними системі. Виходець із села Підкопаївка – комуніст, герой війни Кузьма Петрович Щербак – єдиний, хто серед комсомольсько-партійних представників не втратив критичного сприйняття й ставлення до ситуації, врешті розчаровується у власній вірі до постулатів партії.

Репрезентація реальної ситуації підпорядковується інтуїтивним відчуттям персонажів. Наратор передає внутрішнє напруження голови родини Чорножукових: «Павло Серафимович ще не знав, що робити далі, але погане передчуття тиснуло груди зсередини. Відчував серцем: зміни неминучі, життя вже не буде колишнім» [4, с. 46]. На окремі внутрішні настроєві передчуття чи попередження головних героїв звернено увагу наратора: «Варя відчувала серцем, що то таке, але була впевнена: лише любов допомогла їй пережити усі страхіття» [4, с. 345].

За допомогою комунікативної функції наратор ознайомлює із просторовими вимірами роману: «хатки села Підкопаївка розляглися смугами-вулицями, ніби розірвався разок намиста, його бусинки розсипалися врізнобіч, покотилися та й завмерли попід кронами розлогих дерев, серед тінястих садків, десь поміж кущами та серед буйної городини» [4, с. 11]. Наратор визначає художній час у тексті: «надвечір завірюха трохи вщухала й пішов тихесенький та блаженський сніжок» [4, с. 67] або «ще звечора почав мрячити дрібний дощ. Набрякле небо просіювало воду через сито» [4, с. 183].

У романному просторі наратор показує свою всюдисущість. Він виявляє бажання бути поряд із героями у хвилини відчаю: «її молоде, пружне тіло заріють у мерзлу землю, туди, звідки нема вороття. Уявивши таку картину, Варя пошкодувала себе. Вона кинула мотузку геть, упала на землю на запашне сіно, розплакалася» [4, с. 90].

Отже, на рівні художнього задуму в романі С. Талан «Розколоте небо» проявляються різні функції наратора. Наратор, якому вірять, розкриваючи власне бачення персонажів у різних життєвих ситуаціях, виконує функції контролю, об'єднувальної, посередницької репрезентативної та комунікативної функції й забезпечує цілісне сприйняття художніх образів, їхніх життєвих позицій і осмислення Голодомору крізь призму долі персонажів.



Література

1. Бехта М. Алгоритм функцій наратора в сучасному художньому тексті. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Миколаїв, 2013. Вип. 207. Т. 219. С. 10–12.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. : М–Я. С. 95–96.
3. Пухонська О. Втеча в несвободу або народження масової людини (за романом Світлани Талан «Розколоте небо»). *Літературний процес : методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. № 8. С. 94–98.
4. Талан С. Розколоте небо : роман. Київ : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 352 с.



Торкут Н. М.
д. філол. н., професор
Запорізький національний університет
провідний наук. співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРОЄКЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ В ПРОСТОРІ ШЕКСПІРІВСЬКОГО ДИСКУРСУ: ВІД ФАЛЬСИФІКАЦІЇ ІСТОРІЇ ДО ФІКЦІОНАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ

У контексті стрімкого розвитку інтермедіальних студій особливої актуальності набуває вивчення художніх феноменів, які виникають внаслідок діалогу різних видів мистецтва, зокрема, літератури й кіно. До мистецьких продуктів, що виступають проявами такого діалогу, відносимо екранізації художніх творів, сценарії фільмів, кіноромани, так звані «новелізації» (написані за мотивами популярного художнього фільму чи серіалу літературні твори, що покликані задовільнити інтерес реципієнта до наявних у будь-якому кіносюжеті недомовленостей і непроясненостей чи смислових лакун), а також письменницькі байопіки – біографічні фільми, що розповідають про перипетії долі й подробиці особистого життя відомих літераторів.

Сюжет такого байопіка вибудовується на основі художньої біографії – жанрового утворення, оригінальність якого зумовлена тим, що в ньому достеменно відоме або «об'єктивне» (тобто те, що є прерогативою історії), більшою чи меншою мірою пов'язане з імпліцитним образом автора, який вимальовується у нашій свідомості під час читання його художніх творів, а отже з суб'єктивним і з літературою як такою. Тож цілком закономірно, що чим драматичнішою та/або загадковішою є доля письменника, тим привабливішою виявляється його постать для творців найрізноманітніших фікціональних життєписів, біографічних версій, спекулятивних пояснювальних схем тощо. Серед письменників, приватне життя яких незмінно викликає інтерес як пересічних реципієнтів, так і творців найрізноманітніших біографічних текстових і кінонарративів, – Джейн Остін і Йоган-Вольфганг Гете, Шарлотта Бронте і Оскар Вайльд, Ернест Гемінгвей і Джером Селінджер, Вірджинія Вульф і Сільвія Плат.

Пальму першості щодо байопіків протягом останніх десятиліть незмінно тримає геніальний ренесансний драматург Вільям Шекспір, життя якого попри існування десятків наукових біографій, залишає чимало простору для домислів та художнього вимислу. Художні версії життєпису Великого Барда, популярність яких протягом останніх десятиліть стрімко зростає, стали відчутним і доволі резонансним сегментом біографічної шекспіріани.

Біля її витоків стоять прижиттєві та перші посмертні відгуки літераторів на творчість драматурга, які певною мірою формують у нашій свідомості рецептивну матрицю наріжних каменів так званого канонічного життєпису Вільяма Шекспіра. Серед них, зокрема, гнівна філіпіка Роберта Гріна, яка



засвідчує, що той, хто вважав себе «єдиним потрясателем сцени у цій країні», був актором, а також згадка критика Френсіса Мереза про популярність поем «медоточивого Шекспіра», яка підтверджує широкий жанровий діапазон творчості актора і драматурга. Заслуговує на увагу також і «вердикт» ренесансного літератора Джона Дейвіса, який назвав В. Шекспіра «достойним співрозмовником монархів». Така метафорична компліментарність на адресу актора і драматурга, чиє ремесло в елизаветинські часи було мало престижним (пуритани проголосили театр «скотобійнею християнських душ», а авторів п'єс – «трутнями суспільства»), говорить про те, що В. Шекспір вільно орієнтувався в політичному дискурсі та інших темах, цікавих еліті. І зрештою, ключові константи образу «біографічного автора» декларує вірш-присвята Бена Джонсона у Першому Фоліо: Шекспір – «солодкоголосий лебідь Ейвона», драматург і поет, який не мав університетської освіти («латину знав погано, а грецьку ще гірше»), завдяки своїй природній геніальності створив визначні твори.

У рецептивній парадигмі наступних епох можна виокремити декілька провідних тенденцій, що впливали на формування шекспірівського біографічного дискурсу і задавали його домінуючу тональність. Хронологічно першою була іконізація образу В. Шекспіра як трансцендентного генія, до якої долучилися Бен Джонсон і Джон Мільтон, Семюель Тейлор Колрідж і Ральф Волдо Емерсон, Александр Дюма-батько і Пантелеймон Куліш. Важливу роль у формуванні глорифікаційного пафосу щодо Шекспіра-драматурга, якого Віктор Гюго згодом проголосить «богом театру», відіграв перший Стретфордський ювілей 1769 року, ініційований актором Девідом Герріком, котрий започаткував шекспірівський фестивальний рух.

Своєрідною реакцією на тотальне захоплення В. Шекспіром, яке з легкої руки Бернарда Шоу отримало назву «бардоманія» (bardolatry), стала десакралізація його образу. Протягом ХХ століття відчутною стає емблематизація образу – використання постаті й авторитету В. Шекспіра для маніфестації певних ідей. Як демонструють у своїх працях шекспірознавці А. Шурбанов, Б. Соколова, Н. Чінпоеш, Ю. Черняк, за часів тоталітаризму Шекспір «зафарбовувався в червоний колір», одним із наслідків чого стала деконструкція біографічного наративу. Протягом останніх десятиліть все більшої популяризації набуває фікціональна інтимізація шекспірівської біографії (Ентоні Берджес, Роберт Най, Грейс Тіффані, Джесс Вінфілд та ін.), яка стимулює появу і розвиток біографічної кіношекспіріани.

Під біографічною кіношекспіріаною розуміємо сукупність художніх та науково-популярних фільмів, в яких Вільям Шекспір виступає головним персонажем чи однією із дійових осіб. Фабульний каркас таких фільмів вибудовується на достеменно відомих фактах життєпису, а у творенні картини світу вагому роль відіграють історичні реалії англійського Ренесансу та літературні твори митця.

Серед чинників, які зумовлюють високу частотність звернення сценаристів і кінорежисерів до шекспірівської біографії, слід згадати насамперед високий



літературний авторитет Великого Барда, що автоматично підвищує культурну вагу і комерційну привабливість такої кінопродукції. Стимулюють інтерес творців байопіків також і численні «білі плями» й загадки у канонічному життєписі, що інспірують творчу фантазію митців та інтерес пересічних глядачів. Водночас, наявність великого масиву творів (шекспірівський канон), які слугують основою конструювання імпліцитного образу автора, створює широкі можливості використання інтертекстуальності, подвійного кодування, гри з рецепієном, що суголосні запитам постмодерної свідомості.

Атрибутивною рисою шекспірівських байопіків можна вважати кореляцію кінонарративу з канонічною біографією Великого Барда, яка може формувати сюжетний каркас, слугувати джерелом окремих мотивів чи взагалі піддаватися повній деструкції. Як правило, створюваний у таких кінострічках художній простір відображає соціокультурний контекст доби, відтворює побут, репрезентує реалії епохи й актуалізує конкретні історичні факти. Важлива роль належить зображенню літературного та/чи театрального оточення драматурга. Крім того, доволі часто прикметною особливістю шекспірівських байопіків виступає інтертекстуальність – залучення текстового субстрату з творів Шекспіра та дискусій щодо них.

Біографічна кіношекспіріана включає доволі різноманітні кінострічки, які суттєво відрізняються за характером творчого задуму авторів, способом репрезентації фактографічного сегменту і його обсягом, а також за питомою вагою шекспіроцентричних елементів, до яких відносимо відтворення контексту появи чи театральних постановок певних творів, наявність цитат, алюзій, ремінісценцій тощо. З огляду на ці відмінності правомірно виокремлювати науково-популярні кінобіографії Великого Барда («Живий Шекспір» Клауса Бреденброка, 2013.), фікційні фабульні фільми («Закоханий Шекспір» Джона Меддена, 1998; «Чиста правда» Кеннета Брани, 2018), текстоцентричні байопіки («Марнотратство сорому» Джона МакКея, 2005) та спекулятивно-фікційні фільми («Анонім» Роланда Еммеріха, 2011).

На кожний із вищезгаданих фільмів кінокритиками написані десятки рецензій, вони зосереджують свою увагу здебільшого на сильних аспектах та/чи прорахунках режисури, акторській майстерності, аудіовізуальних ефектах, престижних преміях, на які номінувалася та чи інша стрічка, на нагородах, яких вона була удостоєна тощо. Тож на часі, як думається, постановка ширшого кола питань, пов'язаних зі специфікою й механізмами творення образу-іміджу письменника засобами кіномистецтва, а також зі з'ясуванням характеру кореляції достеменно відомого та фікційного у структуруванні такого оригінального явища, як біографічна кіношекспіріана, де має місце і вельми продуктивна художня інтерпретація канонічного життєпису, і деструктивна за своїми наслідками спекулятивна фальсифікація історії.



Федоренко О. Б.
к. філол. н.
(м. Кривий Ріг)

ГУМОР КОЗАКІВ-ХАРАКТЕРНИКІВ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Козаки-характерники могли входити в особливий психофізичний стан «поширеного» сприйняття всесвіту («надсприйняття»). Завдяки цьому українські воїни проявляли надзвичайну духовну силу – неабияку витримку в походах, рідкісну сміливість у битвах і неймовірну мужність при катуваннях, долаючи зі сміхом муки і смерть [13, с. 5, с. 202; 10, с. 169]. Свідчення про непереможних українських героїв – козаків-характерників – захоплювали людей, викликали бажання зробити щось вагоме в житті, а письменників надихали на створення колоритних художніх образів-персонажів.

Незвично щодо канону історичного роману поєднані реальність із фантастикою у романі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) О. Ільченка. Кожну главу-«пісню» письменник наситив фольклорною поетикою, народним гумором і водночас – побудував за зразком пригодницької, а також безсюжетної ліричної прози і навіть сучасної белетристики, відверто виказуючи присутність автора в повістуванні [9, с. 274]. Читаючи роман О. Ільченка, одразу поринаєш у його казковий художній світ і захоплюєшся фантастичними пригодами персонажів, мовлення яких пересипане перлинами українського народного гумору.

Почуттям гумору автор виокремив Мамаю серед інших персонажів твору – козак «з перцем» висловлює власну думку [4, с. 64]. Непересічний гумор козака Мамаю навіть дає підстави іншим персонажам приписати цьому характерникові надлюдську природу. Так, Роксолана Купа-Стародупська припустила, що козак Мамай щось поробив її чоловікові, аби пожартувати з шанованого пана, бо на це здатні запорожці-характерники, прокляті чаклуни [4, с. 59]. Життєдайну силу українського народу О. Ільченко відзначив на прикладі козака Мамаю. У «пограничних» ситуаціях між життям і смертю гумор щораз рятує йому життя («Козацькому роду нема переводу...») [4, с. 133–138].

Ю. Мушкетик наділив героя роману «Погоня» неабияким гумором як складовою його способу життя – козак-характерник жартує щодня і часом виробляє щось аж занадто, що потім шкодує про свої витівки [8, с. 32]. Відповідно до жанру авантюрного роману автор показав здатність козака сміятися над собою і в надскладних обставинах, наприклад, коли він залишився без найдорожчого – коня: «Чортів циган! <...> отако одурив, та ще кого, мене! Білокобилку, січового характерника, бувальця, який сам кому хоч натре в ніс перцю, кого хочеш обведе довкруг пальця, пожне там, де не сів» [8, с. 74]. Сміх рятує Білокобилку від розпачу й надає сили продовжити шлях і виконати завдання-місію порятунку побратимів.



Надлюдську силу сміху Северина Наливайка І. Ле найяскравіше змалював в екстремальних ситуаціях. Наприклад, в одному бою герой миттєво аналізує становище, знаходить дієвий спосіб захисту від нападників і веде за собою побратимів, старших за віком і соціальним статусом. Полковник Ничипір згадує і з захопленням розповідає про Наливайка: «Як він рубався, клятий юнак! І головне – сміється. Досі, в поході я не бачив його веселим, а тут регочеться і рубається». У цій битві Наливайко врятував життя всім козакам, і татари прозвали його «шайтан» [6, с. 59–60].

Як пише І. Ле, в іншій битві Наливайко передає дух боротьби своєму побратимові Карпові Богуну, який, побачивши характерну усмішку ватажка, відчув, що його морозить від її страшного вигляду, – і сам несамовито кинувся на ворога. Відчувши надійний захист праворуч, Наливайко зміг проявити свої вояцькі здібності повною мірою – «без промаху разив ошелешених жовнірів, перекидаючи шаблю з одної руки в другу» [6, с. 313].

Художнім засобом метафори І. Ле привертає увагу до зовнішності Наливайка в бою: «Сама смерть не сміялася страшніше, пожираючи свої приречені на загибель жертви» [6, с. 313]. Метафорою, підсиленою порівнянням, автор передав відчуття переляку польського офіцера Уніховського від виразу люті на обличчі Наливайка: «Його посмішка, як страховище пекельне, посилала холод під теплий одяг полковника» [6, с. 270].

Створюючи роман «Северин Наливайко», М. Вінграновський майстерно задіяв колоритний український фольклор, передусім характерний народний гумор, вдало й незвично поєднавши засоби химерності – умовно-суб'єктивну манеру оповіді й ліричне олюднення довколишнього світу [11, с. 245, 252–256]. Тож «Северин Наливайко» М. Вінграновського розширив жанрово-стильові обрії сучасної української романістики.

Варто зауважити, що роман починається досить напружено. Табір українського гетьмана Наливайка опинився проти військ польського гетьмана Станіслава Жолкевського і з іншого боку – проти орди хана Газі-Гірея. Уже в першому реченні роману зазначивши дату цих подій (1595 рік), письменник налаштовує на сприймання достовірних історичних фактів. Однак наступний епізод-екскурс (сватання Северина до Галі на Різдво) більш нагадує казкову пригоду: Наливайкові та його сватам довелося шукати хату Галі в засніженому Гусятині, а тоді копати до неї. Роман прикрашають і гумористичні епізоди. Так, під час сватання до Галі несподівано прозвучало зізнання нареченого Наливайка, що його коня звать Сват [1, с. 226].

Перш за все образ героя роману Северина Наливайка митець змалював відповідно до модерної традиції. І не стільки в історичному ракурсі, як у романтичному й авантюрно-пригодницькому дусі. Наприклад, автор зобразив козацького гетьмана Наливайка, коронованим на китайського імператора, до того ж – верхи на верблюді на ім'я Месія [1, с. 378–379]. Незвичайною пригодою Наливайка було й те, що водою він дістався в труні прямісінько до кримського хана в Очаків. Цей вигаданий М. Вінграновським епізод сприймається тим більш



неправдоподібно через те, що тяжко хворий козацький гетьман Наливайко і поранений (у бою із козаками-запорожцями) кримський хан Газі-Гірей знайшли спільну мову, говорили дні на проліт – і коли найкращі лікарі вилікували Наливайка, хан відпустив його і козаків із дарунками [1, с. 447–457, с. 469–471].

Герой роману «Я, Богдан» іронізує над його характерництвом. Особливо яскраво автор показав це в епізоді, коли Хмельницький із гумором розповідає козакам про свою надзвичайну влучність і втечу з турецької неволі. Богдан розказує, що влучив із гармати в комара, який сидів на шпилі найвищої мечеті й безтурботно чухав правою лапкою за лівим вухом. Причому поцілив так, що куля пролетіла комарикові крізь обидва ока, і він, напівживий, упав на землю. Поки комар не очухався, Хмельницький схопив його і приніс султанові. Здивований володар похвалив, озолотив і відпустив Богдана [3, с. 159].

У народній пам'яті найвизначнішим козаком-характерником залишився непереможний та непередбачуваний кошовий отаман Іван Дмитрович Сірко [12]. Значну увагу цьому козацькому лідеру приділили й українські романісти. Наприклад, Ю. Мушкетик використовує мовно-поетичні засоби, зображуючи Івана Сірка як виразника українського народного гумору. Так, засобами епітетів митець змальовує щиру, майже дитинну посмішку отамана, колір його світло-карих, променистих, із зеленим блиском очей. А засобом метафори письменник говорить, що коли Сірко сміється, то «посміхаються» і його очі, і брови, при чому його ліва брова піднімається вгору, а права – вниз [7, с. 195].

Ю. Мушкетик не відходить від документальної правди про те, що запорозький ватажок Іван Сірко цінував веселе товариство, гучне застілля, гарне і виважене слово. Так, у романі «Яса» митець розповідає, що Сірко реготав разом із козаками, і сміх ватажка був кращий на всій Україні: «Витирав кулаками сльози в очах і похлинався сміхом» [7, с. 189]. Сила гумору Сірка зумовлена історичними обставинами, у яких жив кошовий отаман, а для письменника – це шлях пізнання українського народу, який уміє посміхатися, долаючи будь-які труднощі, витримає найтяжчі випробування, бо посмішка і гумор стають добрими помічниками тому, хто відповідально ставиться до майбуття.

Відповідно до поетики доцентрового жанру, образ героя роману «Іван Сірко» створив і В. Кулаковський. Митець відзначив неабиякий авторитет тоді ще сотника Сірка і цілковиту довіру до нього козаків. Навіть у найскрутніші хвилини козаки спокійно очікують рішення Сірка. І це не зважаючи на те, що зовні здається, наче отаман навіть не думає про подальші дії – попри татарські погрози, посміхається і спокійно палить люльку. Таку заглибленість у себе Івана Сірка автор подав схоже до медитації відомого з фольклору козака Мамає. Тож несподіваним рішенням-прозрінням Сірко рятує свою сотню козаків, оточену татарами – він пропонує використати погодні умови задля втечі [5, с. 58–59].

У романі «Іван Сірко» В. Кулаковський показав здатність кошового отамана гумором підняти бойовий дух козаків. Так, почувши звістку-застереження переляканих полонених про те, що у війську хана сорок тисяч татар, Сірко з усміхом відповідає: «– Сорок то й сорок! <...> Треба бити вже, скільки є...»



[5, с. 123]. Ще не раз козаки воюють проти набагато чисельнішого війська – і перемагають завдяки винахідливості отамана. А на сумнівні спільника боярина Косагова напередодні бою щодо малої кількості козаків, Сірко говорить, що вони й цього разу «викрутяться» [5, с. 173]. У цьому епізоді В. Кулаковський дотримався історичної концепції Д. Яворницького, який відзначав самовіддану хоробрість і дивовижну винахідливість отамана. На війні Сірко міг із десятком козаків розбити сотню ворогів, а із сотнею відчайдухів – перемогти тисячу нападників [14, с. 22].

В останній (XVI) главі роману «Чисте поле», подаючи власну віршовану версію відомого з фольклору листа запорожців турецькому султану, Л. Горлач засобом метафори розкриває неабиякий гумор кошового:

І вростав Сірко у серце Січі,
над триклятим лихом сміючись [2, с. 230].

Отже, письменники другої половини ХХ століття по-новому осмислюють створюваний образ козака-характерника, спираючись зокрема на традиції народно-сміхової культури, стверджують ідею морального відродження українського суспільства.

Література

1. Вінграновський М. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 2004. 832 с.
2. Горлач Л. Чисте поле : історичний роман у віршах. Київ : Радянський письменник, 1990. 236 с.
3. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі) : роман (початок). Київ : Дніпро, 1984. 287 с.
4. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця : роман. *Ільченко О. Твори. У 2 т.* Київ : Дніпро, 1979. Т. 1. 693 с.
5. Кулаковський В. Іван Сірко : роман. Київ : Молодь, 1992. 320 с.
6. Ле І. Наливайко : історичний роман. *Ле І. Твори. У 7 т.* Київ : Дніпро, 1969. Т. 4. 455 с.
7. Мушкетик Ю. Яса : роман. Київ : Радянський письменник, 1987. 597 с.
8. Мушкетик Ю. Погоня : роман ; Прийдімо, вклонімося... : роман. Київ : Український Центр духовної культури, 1997. 440 с.
9. Оскоцкий В. Роман и история. (Традиции и новаторство советского исторического романа). Москва : Художественная литература, 1980. 284 с.
10. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
11. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : Основні напрями художнього руху. Черкаси : Вид-во Черкаського державного університету ім. Богдана Хмельницького, 2003. 388 с.
12. Федоренко Д. Кошовий лицарів чубатих. Іван Дмитрович Сірко в українській етнопедагогіці, фольклорі та етнології : нетрадиційний навчально-виховний посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 1999. 144 с.
13. Чумаченко В. Шлях у невимовне : зб. матеріалів з проблем сучасної езотерики. Кривий Ріг : ПП «Видавничий дім», 2000. 208 с.
14. Яворницький Д. Іван Дмитрович Сірко, славний кошовий отаман війська запорозьких низових козаків / пер. з рос. В. Чуйка ; передм., коментарі та прим. Г. Сергієнка. Дніпропетровськ : Промінь, 1990. 190 с.



Федоряка Л. Д.
к. філол. н., доцент
Криворізький державний педагогічний університет

ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ТВОРІВ Т. НЕША

Томас Неш (1567–1601?) – оригінальний письменник-сатирик, «англійський Ювенал». І винятковість його не лише в неперевершеному гострослів'ї та сатиричній інтерпретації дійсності (хоча на літературній мапі пізнього англійського Ренесансу письменників-сатириків було зовсім небагато); не лише у тому, що саме він написав перший англійський *novel*, і не лише у доволі вдалому творчому експерименті різножанрового письма (він спробував перо у прозі, драмі і поезії). Його непересічний талант, напевне, у всеохоплюваності тогочасних реалій і в умінні помітити й висміяти моральні вади і соціальні виразки як у памфлетах, романі, так і в поетичному жанрі.

Частково завдяки безжальній сатири, а частково завдяки романові «Невдалий мандрівник» (1594) і привертав увагу наукового загалу цей літератор. Цей роман з-поміж усіх Нешевих наразі постає найбільш вивченим. Про нього у своїх дослідженнях писали Е. А. Бейкер, Н. Власенко, В. Р. Девіс, Д. Каула, А. Кеттл, М. Лоуліс, С. Нейл, Л. Привалова, Дж. Стін, М. Сузукі, Л. Федоряка, Р. Ховарт, М. Шлаух; памфлетним напрямком його творчості цікавилися С. Веллз, Дж. Сейнсбері, Дж. Стін, Дж. Хіббард, Л. Федоряка, С. Хілліард. Решта творчих досягнень автора теж не залишилися непоміченими: про них є наукові висновки, зроблені крізь призму різних літературознавчих аспектів (зокрема, про п'єсу «Останнє бажання і заповіт Літа» часто згадують у контексті розвитку елізаветинської драматургії).

Попри різнобічне вивчення цієї творчої персоналії у світовому літературознавстві, деякі «білі плями» все ж залишаються. Одним із таких абсолютно невивчених аспектів творчості Т. Неша (принаймні, у вітчизняній науці) є проблема взаємодії літературного й історичного векторів у художньому полотні його творів. Виключення складають, зокрема, розвідки авторки цієї статті про роль деяких історичних постатей у окремих творах Т. Неша, але ці дослідження були виконані у контексті «сатиричної географії» та анімалістичності його відомих текстів [1; 2; 3]. Звернення Т. Неша до теми історії Англії співпадає в часі з розвитком елізаветинської історіографії і появою на літературному Олімпі історичних хронік В. Шекспіра, Т. Марло та ін. Пік їхньої популярності припадає на початок 90-х років XVI ст. – саме тоді Т. Неш теж часто апелював до історичних подій минувшини. Сам по собі факт зацікавленості цього письменника історичною тематикою уже цікавий, а розглядаючи його в окресленому літературному контексті, можна отримати нову наукову інформацію про Т. Неша і його творчість. Історична тема репрезентується у ній кількома шляхами – у розрізі функціонального призначення історичних фактів, алюзій і персоналій у художньому полотні, та у контексті авторської рецепції історичного



минулого. У форматі цієї розвідки звернемо увагу на проблему місця й ролі історичної особистості у творах письменника і механізми залучення такого історичного матеріалу в художні тексти різних жанрів. Ці висновки дозволять наблизитися до визначення Нешевого «концепту історизму».

Інтерес до минулого виник у Т. Неша ще за часів навчання, на заняттях із літератури й філософії в коледжі Святого Джона в Кембриджі. Тоді цей матеріал відкривав перед ним «новий» світ давнини, ретельно осмислювався, проектувався на сучасні події і формував ментальні засади, етичні норми й естетичні погляди розумного й допитливого студента. У недалекому майбутньому він почне залучатися літератором у тексти власних творів. Цитати з його улюблених Овідія, Ювенала, Вергілія, Софокла, Сенеки, філософів Діомеда, Аристотеля і Цицерона (якого він завжди називає Тулієм), а також згадки про Соломона, Давида, Нестора згодом займуть чільне місце у памфлетах, романі та п'єсі письменника.

Ще в коледжі він прочитав латиномовний трактат відомого в ті часи німецького філософа і мага Корнелія Агріппи, і з тих пір цей персонаж «подорожував» з одного Нешевого твору до іншого. Постать Агріппи вперше з'явилася в тексті памфлету «Пірс Безгрошовий», в якому Неш піддає критиці латиномовний трактат останнього «De vanitate scientiarum» («Нехтування навчанням») та свідомо декларує протилежні погляди, – закликає своїх сучасників здобувати освіту. У памфлеті «Нічні жахи» Т. Неш розповідає випадок із життя великого мага, який використовується як підсилювач сатиричного зображення недосконалості окультизму й магії. У п'єсі «...Бажання» письменник використав чимало цитат із названого трактату Агріппи, імплікуючи свою позицію противника ідеї про шкоду знань. У «...Мандрівникові» Т. Неш описує, як Агріппа допомагає Джеку Вілтону своїми чарами, цього разу відкрито демонструючи свою незгоду з діями великого чаклуна.

Через кілька років після закінчення коледжу Т. Неш переїхав у Лондон, де почав займатися літературною діяльністю, і все, чим він раніше цікавився, як благодатне зерно, дало сходинку у його власному письмі. Крім уже вказаних, варто говорити й про інші відомі тоді твори, знайомство з якими відбулося вже у столиці, і які теж стали для Т. Неша безцінним джерелом інформації про історичне минуле країни. Під час написання «...Мандрівника», приміром, Т. Неш звертався до хронік популярних тоді англійських антикварів В. Кемдена (1551–1623) і Т. Ланквета (1521–1545). На дані останнього автор посилався у розповіді про італійську чуму [дет. Див.: 5, с. 345].

Осмилення класичних літературних і філософських джерел сприяло усвідомленню специфіки історичних подій давнини, сформувало його думку про історію як вкрай важливий чинник розуміння сучасних політичних процесів, спричинило появу соціокультурного й історико-літературного світогляду. Вони, на загал, виступили орієнтиром молодому письменникові в складному сьогоденні. Адже, як відомо з історії, правління Єлизавети супроводжувалося релігійно-політичними проблемами, соціально-економічними протиріччями, і кристалізувати свою позицію у ключових дискусіях епохи було нелегко. Тож



історична обізнаність, спроможність до зіставлення нинішньої ситуації з подібними історичними подіями минулого допомогли Нешеві скласти враження, обміркувати, а згодом і репрезентувати власне бачення історичної правди в художніх текстах.

У межах цієї розвідки звернемо особливу увагу на памфлети і роман письменника, у яких, на нашу думку, історизм проявляється більшою мірою, ніж у решті творів. Історичні події і персоналії зустрічаються у багатьох памфлетах Т. Неша. Крім вищезгаданих давніх поетів і філософів, на яких він постійно посилається, інколи він апелює до історичних постатей і подій попередніх історичних періодів, а інколи – до сучасних. Наприклад, у «Пірсі...» Т. Неш використовує чимало різнопланових алюзій, що стосуються новітньої історії. Автор розповідає про Папу Римського Сікста VI, королеву Англії Єлизавету, короля Іспанії Філіпа II і т. ін.

Апеляції до королеви він оформлює по-різному. У форматі «Звинувачення у Розбещеності» Т. Неш імпліцитно критикує Єлизавету за розпусне особисте життя: «Двору я чіпати не посмію, однак, певен, що там також багато згаслих зірок, як і на небесах, окрім, звісно ж, однієї – незайманої Діани» [4, с. 82]. Фінальний панегіричний перифраз стосується королеви (на це нашттовхує метонімічна лексема «двір»), яка за часи свого правління понад усе намагалася підтримувати імідж «королеви-незайманки» і вклала в цю роль справжній драматичний талант. Враховуючи останнє зауваження, вираз «незаймана Діана» слід сприймати фігурально. У такому випадку він звучить якщо не дошкульно саркастично, то, принаймні, глибоко іронічно. Найскладнішим для Єлизавети було представити саме «цнотливий компонент», бо насправді вона заgravала з молодими людьми, ініціювала встановлення при Дворі вельми розкутих інтимних відносин, які, як їй здавалося, допоможуть утримувати високий статус ідеальної монархині. Імідж королеви-незайманки в багатьох англійців не лише ставився під сумнів, а сприймався найчастіше діаметрально протилежним чином. Тож у словосполученні «незаймана Діана», яке з'явилося з легкої руки поета-лауреата Е. Спенсера, імпліковане й Нешеве ставлення до коронованої особи.

Про короля Іспанії Філіпа II у цьому памфлеті теж містяться згадки. У «Звинуваченні в Заздрості» Т. Неш стисло розповідає про визначну подію нової англійської історії – перемогу над Армадою, яка 1588 року прагнула остаточно захопити англійські землі. Ця епохальна битва відбувалася тоді, коли Т. Неш уже цілком свідомо цікавився історією, слідкував за перебігом військових подій, тому відчув гордість за батьківщину й був у захваті від сміливості та непереможності англійського флоту. Іспанці мали більше суден, але програли ключову битву під Кале, і тим самим усю військову кампанію, осоромившись, а не заволодівши англійськими територіями. Аргументуючи тим, що його флот «... боїться англійського, як пара боїться сонця, чи як слон барана, чи як морський кит хрускуту пересохлих кісток...» [4, с. 50], Т. Неш пошиває Філіпа і Армаду в дурні. За допомогою цього зовні комічного, а імпліцитно сатиричного анімалістичного порівняння авторові вдається підняти на сміх Короля, його флот



і їхній необґрунтований намір, а також задекларувати свої патріотичні імперативи.

Можна сказати, що королівські особи Єлизавета й Філіп були залучені до контексту памфлетного твору із конкретною метою: щоб порушити актуальну проблему, підсилити авторську негативну реценцію і виразити критичну візію ганебних моральних вад – розбещеності й заздрості. Тож, на загал, у памфлеті, де домінуючою є викривально-критична інтонація, історичні постаті виконують роль катализатора або інтенсифікатора сатиричних інтенцій Т. Неша.

Але є твір, у якому історичні постаті постають своєрідними персонажами, – вони белетризуються. Мова йде про роман «Невдалий мандрівник», у якому Т. Неш описує події Англії і Європи початку XVI століття, став не лише візитною карткою цього письменника, а й увійшов у скарбницю англійської та світової літератури як один із етапних творів у історії формування роману в англійській літературі. Структурний каркас роману складає мотив подорожі короля Генріха VIII і його пажа Джека Вілтона Західною Європою. Ця подорож охоплює декілька країн (Німеччину, Францію, Італію, Іспанію) і триває більше 30 років. Мандруючи з головними героями твору, читач отримує можливість відтворити у своїй уяві доволі масштабну картину тогочасної континентальної дійсності: Т. Неш описує історичні події, хроніку військових баталій, розповідає про політичних діячів, гуманістичні диспути та інтелектуальні дискусії. Крім традиційно цитованих ним античних авторів і філософів, Т. Неш створює ілюзію зустрічі Джека з легендарними історичними особистостями. Крім короля Генріха VIII, у тексті роману з'являються король Чарльз V, гуманісти-письменники Еразм Роттердамський і Томас Мор, відомий італійський поет-сатирик П'єтро Аретіно, очільники релігійних рухів Мартін Лютер і Джон Лейден, політичний діяч Томас Кромвель, вельможні особи граф Суррей і герцог Саксонський, а також Понтій Пілат і чаклун Корнелій Агріппа.

Як бачимо, ці історичні постаті належать до різних соціальних категорій, але всі вони представляють цікавість у плані їхньої ролі в художньому просторі роману, адже в порівнянні з памфлетами вона інша. Питома частка текстового простору роману присвячена визначним історичним подіям кількох європейських країн, у яких беруть участь згадані персоналії. Вказані вінценосні особи, до прикладу, не є детально зображеними художніми персонажами, вони мають характер фонових – їх обговорюють, на їхньому тлі відбуваються реальні історичні або романні події.

Щодо інших легендарних постатей, то вони є своєрідними дійовими особами твору. Коментарів вартий так званий трикутник Еразм–Мор–Лютер, про який Т. Неш згадує в різних епізодах роману. Знаючи про дружні стосунки між нідерландським письменником Еразмом Роттердамським і англійським гуманістом Томасом Мором, Т. Неш описує фрагмент зустрічі Джека з ними обома в німецькому Віттенберзі. Еразма він називає «головною прикрасою міста, ... розкішним і супергеніальним» [5, с. 234], захоплюється його критичним мисленням. Т. Неш був під враженням від Еразмової потужної сатири у «Похвалі



глупоті», і, сподіваючись на появу чергових книг цього автора, красномовно натякає, що Еразм «поставив собі за мету найближчим часом написати ще і «Похвалу божевіллю» [5, с. 234]. Т. Мора Неш називає «веселим» і «кмітливим», добре знайом своєю «Утопією», причину створення якої він вбачає у тому, що Т. Мор «розумів, що у процвітаючому королівстві не було рівного розподілу благ між людьми, а був лише маніфест змови багатих людей проти бідних, а казали, що це в ім'я державних інтересів» [5, с. 234]. Т. Неш спирався на досвід, перебував під професійним впливом цих великих художників слова в формуванні своїх письменницьких умінь і амбіцій. В «Утопії», приміром, Т. Мор описував ідеальну державу з високою духовністю, а сам Т. Неш у всіх творах нещадно критикував моральні вади, адже він сам мріяв про ідеальне суспільство, будував власну «утопію» шляхом сатиричної репрезентації дійсності. Наслідування Еразмової «...Глупоті» сприяло шліфуванню його власної сатиричної поетики. Зокрема, у своїх творах Т. Неш часто піднесено відгукується про освіту, освічених представників соціуму, переконує в необхідності навчання, тобто Еразм глумливо звеличує, а Т. Неш відкрито критикує неосвіченість, тож мета їхніх творів подібна. В одному з текстових фрагментів Т. Неш продемонстрував повагу до італійського сатирика П. Аретіно, чие перо назвав «гострим, як кинджал» [5, с. 279]. Т. Неш вважає його найрозумнішим з-поміж усіх італійських митців, оригінальним художником слова, борцем за правду і «грозою королів». Ці хвалебні оди пояснюються тим, що, крім Еразма, у структуруванні сатиричної візії світу Т. Неш орієнтувався ще й на П. Аретіно.

До Мартіна Лютера Т. Неш теж апелює неодноразово у контексті стосунків філософа з Еразмом і Мором, а також крізь призму Реформації у Німеччині. В одному описі автор деталізує перебіг одного з інтелектуальних диспутів, у якому брали участь М. Лютер і його однодумці, переконливі протестанти з Віттенберзького університету. У цьому випадку Т. Неш бере за основу реальні події, адже відомо, що саме в цьому місті свого часу М. Лютер отримав можливість плідно працювати і знайшов прихильників своєї доктрини: «Лютер і Ендрю Баденштайн, радикальний протестант, сварили суєту суєт... у Лютера був гучніший голос, а Баденштайн відставав від нього в розмахуванні кулаками» [5, с. 248]. Поява М. Лютера в художньому просторі «...Мандрівника» пояснюється конкретним історичним приводом. Але знаючи про те, що Т. Мор і Еразм не повністю поділяли вчення М. Лютера, і маючи переконливі протестантські погляди й чітку позицію у тогочасних релігійно-політичних дискусіях навколо реформи церкви, однозначної позиції з приводу лютеранства Т. Неш, утім, не висловлював. Крізь горнило цієї боротьби Т. Неш інтерпретує повстання німецьких анабаптистів на чолі з Джоном Лейденом і критикує останнього за те, що вони сперечалися зі Всевишнім, проклинали його, обговорювали його вчинки, загалом, «не служили Богові просто так, а за умови, щоб він до їхніх послуг» [5, с. 229]. Усі вищезгадані впливові постаті – Еразм, Мор, Аретіно, Лютер і Лейден – залучені до твору, передусім, у зв'язку з їхньою професійною діяльністю і достеменним інтересом до них автора, а також водночас і тому, що через їхнє посередництво у художньому полотні стало



можливим відобразити деякі злободенні проблеми не лише англійської, а й західноєвропейської дійсності.

Глибока зацікавленість, художнє реструктурування англійської минувшини і її рецепція у кореляції з подіями сьогодення й сформувала Нешів «концепт історизму». Проведене дослідження дає підстави говорити про те, що він не має чітко вираженої формули, представленої в конкретному творі чи окремій праці. Роздуми й висновки про історичне буття «розсіяні» по різних текстах, але, думаємо, розумінню його позиції можуть сприяти декілька влучних висловів із «...Мандрівника». Перебуваючи на екскурсії по Італії, головний герой роману Джек Вілтон відвідує історичні місця, але величні пам'ятки не викликають у нього ні радості, ані захоплення – навпаки, він називає їх «пилізбірником», аргументуючи з-поміж іншого і тим, що «половина цих чудес були збудовані на могилах мучеників, з могильної землі або інших реліквій» [5, с. 311]. Відверто знижене порівняння пам'яток з пилізбірником виникло на основі того, що, на думку Т. Неша, їх треба споглядати не стільки як цікаві факти історичної пам'яті, скільки бачити в них застереження від повторення минулих доленосних помилок. Тому, як йому видається, треба бути «історіографом власного лиха, а не чіпати вічні трофеї старого і тріумфального міста» [5, с. 311], тобто з історичної давнини народ сучасний і прийдешній має виносити уроки, а не лише отримувати естетичну насолоду.

Тож реальні історичні постаті виступають у романі «Невдалий мандрівник» своєрідним дзеркалом, вдивляючись у яке, можна розширити уявлення як про них самих, так і про їхнього творця. Зокрема, особи «королівської крові» виконують достатньо схематичні ролі в романі, але пов'язані з ними спогади і факти, що з легкої руки Т. Неша перетворюються на белетризовані історичні оповідки, дають можливість представити пікантні подробиці приватного життя королеви Єлизавети і рецепцію його англійцями, додають ще більше темних штрихів до негативного політичного іміджу короля Іспанії Філіпа II. У невимушеній діалогічній манері автор розповідає пересічним читачам про дружні стосунки між Еразмом і Т. Мором, їхню боротьбу проти М. Лютера, чим сприяє розширенню їхнього кругозору й популярності свого твору. З іншого боку, зображені в романі постаті й події здатні уточнити специфіку формування сатиричного кредо й мистецьких орієнтирів Т. Неша, дізнатися про його релігійні погляди, тобто з'ясувати особливості авторської персоналії, і вже через її посередництво заглибитися у тогочасний літературний процес, деталізувати перебіг релігійних колізій, познайомитися з історико-культурними реаліями часів пізнього Ренесансу в Європі. Водночас, репрезентація кожної історичної постаті і соціокультурної ситуації, в якій вона з'являється в тексті, дозволяє порушити і проблеми морального характеру (гордині, розбещеності, заздрості).

Кожна із вказаних історичних особистостей, на загал, відіграє свою роль у романі «Невдалий мандрівник», тож подальшим науковим пошуком можна вважати виявлення функціонального призначення конкретної постаті. В аспекті розвитку елизаветинської історіографії романні фрагменти з домінуючим



історичним началом можна кваліфікувати як мемуарно-ретроспективні. У їхньому ретельному вивченні, думається, полягає ще один вектор майбутніх досліджень у розрізі історичної теми. Об'єднавши результати дослідження історичної тематики в різножанрових творах Т. Неша, можна буде зробити довершений висновок про специфіку авторської художньої репрезентації історичного минулого.

Література

1. Федоряка Л. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу : дис. ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2009. 238 с.
2. Федоряка Л. Роль анімалізмів у художній структурі памфлету Томаса Неша «Пірс Безгрошовий». *Співи землі: біологія та екологія в літературі та культурі* : матеріали міжнародної конференції (22–23. 09. 2022 р.). Бердянськ : БДПУ, 2022. С. 230–237.
3. Федоряка Л. «Сатирична географія» у романі Томаса Неша «Нещасливий мандрівник». *Художні феномени в історії та сучасності («Географічний простір і художній текст»)* : тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (16–17 квітня 2021 р., м. Харків). Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 117–119.
4. Nash Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil. *The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. / ed. From the original texts by Ronald B. McKerrow*. Oxford : Basil Blackwell. Vol. 1. 1958. 111 p.
5. Nash Th. The Unfortunate Traveller. *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction / ed. by P. Salsman*. Oxford : Oxford University Press, 1976. P. 207–360.



Харлан О. Д.
д. філол. н., професор
Бердянський державний педагогічний університет

ЧИ ЗАКІНЧИЛАСЯ ВЕЛИКА ВІЙНА: ОСМИСЛЕННЯ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Перша світова війна стала одним із найважчих випробувань на початку ХХ століття. У монографії «Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939)» (2008) один із підрозділів присвячений аналізу літературного осмислення подій того часу [8, с. 178–197]. Дозволю процитувати важливу вступну тезу: «Великі й малі війни залишили глибокий слід у літературі. Перша світова війна народила вже не звід творів, – вона наклала явний відбиток на всю багатомовну літературу світу, певною мірою визначивши її подальший розвиток. Спочатку світова війна справила величезної сили емоційно-психологічний шок: в очах її свідків, тим більше учасників, саме війна нанесла останній, смертельний удар по всій системі ідей традиційного гуманізму, просвітницького розуму – тій системі, яка годувала велику літературу минулого, дозволяючи їй при всій нещадній критиці різного роду викривлень, зберігати віру в цілісність світобудови, в існування вищого порядку людських взаємовідносин, який здатний протистояти найбільш жорстоким обставинам» [8, с. 178]. У світовій літературі існує численний корпус текстів про трагедію Великої війни, з них найбільш відомими є «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка, «Прощавай, зброє!» Е. Гемінгвея, «Смерть героя» Р. Олдінгтона, «Сіль землі» Ю. Віттліна, «В сталевих грозах» Е. Юнгера тощо. Серед українських письменників, які зверталися до цієї теми, можна назвати О. Турянського з його достойним світової слави твором «По за межами болю», В. Стефаніка, Марка Черемшину, О. Маковея, Б. Лепкого, Г. Шкурупія, У. Самчука, Катрю Гриневичеву, І. Дніпровського та ін.

Роман Гром'як [2] визначив основну мету істориків літератури щодо текстів про Першу світову війну, вказавши, що літературознавець повинен «зосереджувати увагу на створених письменниками текстах, які художнім світом корелюють з певним фронтом у якомусь регіоні, з діями відповідних військових формувань на певній, означеній у тексті території» [2, с. 274]. Для українських дослідників літературного процесу «зведення об'єкта дослідження до художніх версій українських письменників зумовлюється тим, що один із головних фронтів Першої світової війни довго точився на українських землях (Східна Галичина, Буковина, Волинь) і це породило чимало українськомовних художніх текстів *уже під час* війни. Цікавим для історика літератури є і те, наскільки українці, не маючи тоді своєї національної держави, входячи до складу військових формувань чужих держав, відзначалися рівнем етнічно-національної ідентичності і чи зафіксували це художні тексти?» [2, с. 274]. Своє бачення проблеми «Література і Перша світова війна» висловлювали Д. Наливайко, В. Махно, Т. Гаврилів,



М. Рябченко та ін. Варіанти класифікації про трагедію пропонували польські дослідники М. І. Ольшевська М. Яньон, М. Ляляк, Є. Сьвенх [8, с. 178–180].

Отже, теоретико-літературознавча думка не стояла осторонь цієї важливої проблеми, але події нашого часу, по суті – загроза Третньої світової війни – дещо змінили призму, крізь яку оцінюються події того періоду. Крім того, з'являються нові тексти, в яких Велика війна стає об'єктом опису у творах, які ми вже відносимо до історичної прози, адже в них описуються події, свідком яких автор ніяк не міг бути. До таких можна віднести «Бо війна – війною...» (журнальний варіант 1989 року, окремим виданням опубліковано 1991 року) Романа Іваничука і «По той бік війни» (2017) Ірини Жураковської.

Твір Р. Іваничука «Бо війна – війною...» проаналізований Н. Горбач у статті 2013 року, а метою своєї розвідки дослідниця означила «аналіз проблем свободи особистості, морального вибору, зради, зміни світовідчуття людини в драматичних обставинах» [1, с. 42]. Загальна проблема осмислення Великої війни та подій, пов'язаних із нею, що відбувалися вже після підписання Комп'єнського перемир'я 11 листопада 1918 року, не ставала об'єктом дослідження у названому романі.

У творі два епіграфи – з поезії П. Тичини «Одчиняйте двері...» та пісні Л. Лепкого «Бо війна – війною...», яка дала назву твору. Якщо перший епіграф означає трагедію війни, яка приносить «всі шляхи в крові», то другий відсилає до головного колективного персонажа – українських січових стрільців, через долі та сприйняття яких і подається протікання трагічних подій війни. Для українського народу війна стала важким випробуванням, адже українці воювали в складі армії Російської та Австро-Угорської імперій, вбиваючи один одного. У цьому контексті важливим є епізод бою під Маківкою, коли Михайло в бою вбиває російського солдата, а потім поранений пострілом майже впритул. Солдат, якого він проколює багнетом, останні слова говорить українською мовою. Хоч для стрільця не було несподіванкою, що проти них воюють такі ж українці, але цей епізод і слова супроводжують його потім усе життя.

Через долі та погляди трьох персонажів – Михайла і Євгена Шинкаруків, Григорія Шепетюка – пропонується три моделі бачення війни: активна участь як українського патріота для майбутньої боротьби за незалежну Україну; фаталістичне спостереження за подіями та очікування їх завершення; пристосуванство для власного збагачення і кар'єри під виглядом патріотизму. Старший Шинкарук говорить: «... більше десяти років тому Іван Франко у своєму «Одвертому листі до української галицької молодіжці» закликав нас бути готовими до того менту, коли розвалиться імперія, а на їх румовищах постануть вільні нації, і переконував, що тільки ті стануть вільними, які підготуються до революції – духовно, науково і мілітарно...» [4, с. 26], таким чином формулюючи загальну концепцію боротьби з імперіями за незалежну Україну.

Р. Іваничук через образи, події, авторські узагальнення аналізує загальну картину Великої війни: її початок покладений амбіціями імперій, інші країни приєдналися до поділу геополітичного пирога, але не знали обставин, як все буде відбуватися; для українців Австро-Угорської імперії утворення Легіону УСС



було в перспективі політичним порятунком у ворожому середовищі, можливість мати свою армію; непорозуміння керівників, суперечки, відсутність єдиних політичних поглядів, орієнтування на різних союзників – усе це сприяло загальному розгрому і програшу в українсько-польському протистоянні, розкиданості вояків по обидва боки Збруча, в табори полонених і депортованих, а перед цим – дезертирству, неможливості пояснення важливих цілей кривавої війни.

Окремим аспектом опису стає становище галицьких вояків у імперській армії. Так, на Маківці, де стрілецький легіон тримав оборону, гинув під російськими гарматними обстрілами й кулями, страждав від окопних вошей, позаду них розташовувалися «мадярські польові жандарми із зарядженими скорострілами» [4, с. 82], щоб зупинити відступ. Іван Шинкарук, який після року переховувань, надії на мирне вчителювання, таки потрапляє з Коломийським тридцять шостим цісарсько-королівським піхотним полком на італійський фронт, з гіркою іронією згадує про галицьких і буковинських хлопців, які «протягом трьох років доводили перед світом, як уміють умирати за свого цісаря хоробрі “тірольці сходу”» [4, с. 125]. Із притаманним йому фаталізмом констатує: «Австрійське командування кидало нас на передній край першими, а вже по наших трупах ішли австрійські й мадярські полки» [4, с. 126]. Авторіві завдяки натуралістичним деталям, опису психологічного стану персонажа вдається розкрити весь жах окопних боїв. Стилістично ефект безупинного руху досягається завдяки нагромадженню дієслів: вихоплювалися, верталися, викидали, падали, споживали, засинали, приходили, вривалися, кололи, падали, вискакували, билися [4, с. 126] – це в одному реченні (слово «падали» вживається двічі: в першому випадку падають люди, а в іншому – бомби). Очікування невідворотної смерті, втрата товаришів, постійні обстріли та атаки призводять до того, що для молодшого Шинкарука ідея боротьби за волю рідного краю, та й взагалі рідна земля, уявляються як щось недосяжне. Він один залишився живим із рекрутів, що прийшли разом із ним у частину, а тому приходиться до висновку, що найважливіше зараз для його понищеного краю, – це просвіта, «аби міг знову відродитися мій народ і вижити» [4, с. 127]. Однак, автор, який з історичної перспективи бачить все, що сталося в ХХ столітті на українських землях, виносить такий роздум: «Та навіть цю мрію спопеляло відчайне усвідомлення: протягом століть ми безперервно залізуємо завдані нам рани і виживаємо лише для того, щоб не у сліпоті, а в гіркому прозорінні могли оглядати на своїх руках вічні кайдани» [4, с. 127].

Життя мирного населення у часи війни становить ще одну частину трагедії. Про жахливу долю галицьких селян у цей період писали О. Кобилянська, В. Стефанік, Марко Черемшина, К. Гриневичева. Р. Іваничук пропонує свої картини страшного лиха: переслідування і страти за надумане «москвофільство», прилюдні катування, арешти й етапування в концтабори (доля вчительки Шубертівни). Відбувається те, про що Марко Черемшина узагальнив назвою оповідання «Село вигибає».



Важливими в романі є сторінки, де автор згадує про пісню на війні. Звичайно, це не випадково, адже перша фраза стрілецької пісні Л. Лепкого стала назвою твору. «Вечорами стрільці співають. Пісні зовсім нові, нинішні. Я не можу збагнути, звідки вони беруться, хто складає слова, хто придумує мелодію. Злітають щоразу інші, – сповнені солодкої туги, притаєної тривоги, примарних сподівань слави й безсмертя, – у похмуре небо над Карпатами» [4, с. 68], – роздумує Михайло. І робить припущення: «А може, вони зроджуються для того, щоб пережити нас і залишитися у пам'яті нащадків єдиним відгомном про крихітний стрілецький легіон, якому долею судилося згоріти в розшалілому вулкані війни?» [4, с. 68]. Р. Іванчук вже з погляду знання того, що довелося пережити стрілецьким пісням, – заборона в радянські часи, фальшиві варіанти тощо, виписує особливу пам'ятку на їхню честь, зворушливу та ліричну. Ремінісцентні відсилання до пісень М. Кураха «Як ви умирали, вам дзвони не грали...», Б. Лепкого «Журавлі», О. Маковея «В горах грім гуде...» та інших ведуть до висновків про особливе значення цих пісень у нашій історії.

Роман «По той бік війни» Ірини Жураковської, хоч і розповідає про ті ж події, має іншу локацію та стиль. Події відбуваються у Франції, а жанр Т. Трофименко визначила як «об'ємна мелодрама в історичних декораціях» [6]. Сама ж письменниця не без самоіронії зазначає, що «По той бік війни» «має елементи і пригодницького роману, і любовного. За це його свого часу висміяла критикиня Ганна Улюра, назвавши мій роман «Анжеліка і Перша Світова». Проте читачі та букблогери, судячи з відгуків, сприйняли його дуже тепло: тут тобі і пригоди, і любовна лінія, і красуня-героїня та красень-герой – усе як треба. Є там, звісно, і значно глибші думки та ідеї, та й загалом задумувалося як розвінчання міфу про романтичне кохання. Але факт є факт – роман можна із задоволенням читати і просто як розважальну літературу «на поплакати» і «на подумати» [5]. І коли Г. Улюра означає роман як «любовний», повністю заперечуючи його історичну складову, то в коментарях читачі не погоджуються з такою категоричністю [7].

У центрі сюжету роману – історія кохання французької Констанс Шартьє, доньки багатого фабриканта, і Бастіана фон Деттена, представника небідного німецького шляхетного роду. Письменниця, за формулою любовного роману, komponує твір, нанизуючи ряд перешкод, що не дають об'єднатися закоханим: після миттєвої закоханості, одруження Бастіан їде в Німеччину, а з початком війни він вже не може повернутися до дружини. Констанс, яка хоче допомогти французькій армії, зголошується медсестрою в польовий госпіталь, допомагає як перекладач під час допитів німецьких полонених.

Перипетії Першої світової війни з окопними боями, госпітальними пораненими, втечею з полону, переховуванням від окупантів у лісовій хижці в холодну зиму дають можливість побачити Велику війну вже в іншому вимірі. Коли в Іванчука воєнні події переживають галицькі селяни, то в Жураковської французькі, німецькі, швейцарські представники різних станів суспільства. Авторка розширює географічний простір української прози про Першу світову



війну, пропонує свої моделі вирішення людських доль в обставинах, в яких, здавалося б, немає позитивного виходу.

Обидва романи подають Першу світову війну як трагедію суспільства і людини. Письменники, відтворюючи події різного характеру, через сприйняття персонажів із неоднаковим громадським і життєвим досвідом, висновують подібні думки про важливість державного політичного порозуміння, про необхідність загальногуманістичних підходів до тлумачення проблеми життя і смерті, про вічність кохання і віри. У творах присутня думка, що саме Велика, Перша, війна початку століття заклала невирішені проблеми, які стануть причиною інших світових конфліктів, у тому числі й більшовицького перевороту в Росії, Другої світової війни, пов'язаних із ними Голодомору, Голокосту, великих трагедій звичайних людей. В епілозі І. Жураковська підсумовує: «Усі розуміють: надворі 1921 рік, за якихось вісімнадцять років нова війна пронесеться Європою – ще страшніша за попередню. Знову зірве і закрутить криваве божевілля цілі народи, стираючи на порох життя і міста, понівечить долі і душі» [3, с. 493].

Література

1. Горбач Н. Людина як суб'єкт історії в романі «Бо війна – війною...» Р. Іваничука. *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки. 2013. № 3. С. 42–47.
2. Гром'як Р. Перша світова війна в перших художніх візіях українських письменників. *Українсько-польські літературні контакти*. Київські полоністичні студії. Київ : Вид. центр «Київський національний університет, 2003. Т. IV. С. 273–287.
3. Жураковська І. По той бік війни : роман. Чернівці : Книги – XXI, 2017. 496 с.
4. Іванчук Р. Бо війна – війною...; Через перевал : романи. Харків : Фоліо, 2008. 447 с.
5. Ірина Жураковська: «Мені хотілося знайти спільний знаменник для дуже відмінних на перший погляд героїнь» (інтерв'ю). URL: <https://chyta-ua.com/view.php?id=1109>
6. Трофименко Т. «Не своя/своя» історія. URL: <https://chytomo.com/iryna-zhurakovska-i-maslit-zdorovoi-liudyny/>
7. Улюра Г. Анжеліка і Перша світова війна. URL: <https://zbruc.eu/node/64059>
8. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : монографія. Київ : Освіта України, 2008. 305 с.



Харькова І. В.
студентка магістратури
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

СОЦРЕАЛІСТИЧНЕ І ПОЗА НИМ: ОБРАЗ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У РОМАНАХ О. ГОНЧАРА «ПРАПОРНОСЦІ» ТА «ЛЮДИНА І ЗБРОЯ»

Олесь Гончар – найяскравіший представник українського соцреалізму. Якщо П. Тичину та М. Рильського вважають виразниками соцреалізму в поезії, то О. Гончар займає визначне місце в прозі, а насамперед у романістиці. Постать О. Гончара цікава саме тим, що він українець, який був вихований соціалістичним світом. Так, наприклад, дослідниця Ніла Зборовська, в протиположності О. Гончару ставить О. Довженка (послідовником якого вважається О. Гончар). Літературознавиця говорить про те, що О. Довженко та О. Гончар – це принципово протилежні ментальні особистості. О. Довженка критикували тому, що соцреалізм не охоплює повною мірою його тексти. На це вплинув світогляд, перейнятий від батьків (батько письменника мав принципово негативне ставлення до постаті Сталіна). Саме через це, О. Довженко пише твори, відштовхуючись від душевних почувань, жахаючись тим, що тепер український народ «нарешті» навчився вбивати, і всі моральні цінності чоловіків стерлися (у той час, як вся радянська література була спрямована на возвеличення цієї руйнівної сили). Тому кіноповість «Україна в огні» підлягає критиці.

Але все ж, на нашу думку, не можна принципово односторонньо трактувати О. Гончара та його творчість, яка досягає певної еволюції. Ці зміни проглядаються на прикладі його творів «Прапорноскі» та «Людина і зброя», які описують події Другої світової війни. Показовим є те, що ці два тексти належать до жанру роману, який в українському соцреалізмі удосконалився саме завдяки О. Гончару. Валентина Хархун стверджує, що жанрова специфіка українського соцреалізму пов'язана саме з домінуванням романтичного мислення в українській літературі. Саме тому український соцреалізм утверджувався в поетичних жанрах [6]. О. Гончар робить великий внесок у розробку жанру соцреалістичного роману. Прикладом можуть слугувати романи автора «Прапорноскі» та «Людина і зброя».

Тему війни у творчості О. Гончара досліджували багато науковців, а саме: В. Абліцов, Т. Гундорова [3], І. Захарчук [4], О. Ковальчук, Н. Сологуб та інші. Актуальність цього дослідження полягає в тому, що ми хочемо порівняти два вищезгадані романи, вказавши на їхню принципову різницю в зображенні війни та дослідити розвиток жанру роману у творчості О. Гончара.

Говорячи про роман «Прапорноскі», треба зазначити, що він був написаний молодим О. Гончаром (1944–1947), який писав з власного досвіду та ще й у момент переможного етапу Другої світової війни. Саме ці чинники зумовили соцреалістичне наповнення твору.

Ірина Захарчук у дослідженні «Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму)» вказує на те, що О. Гончар у романі



створює нове бачення війни, а саме визвольної, священної та справедливої [3]. Будь-які жертви виправдовуються священністю місії. Згадати хоча б той самий епізод, в якому Самієв та Воронцов сперечаються, чи треба, щоб прапороносці виходили вперед війська, адже це підійме бойовий дух солдат, які повинні будь-що, покласти свої життя заради вітчизни.

Політика мілітаризації, перш за все, виражалася готовністю людей ставати, так званим, «гарматним м'ясом», яке утримуватиме сантиметри лінії фронту. Так, наприклад, герой роману «Прапороносці» Гай говорить про те, що за святе діло помирати легко. Адже життя відходить на другий план, на перший план заступає Батьківщина. Єдиний страх бійців радянської армії – це ганьба перед Батьківщиною. Така філософія життя вибудовувалася протягом років «служіння» на заводах, в колгоспах та виконання завдань у профспілках. Звідси війна в романі порівнюється з роботою: «Адже війна – це насамперед робота...» [2], а найкращими воїнами визнаються звичайні чоловіки, які ще вчора були робітниками, трактористами, шахтарями та комбайнерами.

Мілітаризації суспільства, яка доволі гарно проявляється в романі «Прапороносці», не оминула й теми родини. Сакральна цінність родини не може просто так зникнути. Адже від іменника «родина» солдата можна легко спрямувати до іменника «Батьківщина», і йому буде складно розділити ці два поняття, бо вони в радянській проєкції неподільні. Тому родина відігравала вагомий роль у мілітарному суспільстві, зокрема в романі О. Гончара «Прапороносці». Ця родина була дещо деформована і знову ж таки мілітаризована. Батьком виступає «батько всіх народів» (лапки наші) – Сталін. Треба зауважити, що до шістдесятих років роман мав інший вигляд. Це був показовий сталінський роман, який ніс у собі міф великої родини, на чолі якої був батько Сталін. Після його смерті та проведення політики десталінізації О. Гончар перевидав роман «Прапороносці». Вилучив звідти більшість згадок про вождя народів, залишивши лише його метафоричне втілення в образі Самієва. Це персонаж також не слов'янського походження, він батько полка, без якого існування останнього не мислиме.

Роман не позбавлений гуманістичних цінностей, таких як любов та дружба. Прикладом цього може слугувати мотив «краси вірності», який проходить лейтмотивом крізь увесь роман. Уперше про нього заявляє Брянський, коли говорить про свою кохану Шуру: «І хай би довелось мені ще бути на фронті двадцять, тридцять років... Бути ще сім раз пораненим... Посивіти, постаріти, а я все залишався б їй вірним» [2]. Після смерті Брянського «красу вірності» продовжують сповідати Шура і Черниш, соромлячись поєднати свої серця, бо таким чином одна зрадить коханого, а інший – свого друга.

Та все ж, соцреалізм деформує навіть цей шматочок гуманістики. «Краса вірності» з часом переходить в зовсім іншу площину: це вже вірність не коханій, а Батьківщині. В одному з епізодів Брянський говорить: «Все, все ми віддаємо тобі, Батьківщино, – промовив він раптом якимось дивним голосом ні до кого. – Все! Навіть наші серця. І хто не звідав цього щастя, цієї краси вірності, той не



жив по-справжньому». А коли Черниш та Шура розкривають свої серця і готові віддатися любові Ясногорська помирає. Ця сюжетна лінія створена для того, щоб підтвердити красу вірності дружбі, любові і перш за все Батьківщині.

Отже, топос війни в романі Прапороносці всеосяжний: дружба, кохання, життя – все перебуває у воєнному стані, який всі ці категорії перебиває заради єдиної цілі – «перемога».

Робота над романом «Людина і зброя» велась протягом 1957–1959 років. Ці роки в історії позначаються як період Хрущовської відлиги, яку спричинила смерть Сталіна та зміна влади. Принципова різниця цих двох текстів полягає в тому, що О. Гончар подає різні версії війни: «Прапороносці» – це ейфорія молодого письменника від перемоги, «Людина і зброя» – осмислення досвідченим автором страхів війни. У «Прапороносцях» він описав кінець переможної війни, у той час як в «Людині і зброї» – початок важкої війни.

У «Людині і зброї» ми бачимо відходження від канонів соцреалізму: любов до Батьківщини замінюється на любов до життя. Показовими є слова Духновича (філософа, за допомогою образу якого автор виражає головну думку твору): «Життя – ось мій орієнтир» [1]. Герої О. Гончара зберігають стійкі пріоритети: життя, любов, друзі, родина. Це створює певний зв'язок із мирним життям, адже в «Прапороносцях» ми не бачимо епізодів, у яких війна перетинається з мирним, довоєнним часом.

У «Прапороносцях» також не спостерігаємо постійних жахливих картин війни, хоча військо й несе («незначні!») втрати. Найдетальніше змальована лише облога палацу, де спостерігаємо багато пораних солдат. В «Людині і зброї» ж бачимо багато картин битв. Такою, наприклад, є перша втрата, що її зазнали студбатівці: «серед розтоложеного, змішаного з землею стебелиння лежав Дробаха. Ноги розкидані, голова незграбно вивернута під спину, зуби оскалені, а обличчя чорне, спалене геть. Права рука лежить окремо від тіла, жовта, присипана землею» [1]. Ще в одному з епізодів ми бачимо, як Підмогильного, який через поранення не може рухатися, переїжджає танк. Найголовнішим в усіх цих картинах є не їхня наявність, адже в «Прапороносцях» вони також є, а те, як героями переживаються ці моменти. Перша смерть у деяких викликає нудоту, що вказує не на слабкість, а на внутрішню відразу до смерті. Всі подальші епізоди дуже складно проживаються молодими хлопцями. Їхні роздуми зводяться до думок про цінність життя, про його скороминучість та мінливість. «Як із сімнадцяти їх залишилось п'ятеро?» [1], – подібних думок в «Прапороносцях» ми не спостерігаємо, адже якщо хтось і помирає, то бій продовжується. Звичайно, кожен пам'ятає про свого друга, який помер, але ніхто не звертає уваги на кількість втрат, адже головна мета – це визвольна війна, а не підрахунки втрачених життів.

Тож можемо підсумувати, що топос війни в романі «Людина і зброя» зводиться до однієї категорії – смерті, яка нищить безневинні життя.

Отже, бачення війни в двох романах тотально різняться. У «Прапороносцях» ми бачимо бездумну жертвовність, відданість ідеї. Війна в



романі «Людина і зброя» травмує героїв, і вони це признають, не словесно, але проживаючи ці проблеми як звичайні люди, не позбавлені моралі, любові до світу та поваги до людського життя.

Література

1. Гончар О. Людина і зброя. *Гончар О. Твори* : у 5 т. Київ : Дніпро, 1966. Т. 4. С. 5–300.
2. Гончар О. Прапороносці. *Гончар О. Твори* : у 5 т. Київ : Дніпро, 1966. Т. 1. 449 с.
3. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном і авангардом. *Слово і час*. 2008. № 4. С. 14–21.
4. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.
5. Зборовська Т. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
6. Хархун В. «Два соцреалізми», або проблема інтерпретації «основного методу радянського мистецтва». *Наукові записки*. Серія : Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. Вип. 85. С. 391–399.



Хмеленко К. М.
студентка
Дніпропетровський державний університет внутрішніх справ
Козубай І. В.
старший викладач
Дніпропетровський державний університет внутрішніх справ

THE VALUE OF TRANSLATION INTO ENGLISH THE UKRAINIAN WORKS OF CONTEMPORARY MILITARY WRITERS AND POETS

The Russian and Ukrainian war started in March 2014 and has influenced the Ukrainian worldview and, respectively, Ukrainian culture and literature. A lot of people, who became soldiers, decided to write down their thoughts, memories, feelings, impressions, etc. from this war and publish their books to share their stories or stories of their friends, relatives and others. From 2014 to 2022 such famous Ukrainian military writers appeared, as V. Yakushev, A. Kyrychenko, V. Korotyа, Martin Brest, O. Kalashnikov, J. Rudenko, O. Petrov, V. Zapeka, N. Rozluchkiy and others.

Readers, during the reading of literary works, can notice that each military writer and poet has their own style and manner of writing. It creates the uniqueness of the book and the importance of their translation in the English language because works of Ukrainian military writers are the historical truth directly from people, who took part in the war events; writers tell about specifics of soldiers' motivation, their worldview and its change; their mind based on their own experience. In other words, military writers describe the psychology of war and the people, who took part in it and continue to fight against the enemy. From our point of view, it is really crucial to translate not only professional literature but also amateur written by militaries, volunteers and people who were under occupation or in Russian captivity; doctors who save the lives of wounded soldiers and civilians; civilian people who feel this war; army chaplains, because this literature is a base for exploring of the war influence on different people and the translation of their works will increase the audience of researchers and readers.

V. Yakushev is a modern Ukrainian military writer who was a press officer of the 14th Separate Mechanized Brigade (14th SMB) and now he is continuing to serve in the Armed Forces of Ukraine. Before the writer became a military person he had been a journalist in Lviv. His book «Karately» which means «punishers» (a word Russians try to use as a «label» for Ukrainian defenders) is about the relationships of soldiers, volunteers, civil citizens, priests, emotions and feelings of animals. The author uses literary language for making thorough descriptions of characters, nature, positive moments, death and other emotionally hard situations, so the children also have the opportunity to read this book and understand the features of war not only as a military process but also as a global social tragedy. The right way will be to provide examples from «Karately»:



The issue of death: «Oleksi Yarmolyuk was alive for the other two weeks. Doctors in Dnipropetrovsk and then in Kyiv have done everything possible but the blue of the sky that he saw that summer day attracted him so much that Lesha could not resist it. He died smiled with wide open, ready to mingle with eternity eyes» [5, c. 63].

The issue of survival: «They (soldiers) had to economize not only water: the last car with goods and ammunition reached the third company two weeks ago. The tank with water (CW) did not get them. On the way cars were shelled by enemy artillery. The water tank was damaged and fighters of the repairing battalion had to evacuate it under the fire at risk to their lives» [5, c. 96].

The issue of the human sense of life: «The human as a candle is alive when it gives warmth, when burns. When it burns it dies, but until it burns, gives light and heat. Illuminates the road for those who are into the darkness, warms those who need a heat» [5, c. 44].

Every small book chapter has a title and expression of the book characters at the beginning. We can say that this particular literary method helps to create a philosophical introduction to the full text:

«The weapon hurts outside, the fear – inside, and fears always have a direct hit», – V. Savluk, the Psychologist of the first battalion «Night shadows» of the 14th SMB» [5, c. 48];

«The most important in the war is to understand that people we protect remember us», – Major Jury Shkrebtiiy, the Superior Staff Watch Officer [5, c. 95].

Among the poetry of Ukrainian military writers, we can pay much attention to the works of A. Kyrychenko. The author is a Major in the Armed Forces of Ukraine. He served in 72nd SMB and took part in battles in Avdiivka and Volnovakha [2]. He wrote a collection of poetry «That is our truth!» («Це наша правда!») where the verse «He was identified by body armour...» («Его опознали по бронежилету») shows the tragic events of 11th July 2014 when the army of the russian federation shelled the Ukrainian military brigades and border guards in Zelenopillia (Luhans`ka Region) by Grad rockets. 36 people were killed that day [3]. This verse is an example of an emotional and at the same time realistic description of events of russian and Ukrainian war.

Furthermore, the 26th Artillery Brigade (AB) named after General-cornet Roman Dashkevich published a collective book of poetry «Waiting from a war» («Чекаючи з війни»). The press officer of this brigade O. Kalashnikov wrote a book «The eyes of God of war» («Очі Бога війни») about the creation of artillery aerial reconnaissance (that used unmanned aerial vehicles). This edition contains tales of people who directly created the aerial reconnaissance of the 26th AB [1].

In addition, there are authors in Ukraine who write stories or/and verses about the war and plan to publish them in the future. Take on S. Sverdlichenko, a famous volunteer from Dnipro who writes poetry and shares it on her Facebook. She has such verses as «There is the hard pain in the chest...» («Так боляче щемить у грудях»), «There are brave soldiers just in words...» («Есть brave солдаты на словах») and others. Also, S. Hnezdilov, the commander of the department of aerial reconnaissance of the 21st SMB «Sarmat», is writing a book about the inner experiences of human that



goes to the army and finds himself in the war. S. Hnezdilov claims that the work will consist of excerpts that he publishes on his Facebook [4].

In conclusion, the translation of Ukrainian modern military writers' and poets' works into the English language will create an integrated research framework of the inner side of the Russian and Ukrainian war that consists of feelings, emotions, motivation to fight against the enemy, own experience of people, who were or still are in this war (soldiers, volunteers, priests, civilians, doctors, etc.). Also, it will increase the number of readers worldwide. There are a lot of books, poetry collections and unpublished works that show the psychology of war, they contain the mind of people who felt the effect of military aggression of the Russian Federation, who took part in the war events and created or continue to create a modern Ukrainian history.

Reference

1. 26 артилерійська бригада ім. генерал-хорунжого Романа Дашкевича. URL: <http://surl.li/dzteb>
2. Білоцерківський письменник Андрій Кириченко здобув премію конкурсу малої прози. URL: <http://surl.li/dztdq>
3. Кириченко А. Его опознали по бронжилету. URL: <http://surl.li/dztdy>
4. Сергій Гнезділов: «Після війни моє покоління будуватиме свою Україну». URL: <http://surl.li/dzted>
5. Якушев В. Карателі. Київ : ДІПА, 2018. 680 с.



Черняк Ю. І.
к. філол. наук, доцент, науковий співробітник
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

ПАМ'ЯТНИКИ ШЕКСПІРУ ЯК СТРАТЕГІЯ МЕМОРИЗАЦІЇ БІОГРАФІЧНОГО АВТОРА В ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: ІСТОРІЯ, СИМВОЛІКА І СЕМІОТИКА

Феномен Вільяма Шекспіра – автора так званого шекспірівського канону, що налічує тридцять вісім п'єс, сто п'ятдесят чотири сонети, дві великих і кілька маленьких поем, тривалий час привертає увагу як фахівців, так і широкого загалу. Інтерес до постаті англійського генія постійно підживлюється хвилями дискусій навколо так званого шекспірівського питання – чи дійсно виходець із провінційного Стретфорда-на-Ейвоні, син рукавичника і актор Вільям Шекспір міг написати всі ті геніальні тексти, що входять до згаданого канону?

Певна невідповідність між образом імпліцитного автора, який народжується в уяві реципієнтів при знайомстві з його творами, і так званим біографічним автором, відомості про якого малочисельні, а життєпис сповнений білих плям і «затемненостей», породжує певні сумніви в легітимності усталеної (стретфордської) біографії ренесансного митця, інспіруючи одних до майже детективних пошуків «більш вірогідного автора» (антистретфордці), а інших – до різноманітних домислів і/чи художніх вимислів (письменники, кінорежисери, художники). На сьогодні сформувалася вже ціла бібліотека фікційної біографічної шекспіріани, до творення якої долучилися Е. Берджес («На сонце не схожі», 1964), Г. Голдернес («Дев'ять життів Вільяма Шекспіра», 2011), Р. Най («Місіс Шекспір», 1993; «Небіжчик пан Шекспір», 1998), Г. Тіффані («У мого батька була дочка. Історія Джудіт Шекспір», 2003), Дж. Ффорде («У державі завелась гнилизна», 2004), К. Раш («Вілл», 2007), Дж. Вінфілд («Мене звати Вілл», 2008) та ін.

У цьому контексті цілком переконливою видається думка Б. Ган, «що ім'я автора – це не природне явище, а ефект письма в межах специфічної системи виробництва тексту» [цит. за: 1, с. 67]. Що стосується візуалізації особи автора як реальної (біологічної) людини, наділеної певними впізнаваними зовнішніми рисами, то тут першочергову роль відіграють такі форми фіксації образу, як портрет і монумент (надгробок, пам'ятник, барельєф, бюст та ін.).

Історія монументалізації В. Шекспіра розпочинається з надгробного пам'ятника у церкві Святої Трійці, створеного Ж. Джонсоном у період між 1616 і 1623 роками. Згодом цей надгробок неодноразово перероблявся. Згідно з описами, що збереглися в текстах англійського антиквара Вільяма Дугдейла (1665) та першого біографа Шекспіра Ніколаса Роу (1709), спочатку це було погруддя огрядного лисого бороданя, який притискав до грудей чи-то мішок з вовною (натяк на рід заняття), чи-то подушку (натяк на хворобу). Згодом, десь у XVIII столітті, коли Стретфорд став своєрідною Меккою для шанувальників Шекспірового таланту, підприємливі містяни надали надгробку вигляду, який відповідав би



очікуванню «паломників»: замість притиснутого до грудей мішка тепер у правій руці бороданя з'явилося перо, а в лівій – аркуш паперу – очевидні атрибути приналежності небіжчика до письменницького цеху. Кольорове розфарбування монументу надало йому певної шляхетності, адже пурпурно-червоний колір каптану викликав певні асоціації з приналежністю до соціальної верхівки, а контраст сліпучої білизни комірця, манжетів та затиснутого в руці гусячого пера із суворо-чорним жилетом створював ефект аристократичної охайності.

У 1740 році на території Вестмінстерського абатства в Лондоні у так званому Куточку Поетів було встановлено перший монумент Вільяму Шекспіру, що ознаменував початок доволі плідної традиції меморизації англійського генія у колективній культурній пам'яті людства. Ця біла мармурова статуя була вирізьблена фламандським скульптором Пітером Шимейкерсом за кошти, зібрані представниками тогочасної культурної еліти, серед яких, зокрема, були поет Александр Поуп та керівники найпопулярніших лондонських театрів. В. Шекспір зображений на повний зріст, ліктем правої руки він спирається на три фоліанти, що лежать на невисокому постаменті, корпус якого прикрашають впізнавані обличчя королеви Єлизавети I, Генріха V та Ричарда III. Вибір саме цих історичних персон та відсутність серед них короля Якова, на чие правління припала значна частина творчості митця, залишаються непроясненими. Можна припустити, що Єлизавета Тюдор – монархія, за часів якої в Англії мав місце так званий «золотий вік» літератури і мистецтва, – представлена тут як амбівалентна особистість. Адже розташована вона в одному ряду з Генріхом V, що був зображений Шекспіром як ідеальний монарх, та Ричардом III, за яким з легкої руки драматурга закріпилася слава аморального політика-макіавеліста (Єлизавета, як відомо, була шанувальницею флорентійського секретаря, якого в тогочасному англійському соціумі надмірно демонізували). Вказівний палець лівої руки поета спрямований на свиток, де написані слова Просперо, які увиразнюють ідею скороминучості земної слави та суєтності буття: «Як і хистке єство цього видіння, / Розкішні замки, і священні храми, / хмарами увінчані вершини, / І вся земна велика куля, все, / Що бачимо навкруг, – безслідно зникне, / Мов привиди безплотні, мов хмарини» («Буря», акт 4, сцена 1, пер. М. Бажана).

Прикметно, що ініціативу спорудження монумента Великому Барду у Вестмінстерському абатстві активно підтримували представниці Шекспірівського жіночого клубу (Shakespeare Ladies Club). Створений у 1736 році, цей клуб спрямовував свої зусилля на творення іміджу В. Шекспіра як автора, чия творчість втілює найвищий злет національного духу і уособлює поетичну геніальність. На Лестерській площі англійської столиці, у затишному сквері з фонтаном, встановлено копію Вестмінстерського пам'ятника ренесансного генія.

Оригінальний меморіал В. Шекспірові знаходиться у Саутворкському соборі, неподалік якого у Бенксайді були розташовані найвідоміші лондонські театри – «Роза», «Глобус» і «Лебідь». Вважається, що більшість тогочасних акторів і драматургів були парафіянами саме цього собору, про що є чимало згадок у церковних книгах. На хорах собору встановлений пам'ятний камінь на



честь Едмунда Шекспіра – молодшого брата драматурга, який належав до цієї парафії, помер у віці 27 років та був тут відспіваний. Статуя Вільяма Шекспіра, як і інших відомих «мешканців» собору (середньовічного поета Джона Гауера, відомих культурних діячів Джона Гарварда і Ланселота Ендрю та ін.), виконана в традиціях ренесансних надгробних монументів. Фігура поета на повний зріст напівлежить на плиті з темного мармуру; його зажурене обличчя сповнене філософського смутку. Щороку 23 квітня в Саутворкському соборі відбуваються меморіальні заходи на вшанування геніального драматурга.

Одним із найвідоміших шекспірівських монументів вважається так званий Гауерівський меморіальний комплекс, встановлений у 1888 році в центрі Стретфорда-на-Ейвоні (міста, де народився й помер драматург). Поет сидить на хрестоподібному стільці, що стоїть на високому мармуровому постаменті, в лівій руці він тримає згорнутий рукопис, праве передпліччя спирається на праве коліно, а біля його ніг лежать чотири бронзові вінки, під якими, майже біля підніжжя монумента, розташовані чотири театральні маски. Ці маски уособлюють основні теми й жанри Шекспірової драматургії: історію, філософію, трагедію та комедію. Навпроти кожної з масок, по діагоналях, що ділять простір площі на чотири сегменти, встановлені бронзові фігури шекспірівських персонажів, які уособлюють вищезгадані концепти: історію (принц Генрі, герой історичних хронік «Генріх IV» та «Генріх V»), філософію (Гамлет), трагедію (леді Макбет), комедію (сер Джон Фальстаф – персонаж хроніки «Генріх IV» та «Віндзорських жартівниць»). Статуї персонажів доповнюються скульптурним зображенням символічних рослин: фігуру Гамлета прикрашають плющ і кипарис, Леді Макбет – маки й півонії, Генріха V – рози й французькі лілії, Фальстафа – хміль і виноград. Кожна із скульптур підписана й біля неї встановлено табличку, де розміщено впізнавані цитати із відповідних п'єс та інформація про створення та відкриття скульптури. Унікальність комплексу зумовлюється не лише його ефектною видовищністю та високою майстерністю виконання, але й концептуальністю задуму, що відображає багатогранність таланту англійського генія.

Сьогодні у світі налічується кілька десятків монументів і пам'ятних барельєфів В. Шекспіра, найвідоміші з яких можна побачити у Вероні, Веймарі, Будапешті, Братиславі, Єревані, Сіднеї та канадському містечку Стретфорд. Після Британії найбільшою кількістю Шекспірівських скульптур і статуй можуть похвалитися США, що є вельми симптоматичним, адже там англійського генія, з легкої руки філософа-романтика Р. В. Емерсона, вважають «батьком американської людини». До найвідоміших американських Шекспірів відносимо роботу скульптора Вільяма Ордвея Партріджа (1894) у Лінкольн Парку міста Чикаго, статую на літературній алеї Центрального парку Нью-Йорка, створену Джоном Квінсі Адамсом Вордом (1872) на честь трьохсотлітнього ювілею поета, а також пам'ятники у Сан-Франциско, Сан-Дієго та Філадельфії.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми і трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.



Чик Д. Ч.
д. філол. наук, професор
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
імені Тараса Шевченка

**КАЗУС КРИЖАНОВСЬКОГО:
МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ЄВРЕЯ-ВИХРЕСТА
В РОМАНІ П. КУЛІША «МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО,
ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД»**

Цікавим і малодослідженим питанням є проблема відтворення стереотипів єврейства в першому романі П. Куліша «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» (написаний – 1842, надрукований – 1843) в образі полковника Антона Крижановського. Цей образ ми тут плануємо розглянути у тривимірній площині, проаналізувавши наступне: ставлення до євреїв-вихрестів у час описуваних П. Кулішем подій 2-половини XVIII століття, а також відому з історичних, і нову, з сучасних джерел, інформацію про козацького полковника А. Крижановського, та, зрештою, кореспондування історичної правди з моделюванням відповідного образу-характеру в романі. Цікавим буде також з'ясування того, чи корегував письменник відомі йому історичні джерела з особистих причин, перебуваючи під їхнім впливом чи з метою досягнення відповідності тогочасним народним уявленням про євреїв.

Як зауважують історики, навернення до християнства для євреїв було не лише способом емансипації, а й утечею від переслідування. Як вказує П. Джонсон, від кінця XVIII сторіччя в Європі воно стало звичайнісіньким явищем і більше вже не було драматичним актом зради, зміною одного світу на інший [1, с. 362]. З точки зору юдейства, це був свідомий акт розриву зі спільнотою і прирівнювався до самогубства – який міг, зрештою, сприйматися як нещирий і юдеями, і християнами, обидві сторони могли не приховувати своєї ворожості до неофітів на ґрунті антисемітизму. Тобто, спрацьовувала сумнозвісна ситуація, коли новонавернений єврей був уже «не своїм» і для власних родичів і друзів, і «не до кінця своїм» для нових співбратів-християн. Біди, які принесла євреям сама Хмельниччина, сприймалися більшістю євреїв як частина покарання, неминуче лихо, але частина вихрещувалася вимушено – з метою порятунку життя. Втім, як зауважує ізраїльський історик Я. Кац, єврейські джерела завжди намагаються не згадувати про мотиви тих, хто прийняв християнство добровільно, а християнські – відповідно схильні перебільшувати таку мотивацію [4, с. 119–120].

Вважається, що інкорпорація єврейства саме в козацьку старшину починається з правління гетьмана Івана Мазепи [13, с. 63]. Зрештою, як зауважує відомий дослідник козацької доби України Ю. Мицик, ще навіть до Хмельниччини серед повстанців під проводом Криштофа Косинського та Семена (Семерія) Наливайка були євреї [7, с. 72].



Доведеним є факт, що у Хмельниччину вихрестів радо приймали в ряди козаків, позаяк вважалося, що, на відміну від поляків-католиків, єврея можна «виправити», навернувши у християнство, що, за спостереженням дослідників, не було рідкісним явищем, а, до певної міри, і масовим [10, с. 257–267]. Зміна конфесії парадоксальним чином гарантувала неофіту безпеку з боку козацтва, яке з моменту навернення сприймає досі Іншого та Чужого як Свого, тож не дивно, що лінгвістичний аналіз прізвищ із Реєстру Війська Запорозького 1649 року підтверджує велику кількість євреїв-вихрестів, які склали відповідно чималу етнічну групу [11].

Як зауважують окремі літературознавці, у романі П. Куліша «Михайло Чернишенко...» образ козака-вихреста – полковника Крижановського – є чи не єдиним прототипом реальної історичної особи. Відомим є також джерело, з якого почерпнув інформацію про полковника-вихреста П. Куліш – трактат «Історія Русів»: «...при бажанні малоросіян до військової служби проявилась охота іудейська до підрядів. Один з євреїв, полковник гадяцький Крижановський, природний жид і свіжий перехрест, що постійними орендами своїми та відкупамі дійшов багатства і чину полковничого, побачивши незвичайний успіх при вербунку гольштинців, одразу взявся за підряд і звернувся з тим до государя, обіцяючи поставити їх цілий полк кінний своїм коштом. Государ, поважаючи запопадливість Крижановського, але не знаючи його рахунків, у яких, по совісті іудейській, завше виставляв він усякий обрончик вчетверо дорожче від його ціни, призначив Крижановського для початку бригадиром. І він справді із козацьких дітей свого полку та з стадників і чабанів заводської та всякої іншої наволочі сформував був полк, названий підцабольським» [3, с. 308].

Нищівно описаний у трактаті гадяцький полковник Антон Крижановський цілком відповідає літературному образу в тексті роману П. Куліша. Парадокс полягає в тому, що П. Куліш, цілковито взуваючись на «Історію Русів», повторює фактологічну помилку її автора, оскільки в тексті трактату поєднано інформацію про вихрещення Крижановського-батька з історичним фактом вербування «гоольштинців» Крижановським-сином. Втім, цю ж неточність можна простежити і в працях відомих українських учених, наприклад, історика-генеалога О. Лазаревського й історика-краєзнавця Дм. Міллера.

У нарисах «Люди старой Малороссии» О. Лазаревський вважає, що найповніше біографію Антона Крижановського виклав яготинський сотник П. Купчинський у доносі 1742 року на генерального писаря А. Безбородька. Тож історик переповідає цей донос, за яким Антон (який до переходу в християнську віру називався, нібито, Мойсеєм (Мошком)) Крижановський ще в 1730 році служив у білоцерківського рабина, а потім перебрався в одне з сіл Київщини, де одружився, а пізніше був вихрещений двома польськими чиновниками (sic!) [6, с. 7]. О. Лазаревський зауважує, що вказаним деталям у цитованому доносі П. Купчинського можна вірити, позаяк на А. Крижановського справді «сипалися милості» у вигляді маєтностей, збільшення полків на відкуп тощо [6, с. 10–11]. Набувши багато маєтностей до скасування системи відкупів, яка вже не могла



вдовольняти потреб гетьманської адміністрації (з початку 1755 року), сотник тим не менш не зазнає втрат, і в 1760 році стає полковником першого компанійського полку та отримує чин колезького асесора. За іменним указом Петра III від лютого 1761 року він отримує посаду бригадира Шлезвіг-Голштейнського і під час підготовки до майбутньої війни з Данією за так звану «Готторпську спадщину» вербує кінний полк. Невдовзі за протекції К. Розумовського він буде призначений гадяцьким полковником, і, що цікаво, після імператорського перевороту, навіть без опіки високого покровителя, Крижановський залишався на цій посаді щонайменше ще десять років [6, с. 12–13].

О. Лазаревський сприймає на віру текст скарги П. Купчинського і фіксує це у своїх описах, при цьому не бере до уваги пояснення А. Безбородька, який не заперечив єврейське походження А. Крижановського, але наголосив, що той не вихрест, а син (sic!) вихрещеного єврея [6, с. 7]. Тож, очевидно, що біографії Крижановського-батька та Крижановського-сина й справді були синтезовані П. Купчинським у безуспішному намаганні скинути всевладного писаря А. Безбородька, а згодом невідомий автор «Історії Русів» робить той самий зумисний чи незумисний синтез. Можна також припустити, що автор «Історії Русів» міг послуговуватися текстом скарги П. Купчинського, що, ймовірно, спричинило «запозичення» відповідного антисемітського акценту.

Намагаючись з'ясувати особу автора «Історії Русів», С. Плохій спробував пояснити обставини негативної характеристики Антона Крижановського в цьому тексті. Як йшлося вище, вихрести серед козацької старшини, як і їхня карколомна кар'єра, не були чимось надзвичайним (С. Плохій наводить приклади відомих старшинських родин Герциків і Марковичів, заснованих вихрестами, порівняно з якими Крижановські хронологічно були «найновішими» у світській і церковній еліті Гетьманату [9, с. 314]). Тож С. Плохій припускає, що антисемітський випад проти Антона Крижановського міг бути зумисним, бо був опосередковано спрямованим проти його нащадків – зокрема, проти маршалка Новгород-Сіверського намісництва Петра Івановича Борозни (1765–1820), який був у 1790-х роках і перших десятиліттях XIX століття доволі впливовим дворянином, обіймав численні високі посади й користувався великим авторитетом. Але тут також важливим є і той факт, що автор «Історії Русів», попри виразну спекуляцію антисемітськими стереотипами (Крижановський зображується зажерливим і схильним до збагачення через етнічний чинник: через те, що був євреєм), також наводить неправдиві дані. Якщо це було зроблено свідомо, то зростає ймовірність, що це було спрямовано супроти нащадків або родичів Крижановського [9, с. 314].

Як ми зауважували вище, в «Історії Русів» біографічна «довідка» про Антіна Крижановського з тих чи інших причин є, м'яко кажучи, хибною. За даними В. Заруби, засновником старшинської династії Крижановських був сам батько Антона Крижановського Степан, вихрещений єврей, який пізніше став у 1742 році сотником Глинської сотні за хабар [2, с. 245, с. 712]. Тож майбутній бригадир Антон Крижановський стає сотником на місці батька після його смерті, де й перебував до грудня 1752 року, а пізніше стає полковником Першого



компанійського полку (1752–1762) і полковником Гадяцького полку (1762–1772).

У романі П. Куліш завершує життєвий шлях Крижановського ганебною смертю від руки Радивоя через застосування характерного для романтизму літературного прийому «випадкової» драматичної зустрічі. На відміну від літературного твору, життєвий шлях справжнього А. Крижановського був набагато довшим, хоча і не менш драматичним. Відповідно до інформації сучасного краєзнавця М. Назаренка, який відшукав могилу полковника та його дружини [8], полковник Антон Крижановський народився 1722 року, прожив до 1802 року і був похований у селі на Одещині, яке тепер носить назву Крижанівка. Ймовірно, заснований полковником хутір пізніше дав назву й селу.

На жаль, недостатність архівних даних не дозволяє з упевненістю простежити, як саме розгорталася доля Антона Крижановського після зруйнування Запорізької Січі 1775 року. Найімовірніше, полковник належав до тієї частини козацької старшини, яка переселилася на територію сучасної Одещини й активно розбудовували південноукраїнський край. Відповідно до тогочасної складної структури Одеського градоначальництва, колишні козаки не виокремлювалися в окремий стан, а вважалися одеськими міщанами або купцями, попри те, що жили не в місті [12, с. 88–89]. Утім, існування гробниці Крижановських підтверджує те, що полковник доживав віку саме на Одещині.

Як зауважувалося вище, парадоксальність образу Крижановського в романі «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» полягає в тому, що, будучи консолідуючим персонажем для інших і спонукою для розгортання подій, він майже завжди залишається осторонь, ніби навмисно підкреслюючи свою таємничість і підступність. Автор все ж чітко окреслює цю постать, наділяючи її виразними портретними характеристиками. Так, наприклад, описуючи його зовнішність, зауважено нібито про «типові» фізіогномічні риси для євреїв [5, с. 211]. Втім, як постійно зауважується в тексті, ніці риси Крижановського є питомо національними рисами євреїв. Полемізуючи з молодим Михайлом Чарнишенком, суддя «розважливо» вбачає саме в походженні бригадира й головну причину йому не довіряти та захоплюється винищенням євреїв у часи російського царя Івана Грозного (тут мова йде про відоме винищення полонених євреїв-міщан після капітуляції Полоцька перед московитами в 1563 році) [5, с. 214]. Як ми зауважували вище, вихрещення євреїв навіть у часи Хмельниччини не було чимось незвичайним і, зрештою, у своєму різкому випаді суддя висловлює конкретну антисемітську риторичку, яка, зрештою, суміжна і з поглядами батька Чарнишенка, який страшенно був розлючений, коли дізнався, що «якогось жида настановили на полковника» [5, с. 251]. П. Куліш не зважає на справжню історію вихрещення євреїв у козацькому середовищі, яка, як йшлося вище, зводилася до того, що зі зміною віросповідання вчорашній юдей ставав «своїм» козаком і мав усі перспективи для успішної інтеграції. Проте на побутовому рівні стереотипи очевидно мали місце й живилися антисемітськими вигадками та чутками. Так, наприклад, пояснення того, що євреї входять у козацьку старшину, легко «пояснюється» їхньою диявольською натурою, яка здатна очарувати людей і підкорювати їх своїй волі – Крижановський є



«проклятим антихристом», який знається з нечистою силою й постійно приносить нещастя, але над ним тяжіє гнів Божий, бо ж він «ворог роду людського» [5, с. 267]. Єврейське походження Крижановського як пояснення його диявольської натури (не в романтичному, а в метафоричному значенні) цілком суголосне стереотипам про євреїв, які, на переконання П. Куліша, були ще міцними в описувані часи.

Отже, у своєму першому романі П. Куліш продукує міфологему, яка постала на основі протонародних стереотипів та некритичного використання «Історії Русів» – міфологему про єврея-вихреста, який корисливо та з умислом інтегрується в українську козацьку спільноту й поступово емансипується настільки, що здобуває високу військову посаду завдяки покровительству російського імператора та непоправно шкодить козацтву, яке намагається балансувати між помислами про минуле славетне минуле та теперішнє колоніальне сьогодення. Втім, ця позиція йде врозріз із реальними історичними фактами, зокрема й біографічними про полковника Антона Крижановського, які доводять нетривкість релігійного антисемітизму серед козаків, адже чимало представників єврейських родин після прийняття православ'я, а також відповідної соціальної інкорпорації, потрапили в козацьку адміністрацію. Справжня біографія козацького полковника Антона Крижановського, що окреслена тут лише частково, слугує тому зайвим доказом.

Література

1. Джонсон П. Історія євреїв / укр. пер. О. Мокровольського. Київ : Альтернативи, 2000. 704 с.
2. Заруба В. Козацька старшина Гетьманської України (1648–1782): персональний склад та родинні зв'язки. Дніпропетровськ : Ліра, 2011. 932 с.
3. Історія русів / укр. пер. І. Драча. 2-ге вид. Київ : Веселка, 2003. 366 с.
4. Кац Я. Евреи в средневековой Европе (Замкнутость и толерантность) / перевод с иврита С. Рузер. Иерусалим : Библиотека-Алия, 1992. 330 с.
5. Куліш П. Чорна рада. Михайло Чарнишенко. Київ : Персонал, 2008. 452 с.
6. Лазаревский А. Люди старой Малороссии. 8. Крыжановские. *Киевская старина* : ежемесеч. ист. журн. 1885. № 5. Май. С. 7–13.
7. Мицик Ю. Єврей-козаки. *Хроніка 2000*. 1998. № 21–22. С. 72–76.
8. На цвинтарі під Одесою знайдені могили видатних діячів краю. URL: <http://surl.li/dztpd>
9. Плохій С. Козацький міф: історія і націєтворення в епоху імперій / пер. з англ. Микола Климчук. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 400 с.
10. Плохій С. Наливайкова віра: Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні / авториз. пер. з англ. та ред. укр. тексту С. Грачової. Вид. 2-ге, випр. Київ : Критика, 2006. 494 с.
11. Рожченко З. Єврейські імена серед українських козаків. *Opera Slavica*. 2004. XIV. 2. С. 11–19.
12. Сапожников И., Сапожникова Г. Запорожские и черноморские казаки в Хаджибеи и в Одессе (1770–1820-е годы). Одесса : ОКФА, 1998. 272 с.
13. Томазов В. Вони служили Україні: З історії козацьких родів єврейського походження. *Хроніка 2000*. 1998. № 21–22. С. 62–71.



Чікало О. І.
к. філол. н., ст. наук. співробітник
Інститут народознавства НАН України (м. Львів)

ФОЛЬКЛОРНІ НАРАТИВИ ПРО ПРОСВІТНИЦЬКИЙ РУХ НА ПРИКАРПАТТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ІНТЕРПРИТАЦІЇ

ХХ століття з його історичними та політичними перипетіями вплинуло не тільки на стан свідомості західноукраїнського суспільства, але й зумовило виникнення нових пластів народної культури, а зокрема, фольклору. Перша світова війна, проголошення, боротьба та втрата незалежності Української держави, а в міжвоєнний період відстоювання національних прав українців у складі Речі Посполитої, відобразилися в пісенній та усній фольклорній традиції, яка й сьогодні є відкритою системою і рефлексує на усі зміни, що відбуваються у суспільстві.

Незважаючи на поразку національної революції 1918–1919 років, українці у міжвоєнний період не полишали спроб зберегти освіту, адже в ситуації, що склалася, умовою виживання нації стала стійка протидія асиміляції та культурно-освітній дискримінації. У національно свідомому середовищі панувало переконання, що без належного рівня освіти та свого війська незалежна держава не може відбутися. Тому першими кроками для досягнення такої бажаної мети стало заснування просвітницьких та освітніх організацій, які перебрали на себе культурно-освітні, господарські функції, забезпечували українцям їхні національні потреби та стали підвалиною для подальшої збройної боротьби та Руху Опору.

Історичні джерела засвідчують, що найбільш активно і продуктивно у 20-х – 30-х роках ХХ століття діяли, засновані в середині ХІХ – на початку ХХ століття товариства «Просвіта» та «Рідна школа», пріоритетом діяльності яких було прищепити розуміння національної ідентичності, підвищити культурний рівень та мінімізувати неписьменність українців. Цій проблематиці присвячені праці багатьох істориків (Б. Савчука, Ю. Сливки, З. Струк, В. Целевича та ін.), однак поза увагою залишається народний погляд на організацію та діяльність цих установ. Його можемо почерпнути з народної прози – розповідей про суспільно-історичні події, відтворених крізь призму життя оповідачів. На жаль, з огляду на складність фіксації та дослідження цього матеріалу, маємо обмаль фольклористичних праць, об'єктом яких є народні оповідання про становлення українських просвітницьких організацій та національно-визвольні змагання ХХ століття, тому пропонується розвідка є актуальною і потрібною. До аналітичного опрацювання народної прози цього періоду зверталися О. Бріцина, М. Демедюк, М. Качмар, Р. Кирчів, Г. Кравцова, О. Кузьменко, Є. Луньо, С. Мишанич, В. Сокіл, Г. Сокіл та ін.

Таким чином, **мета статті** – проаналізувати наративи та їхні базові мотиви, що ілюструють народну інтерпретацію суспільних процесів, зокрема створення просвітницьких товариств та закладів освіти, їхню роль у житті громади та вплив



на становлення національно-визвольного руху середини ХХ століття у Галичині, а зокрема на Станіславщині.

Об'єктом та джерельною базою дослідження стали народні наративи, записані під час польових обстежень різних теренів Прикарпаття. Це народні оповідання про національно-визвольні змагання першої третини та середини ХХ століття, носіями яких є учасники і свідки боротьби, а також їхні нащадки.

Як засвідчують документи, ще з середини ХІХ століття в Галичині розпочався процес самоствердження українців, зокрема у квітні 1848 року українці Львова звернулися до влади з вимогою, щоб мовою викладання в народних школах була українська. Дослідниця діяльності «Просвіти» Т. Панфілова пише, що «9 травня 1848 р. цісар надіслав Головній Руській Раді загалом позитивну відповідь» [8, с. 126], яка уможливила заснування «Народного Дому», як платформи для розвитку української культури, а 1868 року засноване товариство «Просвіта».

Майже одночасно з «Просвітою» з ініціативи Омеляна Огоновського, Анатолія Вахнянина, о. Олександра Стефановича, Омеляна Партицького та інших виникає «Руське товариство педагогічне» (1881–1939; 1912 року трансформувалося в «Українське педагогічне товариство», а з 1926 – «Рідну школу»).

«Просвіта» і «Рідна школа» виховали майбутніх вояків ОУН та УПА, священиків, лікарів, педагогів, провідних діячів науки та мистецтва. Вони стали важливим явищем суспільно-політичного та культурно-освітнього життя Західної України» [10].

Усні оповідання про події першої третини ХХ століття на західноукраїнських землях демонструють народну візію ролі освітніх організацій у вихованні національно свідомого суспільного прошарку, активно задіяного до боротьби за незалежність України. Це комплекс оповідей про стан освіти в Галичині у першій третині ХХ століття, створення таких осередків в селах, навчання в українських школах, діяльність місцевих читалень, створення бібліотек та середовищ, представники яких стали активними учасниками боротьби та Руху Опору проти поневолення.

Українські освітні товариства мали на меті виховати молодь в українському дусі, починаючи зі садочкового віку. Для цього по всій Галичині організували захоронки (дитячі садочки), якими спершу опікувалася УГКЦ, зокрема Сестри Службениці та Василянки, а «невдовзі з ініціативи Марії Грушевської і Наталії Кобринської, інших членів «Клубу Русинок» у 1900 р. засновується товариство «Руська захоронка (пізніше – «Українська захоронка»)» [6, с. 5]. Захоронки дбали про підтримку і виховання дітей із найбідніших родин та сиріт. Про львівську захоронку – одну з багатьох, які організувало духовенство греко-католицької церкви, розповідає Надія Курдидик з села Бовшева на Франківщині. Саме тут вчилася батькова сестра – Анастасія Мурафа (Тершаковець):

«А мій тато всюди їздив, всюди їздив, всьо знав. Ву Львові неодноразово був. Чого? Тому що він хотів віддати ту сестру десь до школи у Львові. І тоді він, як приїхав, він сказав, що там є захоронка. Знаєте захоронку? І разом з опікуном вони



відвезли її туди в захоронку, і вона там вчилася. А тато часто доїжджав [5]».

Педагоги захоронки виховували дітей свідомими українцями і результат не забарився – тітка Надії Курдидик, навчаючись у фаховій середній школі сестер Василянок, познайомилася із родичкою свого майбутнього чоловіка, політичного та військового діяча Зеновія Тершаковця «Федора», після загибелі якого засуджена до 10 років таборів (Кенгір, Спаськ, Актас в Управлінні таборів «Карлаг»).

Згадуючи про батька і родину пані Надія розповідає:

«Тато часто їздив до тої сестри. Але ви повинні знати, бо тому вона познайомилася з одною панею у Львові, львівською, то не львівська, вони з Комарно, з Якимчиць. І там жили Тершаковці. Знаєте? [Ті, що брати Тершаковіці були?] Так, так. І вона вийшла заміж за Зеновія Тершаковця. Вийшла заміж» [5].

Цікаво, що на відміну від історичних документів, народна проза, де оповідач виступає також і дійовою особою, характерне чуттєве зображення пережитого. Часто цінність особистого пережиття домінує над громадським чи національним. Драматична доля родини Мураф, трагічна загибель батька зумовили назвичайно емоційний стиль оповіді респондентки. Дослідник народних оповідань Степан Мишанич писав, що «специфіка усних оповідань полягає в їх безпосередній емоційній дії, чому сприяє особлива довірливість інтонації, суб'єктивна щирість розповіді чи оповіді, моральний максималізм тощо. Все це допомагає переконати слухача в життєвій достовірності й психологічній правдивості зображуваного» [7].

Товариство «Просвіта» мало розгалужену мережу читалень по всій Галичині, а зокрема на Франківщині. Серед записаних матеріалів виокремлюємо свідчення про його діяльність: від згадок – до докладних оповідей про роботу, яку провадили активні просвітяни. Це, переважно, були постановки вистав, культурні заходи, лекції та ін.

Василь Духнович згадує навіть про два осередки у княжому Крилосі:

«[А ще скажіть, читальня була тут? «Просвіта»?] Була, була. І тут нагорі була, і на долині була. Ну збиралися, вистави колись грали. Всьо культурно-просвітницьке життя. А тепер вже що? Тепер телевизор, комп'ютер» [2].

Про хату-читальню (термін вже радянського часу, витворений для того, аби стерти з пам'яті читальні «Просвіти») оповідав крайнин попереднього респондента – Іван Шевчук :

«Хата-читальня. То, виж, можна було там і доміно пограти, і шахмати пограти, і кому що до сподоби. О. І такі справи» [3].

В останньому з наведених епізодів, відбулося типове для народної прози зміщення хронології, коли в розповіді про читальню 1930-х років підмінено назву («читальня» або «Просвіта») на значно пізніше слово-новотвір «хата-читальня». Про такі, певною мірою, курйози пише О. Бріцина у своїй публікації про історизм народної прози: «Причиною цього явища є не погана обізнаність респондентів з історією, а властивий фольклору спосіб типизації, коли важливі для народних оцінок риси слугують джерелом поєднання типових характеристик в одному



досить умовному з точки зору історії персонажі» [1, с. 141] чи, як у наведеному наративі, організації.

Національно свідомими були й мешканці вже згаданого села Бовшева, образи яких закарбувалися народній оповідній традиції. Зафіксовані народні оповідання про їхню діяльність в новоствореному осередку «Просвіти».

Суголосною є й розповідь про створення читальні і діяльність одного з фундаторів осередку «Просвіти» Степана Мурафи [9]:

«А коли вже побудували читальню «Просвіта», тоді мій тато каже: «Треба якусь бібліотеку організувати». Розумієте? І мій тато продає кусок поля, свого власного, розумієте, і їде до Львова, і на ті гроші закупає бібліотеку. Ніхто того в селі, навіть кому скажу, подивитси на мене, та й собі не розуміють того, що люди працювали тяжко, аби заробити і купити шматок поля. А мій тато свого поля продав і купив книжки до бібліотеки» [5].

Мотив жертвовності є наскрізним для оповідної традиції того часу. Він ілюструє високий рівень свідомості окремих патріотів, які розуміли, що без праці для добра громади, краю не можливе відновлення незалежної України. Розповідаючи про те, як люди віддали своє житло і землю заради того, щоб молодь мала можливість розвиватися, оповідачка неодноразово наголошує на цінності землі, яка була абсолютною. Образи землі, що годує, і книжки, яка є духовною поживою, однакові за цінністю та вагомістю, а образи людей, які були жертводавцями героїзуються.

Варіанти наративу про діяльність осередків «Просвіти» містечка Бурштин розповів Федір Наритник:

«Але ваставу грали, поляки мусіли дати дозвіл, розумієте? Дозвіл, вони, наприклад, вастави, вони ту програму мусіли [узгодити – О. Ч]. Так, програму вони прочитали, програму і так, там не було такого кримінального, а якщо було вже щось не до їх, заборонили. Отаке» [4].

Чоловічі наративи більш конкретні на інформативні щодо політичної ситуації, а зокрема стосунків між українцям та тодішньою польською владою. Федір Наритник обґрунтовує причини протистояння, серед яких була цензура, що стосувалася українського національного питання, яке розглядали як загрозу для польської, а згодом і радянської держави.

Арешти свідомих українців відбувалися як за часів Польщі, так і з приходом більшовицької окупаційної влади ще й тому, що освітні організації стали осередками постанов збройного руху. На основі бовшівської «Просвіти» виник таємний осередок ОУН, про який докладно розповідає Надія Курдидик:

«[Скажіть, а в селі Організація українських націоналістів була?] Та. Ну і тоді то члени «Просвіти». Тоді мій тато розповідає, що таке ОУН. Вже організація існувала. Вже всьо. І розповідає, і запрошує, хто бажає записуватися. Маса! Маса було в ОУН! В ОУН. І ходили по селі, співали: «Смерть, смерть, ляхам смерть, смерть московсько-жидівській комуні, в бій кривавий ОУН нас веде!» Така пісня була. Ви чули таку пісню? Не чули? Отака була пісня в нас. Та так ходили хлопці, дівчата по селі, співали. То таке було завзяття, таке



піднесення, що я мала, я мала, я тото пам'ятаю. Ну скільки, я третій клас закінчила при німцях» [5].

Загальний піднесений стан тогочасної громади зумовлений потужною організаційною роботою «Просвіти», а зокрема її натхненників та меценатів, одним з яких був Степан Мурафа. Його образ героїзований у народних оповіданнях:

Мій тато всьо то... Я знаю, ким він там був. О. Ну перше був голова «Просвіти», організатор ОУН. То я знаю. То я знаю. Бо ше одна жінка мені розказувала, як її товаришку записали. Вона записалася в ОУН. А вітчим її не знав. Він був коваль. Мій тато приїхав туди до коваля. А він всіх перше провідвідував. І міг приїхати в поле, бо ми мали далеко поле, тут за гостинцем, то він міг приїхати передвечером. Бо він такий був балакун. Він багато говорив. А як начне говорити ше то, ше то, ше то» [5]. Оповідачка розповідає, як відбувалася агітаційна робота, завдяки якій в лави ОУН–УПА вступали свідомі дівчата та хлопці, які брали активну участь у діяльності «Просвіти».

Опрацьовуючи фольклорні матеріали зі Станіславівщини, а зокрема з княжого Крилоса, вивлено народні оповідання про референта Калуського окружного осередку УПА:

«[А за що діда вивезли?] А за сина. Син, то був референт Калуського окружного осередку УПА. Син був. Він закінчив Франківську гімназію. От. Тоже загинув» [2].

Для цього великого масиву наративів притаманні згадки про освіченість людей, які віддали своє життя за волю України. У цьому варіанті відзначено одну з найвідоміших українських гімназій – Станіславівську («Він закінчив Франківську гімназію»). Оскільки оповідач Василь Духнович за віком один із наймолодших інформантів і більшу частину життя прожив за часів радянської влади, тому у своїх оповідях він уживає топоніми вже цього періоду. Респондент розповідає про трагічну долю священничого сина Йосифа Легіна, активного громадянина Крилоса, який провадив активну просвітницьку та підпільну агітаційну діяльність:

«[А ще до війни Другої світової була у Вас в селі тут читальня? «Просвіта»?] Була. На шот того, то було. То тут Крилос, то він постійно був, якби сказати, постійно дихав таким патріотичним духом. О. То він то це віддавна-предавна, Крилос – то не є якесь собі село та й всьо. То москалі зробили тут село і [...]. А ми фактично... Княжа столиця була. О. І тут цілий чес робилисі збори. О. Були такі спеціально люди, от. Їх потому спекли на тім, на кухні живцем. Тут во, де музей. Були коло музею? О. Там окрема кімната була. Во. То там сестри жили, законниці. О. То в них в хаті спалили. Той Легін Йосиф там бідолашний. І мордували його там, на тій червоній кухні. А недалеко від сусідів, то вже допекли чисто, вже там не витримав – вмер. О. За то, що він був провідником. О. Мав тайну документацію, сховану» [3].

Цей наратив назвичайно цікавий з огляду на те, як наші сучасники сприймають своє село і як транслюється добре збережена історична пам'ять. Іван



Шевчук і далі співвідносить цю землю з княжою столицею, з якої почалося Галицько-Волинська держава. Оповідач обґрунтовує активність його мешканців з тяглістю традиції державотворення.

Таким чином, проаналізувавши мотиви наративів про початки збройного національно-визвольного руху на Прикарпатті, можемо підсумувати, що освітні і просвітницькі організації відіграли неабияку роль у становленні цього руху. Вони виховали ціле покоління молоді, яке намагалося втілити кількасотлітнє прагнення до незалежності, беручи участь в ОУН та згодом в УПА. Народні наративи у притаманний для народної традиції спосіб засвідчують, що «Просвіта» і «Рідна школа», українські навчальні заклади (гімназії) організували та підготували свідомих українців, які офірували не тільки своє майно, землю на потреби громади, а й віддали своє життя за волю України. Народна проза, зберігаючи виразну інформативну складову, ілюструє ці процеси, як правило, крізь призму народного побуту, світогляду, традиційних знань та уявлень. Спосіб відтворення, композиція наративів залежить від того, хто їх репродукує, а саме від особи оповідача/оповідачки, епічної позиції, у якій він/вона знаходиться (безпосередній учасник, свідок-хронікер чи нащадок активного діяча, який чув інформацію з уст батьків чи рідних), віку та статі. Літні оповідачі, зазвичай, будують свої оповіді на протиставленні давнього і сучасного – це найбільш поширений прийом, при чому для таких оповідей характерна ідеалізація минулого на противагу теперішньому. Наративи безпосередніх учасників відзначаються насиченою інформативністю, конкретністю та акцентованістю на реальному фактажі та його мінімальній інтерпретації. Оповіді свідків більш описові з тенденцією до власних роздумів щодо певних подій. Цікавими є наративи, у яких діти народних героїв розповідають свої спогади про діяльність батьків. Тут переважає ідеалізація та героїзація образів людей, які найбільшою цінністю вважали потреби нації та віддали власне життя за ідею національного визволення.

Література

1. Бріцина О. ХХ сторіччя в усній історії українців (нотатки до питання про історизм фольклору). *У пошуках власного голосу: усна історія як теорія, метод та джерело*. Харків, 2010. С. 141.
2. Записали О. Чікало та М. Качмар 29.06.2019 р. в с. Крилос Галицького району Львівської області від Духновича Василя Остаповича, 1944 р. н., с. Крилос Галицького р-ну Івано-Франківської обл.
3. Записали О. Чікало та М. Качмар 29.06.2019 р. в с. Крилос Галицького району Івано-Франківської області від Шевчука Івана, 1948 р. н., с. Крилос Галицького району Івано-Франківської області.
4. Записали М. Качмар та О. Чікало 28.06. 2019 р. від Наритника Федора Степановича 1928 р. н. в с. Дем'янів (колись Бурштинського) тепер Галицького району Івано-Франківської області.
5. Записали О. Чікало та М. Качмар 28.06.2019 р. в с. Бовшеві Галицького району Івано-Франківської області від Курдидик Надії Стефанівни, 1934 р. н., с. Бовшів Галицького району Івано-Франківської області.



6. Малицька К. В ювілейне свято української захоронки. *В 25 роковини української захоронки*. Львів, 1927. С. 5.

7. Мишанич С. Біля джерел народної прози. *Фольклористичні та літературознавчі праці* : у 2 т. Донецьк : Донецький національний університет, 2003. Т. 1. С. 312

8. Панфілова Т. До питання про вплив культурно-освітніх та наукових товариств Східної Галичини на формування громадянського суспільства. *Ефективність державного управління* : зб. наук. праць. 2015. Вип. 43. С. 126. (С. 125–133)

9. Степан Михайлович Мурафа народився 1903 року в с. Бовшів Галицького району в родині заможного селянина. Був активним співробітником товариства «Просвіта», де діяли драматичний і хорový гуртки, «Рідна школа», «Гурток тверезості», молодіжна організація «Сокіл». За активну національну позицію сидів у тюрмі в Бережанах та Більшівцях. Після звільнення продовжував українську справу. Степан Мурафа був першим членом ОУН в Бовшеві і залучив до організації чимало молоді, яка потім влилася в лави УПА. У час творення повстанського підпілля, очолюючи «Просвіту», Степан Мурафа водночас стає станичним. А з приходом других совітів 10 листопада 1944 року його заарештували енкаведисти й етапували спочатку в тюрму в Більшівцях, а потім (до 7 квітня 1945 року) – у Станіславській катівні, як оповідали очевидці, його катували, він терпів нелюдські муки, та це не зламало відданого патріота, вірного сина України. Він не зрікся своїх переконань, не видав побратимів по боротьбі. Під тортурами Степан Мурафа помер. А в медичному висновку записали: «...умер после непродолжительной болезни сыпным тифом». Родина не вірить в достовірність цієї інформації і продовжує пошуки справжньої причини смерті.

10. Історія «Рідної школи». URL : <http://surl.li/dztye>



Чорний І. В.
д. філол. н., професор
Харківський національний університет внутрішніх справ

ПОСТАТЬ ЦІСАРЯ ФРАНЦА ЙОСИФА I В РЕЦЕПЦІ М. ШИМІЧКОВОЇ

Мариля Шимічкова – колективний псевдонім творчого дуету сучасних польських письменників Яцека Денеля та Петра Тарчинського. Спочатку вони просто ховались за ним, а потім зняли цю літературну машкару й почали друкувати свої справжні імена поряд з іменем вигаданої «співавторки». П. Тарчинський і особливо Я. Денель відомі й одноосібними творами, а під брендом Мариля Шимічкова (Maryla Szymiczkowa) вийшло чотири ретродетективи (польською *kryminał retro*), головною героїнею яких виступає професорка Зоф'я Щупачинська, яка живе у Кракові останньої чверті XIX століття.

Попри жіночий псевдонім, книги Я. Денеля і П. Тарчинського не дуже схожі на твори «жіночого детективу», який має певні жанрові ознаки. Насамперед, тут майже немає любовно-сентиментальної лінії, що присутня і є головною практично в усіх творах, авторками яких виступають жінки-письменниці. Наприклад, у жанрі польського *kryminał retro* це можна зустріти в книгах Іди Змеєвської, Малгожати Коханович та ін. Мало уваги приділяється душевним коливанням героїв, морально-етичним проблемам.

Зоф'я Щупачинська – дама бальзаківського віку, одружена з професором медицини, який на 10 років старший від неї. Подружжя бездітне. Героїня відверто нудьгує від такого життя, сповненого тільки складанням обіднього меню та пошуками чергової покоївки. Розплутування кримінальних загадок стає для неї певним засобом виходу з засмоктуючого болота побуту до вируючого енергією світу. Деякі критики й читачі називають Щупачинську «польською міс Марпл», хоча це не зовсім правильно. Зоф'я не схожа на героїню Агати Крісті ані темпераментом, ані методами провадження дізнання. Вона більш активна, схильна до всіляких авантур на кшталт перевдягнень, переслідувань підозрюваних, провокацій тощо.

Показовою особливістю ретродетективів Марилі Шимічкової є ретельне відтворення історичного колориту. Щоразу Петро Тарчинський – краків'янин за походженням – проводить ретельне історичне дослідження. Романи циклу продумані й вивірені, в них багато цікавих і мальовничих подробиць краківського життя кінця XIX століття [1]. На відміну від більшості творів колег Я. Денеля й П. Тарчинського, у циклі про Щупачинську діє багато реальних історичних осіб. Тут виступають художник Ян Матейко, письменники Генрік Сенкевич, Луціан Ридель, Станіслав Виспянський та ін. Тут знаходимо й постать австро-угорського цісаря Франца Йосифа I, за часів правління якого відбуваються події романів циклу.

Фактично фігура підстаркуватого цісаря з'являється тільки в одному романі циклу – другій його книзі «Роздерта завіса». Проте згадки про імператора, або ж



Найяснішого Пана, як він зветься у Шимічкової, зустрічаються в усіх чотирьох творах. Франц Йосиф I виступає символом часу, уособленням гігантської, але старіючої разом зі своїм володарем Австро-Угорської імперії. Його ім'я згадується персонажами романів Шимічкової чи не частіше за ім'я Бога. Події у житті цісаря співвідносяться з календарним часом романів циклу. Побіжно, наприклад, пригадують трагічну смерть спадкоємця престолу кронпринца Рудольфа, який загинув при загадкових обставинах разом зі своєю коханкою Марією Вечерою у замку Майерлінг у 1889 році. Персонажі висловлюють співчуття монарху, якого ця смерть дуже засмутила. Більше уваги приділено вбивству у 1898 році дружини цісаря імператриці Єлизавети (Сісі). Увага акцентується як на стосунках цісаря з цісаревою, так і на постаті вбивці Єлизавети, італійського анархіста Луїджі Лучені, й навіть на знарядді вбивства – загостреному напилку, що був розчинений у кислоті.

Уособленням Франца Йосифа серед «простого люду» є чоловік Зоф'ї професор медицини Ігнаци Щупачинський. Так само, як і цісар, він носить бакенбарди і висловлюється на адресу монарха з незмінною пошаною і обоженням. Найменший натяк на нечемність у ставленні до цісаря сприймається професором як особиста образа. Це типовий філістер, який нагадує головного героя роману Г. Манна «Вірнопідданий» Дідеріха Геслінга. Тим разючішим є контраст між ним і реальним цісарем під час короткочасного візиту імператора до Кракова.

Двадцятихвилинні відвідини Францом Йосифом одного з головних міст Галіції подано в епілозі роману «Роздerta завіса» як підсумок розслідування Зоф'єю злочину, вчиненого краківським поліцейським високопосадовцем. Підкреслюється контраст між пишним фасадом занепадаючої імперії та реальністю, яка ховається за ним. Автори не без іронії перераховують усі титули монарха, що займає значну частину опису візиту в цілому. Цісаря показано старою, втомленою людиною, яку мало цікавить життя його підданих і не хвилюють проблеми великих і малих міст, володарем яких він є. Не дивно, що за таких умов імперський механізм починає збоїти.

Література

1. Гараева Э. Марья Шимичкова в гостях у Мехоффера. URL: <http://dompolski-journal.ru/articles/article/269/>
2. Szymiczkowa M. Rozdarta zasłona. Kraków : Znak Literanova, 2016. 304 s.



Чумаченко О. А.
к. іст. н., доцент

Національний університет «Запорізька політехніка»

ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА В МЕМУАРНО-ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ XVIII СТОЛІТТЯ

Із середини XVI до кінці XVIII століття рушійною силою історичного поступу України було козацтво, яке відіграло вирішальну роль у розбудові держави, обороні від зовнішніх ворогів. На жаль, значення цього унікального історико-соціального явища до кінця не вивчене. Турецькі історики пов'язують виникнення козацтва зі східним елементом, аргументуючи це тюркським походженням слова *козак*. Деякі польські та російські науковці намагалися трактувати Запорозьку Січ як зборище авантюристів із різних країн, саме так розглядаючи козацтво як інтернаціональне явище. Заперечуючи такі твердження, український історик Ю. Мицик зазначав: «Якщо козацькі вольності були зібранням різноманітних авантюристів, то чому ж вони будували на Січі та в інших місцях православні церкви, а не католицькі костьольи, не мусульманські мечеті, не іудейські синагоги, чому ж козаки говорили українською мовою?» [3, с. 4].

Мета нашого дослідження – визначити роль українського козацтва в розвитку України, значення суспільно-політичної діяльності гетьманів та української старшини, а також реєстрових козаків.

Особливе місце у відображенні подій XVII–XVIII століть відіграла історико-мемуарна література, зокрема літописи. У козацьких літописах відтворена історія Козацької держави від часу її становлення на початку XVIII століття до знищення інституту гетьманства, розорення Запорозької Січі й перетворення України в провінцію Росії та Польщі, а згодом Австрії. «Козацькі літописи, – зазначав Дмитро Багалій, – з'явилися саме тоді, коли козацтво в державному, національному, релігійному та соціальному життю українського народу почало відігравати роль» [1, с. 1].

Літописання загалом було акцією творення власної історії та національного самоусвідомлення, адже метою історії є правильна передача нащадкам пам'яті про події, визначних осіб, які здобували перемоги, а також тих, які чинили шкоду своєму народові, тобто це – фіксація як позитивного, так і негативного історичного досвіду. Козацьке літописання не було актом стихійного творення, а мало під собою теоретичну базу, викладену в тогочасних риториках, у яких докладно розглядалися історіографічні принципи.

Першим із літописів була праця Теодосі Сафоновича «Хроніка із літописців стародавніх, із святого Нестора Печерського та інших, також із хронік польських про Русю, звідки Русь почалася, і про перших князів руських, і про подальших князів, що по них наступали, і про їхні справи» (1672). Т. Сафонович переконаний у потребі для тих, хто народився у православній вірі, знати про свою Батьківщину й «іншим, що питатимуть, сказати, бо людей, що не знають свого



роду, вважають за дурних» [2, с. 309]. У літописі відображено як історію Галицької землі, так і Київщини та Волині. У хроніці накреслена ідея спільного походження росіян та українців, хоч вона і не є провідною.

Другим із таких офіційних літописів був «Літопис Самовидця» (очевидно 1702 р.), автором якого більшість учених вважають військового та суспільного діяча періоду Руїни Романа Ракушку-Романовського. Це історичний твір про події до 1672 року, а згодом – щоденник, який відображає події, бачені власними очима. Мова літопису книжна українська, але значно ближча, ніж мова попередніх літописів. Особлива увага тут відведена повстанню Богдана Хмельницького, яке трактується як визвольне. Автор – прихильник думки, що реєстрове козацтво має посісти в країні таке місце, як і шляхта, тому засуджує стосунки на Запорозькій Січі як нерівні. У творі простежується пошанівне ставлення до польського короля та московського царя, негативне – до кримського хана; майбутнє України бачиться під протекторатом іноземного володаря. Загалом розповідь у творі об'єктивна, розважлива, але відчувається намагання уникнути опису російського гноблення. Автор засуджує Б. Хмельницького та П. Дорошенка за союз із «бусурманами», тобто турками. Із симпатією говорить про Я. Сомка та І. Сірка, а також про І. Мазепу. Прихильний також до березневих пактів 1654 року. Отже, в «Літописі Самовидця» відбита загалом проросійська старшинська ідеологія. Твір став джерельною базою для подальших козацьких літописань та історії ХІХ століття. Значення його ще й у тому, що в ньому наведені історичні факти, побутові деталі, яких немає в інших мемуарах.

Найвидатнішим з-поміж козацьких літописів вважають «Літопис Григорія Граб'янки» під назвою «Події превеликої, з вини поляків, кривавої, небувалої брані Богдана Хмельницького, гетьмана запорозького з поляками за найясніших королів польських Владислава, потім і Казимира, яка в 1648 році почала виправлятися і за літ десять по смертю Хмельницького незакінченої, із різних літописців і з діаріуша на війні писаного, в місті Гадячу, працею Григорія Граб'янки зібрану і стверджену самобутніх старожителів свідченням. Року 1710». (Уперше видано 1793 року, згодом – 1854). Твір написаний церковнослов'янською мовою, охоплює події з найдавніших часів до початку ХVІІІ століття (1709 рік – падіння І. Мазепи та вибори гетьмана І. Скоропадського). Головна частина твору стосується війни Богдана Хмельницького; твір загалом – компіляція з різних творів. У вступній частині «Оголошення до читача» автор пояснює причину написання літопису – збереження історичної пам'яті свого народу, особливо про Богдана Хмельницького. Твір суголосний з «Літописом Самовидця» щодо лояльного ставлення до Росії та пошанівного – до царів. Г. Граб'янка посилається на «Синопис», польських та німецьких істориків, а також користується офіційними документами: актами, грамотами, договорами України з Польщею та Московщиною, листами тощо. Із 257 сторінок 123 відведені повстанню Б. Хмельницького, що переросло у Визвольну війну. У літописі розповідається про запорозьких козаків, їхні битви, військовий устрій, про козацьких ватажків-гетьманів, унію тощо. З 1664 року події подані хронологічно. У творі



простежується вороже ставлення до турків і татар; прихильне, але не безсумнівне – до союзу з Москвою, адже автор рішуче виступає проти російських зазіхань на Україну, називаючи їх «ігом московського самодержавства», засуджує утиски російських воєвод в Україні. Літописець прихильно ставиться до Б. Хмельницького як національного героя, а також до М. Пушкаря, Я. Сомка, І. Самойловича за його вірність російській орієнтації; І. Мазепу називає «злохитрим», П. Дорошенка – «безбожником» за його союз із бусурманами, ставлячи йому у вину сплюндрування України. Автор – виразний український автономіст російської орієнтації, хоч і розуміє біди від цього. Особливістю літопису Г. Граб'янки є усвідомлення державної традиції України від скіфів через Київську Русь до Козацької держави, тобто вважає Україну спадкоємицею багатомірової державної традиції на своїх землях. Літописи Самовидця і Г. Граб'янки є державницькими документами і відбивали, очевидно, не особисті погляди авторів, а певну суспільну офіційну позицію.

Четвертим літописом, а третім у козацькому триптиху, є літопис Самійла Величка під назвою «Сказання про війну козацьку з поляками, що через Зіновія Богдана Хмельницького, гетьмана Військ Запорозьких, вісім літ точилася, а близько дванадцяти літ тяглася з іншими державами у поляків, якою він, Хмельницький, при всесильній Божій помочі, з козаками і татарами з тяжкого лядського іга вибився і під великодержавне пресвітлого Олексія Михайловича володіння добровільно піддався».

Книга складається з двох частин: перша обіймає події 1648–1659 років, друга – події 1670–1700 років; кінця літопис не має, отже, не відомо, яким роком мав закінчити твір С. Величка (видано 1720 року). Автор прославляє Б. Хмельницького, докладно описує його битви, подає українську історію на загальноєвропейському тлі, тобто вписує Україну в європейський контекст. Поруч зі статтями Б. Хмельницького публікує пункти його наступника Ю. Хмельницького, який не знав, що вони вже були сфальшовані царським урядом. Очевидно, через наступні трагічні події в історії України (тримання І. Скоропадського в Москві через його намагання врятувати автономію України та уберегти від сваволі росіян, його смерть після запровадження в Україні 30 квітня 1722 року правління Малоросійської колегії, що призводить до арешту деяких канцеляристів та наказного гетьмана й української старшини). Після цих подій С. Величко розпочав роботу над другою книгою літопису, збирає матеріали, починає писати вступну частину, але вона десь зникла. Крім оригіналу, до нас дійшов так званий Судієнковий список літопису, зроблений пізніше. Автор бачить Запорозьку Січ ідеалом суспільного організму, апологізує І. Сірка як класичного запорожця, засуджує запорожців-заколотників П. Суховія, І. Бруховецького. Відчувається автономізм російської орієнтації, хоч і викриває російські зловживання та звірства в Україні. Разом з тим, йому чужа ідея незалежності, бо, на його думку, Україна сама не зможе втриматися. Об'єктивно описує дії гетьманів та полковників польської та турецької орієнтації, хоч і засуджує їх. Літописець – яскравий противник чвар та міжусобиць, для нього це –



безумство, яке губить як Україну, так і Козацьку державу. Варто відзначити своєрідну мужність С. Величка, адже в літописі аполігівана Запорозька Січ, коли вона вже була розорена й вийшла з меж Російської держави, бо підтримала повстання І. Мазепи, а згодом визнала гетьманом Пилипа Орлика. Літопис С. Величка має цілком виразний автономічно-державницький характер, історія народу написана, виходячи з його інтересів та понять про вольності й соціальні права. Мова твору книжна українська, хоч польські та російські документи цитовані в оригіналі.

Отже, козацькі літописи – це вершина української мемуарно-історичної прози XVIII століття. У них яскраво відчувається патріотична лінія. Літописи мають загальнонаціональне значення як історичні, публіцистичні та художні твори, як збірка документів автентичних і художніх стилізацій під документ, які подають козацьку історію. Літописи мають українську державницьку традицію як наслідок історико-політичного мислення на Лівобережній Україні, що мала назву Гетьманщина, засноване на ідеї автономізму, українського патріотизму, але при російській орієнтації. Для наступних досліджень вважаємо актуальним вивчення подальшого відродження національної пам'яті, зокрема після обрання новим гетьманом Данила Апостола.

Література

1. Багалій Д. Нарис української історіографії. Джерелознавство. Київ, 1925. В. II. 108 с.
2. Возняк М. Історія української літератури. Львів, 1921. Т. 2. 416 с.
3. Мицик Ю. Історія українського козацтва: актуальні проблеми дослідження. *Київська старовина*, 1992. № 3. С. 2–6.
4. Шевчук В. Козацька держава. Київ, 1995. 389 с.



Шапілова К. П.
аспірантка

ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет
ім. академіка Степана Дем'янука» (м. Рівне)

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ НА СУЧАСНУ ВОЄННУ ТЕМАТИКУ У ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ В ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ

Інтегровані заняття з мови і літератури – це сучасні форми організації навчального процесу, що забезпечують опанування здобувачами освіти взаємопов'язаного програмового матеріалу, цілісного формування комунікативної і літературної компетентності.

Т. Донченко підтримує думку об'єднаного вивчення мови та літератури і пропонує запровадити інтегрований курс словесності. «Важливою особливістю уроків словесності, – на думку вченої, – є вивчення мовних одиниць на основі аналізу тексту (уривка з художнього твору) в єдності змісту і форми [2]». Дійсно, текст є предметом вивчення як мови, так і літератури, через його призму можна побачити весь людський світ. Ефективним засобом інтеграції на таких заняттях є використання вдало дібраних, інформативно наповнених художніх текстів, які дають змогу висвітлити спільний для двох предметів навчальний матеріал.

Методи, що можуть бути застосовані на інтегрованих заняттях мови і літератури, мають на меті виконання завдань переважно компаративного, зіставного, творчого характеру [3]. Вивчення творів на сучасну воєнну тематику на заняттях словесності є вимогою сьогодення і потребують знань про літературу як явище, яке відображає усі зміни, що відбуваються у кожній окремій країні, і у світі загалом. Метою подібних інтеграційних занять є огляд сучасної літератури на воєнну тематику, окреслення її особливостей, змалювання героя цієї літератури.

Поява літератури на мілітарну тематику є своєрідною відповіддю на низку трагічних подій та потрясінь, які відбуваються нині в Україні від подій Майдану та розгортання протистоянь на Сході. Багато авторів звернулися в своїй творчості до теми війни. Загалом, це дуже різноманітні книжки, які пишуть люди різних сфер діяльності, серед яких є цивільні письменники, військові, журналісти, волонтери, солдати, які ніколи раніше не писали, і саме війна стала для них поштовхом до творчості. Тому завдання викладача-словесника полягає правильній трансляції достовірної інформації, так званої «голої правди про війну».

На інтегрованому занятті з мови і літератури під час вивчення творів на воєнну тематику здійснюються різні види аналізу тексту: змістовий, мовний, літературознавчий, стилістичний, типологічний, жанровий, композиційний тощо. Аналіз тексту вимагає від викладача чіткого керівництва послідовними діями студентів, а від останніх – великої розумової діяльності, що базується на знаннях: всієї системи мови, необхідних для встановлення стильової, типологічної та



жанрової приналежності висловлювання, і літературних теоретичних понять, потрібних для розуміння мистецтва слова, змісту літературного твору, його жанрових і стилістичних особливостей [1].

Вважаємо, що на подібних заняттях на обрану тематику досить ефективним є метод проектів, який дає змогу різновекторно характеризувати явище чи поняття, що вивчається. Такі проекти зацікавлюють студентів, дають можливість виявити себе як дослідника, так і знавця мови, а також ритора. Інтегрованими проектами можуть бути такі: «Влучні вислови поета/ письменника», «Історія створення твору», «Психологія у словах», «Психологія опису природи».

Окремого дослідження на заняттях вивчення мілітарної літератури, на нашу думку, потребує герой, який одночасно і герой, і жертва, але найважливіше те, що війна не вбиває у ньому усі його людські якості, а робить їх якіснішими, стійкішими, вічними. Варто націлити студентів на виокремлення типажів героя – воїна-захисника, воїна-лицаря, «воїна світла», який в небезпечний для країни час опинився на передовій і оберігає українські кордони ціною власного здоров'я та життя. Вивчення постаті головного героя на інтегрованих заняттях словесності потребує детального і покрокового дослідження мови текстового полотна, діалогів і монологів героїв, описів інтер'єрів та екстер'єрів. Тому пропонуємо такі види роботи:

- написання есе на тему «Який він справжній герой сучасної української війни...»;
- дослідження психології головного героя (через деталі зовнішності, вчинки, комунікацію героя чи героїні);
- мовний портрет головного героя твору.

Важливо виокремити порівняльний аспект декількох творів з метою виокремлення відмінних рис літератури цього періоду, якими є наступні: «щоб писати про війну не треба озиратися в минуле» [22]; книги «оперті на безпосередній досвід учасників» [22], спільна риса всіх творів – відкритий фінал, відсутність надії на хеппінг. С. Жадан слушно зауважує, що письменники, які відображають фронтову тематику «виконують важливу терапевтичну функцію в масштабі цілого суспільства: вони інтерпретують сучасні події», «намацують нові підвалини, на яких слід будувати модель української культури у XXI столітті.

Є безліч способів розповісти про війну, але кожен автор робить це у свій, притаманний лише йому, який не схожий на усі інші за манерою оповіді, за системою персонажів, за розставленими акцентами (в пріоритеті – життєві цінності!), а завдання вчителя-словесника націлити студентів на правильне розуміння та осмислення правди про сучасну війну.

Отже, інтеграція в сучасній школі – це вимога часу, актуальна для всіх викладачів, зацікавлених у формуванні всебічно розвиненої особистості студента, яка цілісно сприймає світ і здатна активно діяти в соціальній та професійній сферах.

Література

1. Амерханян С. Інтегрування на уроках літератури. *Дивослово*. 2012.



№ 11. С. 5–9.

2. Варзацька Л. Методика інтегрованого уроку мови. *Дивослово*. 2004. № 3. С. 31–50.

3. Варзацька Л. Типи інтегрованих уроків у системі компетентнісної мовної освіти. *Дивослово*. 2013. № 11. С. 2–4.

4. Донченко Т. Уроки мови мають стати уроками словесності. *Дивослово*. 1995. № 4. С. 36–38.

5. Криворотенко О. Сучасні підходи до організації навчальної діяльності на уроці літератури. *Дивослово*. 2019. № 5. С. 2–10.

6. Кучеренко І. Теоретичні і методичні засади сучасного уроку української мови в основній школі : монографія. Умань : Видавець ФОП Жовтий О. О., 2014. 410 с.

7. Слапчук В. Війна як дискурс. URL: <http://litakcent.com/2015/02/17/vijna-jak-dyskurs/>



Шевчук Т. М.
к. філол. н., ст. наук. співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)
Балушок В. Г.
к. іст. н., ст. наук. співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

ДО ДжЕРЕЛ ТВОРЕННЯ КОЗАЦЬКОГО МІФУ ТА МОДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ВЕРЕМІЇВСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ЗАПИСИ П. МАРТИНОВИЧА

Російсько-українська війна дала поштовх до переосмислення багатьох історичних подій, з особливою силою актуалізувався козацький міф України, що, за словами Сергія Плохія, «допоміг розколоти російську імперську ідентичність і ліг в основу модерної української нації» [6, с. 19]. Процес перетворення образу козака на символ української національної ідентичності, як стверджують історики, відбувався вже на початку XVIII ст. Адже «владна еліта Гетьманщини потребувала козацького минулого та козацької історії, щоби довести й захистити свої привілеї від наступу російського абсолютизму». Аналізуючи науковий доробок М. Грушевського, С. Плохій відзначив у ньому чіткі паралелі між «пробудженням» української нації на початку ХХ ст. і козацьким періодом: козацька історія «мала багато прикмет українського «золотого віку» [5, с. 200]. Ми теж звертаємося до теми творення козацького міфу України, але цього разу творення «знизу» – тобто самим народом, що відобразилося у фольклорі. Методологічними орієнтирами служать праці С. Плохія, а також німецьких єгиптологів Яна й Аляйди Ассманів, у центрі уваги яких знаходиться аналіз механізму трансформації повсякденної комунікативної пам'яті в культурну. Адже козацький епос, як зібрання усних текстів, належав до культурних структур («фігур пам'яті» за Я. та А. Ассманами), що служили народу для збереження в колективній пам'яті значущих подій минулого [2; с. 11, с. 9–19].

Формування козацького міфу «знизу» яскраво ілюструють фольклорні записи Порфирія Мартиновича, здійснені в козацькому селі Вереміївка Золотоніського повіту впродовж 1897–1902 років (у 1950-х роках село затоплене при будівництві Кременчуцької ГЕС на Дніпрі). Цікавим для нашої теми є текст під назвою «Які то були запорожці», записаний від Карила Сайка:

«Ішов один чоловік берегом понад морем, він із наших місць на заробітки ходив у той край, туди, до моря. <...> Коли дивиться – іде дід старий-старий, борода в його довга, аж біла, у білій сорочці, в білих штанях, без шапки він, тільки чуб сивий густий і борода довга. Іде він босий і так [важко – П. Мартинович] ступає, що слід глибокий на піску остаєця, як неначе не чоловічий слід, чоловік такого глибокого сліду не зроби на піску. <...> Підійшов той дід до того чоловіка



та й каже йому: "Здоров [!]" "Здорові, дідуню". <...> "Ти не бачив, каже [,] як запорожці плавають по морю?" "Ні, не бачив", – каже, дідуню". "Так подивися ж – каже, – як вони плавають". Підійшов до моря, увійшов у море й сів на воді, прямо так [,] як долі на землі [,] сів та й сидить так, як на землі <...> Вітер дме, а море бурунить хвилю об берега [;] далеко несе в море [,] туди вдаль... і несе того діда, тільки хвиля коливається, а він сидить, ізобгавши ноги і не здвинеться, тільки сорочка біла та чуб сивий видніється <...> І все далі той дід стає менший [,] менший; де далі хвиля його несе в море, то все той дід стає менший [,] менший. <...> поплив той дід морем, як на той бік моря.

Так отакі були запорозьці! То дід <...> запорожець був; до запорозьців і поплив він морем на той бік моря <...>.

Вони десь за морем (запорозьці). Ну вони десь є [,] запорозьці. Вони й досі десь єсть [,] то тільки ми їх не бачимо, а вони десь є. То тільки нам тут їх не видно, а проте вони десь єсть. <...>

Вони з отаманом Гладким як прийшли [,] то коло Азовського моря оселилися [,] запорозьці» [1, с. 17–17зв.].

Це фольклорне оповідання про події, що сприймаються як достовірні. І разом з тим спостерігаємо сакралізацію образу запорожця, який асоціативно пов'язаний з образом Ісуса Христа, що наділений здатністю «іти по воді». (Див.: Івана 6: 19; Марка 6: 48). Сакралізація образу запорожця підкреслена і вказівкою на те, що він залишає на піску «глибокий слід» – «чоловік такого глибокого сліду не зробиє на піску». Зовнішність запорожця – «дід старий-старий, борода в його довга, аж біла, у білій сорочці і білих штанях» – типове для фольклору вербальне зображення святого в оповіданнях «завмиральників» (хто побував на «тім світі»), що їх зафіксувала Софія Терещенко на Звенигородщині [7, с. 45].

У записаних П. Мартиновичем переказах чітко проступають народні уявлення про незнищенність козацтва, які поєднуються з вірою в месіанську місію запорожців. Незнищенність козацтва підкреслюється фразами: «Вони й досі десь єсть, то тільки ми їх не бачимо...», «Вони десь за морем...», хоч оповідання й завершується згадкою про конкретну історичну особу і конкретний географічний об'єкт – отамана Йосипа Гладкого та Азовське море.

В інших текстах з обширу фольклорної неказкової прози, записаних П. Мартиновичем у Вереміївці, теж наголошується на схожості запорожців зі святими, а також з богатирями, які перемагають зміїв. Знову ж, підкреслюються чудесні властивості запорожців, їхні здатності пересуватися по воді, «сидячи на хвилях»: «Запорожці було оце постелять по воді кирею, сядуть та й поїдуть Дніпром у море. То проти їх хвиля так і реве, так і реве, а з другого боку з берега ляхи стріляють, так як порохом, кулями на їх світять, а їм байдуже, сидять собі та в карти грають, сидять собі, та в карти грають. Вони були лицарі великі та праведники у Бога: через те їм так Бог і давав».

У цих фольклорних текстах стверджується, що запорожці мають відродитися і звільнити світ від злої нечисті. Й у своєму відродженні вони виявляють схожість зі святими та з богатирями: «Запорожці вп'ять будуть на землі. Аж із десятого



коліна народяться запорожці. Як усі дев'ять колін батько й матер чесні, без блудного гріха, то з десятого коліна народиться запорожець і од його впоять пойдуть запорожці <...>. Святі тоже родяться з дев'ятого коліна чесних родителів. Богатирі тоже з дев'ятого коліна чесних родителів».

Схожість зі святими та богатырями у відроджених запорожців має виявлятися і в їхній діяльності: «Святі людей поучатимуть, щоб правда була на світі. Богатирі будуть зміїв побіждать у тьмі. Їм буде [ангел – П. Мартинович] особий чотирьохкрилатий од Бога посланий. Вони не допускать змії із тьми на сей світ, бо якби змії вийшов із тьми на сей світ, то він би людей переїв. От така їм служба од Бога назначена (зап. від Орлянки (очевидно, дружина козака Івана Орлянського – Т. Ш., В. Б.))» [1, с. 27].

Як бачимо, це типова месіанська, чи мілленаристська ідея про відродження козацтва, яке звільнить український народ від зла і соціального гноблення. Термін «мілленаризм» походить від біблійного «тисячолітнього царства справедливості», що має настати з приходом Месії, й охоплює не лише власне месіанські рухи та ідеї, але й широке коло споріднених явищ. Усі вони є рухами невдоволених людей, які прагнуть чудотворного й неминучого акту порятунку, що повністю «перетворить життя на землі» [12, с. 561–562]. Пов'язані з козацтвом месіанські ідеї, були широко розповсюдженими в народі в Україні. Вони вплинули й на членів Кирило-Мефодіївського братства і знайшли відображення в «Книгах Буття українського народу», де заплановане Богом відродження людського суспільства пов'язується з загальною рівністю та демократією, що панували на Запорозькій Січі, а віра в майбутнє відродження пов'язана з вірою в смерть і воскресіння Христа [3]. А козацькі часи в народі вважаються, свого роду «золотим віком», «еталонним історичним часом» [9, с. 760], у якому, в свою чергу, слід бачити принаймні частковий і хронологічно пізній випадок властивої архаїчним культурам закономірності апелювання до віддалених у часі священних архетипів дій, явищ, соціальних інститутів тощо [10, с. 27–144].

Народні оповідачі вважають запорожців не лише лицарями, а й «праведниками у Бога», підносячи їх до рівня святих і богатирів, народження яких має міфологічне пояснення. Й ці фольклорні тексти не є поодинокими в багатому репертуарі українського козацького епосу – саме вони й засвідчують високий статус запорожців у колективній пам'яті українців.

Дослідниця фольклору Запоріжжя Ірина Павленко відзначає архаїчну семантику безсмертя козацького чину в епосі: козаки наділялися вмінням «мінятися, як місяць», тобто відроджуватися для нового життя [4, с. 17]. Це ж саме бачимо і в текстах, записаних П. Мартиновичем. І. Павленко звертає увагу й на те, що Чорне та Азовське моря, назви річок, лиманів тощо виступають у козацькому епосі важливими маркерами. Однак вони є не лише географічно-територіальними маркерами простору, – їхня міфологізація забезпечує їм додаткове семантичне навантаження – це «далекий край», рівнозначний казковому «тридесятому царству», Раю. Записані П. Мартиновичем оповідання позначені впливом уявлень



із обширу Народної Біблії⁷(це й згадка про «чотирикрилих янголів» – херувимів, святих, і сюжетні аналогії до євангельських розповідей про життя Ісуса Христа).

Перекази та легенди про козацтво, конкретним прикладом яких є зафіксовані П. Мартиновичем фольклорні тексти, разом із міфологізованими уявленнями про часи козацтва й козацьку вольницю («золота доба козаччини» як опозиція до сірої і похмурої «кріпосницької епохи» [див.: 8, с.154–164]), завжди мали велике розповсюдження в Україні у посткозацькі часи. Вони витворювали історичне тло існування українського народу та його шляху в історії, частиною якого були свого роду месіанські уявлення про козацтво. Згадаймо і масовий антикріпосницький рух Київська козаччина 1855 року, і називання «козаками» бійців повстанських загонів часів Української революції початку ХХ століття, і козацьку символіку формувань Січових стрільців, і авторську літературу чи сучасний кінематограф, популярними героями яких є козаки тощо.

Джерела та література

1. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Ін-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ), ф. 11, од. зб. 570.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
3. Козак С. Між історіософією і месіанізмом. «Книги буття українського народу». *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 224 (ССХХІV) : Праці Філологічної секції. Львів, 1992. С. 56–70.
4. Павленко І. Новорічні свята і обряди Запорізької Січі і фольклор Півдня України. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 6. С. 9–18.
5. Плохій С. Великий переділ: Незвичайна історія Михайла Грушевського / пер. з англ. М. Климчука. Київ : Критика, 2011. 600 с.
6. Плохій С. Козацький міф. Історія та націєтворення в епоху імперій / авториз. пер. з англ. М. Климчука. Київ : Laurus, 2013. 440 с.
7. Шевчук Т., Ставицька Я. Українська усна снотлумачна традиція початку ХХ століття (розвідки та тексти). Київ : Дуліби, 2017. 224 с.
8. Ясь О. Історія як міф. «Гетьман-відступник» у рецепції М. Костомарова. *Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха*. Зб. наукових праць. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2008. С. 145–167.
9. Ясь О. Міф історичний. Енциклопедія історії України: Київ : Ін-т історії України НАН України, 2009. Т. 6. С. 759–765.
10. Элиаде М. Космос и история. Избр. Работы / пер. с франц. и англ. Москва : Прогресс, 1987. 312 с.
11. Assmann J. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt, 1988. S. 9–19.
12. Lindstrom L. Millennial movements, millenarianism. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Edited by A. Barnard and J. Spencer. London and New York : Routledge, 2002. P. 561–562.

⁷Народная Біблія – фольклорні перекази Священного Писання, народні легенди на теми Старого та Нового Заповіту, а також вірування й прикмети, пов'язанні з фольклорними «біблійними» наративами. Народна Біблія включає канонічні та апокрифічні сюжети, архаїчні вірування і культурні стереотипи.



Шевчук Т. М.
к. філол. н., ст. наук. співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ)

КОЗАЦЬКИЙ ЕПОС У ЗБІРНИКАХ М. МАКСИМОВИЧА: СПРОБА ПОДОЛАННЯ ІМПЕРСЬКОГО НАРАТИВУ

Михайла Максимовича вважають зачинателем модерної української історіографії – завдяки йому «малоросійський субнаціональний наратив перетворюється на український національний наратив» [10, с. 164]. Він був одним із перших романтичних народників, який обстоював думку про органічний зв'язок між Київською Руссю й козацькою добою в історії України. При цьому офіційному імперському тлумаченню історії М. Максимович протиставив, за словами Зенона Когута, «третю традицію» (на противагу двом іншим – імперській російській та польській) [7] – народну творчість, подану ним у трьох збірниках українських народних пісень (1827, 1834, 1849). До появи цих видань такі пісні час від часу з'являлися в російських рукописних і друкованих пісенниках, але спеціально не виділялися. «Маніфестом українського народництва» назвав Михайло Грушевський [2, с. 2] передмову до першого збірника – «Малоросійськія пѣсни, изданія М. Максимовичемъ» (Москва, 1827). «Московській точці погляду, – як підкреслив М. Грушевський, – Максимович протиставив точку погляду київську, і з неї освітлював всі сі філологічні, історично-літературні й історичні факти» [2, с. 5]. Назву «малоросійські» М. Максимович запозичив з титульної сторінки «Енеїди» Івана Котляревського, у заголовках наступних збірників пісні названо вже «українськими». Слід спеціально звернути увагу на козацький епос (пісні та думи), що посідав особливе місце в тлумаченні М. Максимовичем історії українського козацтва. Нагадаємо, що саме його вважають творцем першої наукової історії козацтва [9, с. 58]. Тож спробуємо простежити витoki означеної видатної події в суспільному й інтелектуальному житті України – появи збірників М. Максимовича та проаналізуємо їх під кутом зору впливу на українську історіографію.

Як зазначає Леонід Зашкільняк, «завдяки французьким і німецьким романтикам (починаючи від Йогана Гердера) у першій половині XIX ст. було визначено головного суб'єкта історії – “народ-націю” як носія своєрідного “національного духу” з притаманними йому етно-психологічними (етнокультурними) рисами. Уся гуманістика Європи першої половини XIX ст. поширювала і пропагувала цей образ “справжнього” творця історії» [5, с. 15]. За впливовими ідеями Гердера народна пісня «вводила її носіїв рівноправним членом в республіку народів» [3, XI, XIII]. Наявність народної творчості давала право на існування національне й політичне, і за модною тоді гегельянською схемою, слов'янські народи могли проявити себе передусім саме в сфері слова. М. Максимович висунув ідею про самобутність історії кожного народу, без копіювання та запозичення від інших. Він, за словами Омеляна Пріцака, на базі



народних пісень «персоніфікував суспільну свідомість («дух» народу) українців і зробив першу спробу охарактеризувати різницю між психікою українців та росіян» [11, XL–XLI].

2017 року «Український історичний журнал» у рубриці «Історіографічна класика» опублікував статтю М. Максимовича «О малороссийских народных песнях», що вперше побачила світ 1827 року. У вступній статті до цієї публікації Олексій Ясь наголосив, що М. Максимович був «один із перших та найвідоміших репрезентантів романтичної історіографії перших десятиліть XIX ст. Зазвичай його світосприйняття та погляди переважно тлумачать у руслі інтелектуальних впливів тогочасної німецької думки, передусім натурфілософії Фрідріха фон Шеллінга» [15, с. 166]. У статті ж у газеті «День» 2010 року О. Ясь стверджував, що інтелектуальні зусилля М. Максимовича були спрямовані на ідею осягнення руського народного духу, але в місцевому, українському контексті. Лояльне ставлення до етнографічних студій М. Максимовича в імперських наукових колах О. Ясь пояснює вибором специфічного ракурсу подачі матеріалу: «Один із таких способів полягав у такому включенні давньоруських / малоросійських елементів до загальноросійської конструкції минувшини, що вони перетворювалися в сутнісні атрибути руського духу. Ба більше, вони виявляли і підкреслювали своєрідні, особливі риси української минувшини в межах російської історіографії» [12]. Зрозуміло, що така оцінка діяльності М. Максимовича у гуманітарній сфері контрастує з висновком С. Плохія щодо творення дослідником ще в першій половині XIX століття українського національного наративу. Контрастує вона і з висновками Федора Савченка, автора фундаментальної праці про перший збірник народних пісень М. Максимовича, яка вийшла ще 1928 року про те, що ця книжка «стала на декілька десятиліть вихідним пунктом і моральною базою української науково-культурної роботи» [12, с. 3]. В «російській Україні» (за висловом Ф. Савченка) вона сприяла зростанню самоповаги українців, перетворила українських письменників «із народників великоруських на українських» [12, с. 3, с. 4]. З виходом кожного наступного збірника українських народних пісень М. Максимовича все чіткіше проступає його особливий інтерес до історії українського козацтва, що засвідчує як відбір фольклорного матеріалу, так і його класифікація та тлумачення. «Загалом все це, як зауважив Роман Кирчів, – лицарська постава М. Максимовича щодо наукового утвердження й захисту історичного простору для українознавства...» [6, с. 56].

Перший збірник складається з 4-х книг (розділів) – у трьох із них (без заголовків) уміщено 100 фольклорних творів, у четвертому («п'єсни обрядныя») – 22 обрядові пісні: колядки і щедрівки, веснянки, троїцькі, купальські, обжинкові, жайинкові, весільні. У радянському перевиданні 1962 року зазначено, що в перших трьох книгах збірника опубліковано 100 пісень, хоча насправді серед цих текстів були і думи [13, с. 303–304]. Це точний передрук двох дум зі збірника Миколи Цертелева: «Виїзд козака» (без заголовка) та «Дума о походѣ Хмѣльницкаго въ Молдавію». Саме у збірнику М. Максимовича вперше у



фольклорно-етнографічній літературі було вжито слово «дума». Особливістю українських народних пісень М. Максимович уважав прояв у них різних способів життя: «наїзницького», пастушого й землеробського. Порівнюючи українські та російські народні пісні, М. Максимович вказав на різницю між їхнім психічним складом. Він поділив пісні на «чоловічі» і «жіночі»: до перших, зокрема, належать думи («героїчні піснеспіви», що стосуються переважно часів Гетьманства), а до других – обрядові пісні. До збірника увійшли і пісні літературного походження («Їхав козак за Дунай» та ін.).

Другий збірник – «Украинскія народныя пѣсни, изданныя М. Максимовичемъ» (Москва, 1834) – був, за твердженням Володимира Данилова, першою спробою дати *corpus* народних пісень, які висвітлюють історію України, що на 40 років випередила «Историческія пѣсни...» Володимира Антоновича й Михайла Драгоманова. У передмові М. Максимович згадував М. Цертелєва, М. Гоголя, І. Срезневського, І. Крамаренка, О. Бодяньського та З. Доленгу-Ходаковського, фольклорні записи яких використав у збірнику. Він складається із 3-х книг (розділів): у першій опубліковано тексти народних дум, у другій – «пѣсни козацкія былевья» (козацькі історичні пісні), у третій – «пѣсни козацкія бытовья» (козацькі побутові пісні). У збірнику пояснюються терміни, що стосуються козацького життя: кошовий, отаман, курінь, громада, рада, січ, народні назви країн і країв (Гетьманщина, Московщина, Шведщина, Волощина, Туреччина, Білоцерківщина, Полісся, Поділля, Покуття), вказуються категорії козацтва та козацького війська (реєстрові, охочекомонні, компанійці, сердюки, кравчина). Друкуючи тексти дум, М. Максимович дотримувався хронологічного принципу: 1) думи про козацтво часів унії; 2) думи про козацтво від повстання проти унії до смерті Б. Хмельницького; 3) думи про козацтво після Б. Хмельницького. Катерина Грушевська вважала, що на цьому збірнику М. Максимовича позачився вплив Ізмаїла Срезневського (йдеться про комбінування варіантів у думі «Про втечу трьох братів із Азова» та в думі про Олексія Поповича). Упорядник передрукував також і дещо з фальсифікатів «Запорожской старины» («Похід на поляків» тощо). Пісні про події після скасування Гетьманщини М. Максимович поділив на 4 категорії: задніпровські (про Харка, Гонту, Залізняка), запорозькі, малоросійські та чорноморські. Богдан Медвідський звернув увагу на примітки М. Максимовича, що розкривають контекст побутування козацького епосу: йдеться про термін «Січ», зауваження, які стосуються українських гетьманів [6, с. 29]. Останню, четверту книгу (розділ) збірника впорядковано за жанровим принципом (пісні військові, бурлацькі, гайдамацькі, чумацькі).

«Сборникъ украинскихъ пѣсень, издаваемый Михайломъ Максимовичемъ» (Київ, 1849) Р. Кирчів назвав «менш оригінальним щодо самого матеріалу», хоча К. Грушевська вважала, що це була «найцінніша й найбагатша збірка» М. Максимовича. Збірник складається з 2-х «відділів»: у першому опубліковано 20 зразків українських народних дум, у другому вміщено «жіночі» (за класифікацією М. Максимовича) пісні – колискові та материнські. У цьому виданні М. Максимович «нарешті дійшов до скристалізованого означення поетичної форми



дум, якого ніяк не міг знайти у своїх попередніх збірниках» [1, XIII–ССХХ]. У всіх трьох виданнях (особливо у другому й третьому – 1834 і 1849) М. Максимович зосередився на козацькому епосі, чим долучився до творення козацького міфу – це була одна з перших спроб подолання великого імперського нарративу.

Джерела та література:

1. Грушевська К. Збирання і видання дум в XIX і в початках XX віку. *Українські народні думи*. Київ : Пролетар, 1927. Т. 1. С. XIII–ССХХ.
2. Грушевський М. «Малоросійськія пѣсни» Максимовича і століття української наукової праці. *Україна*. 1927. Кн. 6. С. 1–12.
3. Грушевський М. Етнографічне діло Костомарова. *Етнографічні писання Костомарова*. За ред. М. Грушевського. Київ : Державне вид-во України, 1930. С. VII–XXIV.
4. Данилов В. Другий збірник українських пісень М. О. Максимовича з 1834. *Україна*. 1929, Кн. 27 (Жовтень-листопад). С. 14–30.
5. Зашкільник Л. Новий погляд на українську історіографію XIX – початку XX століття: В. В. Ващенко. Лекції з історії української історичної науки другої половини XIX – початку XX століття (М. І. Костомаров, В. Б. Антонович, М. С. Грушевський). Дніпропетровськ, 1998. *Український гуманітарний огляд*. Київ : Критика, 1999. Вип. 1. С. 13–23.
6. Кирчів Р. Маніфест української фольклористики. *Народна творчість та етнографія*. 2008. № 6. С. 46–59.
7. Когут З. Коріння ідентичности: Студії з ранньомодерної та модерної історії України. Київ : Критика, 2004. 353 с.
8. Медвідський Б. Збірник «Українські народні пісні» Михайла Максимовича. *Сучасність*. 1984. Ч. 12 (284). С. 16–34.
9. Мельник Л. Г. М. О. Максимович – творець першої наукової історії козацтва. *Вісник Київського університету ім. Т. Г. Шевченка. Українознавство*. 1997. № 2. С. 57–59.
10. Плохій С. Великий переділ: Незвичайна історія Михайла Грушевського. Пер. з англ. М. Климчука. Київ : Критика, 2011. 600 с.
11. Прицак О. Історіософія Михайла Грушевського. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. С. XL–LXXIII.
12. Савченко Ф. Перший збірник українських пісень Максимовича. 1827–1927. Київ, 1928. 57 с.
13. Українські пісні, видані М. Максимовичем: фотокопія з видання 1827. Київ, 1962.
14. Ясь О. Чаруючий дар слова... Незвичайне перетворення Михайла Максимовича. *День*. 2010, 21–22 травня. № 86/87. С. 8.
15. Ясь О. В. Вступна стаття. Максимович М. А. О малороссийских народных песнях. *Український історичний журнал*. 2017. № 5 (536). С. 166–180.



Шептицька Т. Л.
к. філол. наук
Національний історико-меморіальний
заповідник «Биківнянські могили» (м. Київ)

УКРАЇНСЬКІ ПОЕТИ-ФУТУРИСТИ У ПРИЦІЛІ РАДЯНСЬКИХ СПЕЦСЛУЖБ

Український футуризм, безперечно, належить до найяскравіших, найвизначальніших і найсуперечливіших явищ літературно-мистецького процесу першої третини ХХ ст. Попри наявність маніфестів і теоретичних трактатів [14], які обґрунтовували актуальність і суголосність добі цієї авангардної течії, самі митці радше об'єднувалися довкола лідера – поета Михайля Семенка, різноманітних футуристичних часописів і видавництв, ніж якоїсь бюрократичної інституції. Спроби поетів-футуристів структурувати свій напрямок, як у вигляді угруповання «Фламінго» (1919), так й у форматах «Аспанфуту» (1921–1924) або «Комункульту» були нетривалими і переважно засвідчували певний етап розвитку футуризму як літературного стилю. Не дивно, що постійно змінювався і склад цього невгамовного, харизматичного, епатажного середовища, до якого час від часу наближалися то колишні символісти, як-то Яків Савченко чи Володимир Ярошенко, то письменники, які лише починали свій творчий шлях, як Микола Бажан чи Андрій Чужий (спр. прізвищ – Сторожук).

Водночас не можна заперечити, що «у час свого зародження й розквіту футуризм претендував на роль найповнішого виразника сучасності. Це була урбаністична сучасність, така малопоширена і квола в попередній українській літературі, що саме її запровадження, її поетична мова вже видавалися революцією. Це також була технократична сучасність. У ній, як і у відповідних текстах, найбільше цінувалася динаміка, активність, рух, технічний прогрес» [12, с. 184]. Апологетизація промислового зростання, обстоювання радикального перетворення світу й масовізму, руйнування мистецьких форм і канонів, включно з попередньою художньою традицією – усе це зробило футуристів якоюсь мірою «потрібними» для більшовиків, які окупували Україну й прагнули утвердити в ній свою владу. Є сумна справедливість у твердженні Ю. Коваліва, що футуристи, як українські, так і європейські сприяли становленню й зміцненню тоталітарних режимів того періоду. «Найактивнішими були футуристи, які допомагали утверджувати фашизм (Т. Марінетті), більшовизм (В. Маяковський, М. Семенко). [...] Врешті-решт футуризм обстоював єдиний принцип – насильство як останній аргумент нищення всіх законів» [11, с. 10]. На жаль, гостра боротьба з авторитетами минулого, які насправді забезпечували культурну тяглість і спадкоємність, витіснення мистецтва у площину політики та ідеології, руйнування т. зв. «старого ладу» на тлі загальних суспільних процесів у СРСР (розгортання масових політичних репресій, зародження «культу особи» Й. Сталіна, прискорена мілітаризація) призвели до занепаду українського футуризму. А у період Великого



терору 1937–1938 років найвідоміші представники цієї мистецької спільноти були фізично знищені більшовиками.

Український літературний футуризм як оригінальний авангардний напрям висвітлений у сучасній гуманітаристиці доволі різнобічно – в діапазоні від концептуальних розвідок до вузькоспрямувальних публікацій. Поза сумнівом, знаковою для вітчизняного літературознавства стала монографія О. Ільницького, яка дозволила побачити глибинну природу футуризму. Автор охопив історію футуристичного руху в Україні, окреслив його теоретичні засади й поетикальні особливості, представив цілісну картину літературних суперечок між прихильниками й опонентами мистецьких шукань футуристів, зберігаючи максимально можливу об'єктивність [10]. А. Біла, у чомусь дискутуючи, у чомусь погоджуючись із О. Ільницьким, розширила уявлення про футуризм, ретельно дослідивши його піднапрями і вияви, їх реалізацію та інтенсивність, а також зв'язок із аналогічними процесами в живописі чи театрі [8]. Попри наявність таких ґрунтовних книжок, чимало аспектів творчості поетів-футуристів та їхніх особистих долі залишаються поза увагою українських науковців. І якщо М. Семенко як основоположник та лідер футуристичного руху потрапляє на око дослідникам [9; 15; 16], то його молодші побратими А. Михайлюк, М. Скуба, І. Маловічко згадуються вкрай спорадично. Так само практично відсутній розгляд архівно-кримінальних справ репресованих футуристів не лише задля з'ясування обставин їхнього переслідування радянськими спецслужбами, а й для виявлення коректного фактажу, моделювання можливих рис характеру й поведінки, реконструкції тла доби, в якій вони жили, творили, загинули. Відтак, наша стаття покликана показати, як радянські репресивні органи фальсифікували звинувачення проти поетів-футуристів, які механізми й психологічні прийоми використовували співробітники НКВС для отримання зізнань і самообмовляння митців, є актуальною і потрібною для систематизації виявлених відомостей і, зрештою, подальших архівних пошуків.

Станом на 2022 рік у ГДА СБУ не виявлено жодної справи-формуляру на якогось конкретного поета-футуриста. Тому наразі неможливо, як у випадку з М. Хвильовим [13] чи О. Довженком, дізнатися достеменно, з якого моменту почалося стеження за М. Семенком і його друзями, хто з інформаторів і секретних співробітників НКВС доповідав про розмови, зустрічі письменників, їх реакції на ті чи інші літературні або політичні події, які характеристики на них подавалися чекістам тощо. Проте вивчення архівно-кримінальних справ знищених поетів-футуристів, зіставлення їхніх свідчень із матеріалами справ представників Розстріляного відродження, які фігурували або навпаки не згадувалися в протоколах допитів М. Семенка, дає шанс висунути певні гіпотези щодо вірогідного розгортання репресивних процесів, які завершилися трагічним і кривавим фіналом.

Загальновідомо, що своєрідними сигналами про майбутню жорстку зачистку мистецького середовища в Україні виявилися Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932), арешт М. Ялового і самогубство М. Хвильового (1933), перші точкові страти української інтелігенції



(1934). Й уже тоді, допитуючи заарештованих і вимагаючи від них переповідати власну біографію, озвучувати кола друзів, знайомих і колег, чекісти примічали фігурантів майбутніх індивідуальних чи групових справ.

Письменник О. Слісаренко пристав до футуристів орієнтовно в 1921 році й устиг видати збірку футуристичних віршів «Поєми» (1923). У 1925 році він пориває з ними, увійшовши до Спілки пролетарських письменників «Гарт» (1925). Проте навіть участь О. Слісаренка як громадського обвинувача у процесі СВУ не убезпечила його від переслідувань. Надаючи на вимогу слідства свою «докладну автобіографію», О. Слісаренко на допиті від 16.07.1934 року, звісно, не міг приховати свою короткотривалу належність до футуристів. Але характеристику угрупованню він надав у дусі тогочасної компартійної преси: «Група панфутуристів складалася в основному з таких осіб: М. Семенко, Г. Шкурупій, Й. Стрільчук, М. Терещенко, Я. Савченко, М. Бажан, М. Яловий, Ю. Яновський – і, попри всі свої найрізноманітніші викрутаси, відіграла все ж таки революціонізуючу роль у київських колах... Нещастя цієї групи полягало в тому, що, винаходячи тріскотливі фрази, вона не звертала увагу на формування серйозного світогляду й, на словах будучи «надкомуністичною», насправді була дрібнобуржуазною богемною групою» [1, с. 260]. Однак, затримуючи й ув'язнюючи футуристів у 1936–1937 роках, співробітники НКВС закидали їм не «богемність» чи дрібнобуржуазність, а створення «української фашистської терористичної організації», яка нібито планувала замах на членів партії та уряду, зокрема на С. Косіора (до речі, розстріляного 1939 року в Москві). В. Ярошенка заарештували 03.11.1936 року, М. Семенка – 26.04.1937 року, А. Михайлюка – 11.09.1937 року, М. Скубу – 12.09.1937 року, І. Маловічка – 21.09.1937 року.

Ймовірно, зізнання прозаїка, драматурга, байкаря і кіносценариста В. Ярошенка, здобуті сумновідомим слідчим НКВС М. Хаєтом (а він вів справи В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича тощо), і стали тією «ниточкою», яка привела до інших футуристів. Принаймні уже на другому допиті від 21.11.1936 року В. Ярошенко дав розлогу характеристику М. Семенку. Володимир Мусійович визнав, що лідер футуризму його протегував, допомагав закріпитися в літературному процесі 1920-х – 1930-х років, познайомив з Лесем Курбасом та багатьма діячами української культури. Проте тяжіння або «загравання» футуристів із комуністами В. Ярошенко пояснив доволі парадоксально: «Лівизна «ідей», «індиферентизм» у національному питанні здалися мені новими і я почав з більшим завзяттям допомагати Семенку і Курбасу в їх роботі. Розібратися тоді, що це була зворотна сторона тієї самої контрреволюційної націоналістичної медалі, у мене не вистачило ні сил, ні передумов» [4, Арк. 33]. Зважаючи на те, що поети-футуристи ніколи не сповідували «правих» переконань, а сам М. Семенко навіть заперечував національну іманентність мистецтва, повірити в такі слова могла або дуже наївна й неосвічена людина, або така, який важило з футуристів зробити організацію, апелюючи до вигаданої конспіративності. Водночас, наприклад, розмова із М. Семенком щодо відсутності коштів, можливостей для самореалізації, переслідувань владою письменників, про яку



згадує на допиті І. Маловічко, видається значно правдоподібнішою [5, Арк. 14–15].

Співробітники НКВС отримали від В. Ярошенка значний перелік прізвищ учасників т. зв. «контрреволюційної організації», яка нібито ставила за мету «відторгнення України від СРСР, створення самостійної національної державної одиниці [...] і не зупинялась перед використанням терористичних актів» [4, Арк. 60]. Відсутність доказів і підтверджень, штаповані канцелярські фрази, які дисонують з мовленням живої людини, слабкопов'язані між собою імена, хіба за фактом поверхового знайомства (від М. Ялового до Остапа Вишні, від М. Рильського до С. Щупака) не викликали жодних застережень від керівництва НКВС, адже викриття цілої групи «терористів-футуристів» гарантувало схвалення від центру.

Можливо, М. Семенко довше чинив опір радянській репресивній системі. Принаймні на перших допитах, де його розпитують про початки літературної діяльності, видавців, членство у партії українських боротьбистів, арешт денікінцями, він явно тримається упевнено й не визнає себе винуватим у проведенні контрреволюційної пропаганди чи участі в «націонал-фашистській організації». Однак, за 4 місяці і 8 днів (часовий проміжок особисто зафіксований М. Семенком) лідер футуристичного руху пише заяву на ім'я наркома внутрішніх справ УСРР І. Леплевського із визнанням себе винним і проханням надати «можливість спокутувати тяжкі провини перед Радянською владою і Радянською батьківщиною» [7, Арк. 35]. Зауважимо, що ті свідчення, які М. Семенко надав під час допитів та очних ставок із А. Михайлюком [2, Арк. 72–74] та М. Скубою не витримують жодної перевірки не лише з позицій слідчо-процесуальних, а й простого здорового глузду [15]. Плутанина в показаннях, відсутність логіки в аргументах, бомба «у вигляді пляшки», яка міфічно роздвоювалася і яку ніхто не шукав, оціночні судження, вилучення при обшуках книжок, листів чи рукописів ніяк не підтверджували версію слідства про тероризм. Проте незалежно від наданих свідчень, поетів-футуристів розстріляли у Києві: 13.07.1937 року – В. Ярошенка, 24.10.1937 року – М. Семенка, А. Михайлюка, М. Скубу, 26.11.1937 року – І. Маловічка. Усіх потім радянська влада реабілітувала «за відсутністю складу злочину».

Опосередковано наявність своєрідного запиту з боку керівництва НКВС УРСР на фальсифікування подібних звинувачень підтверджує справа філософа, літературного критика, дійсного члена ВУАН і секретного співробітника НКВС – Володимира Юринця. На допиті від 28.07.1937 року він зазначив: «...запропонували мені після зустрічі з ким-небудь із зазначених осіб написати доповідь, що Вакар, Влизько і Семенко є українськими терористами і готують теракти [3, Арк. 121]». В. Юринець визнав, що, хоч і зустрічався із М. Семенком, але розмовляв на загальні питання. Проте завдання виконав, як того вимагали куратори. Зізнання «сексота» ніяк не вплинуло ані на долі поетів-футуристів, ані на його особисту. В. Юринця так само розстріляли у Києві 01.10.1937 року.

Українські поети-футуристи, попри прихильність до лівої ідеології, своєю неординарністю та екстравагантністю не вписувалися у плани радянського керівництва щодо уніфікації літературно-мистецького процесу. А їх вплив на



покоління та прагнення творити сучасну модерну культуру не залишили шансів уціліти в роки Великого терору, коли відбувалася масова зачистка тогочасного українського суспільства. Найвірогідніше, під приціл радянських спецслужб футуристи потрапили 1934 року, коли відбулися перші серйозні арешти української інтелігенції, їхні прізвища стали звучати під час допитів, а в письменницьке середовище органи НКВС впровадили секретних агентів, які не лише переповідали розмови, а й на вимогу керівництва їх спотворювали. Подальший аналіз архівно-кримінальних справ представників Розстріляного відродження дозволить чіткіше підтвердити або скорегувати представлену нами гіпотезу.

Література

1. Архів Розстріляного Відродження : матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920–1930-х років / упоряд., передмова, прим. та коментарі О. й Л. Ушкалових. Київ : Смолоскип, 2010. 456 с.
2. Архівно-кримінальна справа Андрія Михайлюка. ГДА СБУ (Галузевий держ. архів Служби безпеки України). Ф. 6. Спр. 45232.
3. Архівно-кримінальна справа Володимира Юринця. ГДА СБУ (Галузевий держ. архів Служби безпеки України). Ф. 5. Спр. 498855.
4. Архівно-кримінальна справа Володимира Ярошенка. ГДА СБУ (Галузевий держ. архів Служби безпеки України). Ф. 6. Спр. 56902.
5. Архівно-кримінальна справа Івана Маловічка. ДАХО (Держ. архів Харківської обл.). Ф. Р-6452. Оп. 4. Спр. 1300.
6. Архівно-кримінальна справа Миколи Скуби. ГДА СБУ (Галузевий держ. архів Служби безпеки України). Ф. 6. Спр. 44965.
7. Архівно-кримінальна справа Михайла Семенка. ГДА СБУ (Галузевий держ. архів Служби безпеки України). Ф. 6. Спр. 44961.
8. Біла А. Футуризм. Київ : Темпора, 2010. 248 с.
9. Жадан С. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : дис... канд. філол. наук. Харків, 2000. 165 с.
10. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів : Літопис, 2003. 456 с.
11. Ковалів Ю. Парадокси українського футуризму Михайля Семенка. *Семенко М. П'єро кохає, здається і мертвопетлює*. Львів : Піраміда, 2020. С. 5–66.
12. Павличко С. Дискурс модернізм в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
13. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-док. видання / упоряд. Ю. Шаповал. Київ : Темпора, 2009. 296 с.
14. Український художній авангард : маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд. Д. Горбачов; вст. ст. М. Дмитрієвої. Київ : Дух і Літера, 2020. 640 с.
15. Шептицька Т. Обірвані пострілами НКВС рядки: українські футуристи Михайль Семенко та Микола Скуба безневинно страчені. *Україна молода*. 2019. 24 грудня.
16. Якимчук Л. Михайль Семенко: від футуризму до тероризму. URL: <https://artvertep.com/print?cont=21680>



Штейнбук Ф. М.
д. філол. н., професор
Університет Коменського у Братиславі (Словаччина)

«ГОЛОДНІ» СПОСТЕРЕЖЕННЯ (ЗА КНИГОЮ О. СЕНЦОВА «ХРОНІКА ОДНОГО ГОЛОДУВАННЯ»)

Книга Олега Сенцова «Хроніка одного голодування» через свій зміст та документальний жанр становить, зокрема, свідоцтво про травматичний досвід, якого автор зазнав під час свого перебування у полоні в російській в'язниці.

Разом з тим очевидним є, що оскільки йдеться про добровільне голодування як спосіб протесту проти людино- і україноненавистницької імперсько-шовіністичної системи, то ця травма позначена, щонайменше, амбівалентним сенсом. З одного боку, голодування становить реальну загрозу не тільки здоров'ю, а й життю О. Сенцова. Натомість, з іншого – голодування якраз внаслідок свого, щонайменше, травматичного штибу перетворюється на підмурівок і засіб мужньої боротьби новітнього Давида проти Голіафа.

Однак цим окреслена диспозиція не обмежується, тому що відповідна діалектична диференціація дається взнаки і на іншому рівні. Зокрема, йдеться про те, що голодування репрезентовано і як публічний акт громадянської непокори, і водночас як щоденний герць із власним тілом, до внутрішнього стану якого доступ мали, та й то опосередковано – через аналізи, лише лікарі.

Таким чином, той аспект у книзі О. Сенцова, який зумовлює неабиякий інтерес, стосується споглядань людиною, яка голодує, як за внутрішніми процесами, що точаться у голодуючому тілі, так і за навколишнім світом, який сприймається з перспективи цього голодуючого тіла.

Останнє є надзвичайно важливим, позаяк за такої перспективи для оголошеної розвідки стає чи не відворотним навіть суто технічно використання концепту Іншого. Адже присутність навколо неправедно засудженого українського режисера величезної кількості людей, починаючи від адміністрації табору, медичного персоналу і, власне, засуджених і закінчуючи численними як високопоставленими московськими відвідувачами, так і звичайними правозахисниками, адвокатами чи двоюрідною сестрою Наталією, – отже, попри цю зовнішню об'єктивну багатолюдність, О. Сенцов у своїй «Хроніці...» постає як Інший, що спостерігає не лише за оточуючим світом, а й за собою, і саме це становить одну з основних колізій протистояння, яке і рухає дію книги, спрямованої, звісно, не тільки усередину, а й назовні.

Поняття «Інший» вперше постає у V Картезіанській медитації Едмунда Гуссерля, але засновник феноменологічного напрямку сучасної філософії вжив це поняття як синонім до поняття «Чужий».

Натомість першим, хто сформував доволі струнку теорію власне Іншого, був Жан-Поль Сартр. В одній зі своїх фундаментальних праць «Буття і Ніщо» Сартр, за словами Жіля Дельоза, виступив «як попередник структуралізму, бо він



був першим, хто визначив іншого як реальну структуру, чи певну специфічність, що її неможливо редукувати, ані до об'єкту, ані до суб'єкту» [1, с. 407]. Своєю чергою, сам Дельоз у своїй не менш ґрунтовній розвідці «Логіка сенсу» пропонує ще більш поглиблений варіант визначення цього поняття і вважає, що «Інший – це екзистенція вміщеного у ньому можливого» [1, с. 403].

У дещо іншому ракурсі потрактовує це поняття Емануель Левінас, стверджуючи вже у своїй фундаментальній монографії «Час та Інший», що «Інший, оскільки він інший, – [це] не просто alter ego; він є тим, ким не є я. І він таким є не через свій характер, зовнішність або психологію, а саме через своє існування у якості іншого» [2, с. 90].

Звісно, перелік позицій видатних філософів щодо цієї проблеми можна було б продовжувати і далі, але думається, що достатньо обмежитися позицією ще одного мисленника – Поля Рикера, який, поважаючи і навіть, як він сам говорив, шануючи свого друга і колегу Е. Левінаса, піддав критиці його концепцію іншого і, будучи, як добре відомо, відданим адептом герменевтики, ствердив, що остання, тобто герменевтика, «багатьма способами свідчить, що Інший – [це] не тільки протилежність Тотожного, він причетний до глибинного конституювання його сенсу» [3, с. 383].

Якщо ж узагальнити наведені вище тези, то можна дійти висновку, за яким Інший існує завдяки Я, але при цьому, існуючи завдяки Я, це саме Інший конститує Я, надає йому численних видимих та невидимих ознак, виявів, сенсів, – зрештою, ідентифікує Я.

Натомість якщо транспонувати сформульовані положення на обрану для аналізу книгу, то важко буде не помітити декілька прикметних особливостей.

Так, О. Сенцов, розпочавши голодування, висунув чітку політичну вимогу – він вимагав від керівництва росії, а власне – від президента путіна, звільнити усіх українських політичних в'язнів. Однак безперспективність цієї вимоги була очевидною від початку і для самого О. Сенцова, а тому упродовж усіх 145 голодних днів якщо він лише декілька разів і згадує про це, то тільки для того, аби в чергове підтвердити безнадійність такого протесту.

Внаслідок цього, по-перше, політична причина відсувається на задній план, чи, точніше, вона обертається на широкомасштабний всесвітній рух, спрямований на звільнення самого О. Сенцова. Однак усі ці події розгортаються далеко за межами табірної лікарні, і тому фактично не впливають на екзистенцію в'язня, лише почасти і лише морально компенсуючи травматичні наслідки, які він заподіює собі цим голодуванням.

Щобільше, оскільки усі ці сподівання і прагнення на момент завершення голодування обернулися тим, що в О. Сенцова «дуже гидко на душі, а в роті – нудотний присмак поразки» через те, що «ось так безславно скінчилася ця хроніка одного голодування» [4, с. 267], то, по-друге, на перший план висуваються перипетії винятково тілесного плану.

Власне кажучи, третину змісту «Хроніки...» становлять описи того, що відбувається із тілом О. Сенцова, що воно відчуває чи не відчуває, від яких змін в



організмі воно потерпає і які невідомі ресурси несподівано відкриваються у тілі, що опинилося в екстремальних умовах, які суперечать його, себто тілу, сутності. Адже сенсом існування тіла є його існування, яке забезпечується можливістю дихати і споживати воду та поживні речовини, а здатність істоти, що має змогу усвідомлювати саму себе, забезпечується функціонуванням тіла завдяки усім цим трьом чинникам. Втім, зловживаючи своєю свідомістю, ця істота цілковито обмежує одну з цих базових потреб тіла, завдяки якому вона існує. Однак мета, яка при цьому переслідується, полягає не у тому, аби загинути, а у тому, аби досягти результатів, які не мають жодного безпосереднього стосунку до потреб тіла.

У зв'язку із цим, утретє, в тексті актуалізуються морально-етичні нурти, які теж можна поділити на декілька типів. Перший з них охоплює чисельні описи природи Півночі, де розташована колонія, і «ціле віяло найрізноманітніших снів» [4, с. 77], а також рецепцію прочитаних літературних творів, переглянутих телевізійних передач, художніх кінофільмів та матчів чемпіонату світу з футболу 2018 року. Цей тип визначається майже винятковою чистотою етичної позиції, оскільки жодного стосунку до життя тіла, крім температурного режиму, ці аспекти не мають.

Разом з тим очевидно, що вони суттєво зменшують чи принаймні частково відволікають від травматичного досвіду, якого зазнає Сенцов.

Певною мірою нівелює травматичні переживання і другий тип морально-етичних нуртів, зумовлений змістом і характером спілкування О. Сенцова із оточуючими. У цьому разі варто звернути увагу на вельми показову історію, пов'язану із тим, що у певний момент свого перебування у колонії у містечку Лабитнангі Сенцов «перестав робити ті речі, які у ПВР не прописані, але до яких місцева міліція арештантів змушує. Найпомітнішим “камінг-аутом” стала [його] відмова крокувати з усіма в ногу» [4, с. 125], через що він ризикував якщо не своїм життям, то здоров'ям.

І, нарешті, третій тип відповідної типології, який відчутно впливав на протистояння травмі, стосується спогадів. Так, наприклад, Сенцов згадує свою активну участь у Революції гідності, і ці сторінки належать до одних із найкращих у книзі, але разом з тим, якщо відволіктися від їхнього високого етичного пафосу, вони містять власне розповідь про те, як істота, наділена свідомістю, використовує останню для того, аби і цього разу ризикнути своїм існуванням.

Тож «хроніка одного голодування» – і як книга, і як процес детермінується голодуванням автора, яке становить реальну загрозу його життю і має незаперечно травматичний штиб. Однак водночас це голодування виявляється напрочуд продуктивним – і у творчому, і в етичному плані. Жіль Дельоз вважав, що «тіло – це мова, оскільки воно за своєю суттю є “згинанням-флексією”», а «у рефлексії тілесне згинання-флексія, вочевидь, розділяється, розколнується надвоє, протистоячи собі і відбиваючись у собі» [1, с. 373].

Це майже дослівно описує те, що відбувається у книзі Сенцова і з чого ця книга, зокрема, постає, адже потреба писати виникає у голодуючого не відразу, а



тому можна припустити, що фундатором писання стає не Сенцов, а його Інший, який цього разу виступає у ролі голодуючого, що свідомо травмує себе і водночас намагається заперечити цю травму. Відтак парадокс полягає у тому, що цей Інший, тобто Голодуючий, замість того, аби змусити Я Сенцова відмовитися від смертельно небезпечного рішення, зосереджує свої зусилля на реалізації себе у мові, яка остаточно стає згодом текстом під назвою «Хроніка одного голодування».

І «дійсно, – як пише Дельоз, – інший наділяє реальністю ті можливості, які він у собі несе, – особливо за посередництвом мовлення», бо «Інший, – на думку французького філософа, – це екзистенція ув'язненого у ньому можливого», а «мова – [це] реальність можливого як такого» [1, с. 403].

Ув'язнений за сфальсифікованих оскаржень Сенцов вдається до відчайдушної мови травмованого тіла, яке, посилюючи її резонанс, експлікує відповідні сенси у мову тексту «Хроніки...» – але це з одного боку. А з іншого – завдяки мові голодуючого травмованого тіла як мови Іншого, О. Сенцов надається на визначення суб'єкта, «здатного, – як писав вже Поль Рикер, – позначати себе як автора своїх слів та дій – не субстанційно застиглою, а відповідальною за свої слова та справи» [3, с. 8].

У результаті навіть дещо надмірне моралізаторство, подекуди наявне у книзі Сенцова, не здатне завадити реалізації тієї найважливішої мети, заради якої він вдався до таких радикальних засобів і до того ж розказав про це у своїй книзі.

Йдеться, зокрема, про те, що потенціал свободи, якою, на думку Левінаса, «наділено будь-якого суб'єкта через ту обставину, що суб'єкт, який існує, є» [2, с. 40], О. Сенцов спромігся реалізувати, нейтралізувавши свою тілесну травму і внутрішньо звільнившись від ґрат не лише на 145 голодних діб, а й назавжди – принаймні як автор «Хроніки...».

До цього залишається тільки додати, що якщо взяти до уваги максимум, за якою голос «Іншого», за Рикером, є голосом совісті, що велить людині справедливо жити для інших і разом з іншими, то тоді вже анітрохи не здивує те, як в епізоді, у якому О. Сенцову феєсбешники «запропонували співпрацю», а він «відмовився – і вибрав 20 років», йому «стало легше на душі. Що не зрадив. Ні себе, ані інших. Ні країну, ні ту сотню хлопців, що полягли тоді на Інститутській» [4, с. 26].

Література

1. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.
2. Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека / пер. с фр. В. Парибка. Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа. 1998. 265 с.
3. Рикёр П. Я-сам как другой / пер. с франц. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
4. Сенцов О. Хроніка одного голодування : щоденник / переклад з рос. С. Осоки. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 544 с.



Юферева О. В.
д. філол. н., доцент
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (м. Київ)

(НЕ)ІНДУСТРІАЛЬНЕ ЗАПОРІЖЖЯ 1930-Х РОКІВ У ТРЕВЕЛОЗІ Д. Н. ДАРЛІНГА «DING GOES TO RUSSIA»

Образ Запоріжжя 1930-х років постає в ореолі великого будівництва, символічним центром якого є гребля, а антропологічним уособленням – маскулінний пролетарій, як на відомій світлині Маргарет Бурк-Вайт або плакаті Адольфа Страхова «Дніпробуд збудовано». У багатьох закордонних свідченнях описи греблі та нового міста були сповнені ентузіазму. На цьому тлі вирізняється погляд американського подорожнього Джея Норвуда Дарлінга, який пунктирно згадує Запоріжжя у тревелозі «Ding goes to Russia» (1932) в неочікуваному ракурсі. Він не стільки захоплюється, скільки дивується і зовсім не досягненням, а важкій праці, терплячості людей, які позбавлені елементарних благ цивілізації, проте зберігають оптимізм. Реалії Запоріжжя виступили також джерелом іронічних зауваг, спрямованих проти ідеологічної системи. Ключовою фігурою Дніпробуду виступає не молодий чоловік, а жінка, зображення якої відрізняється від інших репрезентацій жіночих образів у цьому тревелозі. Отже, метою представленого дослідження є визначення особливостей візії Запоріжжя американським подорожнім та засобів їх художнього втілення в контексті подорожнього дискурсу до радянського союзу періоду індустріалізації.

Джей Норвуд Дарлінг (1876–1962) – американський карикатурист та екозахисник (детальніше про біографію та творчість див.: J. P. Dudley [5], L. D. Lendt [6]), який у 1932 р. наважується на подорож до Радянського союзу та наполегливо радить здійснити її своїм землякам, особливо тим, хто здалека зачаровується соціополітичними та економічними «сенсаціями». На відміну від багатьох «політичних пілігримів» (П. Голланд), він налаштований підірвати поширений наратив прогресивного оновлення, зреалізованого у СРСР. Критичні оцінки він посилює сатиричним висвітленням подій, спостереженням явищ радянського життя, які викликають у нього відразу й обурення не через ідеологічні розбіжності, а через усвідомлення обмеження свобод людини та норм її існування. «There is very little that is new here except on the surface» [4, с. 22] – цей різкий й гострий висновок можна порівняти із наративними варіаціями «новизни» «оптимістичних» тревелогів [3], щоб зрозуміти нетенденційність сприйняття Дарлінгом радянських змін.

Дарлінг, як екоактивіст, не може позитивно оцінити процеси індустріалізації, хоча і погоджується із тим, що, напевно, цей шлях може сприяти подоланню «середньовічної» бідності. Автор відверто насміхається над організаційними рішеннями влади та з великою шаною відгукується про працівників, важкими зусиллями яких здійснюються амбітні плани керівництва. Між цими полюсами розвивається образ Запоріжжя – «промислового міста



завдовжки сім кілометрів, що тільки починає проступати над землею на широкому пласкому степу, де раніше стояли лише кілька селянських хатин» [4, с. 103]. На відміну від більшості тревелогів, замість створення «індустріальних натюрмортів» подорожній детально описує церкву та церковну службу. Церковний спів є предметом естетичного захоплення замість естетизації тіла греблі. У запорізькій церкві він здивовано помічає навіть молодих людей, хоча не сумнівається в успішності зусиль влади з викорінення релігії, адже «радянський бог – ревнивий бог» [4, с. 190], для якого зрощуються нові храми – промислові підприємства.

Тревелог має нелінійну сюжетно-композиційну організацію, базується не на проходженні географічного маршруту, що є традиційним для жанру, а на обстеженні декларованих владою «досягнень». Такий саме принцип був притаманний подорожам закордонних мандрівників, яких Ж. Дерріда називає «довірливими закоханими» [1] у радянський союз. Дарлінг до них не належав, проте наслідуючи цю структуру посилював полемічний характер своєї праці. Відповідно, згадки про Запоріжжя виникають в контексті осмислення значущих перетворень. Наприклад, у розділі, присвяченому п'ятиріччю, наратор сатирично характеризує намагання влади мотивувати незадоволених робітників Дніпробуду пропагандою та залякуванням. Великий проєкт рятує «губна помада» – єдине, що знайшлося на складах і чим вдалося потішити робітниць. «Рубінові губи», що розквітлі у Запоріжжі, «становили разючий контраст із вицвілими робочими сукнями, босими ногами й головами жінок і дівчат у хустках, коли вони баластували залізничні колії, утрамбовували бетон або змішаний кінський гній з брудом і виштукатурювали стіни кабін нових робітників. Але народ був у захваті...» [4, с. 144]. Навіть якщо поставити під сумнів вірогідність цього епізоду, то його наративна функція є очевидною і полягає у спробі показу відсутності альтернативи для радянської людини у її повсякденні, яка виростає з політичного й економічного поневолення.

Образ Запоріжжя в межах поезики індустріалізації постає абстрактним, схематичним і типовим. За топосами будівництва заводів, покращення виробництва, опанування технологій, зведення нових кварталів панує ціннісна пустка як у просторовому, так і в антропологічному вимірі. «Зір» Дарлінга виявляється більш спостережливим. Він приглядається до особливостей житла – «халуп», комунального побуту, до бідного одягу, відсутності взуття, до убогої робітничої гастрономії, уявно конструює бажання людей за рамками партійних та виробничих настанов [4, с. 148]. Наратор дивиться та оцінює риторичку офіційного дискурсу, розтиражовану статистику з позиції іншого, якого цікавить не результат, а процес його досягнення. Відповідно, в індустріальному наративі зіштовхується «машина» (гребля) як осереддя радянської утопії з природними потребами «живих» людей, культ праці з відпочинком: «Дивно навіть для найбільш проникливих дослідників людської природи, як погано росіяни розуміють справжнє значення гігантської промислової програми. Для нових правителів Росії це було джерелом наснаги. Вони бачать у великій силовій греблі через річку Дніпро біля Кічкаса велетня, здатного



зняти важку ношу із зігнутих плечей робітників і робітниць, що копошаться, як мурахи, на величезних цементних опорах. Для керівників греблі – це електростанція потужністю 850 000 кінських сил, а для робітників – чудове місце, де можна посидіти та порибалити» [4, с. 148]. Отже, гребля постає не як символ пролетарської перемоги, а як уявне місце відпочинку.

Крім виразної контрпропагандистської настанови, тревелог має визначальну особливість, яка вирізняє його на тлі інших свідчень сучасників. Д.Н.Дарлінг поєднує вербальний текст і візуальний, значною частиною якого, крім традиційних для жанру мап, пейзажних, архітектурних замальовок, є карикатура. Інтермедіальний аналіз взаємодії слова та зображення показує, що вони мають різне семантичне та експресивне навантаження. Вербальний текст зосереджується на осмисленні соціального буття в новій країні, влада якої старанно приховує методи управління. У фокусі візуального наративу є радянська людина та ті трансформації, які з нею відбуваються внаслідок цих методів. Якщо у переважній більшості портрет людини у його тревелозі відзначається карикатурним показом її інтелектуальної відсталості, моральної пригніченості, фізичної слабкості, то графічні зображення людини у Запоріжжі позбавлені сатиричного забарвлення, гротескного викривлення тіла.

Запоріжжю присвячено чотири ілюстрації, які співвідносяться із ключовими вербальними сюжетами: анекдотична ситуація з «губною помадою» як мотиваційним інструментом супроводжується ілюстрацією групи жінок, які посміхаються нафарбованими губами, не відриваючись від праці; міркування про греблю як місця для рибальства, а не виробничих подвигів – зображенням греблі з робітниками, які у її підніжжя ловлять рибу; міркування про важкі умови праці – замальовками робітників у виробничому процесі; ілюстрація до епізоду зі спостереженням наратора за церковною службою.

Рисами радянської людини, особливо чоловічих образів, на карикатурах є пригнобленість, похмурість, бездумність виразів обличчя. Запорізькі робітники не зображуються сатирично. Їхні статури відрізняються міцністю, зосередженістю погляду. Жіночі образи характеризуються різноманітністю: молоді дівчата у коротких спідницях, які нагадують пролетарок на радянських плакатах, усміхнені робітниця з виразно фемінізованими фігурами, на відміну від радянського канону зображення радянської жінки [2], літні жінки у церкві. У візуальній моделі індустріального простору Запоріжжя превалує жіноча постать, що контрастує з радянськими офіційними репрезентаціями. Ідея колективізму відчутна на зображеннях, як і домінанта ролі над особистістю. Проте самі ролі є варіативними навіть в межах виробництва.

Не оминув увагою Дарлінг і нові пролетарські квартали. Він не уточнює, чи характеризує саме Запоріжжя. Проте єдиною з архітектурних замальовок у тревелозі є точна фіксація будівлі соцміста. Нова архітектура є продовженням політики режиму, і жоден архітектор не може переконати наратора в естетичній цінності модерністичного експерименту: «Новий уряд настільки ж шалений у своїй архітектурі, як і у своїх політичних теоріях. Суворі проекти, без структурних



тіней або архітектурних поступок будь-якому відомому стилю, пласкі, одноманітні та позбавлені прикрас, як саме життя в сьогоднішній Росії, характеризують нові житлові будинки робітників і нові офісні будівлі...» [4, с. 118]. Радянська архітектура для американця є органічним продовженням ідеологічної уніфікації та економічної бідності. Наратор іронізує, говорячи, що коли люди будуть мати краватки, шовкові панчохи та дві-три пари взуття, вони розшукають архітектора, який спланував їхнє жахливе середовище, і вишлють його до Сибіру [4, с. 120].

Імагінативні стратегії, які простежуються у моделюванні індустріального простору, відрізняються від ідеологічного тревелогу антропологічною перспективою. Чого може бажати людина у її теперішньому існуванні, із чим вона не погодиться у майбутньому наратор уявляє не в категоріях досягнення, а повсякденної практики. Простір Запоріжжя є відцентровим, порівняно з офіційним дискурсом та нав'язаними ним стратегіями. Спостерігається зміщення ціннісних акцентів з виробництва на побут, з греблі – на церкву на периферії нового міста, з чоловіка – на жінку.

Література

1. Жак Деррида в Москві: деконструкція путешествія. Москва : РИК «Культура», 1993. 208 с.
2. Корниенко О. Советский идеомиф: стратегии мифотворчества, культурные герои, формирование эстетического канона. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2018. № 2 (16). С. 71–90.
3. Юферева О. Футуристична картографія Нового Запоріжжя у тревелогах Ф. Гріффіна («Soviet Scene: a Newspaperman's Close-up a New Russia» (1933) та Л. Фішера («Soviet Journey» (1935) *Мова. Література. Фольклор*. 2021. № 2. С. 170–177.
4. Darling N. J. *Ding Goes to Russia*. New York and London : Whittlesey House Mc. Graw-Hill Book Company, Inc, 1932.
5. Dudley J. P. Jay Norwood «Ding» Darling: A Retrospective. In: *Conservation Biology*. Vol. 7, № 1 (Mar., 1993). Pp. 200–203.
6. Lendt L. D. Ding: the life of Jay Norwood Darling. Retrospective. URL: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/6464>



Якубовська М. С.
к. філол. наук, доцент
Українська академія друкарства (м. Львів)
Стахів М. О.
к. пед. наук, доцент
Львівський національний університет ім. Івана Франка
Даньшова В. А.
викладач-методист
ДВНЗ «Київський механіко-технологічний фаховий коледж»

СИСТЕМНЕ КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО ДИСКУРСУ

За концептуальними баченнями М. Жулинського, М. Зимомрі, М. Ільницького, Ю. Коваліва людина, яка постала в епіцентрі художньої творчості кращих взірців мистецтва, у тому числі й літератури як історичної візії світу, є альфою і омегою формування історичного дискурсу. Людиноцентричність стала наріжним каменем гуманітарної методології ХХ століття, у чому і полягає спорідненість літератури та історії як наук, які досліджують роль людської індивідуальності в системі духовних координат історії.

На рубежі епох, тисячоліть, століть, коли посилюються деструктивні елементи в суспільному поступі, людство, шукаючи вихід із загальної кризи, яка охопила всі сфери буття, укотре звертається до літератури як духовно-сінергетичної підвалини найрізноманітніших форм сучасного буття людини та суспільства. Унікальність кожної людської індивідуальності є підґрунтям модерного культурологічного мислення, започаткованого у системній взаємодії історії та літератури.

Система структурної аксіологічної парадигми вимагає творення культурологічних орієнтирів у кожен окремо визначену епоху. Є системні цінності, які залишаються актуальними на багато століть, а є такі, що набувають найбільшої актуальності в певний період. Аксіологічна складова виступає важливим чинником у формуванні системного мислення історії та літератури. Є вічні цінності, які залишаються актуальними в будь-який період життя людини, – добро, милосердя, активність, творчість, взаємодопомога. Але на певному історичному шляху розвитку окремі риси набувають особливої актуальності. Відображення як необхідна складова кінцевої мети діяльності полягає у досягненні впливу, у якому і трансформуються інформаційна, пізнавальна функції, які не можуть реалізуватися поза методом переконання.

Сучасна культурологія, користуючись засобами логічних переконань, використовує в системі своїх інноваційних пошуків найважливіші факти історичного поступу, які стали знаковими в розвитку мислительної діяльності, становить основу творення культурологічної парадигми сучасності. У науково-практичній діяльності як історик, так і письменник вивчає шляхи вивчення й



упровадження духовних цінностей.

У вертикальному зрізі буття минуле, майбутнє й сучасне ідуть обіруч, оскільки своїми вчинками й думками у сьогодні ми моделюємо майбутнє. Такий причинно-наслідковий зв'язок вивчається у різноплановому часово-просторовому вимірі.

Письменник, починаючи з давнини, створює духовний образ людства. Без історичної візії розвитку людських цивілізацій така робота була б не досить ефективною. Загальні закони цивілізаційного розвитку підпорядковують собі як розвиток особистості, так і розвиток держави, нації. Таким чином, філософія буття постає філософією світу, а пошук гармонії буття – синонімом краси людської індивідуальності.

Час в оновленому культурологічному просторі виступає не застиглою субстанцією. Він нашаровується етичними й естетичними пластами, а відтак є можливим повернення з минулого в майбутнє та навпаки. Одночасна особистісна присутність, коли думка має матеріальну силу, відображується в системному вимірі дійсності, буття та діяння.

Система квантового мислення творить нові асоціативні зв'язки на стикові традиційних наук, торуючи шлях не лише для народження нових галузей, а і для інноваційних напрямів у наукових дослідженнях сучасності. Методологія взаємодії літератури та історії творить систему новітнього мислення, коли через призму літературознавчого начала, проєктувалися вектори духовного розвитку людини, а відтак і людства. Література як різновид мистецького осягнення дійсності, яка вийшла з низин філософії, у дослідженнях істриків повертається у своє лоно, передбачаючи розвиток людства, включаючи у мисленнєву діяльність інтуїцію, прогностичне передбачення, створюючи умови для якісного оновлення системного синергетичного мислення сучасності.

Методом синенергетики, яким активно послуговувалася у своїх дослідженнях історики та літературознавці, на даний час дозволяє не лише систематизувати мислення, а й включати нові моделі творення системного культурологічного коду сучасного буття, без яких не можна створити повнокровної картини світу. Людство постійно виходить за межу своїх традиційних можливостей, починаючи нові відліки часу.

У наукових дослідженнях М. Жулинського, М. Зимомрі, М. Ільницького, Ю. Коваліва література стає вагомою частиною наукового пізнання, яка дозволяє пояснити будь-яке наукове явище у світі багатовимірності зв'язків і доводить, що міра істинності наукового знання залежить від наявної гносеологічної ситуації і чіткості методологічних установок.

Система творення інноваційної культурологічної парадигми сучасності – завдання духовної культури нашої доби, яка пов'язана із системним розвитком гуманізації та гуманітаризації. Духовно-екзистенційні процеси потребують постійного вивчення, адже в системі цих зв'язків вимальовуються загальні тенденції розвитку людства.

М. Жулинський, М. Зимомря, М. Ільницький, Ю. Ковалів доводять, що факт



щільної взаємодії, взаємообумовленості науки і мистецтва незаперечний. Останнє продукує інтуїтивні спалахи і прозріння, значення яких важко переоцінити; хоча самі по собі вони не можуть замінити системи наукового пізнання світу. Тільки в діалектичній єдності наукової і мистецької пізнавальних систем формується культурологічний простір. Особистість визначає хід історії, долю людства і бере на себе відповідальність.

Науковий доробок М. Жулинського, М. Зимомрі, М. Ільницького, Ю. Коваліва вибудовує детермінований ряд: гріх – пошук – страх – надія – перемога. Кожен із цих смислових концентрів несе глибоке та емоційне навантаження, що створює високу художньо-емоційну напругу, надає право відкритого діалогу. Дослідники прокладають філософсько-естетичний місток між свободою особистості, свободою творчості і свободою людської індивідуальності. За їх інтерпретацією, саме свобода творчості є тією ланкою, що поєднує шлях від свободи особистості до свободи вияву творчого «я».

У дослідженнях М. Жулинського, М. Зимомрі, М. Ільницького, Ю. Коваліва звучить голос імперативу, аксіоматичного утвердження слова і заперечення всілякого безпрецедентного цинізму та манкуртства. Монологічна та діалогічна сутність досліджень розкривають тривання людської душі як високої сутності буття.

Аналіз архетипу досліджень М. Жулинського, М. Зимомрі, М. Ільницького, Ю. Коваліва переконливо доводить, що на рубежі ХХ–ХХІ століть очевидною стає криза реалізму, насамперед його натуралістичних модифікацій, обґрунтовуваних естетичними теоріями, суть яких знайшла оптимальне вираження у формулі «відображення життя у формах самого життя», і пов'язаних із статичним раціоналізмом у філософії. Їх витісняють активніші способи оформлення, зумовлені переважанням динамічного ідеалізму, представники якого вважають людську волю першоосновою і творцем дійсності.

Дискурс взаємодії літератури та історії потенційно нескінченний, проте він актуалізується лише від зіткнення з іншим смислом. І навіть на межі різних культур уможлиблюється свідомість і самосвідомість літератури як вихід за межі власного досвіду. Але доконечною умовою будь-якої культурологічної дії є «орієнтація на інших». Рух нашого життя, а отже й культури, за висловом Х. Ортеги-і-Гасета, є «рух нашого життя до інших».

Естетизм – осердя платформи діалогу літератури зі світом історії. Артистизм стає найприкметнішою тенденцією культурної свідомості новонародженої епохи. Концепція діалогу зі світом, утверджена у дослідженнях М. Жулинського, М. Зимомрі, М. Ільницького, Ю. Коваліва по суті є культурфілософською концепцією.

Література, за переконанням дослідників, як головний вид мистецького осмислення дійсності стає визначальним чинником у формуванні особистості нашого сучасника. Талановите літературне слово примушує не лише задумуватися над смислом життя, а і працювати на оновлення духовної парадигми суспільства.

Отже, можемо стверджувати, що дискурс взаємодії літератури та історії



переріс рамки традиційної філологічної науки, утверджуючи нову систему інноваційного культурологічного мислення епохи; постійно доводячи, що система творення інноваційної культурологічної парадигми сучасності – завдання духовної культури нашої доби, яка пов'язана з розвитком гуманізації та гуманітаризації.

Література

1. Бех І. Особистість у просторі духовного розвитку : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2018. 234 с.
2. Бех І. Вибрані наукові праці. Особиста освіта. Київ–Чернівці : Букрек, 2015. 657 с.
3. Ільницький М. Українська літературознавча думка ХХ ст. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. 352 с.
4. Ковалів Ю. Скрипторій. Біла Церква : Буква, 2004. 170 с.
5. Zymomyra M., Yakubovska M. The Diskourse of spiritual and existential formation of Ivan Franko the concept of personality. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. 2020. № 1 (5). С. 96–116.



МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

“ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ”

17–18 листопада 2022 року

Відповідальний редактор: *Н. В. Горбач*
Редактор-упорядник: *В. М. Ніколаєнко*
Технічний редактор: *І. М. Бакаленко*

