

The background of the entire image is a collage of aged, yellowed documents. In the center, there is a prominent, three-dimensional spiral made of rolled-up paper, creating a vortex effect. The text on the documents is mostly illegible due to the angle and lighting, but some words like 'TWITTER', 'Regional', 'the master', and 'the' are visible. The overall aesthetic is historical and scholarly.

ІСТОРІЯ ЯК ТЕКСТ & ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ІСТОРІЯ

Матеріали V Всеукраїнської наукової
конференції
до 100-річчя від дня народження
Павла Загребельного
30 жовтня 2024 року

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Історія як текст & художній текст як історія

*Матеріали V Всеукраїнської наукової
конференції до 100-річчя від дня народження
Павла Загребельного*

30 жовтня 2024 року, м. Дніпро

*Київ
ВЦ "Просвіта"
2024*

УДК 821(06)

I-90

*Редакційна колегія: Олійник Н.П. (голова), Шаф О.В., Кропивко І.В.,
Гонюк О.В., Корнілова К.О., Резніченко Ю.В.,
Кедич Т.В., Сидоренко О.Ю.*

*Друкується відповідно до рішення вченої ради факультету української
й іноземної філології та мистецтвознавства
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(протокол №4 від 26.11.2024)*

I-90 Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро) / Ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ: ВЦ «Просвіта», 2024. Вип. 1. 160 с.

У збірнику вміщено тези доповідей V Всеукраїнської наукової конференції, приуроченої до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро), у яких осмислюються проблеми художнього відтворення історії, нового історизму, рецепції творчості Павла Загребельного крізь призму метанаративів його часу та сьогодення.

За зміст статей, точність цитування, а також за дотримання академічної доброчесності відповідальність покладено на авторів.

© Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2024

© Колектив авторів, 2024

ISBN 978-966-579-608-4

ЗМІСТ

| | | |
|--|---|----|
| <i>Сергій Оковитий</i> | Вітальне слово..... | 5 |
| <i>Ірина Попова</i> | Павло Загребельний крізь призму української історії та сьогодення..... | 6 |
| ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ І МЕТАНАРАТИВИ ЙОГО ЧАСУ | | |
| <i>Людмила Тарнашинська</i> | «Бути самим собою»: Павло Загребельний – людина системи чи персонаж історії? (Спроба інтерпретації у світлі філософської герменевтики Поля Рікера)..... | 10 |
| <i>Юрій Кохан</i> | Відбиття етноментальних стереотипів у мові романів Павла Загребельного «Європа 45» і «Європа. Захід»..... | 19 |
| <i>Василь Будний</i> | Поетичний синтаксис роману Павла Загребельного «Диво»: естетико-рецептивні виміри.. | 26 |
| <i>Тетяна Шевченко</i> | Топос міста в романі Павла Загребельного «Диво»..... | 34 |
| <i>Евеліна Босва</i> | Функційно-семантичні особливості синонімів у художньому мовленні Павла Загребельного (на матеріалі роману «Я, Богдан»)..... | 41 |
| <i>Наталія Олійник</i> | Гастрономічний дискурс роману Павла Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства»..... | 47 |
| <i>Ольга Тимофєєва</i> | Портрет як засіб психологізму в повісті «Гола душа» Павла Загребельного | 54 |
| <i>Тетяна Кедич</i> | Образ Богдана Хмельницького в історичному романі Павла Загребельного «Я, Богдан (сповідь у славі)» | 62 |
| <i>Катерина Корнілова</i> | Семантика кольору в романі «Брухт» Павла Загребельного | 66 |
| <i>Юлія Резніченко</i> | Репрезентація «невинної» письменницької містифікації в наративній моделі оповідання «Тризе» Павла Загребельного | 70 |

| | | |
|------------------|--|----|
| <i>Ольга Шаф</i> | Книга Михайла Загребельного про батька: нарративні стратегії | 74 |
|------------------|--|----|

ХУДОЖНІЙ ТВІР ЯК ВЕРСІЯ ІСТОРИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: ВІД ДОКУМЕНТАЛІЗМУ ДО АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ

| | | |
|-------------------------------------|---|-----|
| <i>Світлана Луцій, Микола Луцій</i> | Історичні романи Миколи Лазорського..... | 84 |
| <i>Олена Аліванцева</i> | З досвіду створення віртуальної поетичної антології Придніпров'я «За Україну» (2022-2024).... | 91 |
| <i>Анастасія Шапошнікова</i> | Предтеча другої хвилі фемінізму на сторінках оповідання «Погана мати» Любові Біднової..... | 95 |
| <i>Ольга Шарагіна</i> | Образ жінки в повісті «Я, Мілена» Оксани Забужко | 100 |
| <i>Юлія Карпець</i> | «Без ґрунту» В. Домонтовича: дійсні та вигадані суб'єкти мистецького модернізму..... | 104 |
| <i>Інна Юрова</i> | Історичне тло малої прози Євгенії Кононенко... | 111 |
| <i>Марія Луцак</i> | Історіософія в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого»..... | 117 |
| <i>Інна Шумська</i> | Типи наратора та способи його оприявлення в художньому репортажі Вітольда Шабловського «Кулемети й вишні. Історії добрих людей з Волині | 123 |

ВІЙНА: ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА ЯК ДОКУМЕНТ ДОБИ

| | | |
|---------------------------|---|-----|
| <i>Ірина Кропивко</i> | Передбачення російської військової агресії у творах українських письменників | 129 |
| <i>Анжела Матюценко</i> | Художні проєкції Другої світової війни в українській драматургії повоєнних десятиліть (руйнація соцреалістичних концептів)..... | 136 |
| <i>Олександра Гонюк</i> | Художнє осмислення сучасної історії в романі Анастасії Левкової «За Перекопом є земля»... | 142 |
| <i>Андрій Чмир</i> | Діалог як шлях до вирішення проблеми значущості джерел історичної пам'яті в романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» П. Кралока..... | 147 |
| <i>Світлана Мартинова</i> | Лоцманська тема в наукових дослідженнях поетеси, літературознавиці Наталки Нікуліної..... | 154 |

Чи може література врятувати світ? Навряд.
Так само, як політика.

Але погана політика може світ знищити.
Література ж може і повинна навчити розуміти
і людську силу, і людську слабкість, донести до
нашої свідомості ту істину, що для нових надій
народові потрібна не тільки сила, але і пам'ять...

Павло Загребельний



**До 100-річчя від дня народження
Павла Загребельного**

1924 - 2009

Сергій ОКОВИТИЙ

доктор хімічних наук, професор,

ректор Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4367-1309>

Шановні учасники й гості конференції, науковці, викладачі, студенти!

Дозвольте привітати вас із відкриттям V Всеукраїнської наукової конференції, приуроченої до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного, видатного прозаїка, мислителя, публіциста, вірного сина свого народу. Письменника не випадково називають Нестором-літописцем XX століття, адже його романи – це своєрідний літопис української історії від Київської Русі до першого десятиліття незалежної України. Павло Загребельний є одним з найвидатніших українських романістів останньої чверті минулого століття, він власноруч створив бібліотеку високохудожньої історичної та сучасної прози. Закономірно, що сьогоднішня конференція тематично орієнтована на осмислення багатогранної взаємодії літератури й історії як рівноцінних складових культурної тожсамості української нації. Примноженню її духовних цінностей і присвятив своє життя Павло Загребельний.

Далекого 1946 року на 1 курс Дніпропетровського державного університету було зараховано вчорашнього фронтовика, молодого лейтенанта, який вже звів і бої, і полон, і спецперевірки. Цей юнак, Павло Загребельний, сам родом із Полтавщини, вступив до нашого університету на філологічний факультет, бо подумав, що філологія в перекладі – це любов до науки, яку він ще зі шкільної лави любив і поважав. Згодом він з'ясує, що означає «філологія», і зізнається, що бажання творити літературу в нього вперше виникло саме тут, в університетських стінах. Тут він вперше й загострить своє письменницьке перо – спершу як автор нарисів у студентській газеті, а згодом і художніх текстів, які, зокрема, читатиме на засіданнях університетського літературного гуртка.

Ми горді тим, що наш університет став колицкою таланту Павла Загребельного – людини надзвичайної ерудиції й титанічної працездатності. Його творчий інтелект увібрав найкращі надбання української та європейської культур. Притаманні Загребельному моральний стрижень, повага до людини, прагнення за будь-яку ціну захищати рідне слово вигідно відтінювали його постать у громадсько-

політичному житті за брежнєвських часів, а в добу незалежності давали молоді взірці духовної стійкості й рішучості в обороні національних святинь.

Дозвольте побажати всім учасникам сьогоднішньої конференції плідного наукового спілкування без сирен і повітряних тривог, а також нових наукових відкриттів задля наближення нашої перемоги.

Ірина ПОПОВА

*докторка філологічних наук, професорка,
декан факультету української й іноземної філології
та мистецтвознавства,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара,
м. Дніпро*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1423-2358>

ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ КРІЗЬ ПРИЗМУ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ ТА СЬОГОДЕННЯ

*Усі ракети били та й б'ють мені в серце
Павло Загребельний¹*

Шановні учасники конференції, викладачі і студенти!

У серпні цього року Павлу Архиповичу Загребельному, патріарху української літератури, видатному прозаїку, авторові неперевершених історичних романів, виповнилося б 100 років.... Як автор романів про українське минуле, про сповнену суперечностей сучасність, він здобув славу одного з найерудованіших письменників доби. За свою творчість Загребельний був удостоєний найвищої державної нагороди – звання Героя України.

У життєписі Павла Архиповича Загребельного з нашим університетом і з нашим містом пов'язано лише кілька сторінок, але вони стають визначальними в його долі. У Дніпропетровському державному університеті він не лише відчув своє покликання писати, а й здобув усі потрібні для цього знання. Крім того, саме тут він

¹ Слова з інтерв'ю П. Загребельного із М. Славинським: Павло Загребельний: «Ми єдині й неповторні на світі». Віче, 2014, 15-16, 52-54.

зустрів своє велике і єдине в житті кохання – однокурсницю Еллу, Еллу Михайлівну. Враження від повоєнної дійсності, буднів трударів-дніпропетровців викарбувалися в його першій збірці оповідань, що побачила світ 1953 року.

Науковці кафедри української літератури нашого університету вже давно досліджують творчий феномен письменника. Завдяки добрим стосункам із подружжям Загребельних, а потім – лише з Еллою Михайлівною вдалося облаштувати аудиторію-музей імені Павла Загребельного, де зібрані його особисті речі, світлини, рідкісні видання, документи. Така аудиторія є унікальною в Україні та за її межами. У цій аудиторії-музеї не лише навчалися студенти, а й щорічно проводилися (до обмежень карантину та воєнного часу) літературні читання, присвячені творчості Павла Загребельного. Висловлюю впевненість і надію, що невдовзі минуть дні воєнного лихоліття, і ми зможемо безпосередньо зустрічатися на нашому факультетському академічному просторі, у наших аудиторіях, з такою любов'ю облаштованих. Відзначу, що в Дніпровському національному університеті імені Олеся Гончара щоп'ятиріччя ми проводимо всеукраїнські наукові конференції, присвячені осмисленню творчості Павла Загребельного.

Цьогоріч запропоновано тему «Історія як текст & художній текст як історія», яка розмикає вивчення феномену Павла Загребельного в ширшій контекст минулого України, її культурної спадщини, її сьогодення, яке стане, напевно, найважливішою та найгероїчнішою сторінкою її історії. І ми віримо, стане сторінкою переможною. Енциклопедичні знання, мудрість, життєвий досвід не лише відкривали перед духовним зором митця брами минулого, але й дали змогу зазирнути в завтра, що стало нашим сьогодні. Націєтворчі й націєсофські проблеми, над якими думав Павло Загребельний, не вселяли в нього оптимізму. У «Думках нарозхрист» він намагався попередити українців про внутрішні, соціальні, духовно-культурні, та зовнішні, геополітичні, небезпеки, яких, на жаль, не вдалося уникнути. У своїх розмислах письменник навіть передбачив імовірність московитської агресії. Як тут не згадати слова Павла Загребельного, сказані в одному з його інтерв'ю, – «Усі ракети били та б'ють мені в серце», слова, такі суголосні дню сьогоднішньому.

Не лише публіцистика Павла Загребельного, а і його історична проза не втратили й не втратять надалі своєї актуальності, позаяк фокус уваги прозаїка зосереджений не так на колишніх епохах, як на

людині тих епох, на її досвіді, її душі. Свого часу Павло Загребельний знайшов свою творчу нішу саме в історичній прозі, де почувався відносно вільно. Розмірковуючи над неоднозначністю свого жанрового вибору, письменник зауважував:

Я розумів, що не зможу проникнути в душу сучасника крізь оті всі [ідеологічні] бар'єри. І пішов легшим шляхом ... Я втікав від гострих проблем сучасності в минуле. Хоч, з другого боку, я проявив сміливість, бо почав писати історичні романи, коли вони були фактично заборонені.

Своїми історичними творами Павло Загребельний утверджував українську присутність у часах і світах. Він мав великий талант досліджувати історичні епохи, долі людей, тож насичував свої твори енциклопедичними деталями й фактами, водночас намагався цілісно відтворити атмосферу доби. Наприклад, пишучи «Диво», не випускав із рук Біблії, яка надихала його, створювала сприятливу для розкриття теми ціннісно-світоглядну, мовно-стилістичну ауру. Тоді як, беручись до написання «Роксолани», митець два роки штудіював Коран. Історичність прози Загребельного відтінена психологізмом і філософічністю, позаяк його цікавить не так історія, як людські долі та характери, діалог часів, непроминальність вічних цінностей. Символом такої непроминальності став образ Софії Київської в романі «Диво», що метонімічно проєціюється на образ України стародавньої, княжої, і сучасної. Цей перший у сегменті історичної прози роман Загребельного, написаний 1968 року, за словами Віталія Дончика, відзначався «багатотональністю картин і характерів, наскрізною художньо-філософською концепцією». Ці ознаки властиві всій історичній романістиці письменника. Вони, власне, і зумовлюють тривання інтересу до неї серед читачів різних поколінь. Тож із плином часу Павло Загребельний не віддаляється від нас, і довірлива бесіда з ним не припиниться, доки існує його художній світ, його герої, одвічні цінності правди, добра, духовної незалежності.

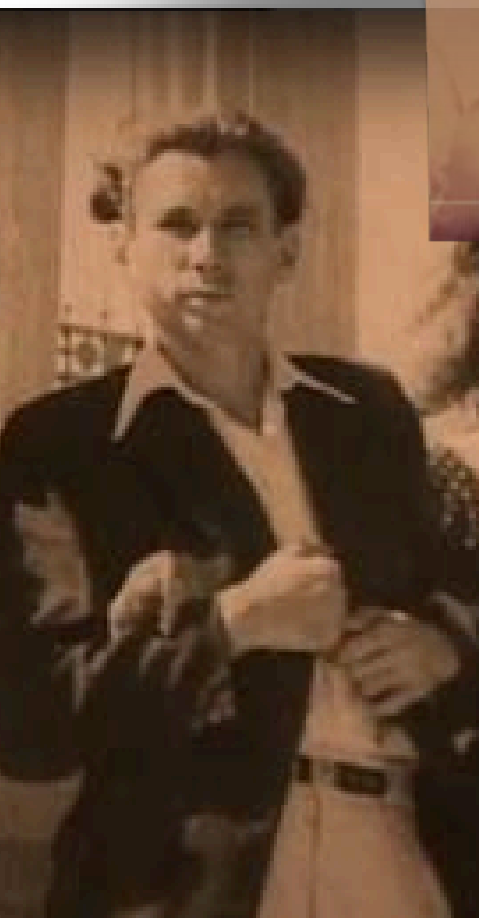
Сьогоднішня конференція – це ще один крок на шляху увічнення пам'яті видатного сина України, славетного випускника нашого університету. Вона об'єднала навколо феномену Павла Загребельного, навколо проблеми синергії літератури й історії науковців з різних куточків України: Києва, Львова, Одеси, Кам'янця-Подільського, Харкова, Запоріжжя, Хмельницького й нашого Дніпра.

Дозвольте подякувати організаторам сьогоднішньої конференції – моїм колегам кафедри української літератури, її

завідувачці Наталії Петрівні Олійник за велику підготовчу роботу в непростих умовах сьогодення, яка уможливила нашу зустріч.

Особлива подяка нашим шановним співорганізаторам – науковцям Інституту літератури імені Тараса Шевченка Національної академії наук України та її директорові, академіку Миколі Григоровичу Жулинському за увагу до наших ініціатив і сприяння в проведенні заходу. Спасибі всім, хто відгукнувся на наше запрошення стати учасником конференції. Бажаю всім Вам, шановні колеги, досягнення поставлених цілей і, звісно, інтелектуальної насолоди занурення в художній світопростір Павла Загребельного, насолоди доторку до його духовних глибин.

ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ І МЕТАНАРАТИВИ ЙОГО ЧАСУ



Людмила ТАРНАШИНСЬКА

докторка філологічних наук, професорка,

головний науковий співробітник

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2540-2658>

«БУТИ САМИМ СОБОЮ»: ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ -- ЛЮДИНА СИСТЕМИ ЧИ ПЕРСОНАЖ ІСТОРІЇ? (СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ ПОЛЯ РІКЕРА)

Тема, винесена в назву цієї доповіді, здавалося б, досить контроверсійна. З одного боку, одне виключає друге, а з другого – активізує низку апеляцій, адже письменник жив і творив у тоталітарну епоху, обіймав високі керівні посади (багатолітній голова Спілки письменників України, депутат Верховної Ради СРСР 10-11 скликань, депутат Верховної Ради УРСР, член ЦК КПУ (1981-1990), лауреат багатьох премій), безпроблемно видавав великими накладками свої твори, мав репутацію досить впливової, харизматичної людини. Отже, відкидати перше зовсім не випадає. Однак мене зачепила нині, з висоти прожитих літ, набутого й переосмисленого досвіду назва мого давнього, 1993 року, інтерв'ю з Павлом Архиповичем «Бути самим собою...» – це самохарактеристика Загребельного. До того ж спонукали до аналізу явно відверті, чітко сформульовані відповіді на мої часто досить провокативні й дошкульні запитання. Власне, вся життєдіяльність письменника розгортається в парадигмі, окресленій Полем Рікером: «мати», «могти» й «оцінювати», яку він співвідносить із інтерференціями між приватним і громадським [2, с. 121] – сюди варто було би додати ще й сферу творчого, оскільки вона виходить поза межі і першого, і другого, у своєрідний спосіб синтезуючи обидва ці поняття. Не вдаючись у глибинні рефлексії філософа, зазначу, що П. Загребельний уповні володів усіма цими трьома компонентами.

Що ж насправді означав для письменника отой імператив «Бути самим собою»? Це виявилось особливо цікавим ще й тому, що саме цей імператив усталився як екзистенційне кредо для найбільш послідовних і чесних у своєму прагненні переінакшити недосконалий

©Тарнашинська Л., 2024.

тоталітарний світ українських шістдесятників – бунтарів, котрим він дав дорогу в життя, перебуваючи на посаді редактора «Літературної України» (принагідно: він же й ініціював та обстоював саме цю назву тижневика, який доти називався на московський лад «Літературною газетою») [3, с. 4]. Отже, на одне з-поміж запитань (а саме: *«Ви пізнали друзів, пізнали й недоброзичливців, знаєте смак слави й хули, підлабузництва й пересудів, заздрощів і славослів'я. Які життєві уроки з усього того спектра – а не тільки романи – винесли Ви тепер, уникнувши людської метушняви й боротьби за місце під сонцем?»*) (йшлося про той період усамітнення, який письменник обрав для себе на початку 1990-х рр.) прозвучала коротка відповідь: *«Бути самим собою. Завжди і скрізь»* [1, с. 67].

Тож як можна узлагодити між собою два нібито контрверсійні статуси: людина системи й персонаж історії? Відповідь філософа – а наразі я знову звертатимуся до П. Рікера – певною мірою наштовхує на низку міркувань: *«Бути людиною – означає бути спроможним отак переносити себе в інший центр перспективи»* [2, с. 305]. Насмілюся стверджувати, що для П. Загребельного поняття *«бути людиною»* і *«бути самим собою»* – поняття не завжди тотожні – однак вони суттєво розширюють горизонти філософсько-антропологічних інтерпретацій з різних перспектив. Підказку для розуміння цих взаємозалежних імперативів знаходимо також у міркуваннях П. Рікера, котрий у цій площині філософських роздумів акцентує увагу на тому, що лише вбачаючи сенс у своїх діях, зосереджуючись на осмисленій праці, людина відчуває себе людиною. *«Я добре бачу, спостерігаючи за еволюцією професій – включаючи й професію інтелектуала, – що існує гранична межа, до якої прагне цей рух об'єктивної: цією граничною межею є моя втрата себе у діях, позбавлених смислу, в діяльності, за своїм смислом незначущій, оскільки вона позбавлена обрїю»* [2, с. 233], – прояснює свою позицію філософ. У контексті цієї досить непростой тези переконуємося в її суголосності з відчуттями й переконаннями самого П. Загребельного – досить виважено, вичерпно й стисло сформульованими в його відповідях на запитання інтерв'ю. Основоположним є тут тверде переконання письменника: *«... протягом усього свого нелегкого життя мені доводилося потрапляти в ситуації, коли можна було б пошкодувати, що народився українцем, та я жодного разу не пошкодував, а тільки возносив хвалу моїм батькам і всім вищим силам за те, що народився саме українцем»* [1, с. 62], – у цих словах

письменника й знаходимо визначальний код до поняття «бути собою» – а все інше – то лише похідне й те, що увиразнює цю розлогу й змістовну антропологеми. І таке письменницьке уточнення: «Справді, кожного з нас неминуче жде остаточна смерть, цей природно-космічний підсумок нашого життя. Та хіба впродовж свого земного існування ми не вмираємо десятки й сотні разів? Скажімо, я вмирав од голоду в 33-му, вмирав на війні, вмирав у гітлерівських таборах, вмирав у беріївському спецтаборі, вмирав од переслідувань за свою біографію, од несправедливостей, од підступів, підлот, нікчемності. Це чорні вмирання – і осяяння від них теж відповідно похмурі й невеселі. Але ж є ще вмирання від видовища великої краси, людського благородства, подвигів, земних радощів. Ну, а вже як відчутти, як уніймати ту мить осяяння, – тут не допоможе ніяка дозиметрія. Просто треба мати вразливу душу, а для цього, як я вже казав, слід усіляко оберігати цей наш великий дар» [1, с. 63]. Цей спектр морально-аксіологічних понять і визначає розуміння письменником імперативу бути людиною / бути самим собою.

Однак усе не так просто. Бо ж бути людиною (у П. Рікера це звучить так: «Але бути людиною...») – це «не тільки робити щось завершене, це й розуміти сукупність і в такий спосіб прагнути до іншої граничної межі, протилежної діям, які позбавлені смислу, до обрїю тотальності людського існування, який я називаю світом або буттям», – твердить філософ. І додає: «Ми несподівано повертаємося, завдяки пролому, який робить для нас сучасна праця, до нашої розмови про слово, що позначає сукупність, про **слово як волю розуміння через усе** (підкреслення моє. – Л. Т.)» [2, с. 233]. Якщо скористатися простішими, зрозумілішими поняттями, то йдеться про самореалізацію, оскільки «невідчутна втрата себе виливається в певну знудьгованість (ennui), яка повільно приходить на зміну стражданню (souffrance) під час виконання праці...» [2, с. 233]. Отже, за великим рахунком мова про покликання, про співвіднесеність своїх талантів і потуг із реальною мірою самореалізації. Послухаємо П. Загребельного: «А що таке художня вартість – і де вона й коли? Чи тоді, коли письменник лагідно лоскоче якісь залози задоволення в читача, чи коли добирається до його печінки і селезінки?» [1, с. 65]. Окреслене ним розуміння письменницького покликання досить виразне й самовимогливе. Хіба що варто додати до цього його власні слова: «Я вже сказав, що не розрізняв “історичних” і “неісторичних” писань. Я не писав книжок про цілину, про кукурудзу, про БАМ і

тарарам, так само, як не носив по Хрещатику портретів “вождів” і не розбивав кувалдою гіпсової статуї Леніна в Спілці письменників України. Конформізму в моїх книжках, як мені здається, не зможе знайти навіть нинішня Служба Безпеки України» [1, с. 67].

І все ж маємо розділяти тут питання влади й призначення митця. П. Рікер схильний не надто квапитися з тим, щоб надавати мистецтву й літературі «характеристик видимої ефективності». Він стоїть на тому, що нехай митець *«більше турбується тим, щоб зрозуміти внутрішню проблематику своєї творчості, а не “служити суспільству”»* [2, с. 103]. А у випадку П. Загребельного – суспільству тоталітарному, надто тій офіційній владі, яка обслуговувала імперські інтереси метрополії. Отже, якою мірою П. Загребельний – людина системи? На це запитання він фактично й відповідає у своєму інтерв'ю: *«Здається мені, що я вберігся від того, щоб затесатись до юрби літературних підскакевичів. Коли вже обставини склалися так, що в статтях доводилося торкатися проблем існуючої влади, то писав при температурі 36,6 градусів»* [1, с. 64]. З іншого боку, а якою мірою письменник є персонажем історії (термін «літописець» залишимо тут фаховим історикам)? Ідеться не лише про митця як автора художніх історичних текстів, співпереживача історичних подій, а напевно як персонажа, включеного в такі процеси не тільки інтерпретативно, психологічно, а й значною мірою подією, коли треба передбачити й модерувати наслідки тих чи тих колізій. Запитання начебто зайве, адже всі ми є персонажами історичного поступу, переважно відчуваючи історію в «моменті». Але ж П. Загребельний – автор численних топових історичних романів: тут можна, зокрема, говорити про його творчу місію. Однак чи не найбільше – про оту згадувану вище П. Рікером спроможність і хист переносити себе в «інший центр перспективи», з якого випукліше окреслюється актуальна реальність. І ніби передбачаючи таке формулювання окресленої тут теми, П. Загребельний сформулював свої письменницькі пріоритети й відчуття: *«Хоч як це дивно, але я не писав того, що дехто зве “історичною прозою”. Були романи, побудовані на тих чи тих реаліях з нашої історії, але писалося все це про наше сучасне життя. Своєрідна літературна парабола. Скажімо, роман «Первоміст» був реакцією на відновлення в нашій неоконкретній державі сталінського культу. Доки мої московські й кийвські літературні побратими наввипередки стругали епопеї про великого полководця, я потихеньку написав цю річ, де спробував змалювати*

понуру атмосфери, яку створювали довкола себе деспоти в усі віки. Там навіть портрет воєводи Мостовика буквально списаний з “вождя народів”... Хто збагнув мій намір – дяка, хто не звернув уваги на це писання – що ж...» [1, с. 63]. Отже, якщо правочинною є теза, згідно з якою «історія формує історика не меншою мірою, аніж історик формує історію» [2, с. 39], то можемо віддзеркалити її і на своєрідність автора історичних творів, співзвучних актуальній реальності.

Цілком можна припустити, що митець, обираючи для художнього дослідження той чи той історичний період / ситуацію / персонажів, через психологію останніх щоразу шукає для себе той «центр перспективи», який допомагає йому – уже на рівні екзистенційно-психологічному – пізнати – через історичну оптику «іншого» – свого сучасника, а відтак і процеси, що відбуваються в історичному поступі, співвіднести із цією рецепцією власну спробу «бути самим собою». У цьому просторі, коли письменник намагається стати над подією / ситуацією, «програється» й власна ситуація вибору: і не тільки в площині історичній, художньо-поетикальній, а й у площині актуальної для нього самого реальності, оскільки одне впливає на інше, навіть коли він сам цього не відчуває. *«Як на мою гадку, – ділився думками П. Загребельний, – людина сьогодні повинна зберігати свою душу. В часи Сталіна та Гітлера доводилося рятувати життя, в брежнєвсько-сусловський період треба було зберегти розум, сьогодні – душу. Надто багато нині охочих добратися до неї, а впускати туди нікого не хочеться» [1, с. 62].*

Кут зору тут, звісно, умовний, його складно прояснити, тож, очевидно, можна дискутувати, чи безпомилний, однак досить креативний і перспективний на глибинних психологічних рівнях і зрізах. Зчаста це для письменника й перенесення власних емоцій, реакцій на актуальне (поточне) життя в перспективу минулого, навіть якщо воно тільки наближено співвідноситься із сучасним. Це чутливо відчував і сам письменник: *«Коли про книжки судять, керуючись не їхнім змістом, а здогадами про ті почуття, якими керувався автор при писанні, тоді маємо імператорський Рим, інквізицію Торквемади, комуністичну інквізицію Сталіна і... невже ми так нічого й не навчилися за останні дві тисячі років нашої проклятої цивілізації, щоб і надалі наступати на горло кожному, хто сказав бодай слово: “Про що ти хотів сказати цим словом?”» [1, с. 66].* Якщо, за П. Рікером, історик *«володіє певною здатністю переноситись уявою в інші місця й*

країни, гіпотетично зміщуватися в інший теперішній час» [2, с. 35], то письменника подібного типу, очевидно, є підстави називати дослідником історичних процесів на глибинному, емоційно-психологічному рівні. Але є тут і дуже специфічна особливість, яка повною мірою корелює зі сформульованою темою статті. Отже, епоха, яку вивчає історик (а ми тут наголошуємо на особливій художньо-психологічній місії письменника), стає його сьогоденням, центром його часової перспективи: це теперішнє має своє майбутнє, скомпоноване з очікування, з незнання, з передбачень, побоювань тодішніх людей, а зовсім не з тих подій, що, як ми з вами знаємо, відбулися; у «того теперішнього є також минуле, сформоване пам'яттю тодішніх людей, а не тим, що ми знаємо про їхнє минуле» [2, с. 35-36]. І, можливо, це тільки ілюзія, нібито тут виникає «єдиний історичний ритм» [2, с. 195]. Ця постійна внутрішня робота невидима для чужого ока й лише частково доходить до читача хіба через щоденники, інтерв'ю, оприлюднені нотатки тощо. Ідеться про креативну роль уяви, такого її різновиду, як уяви часової (на чому наголошує П. Рікер), її здатності позначати «вихід на сцену певної суб'єктивності, яку науки про простір, матерію і навіть життя залишають за дверима» [2, с. 36]. Цей процес, коли «інше теперішнє утворюється з нинішнього теперішнього, переноситься вглиб “часової відстані” – в “колись давно»» [2, с. 36]. Тобто взаємозалежність «іншого теперішнього» й «нинішнього теперішнього», актуального для автора історичних творів, важко заперечити, а тому цілком можна говорити про взаємопроекцію засад імперативу «бути самим собою», тобто «приміряти» на себе епоху / цінності / вибір тощо. Власне, відбувається глибока внутрішня робота: екранізуючи події минулого на сучасне, письменник такого високого штибу порівнює / вивіряє цінності / мотивації / позиції. Ідучи до людей минулого зі своїм власним досвідом (якщо переносити місію історика на місію письменника, коригуючи тезу П. Рікера) він, відповідно, «поновлює життєві цінності людей минулого» [2, с. 37]. «Так звані “переломні часи”, – наголошує П. Загребельний, – ламають тільки ренегатів, точніше, й не ламають, а гнуть їхні хребти в напрямку, супротивному до вчорашнього згинання. Мені особисто ніколи не хотілося поповнювати ряди ренегатів» [1, с. 62].

Однак і тут спрацьовує цікава закономірність: *«Це поновлення цінностей [...] неможливе без того, щоб історик не був життєво “зацікавлений” у цих цінностях і не відчував глибокої спорідненості з*

ними» [2, с. 37]. Звісно, завданням його (а особливо письменника) є не перетворення на апологета чи агіографа, а співвіднесення віри через перехід «до іншої суб'єктивності, що сприймається за **центр перспективи** (підкреслення моє. – Л. Т.)» [2, с. 37]. У процесі написання історичного твору відбувається набуття, або ж, інакше кажучи, проблематизація т. зв. «експериментальної істини» (П. Рікер), тобто просіювання й кристалізація минулого досвіду через досвід теперішній, актуальний, методом екранізації, діалогізації, зокрема порівняння, співвіднесення, фільтрації. Людина / творець нібито постійно співвідносить свій практичний досвід із «пережитим» досвідом минулого, котрий уже «відстоявся» в щільниках історичних перипетій, переживаючи своєрідну «вібрацію істини» (П. Рікер) на рівні власного життєплину з його вибором, амбіціями, можливостями тощо. У контексті імперативу слова, яке, за П. Рікером, хоче «бути виговореним», вступає в дію також «слово сумніву», оскільки ж немає «запитання, якщо немає сумніву»: *«щось ставиться під знак запитання, а отже, ставиться й під сумнів»*, який звернений і до рікерівських «смислів», і до «іншого», і до самого себе [2, с. 225-226]. Очевидно, у творчій долі П. Загребельного можливою була й «спокута через уяву», коли людина, як висловлюється філософ, «здійснює пророцтво свого власного існування» [2, с. 135]. Не зовсім впевнена, що П. Загребельний належить до числа тих світочів, хто робив *«все можливе, щоб визволити й довести до екстремальної межі цей дух сумніву, схований у слові»* [2, с. 227]. Однак можна припустити, що письменник принаймні прагнув, як і найвідоміші світочі культури, бути, за П. Рікером, *«душею всієї цієї культури, яка бунтувала (кожна на кожному історичному етапі – у свій спосіб. – Л. Т.) проти завжди передчасних синтезів, що їх пропонують і накидають народам цивілізації колективної віри* (підкреслення моє. – Л. Т.), *незалежно від того, чи уніфікаторська суть цих цивілізацій походить від сутани, від меча чи від інструменту»* [2, с. 227].

Тож чи була для П. Загребельного історія як об'єкт світоглядно-художніх пошуків тільки певною нішею, у яку можна було «сховатися» від не завжди моральних зваб реального світу, почуватися більш забезпечено, ніж у тоталітарній реальності з її ризиками й загрозами? Чи могло бути в нього ставлення до історії як до певної «розваги», чи «як до такої собі екзотики в часі» [2, с. 40]? Думаю щодо першого, і так, і ні, адже все відбувалося значно складніше, часто неусвідомлено, на глибинному екзистенційному рівні, коли людина

постійно стоїть перед вибором і вирішує дилему, що лежить у площині між добром і злом. Я би радше трактувала це екзистенційною потребою, спробою самопізнання через складну систему взаємозв'язків та історико-філософською рефлексією на осмислення сучасного життя. Якщо далі розгортати проблему «служіння суспільству», то варто знову звернутися до твердження філософа: письменник *«служитиме йому, сам про те не здогадуєтесь, якщо залишиться вірним лінії своєї поведінки (оте сакраментальне «бути самим собою».* – Л. Т.); *бо глобальний смисл епохи зав'язується значно глибше, ніж це спроможний будь-коли собі уявити соціальний та політичний утилітаризм»* [2, с. 103]. І вже зовсім незаперечний розмисел філософа, котрий щонайбільше стосується письменника: *«...мабуть, саме література, яка називає себе «незаангажованою» (залишимо тут осторонь романи на т. зв. сучасну тематику), виразить значно краще – бо зробить це більш таємно (у конкретному випадку – через оптику історії.* – Л. Т.), *більш радикально – потреби людей своєї епохи, аніж література, яка надміру переймається тим, щоб її «звернення» розумілися відразу й буквально, й квапиться вчинити негайний тиск на свідомість своїх сучасників; либонь, коли вона щось і виразить, то лиш найповерховіший, найбанальніший і найзатертіший аспект свідомості своєї історичної доби»* [2, с. 103]. Мабуть, не тільки інтереси, схильності, а й творча інтуїція вела П. Загребельного тим шляхом, коли «до розмови», чи, радше, до діалогу, часто злободенного, вступали дві свідомості – з двох часових перспектив – минулого й актуальної сучасності.

Однак повернімося до ідеології як актуальної складової життя й творчості кожного письменника, зважаючи на застереження філософа: *«Політичне “зло” – це, в прямому розумінні, безумство величі, тобто безумство того, що є великим, величі влади та її вини! [...] Впродовж історії і через політику людина входить у конфронтацію зі своєю величчю і своєю виною»* [2, с. 282]. У П. Загребельного можна знайти думки, суголосні й такій позиції: *«На відміну від деяких сучасних політиків, я ніколи не козиряв своїм перебуванням у концтаборах, гітлерівських і сталінських, і не домагався, щоб мені сплачували за це соціально-політичні проценти. Це моя власна трагедія, моя неволя і моя недоля. Та як літератор можу сказати, що, побувавши у пеклах двадцятого століття, побачив таку розпанаханість душі, що не снилася навіть великому Данте. Після цього для мене всі люди мовби скляні. І мені смішно й сумно, коли вони*

намагаються приховати від мене свою нездарність, ницість, убогість, захланність. Я бачу все це, навіть осліпнувши» [1, с. 66]. Отже, можна звернутися до «віртуального етичного запитання», сформульованого П. Рікером: «...як ми скористаємося з такої влади над життям і над людиною?» [2, с. 179]. Послухаймо аргументи самого П. Загребельного: «За радянських часів не було мови про зображення й розкриття душі. Йшлося тільки про так звану дійсність. А цю розпрокляту дійсність, на зображенні й відображенні якої ламалися не тільки пера, а й долі, саме життя сотень і тисяч талантів, чомусь завжди неоднаково бачили ті, хто сидить у Кремлі, й ті, хто сидить під Кремлем, ті, хто на трибунах, і ті, хто внизу під трибунами. Людство вигадало трибуну набагато давніше, ніж гільйотину. І зняряддя це набагато страшніше за катівське зняряддя паризького доктора. Бо гільйотина вбиває поодинокі, а трибуна – одразу тисячами або й мільйонами. Я не знаю прикладів, коли трибуна народжувала б злагоду, радість, добро. Тільки ненависть і ворожнечу. То чи ж так уже треба й письменникам дертися на трибуни? Не знаю, не знаю...» [1, с. 62-63].

«Історія здебільшого навчає нас, на додачу до своїх головних функцій, коли ми сприймаємо її як годиться» [2, с. 40], – наголошує філософ, відкидаючи, проте, її пряму дидактичність і вирізняючи насамперед «прилучення до цінностей» та розвиток осмисленості сприйняття історичних подій / персонажів. Інакше кажучи, йдеться про «історичну свідомість», здатну вивіряти цінності й формувати (і формулювати) сенси, коли історик, а тим більше романіст «проходить через певну медитацію про історію» [2, с. 41], – і тут П. Загребельному, мабуть, немає рівних.

...«Але в такому разі чи варто боятися великого ризику бути людиною?» [2, с. 136] – запитує П. Рікер після низки застережень щодо непередбачуваності результату діяльності митця. Можна продовжити цю сакраментальну тезу: а чи варто боятися «бути самим собою»? Саме життя й розлога творчість П. Загребельного дають яскраві відповіді на ці запитання, часом, можливо, й суперечливі, часом невідворотні, але завжди переконливі. Зрештою, цитую П. Рікера: «Відкриваючи сферу можливого, слово також відкриває сферу кращого. Тому питання залишається відкритим: що означає моя праця, тобто чого вона варта?» [2, с. 229]. Щоби там не казали, а «"Коротка" дорога пізнання себе самого й "довга" дорога історії свідомості – це, по суті, одна й та сама дорога» [2, с. 41], –

підсумовує філософ погляди на цю проблему Канта, Гегеля, Гуссерля. Власне, саме це й засвідчують відповіді Павла Загребельного в тому давньому інтерв'ю, яке стало поштовхом до цих міркувань.

Список використаних джерел

1. Павло Загребельний: «Бути самим собою...». Тарнашинська Л. Б. *Закон піраміди. Диалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*. Київ: Пульсари, 2000. 62-68.
2. Рікер П. *Історія та істина* / пер. з фр. В Шовкуна. Київ: КМ Academia – Пульсари, 2001. 396 с.
3. Тарнашинська Л. Б. Два роки, що потрясли..., або Коли редактор кличе на допомогу Конфуція: [До 70-річчя газ. «Літ. Україна»: Бесіда з П.А. Загребельним] /З колишнім редактором «ЛУ» розмовляла і гортала його книжки – його і про нього – Л. Тарнашинська. *Літ. Україна*, 1997, 20 березня, с. 10.
4. Тарнашинська Л. Б. Дискусія щодо художньо-стильових пошуків українських шістдесятників на сторінках «Літературної України» в період редакторства Павла Загребельного (1961-1963). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпропетровськ: Пороги, 2010. Вип. 10.С. 30-41.

Юрій КОХАН

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української мови

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

м. Харків

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5650-4660>

ВІДБИТТЯ ЕТНОМЕНТАЛЬНИХ СТЕРЕОТИПІВ У МОВІ РОМАНІВ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЄВРОПА 45» І «ЄВРОПА. ЗАХІД»

Павло Загребельний – письменник надзвичайно багатогранного таланту, творча спадщина якого є різноманітною щодо часопросторових характеристик – від Візантії й Київської Русі (романи «київського» циклу) до часів горбачовської «перебудови» й відновлення незалежності України («Кавтаклізма» і «Стовпо-творіння»). У творах П. Загребельного діють представники різних, як давніх, так

і сучасних, народів. І одним із завдань письменника є точно, реалістично відтворити не лише загальнолюдські риси характерів своїх персонажів, а й ураховувати їхні національні особливості як представників певних народів. За нашими спостереженнями, відтворення П. Загребельним етноментальних рис своїх персонажів не було предметом спеціальних наукових розвідок, за винятком окремих побіжних зауважень, тому вважаємо **актуальним** цей аспект дослідження його творчої спадщини.

Кілька творів П. Загребельного присвячені подіям Другої світової війни, учасником якої був сам автор: повість «Дума про невмирущого», романи «Європа 45», «Європа. Захід», частини «Диво» та «Юлія, або Запрошення до самовбивства». Війна зачепила багато народів світу. Представники деяких із них виведені як персонажі названих творів. Цікавим матеріалом для дослідження, як нам видається, є романи «Європа 45» і «Європа. Захід», події яких відбуваються наприкінці війни, а героями творів є члени інтернаціонального партизанського загону, яких примхлива воєнна доля звела разом. Говорити про видатні художні властивості цих романів, очевидно, не випадає: критика здебільшого розглядала їх як пробу пера, набуття автором письменницького досвіду, але це по-своєму цікаві, захопливі пригодницькі, чи політично-пригодницькі, за словами В. Дончика, твори. «Інтернаціональна солідарність людей різних націй...», – так, з урахуванням ідеологічних постулатів того часу, визначив тему діалогії В. Дончик [5, с. 616]. Змальовуючи персонажів твору як представників певних народів, автор наділяє їх ментальними рисами, притаманними, на його думку, цим народам. Тобто зображення інонаціональних персонажів відбувається згідно з національними стереотипами.

«Поняття стереотипу, – пишуть О. Ребрій і Я. Сиса, – має міждисциплінарний характер і привертає увагу соціологів, психологів, фахівців із народознавства та мовознавства» [9, с. 45]. Лінгвістичний аналіз етноментальних рис як свого, так і інших народів, на нашу думку, має як мінімум два аспекти: відбиття в мові рис власного народу та відтворення рис національного характеру представників інших народів. Щодо цього Н. Ботвина зазначала: «Мова є дзеркалом національної ментальності» [2, с. 13]. Аналогічну думку висловлює І. Агаркова, зазначаючи, що результати спостереження за життям інших народів та їхня оцінка «передаються за допомогою мови, бо

мова – це матеріальна основа, на яку спирається мислення в процесі свого вияву, й одночасно матеріал, в якому воно втілюється» [1, с. 3].

Нерідко мова фіксує шаблонне, стереотипне уявлення її носіїв про етноментальні риси тих чи інших народів. Тобто в цьому випадку можна говорити про національні стереотипи. Національний (етноментальний) стереотип у науковій літературі тлумачиться як «узагальнений, емоційно-насичений образ національної групи або її представників, який сформувався історично у контексті розвитку міжетнічних стосунків» [4, с. 318]. Г. Пирог та О. Шмиглюк так визначають національні стереотипи: «... відносно усталена сукупність уявлень про характерні риси інших національностей, а також певне емоційне ставлення до них» [8, с. 146].

Метою цієї розвідки є з'ясування, на яких рисах національного характеру персонажів романів «Європа 45» (Є 45) і «Європа. Захід» (Є.3.)¹ наголошує автор і які мовні засоби для цього використовує. Героями романів є представники різних народів: українець, поляки, італійці, чех, француз, англійці, американець, німці. Кожного з них автор змальовує відповідно до усталених, стереотипних уявлень про етноментальні особливості представників цих народів.

Головним героєм діалогії є радянський офіцер, українець, командир партизанського загону Михайло Скиба. Загалом національному характеру українців присвячено чимало наукових розвідок, автори яких виділяють низку рис українського менталітету, серед яких чи не найголовнішими є ліричність і кордоцентризм, а також – «...доброзичливість, шанобливе ставлення до співбесідників і почуття власної гідності...» [2, с. 105]. Український національний характер також позначено м'яким гумором, іронією, нерідко самоіронією. На початку роману «Європа 45» автор дає загальну характеристику персонажа саме як українця: *«Цей високий темно-русявий юнак, з короткою, як у багатьох українців, шиєю, з шевченківськими очима, глибоко схованими під стріхами густих брів, був відомий своїм товаришам як сором'язлива, стримана, неговірка людина»* [Є 45, с. 6]. Відразу зазначимо, що про прояви кордоцентризму в характері Скиби говорити не випадає, що зумовлено насамперед його фахом військового, а також довоєнним фахом учителя біології: *«...я ж викладав у школі біологію, робив вівісекцію*

¹ Загребельний П.А. Європа 45: роман. Київ: Радянський письменник, 1963. 714 с. Цитуємо за цим виданням, вказуючи скорочену назву і сторінку.

собак і кроликів, отже, ніякої лірики, гола природа» [Є 45, с. 10]. Але українець наділений відважністю, розсудливістю, почуттям гумору.

Одним із проявів національної ідентичності є використання фразеологізмів, характерних для певної мови. У цьому також убачаємо зв'язок з мовною традицією, який виявляється в тому, що в мові зафіксовано особливості характеру, поведінки представників різних народів. Чи не найвиразніше ці риси відбито у фразеології. Саме тому автор насичує мову головного героя українським фразеологізмами й пареміями: *«Е-е, – подумав Скиба, – що буде, те й буде. Раз мати народила, раз і помирати!...»* [Є 45 с. 179]; *«У нас на Україні приказка на цей випадок є: видно пана по халявах»* [Є 45, с. 194]; *«– У нас на Україні є таке прислів'я, – сказав Михайло, – коли береш вола за товариша, не кажи, що хочеш йому допомогти»* [Є 45, с. 197]; *«– Тепер, як кажуть у нас на Україні, – вдоволено промовив Михайло, – треба добре бігти, щоб за тобою лягала курява»* [Є 45, с. 231]. Звернімо увагу, що герой свідомий своєї національної ідентичності, про що свідчить акцентування на тому, що використовувані ним паремії є саме українськими: *«У нас на Україні приказка на цей випадок є...», « У нас на Україні є таке прислів'я...», «... як кажуть у нас на Україні...»*.

В аналізованих романах діють поляки-військовики – підхорунжий Війська Польського Казімеж Марчинський і майор Генрик Дулькевич. Їхню приналежність до польського народу П. Загребельний передає насамперед через їхню мову. У звертаннях один до інших поляки використовують слово **пан**, яке у той час асоціювалося саме з поляками, чи похідні від нього: *«...годі не погодитися з тим, що слова пан і пані в українському сприйнятті оповиті своєрідним ореолом “польськості”...»*, – пише А. Савенець [10].

«Перепрошую, – зацікавлено глянув на нього [Михайла – Ю. К.] Дулькевич, – як пан здогадався, хто перед ним?» [Є 45, с. 44].

«– Чи панські ніздрі лоскоче запах диму, пане Казіку?»

– Ні, пане майор» [Є. 3., с. 19].

«– Закінчиться війна – будуть вам і манжети, і штиблети, – заспокоював поляка Михайло.

– А пан вважає, що вона закінчиться?

– Неодмінно» [Є. 3., с. 238]

Особливістю польської мови є звертання до співрозмовника в третій особі: *Niech pan powie. Czy pani mi pomoże* (Хай пан скаже... Чи

пані мені не допоможе?). Саме такі мовні конструкції автор вкладає в уста персонажів-поляків: «– *Пся кошч!* – хрипко відповів невідомий. – *Пан має рацію*» [Є 45, с. 44]. «– *Пан майор забуває, що ми перебуваємо в зоні лінії Зігфріда*» [Є. 3. с. 20].

Як ми зазначали вище, важливим носієм і зовнішнім показником рис національного характеру є фразеологія. Тому-то в мові польського майора Дулькевича неодноразово трапляються вирази «пся кошч», «до дябла», «слово гонору»: «*Пся кошч! Генрик Дулькевич ніколи не відступав від задуманого*» [Є 45, с. 230]; «*А, до дябла той гонор!*» [Є 45, с. 197]; «*Слово гонору! – урочисто промовив Генрик Дулькевич, стискаючи Михайлові руку*» [Є 45, с. 197].

Зображуючи поляків, автор спирається на поширені стереотипні уявлення про їхній національний характер. Нерідко українці уявляють поляків як людей пихатих, гоноровитих. Особливо це помітно в образі Генрика Дулькевича. Саме гоноровитість, певна зверхність є однією з помітних рис цього героя:

« – *Я одразу здогадався, що переді мною такий птах, як і я сам, – засміявся Михайло.*

– *Пан помиляється, – набурмосився поляк, – я не птах, а майор Війська Польського грабя Генрик Дулькевич*» [Є 45, с. 193].

У діалогії діють і американці. Це один із центральних персонажів «Європи 45» сержант-десантник Юджін Вернер і епізодичний персонаж роману «Європа. Захід» американський генерал. Зображення цих персонажів теж є значною мірою стереотипізованим. Н. Венжинович та М. Химинець у розвідці «Стереотипний образ американців як фрагмент української мовної картини світу» наводять набір найпоширеніших, як позитивних, так і негативних, стереотипних уявлень українців про американців: «...багаті, безтурботні, веселі, відкриті, вільні, демократичні, ділові, дотримуються своїх традицій, дружні, завжди усміхнені, задоволені, комунікабельні; безпардонні, нахабні, непунктуальні, неадекватні, недобросусідські, некрасиво одягнені, непередбачувані, розв'язні, самовдоволені, самовпевнені, свавільні, скупі...» [3, с. 246].

Зображуючи сержанта Вернера, П. Загребельний відштовхується від стереотипу, що американці дещо грубуваті й фамільярні, і використовує лайливий вислів «сто дияволів», яким герой супроводжує ляскання по плечу, очевидно, вважаючи, що в цьому виявляються такі риси ментальності американців, як грубуватість

і певна безцеремонність: «– **Сто дияволів**, – **Юджін ляснув Михайла по плечу**, – **ви таки добрячі хлопці, як бачу**» [Є 45, с. 209].

Одним з поведінкових стереотипів щодо американців є усталена думка, що вони люблять класти ноги на стіл чи на спинку іншого стільця, що, з погляду українців, сприймається як невихованість і безцеремонність. Саме на цьому акцентує автор, говорячи про поведінку американського генерала:

«...задер ноги, поклав їх на стіл, просто перед очі гостей, помилувався білками сонця на носках, недбало кивнув Михайлові й підполковникові на сигарети.

–Прошу палити» [Є.3. с. 502].

Однак американцям притаманна й така риса, як демократизм і шанобливе ставлення до демократії як однієї з провідних цінностей. Згаданий вище американський сержант говорить про демократію як про важливий складник аксіологічної системи американського суспільства:

«– А якщо ти не одержиш ні мундира, ні посилки?

– Рузвельт мусить прислати. Якщо ж не пришло – не виберемо його більше президентом. У нас демократія» [Є.45. с. 336].

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що добір письменником мовного матеріалу для зображення представників різних народів, що діють у діалогії «Європа 45» і «Європа. Захід», значною мірою спричиняється мовною традицією та національними стереотипами, відбитими в мові. Однак акцентування уваги читача на стереотипних рисах ментальності персонажів призвело до певного схематизму в їх зображенні. «Тут [у «Європі 45». – Ю. К.],– пише В. Дончик, – <...> зображено (хоч і найчастіше за допомогою зовнішніх етнічних прикмет) кілька інонаціональних постатей» [5, с. 22–23]. Про усередненість персонажів роману говорить і С. Шаховський: «Майже в усіх випадках, коли мова йде про персонажів – представників європейських народів (плюс американця), письменник творить тип «середньої» людини...» [12, с. 48]. Однак попри певний схематизм у змалюванні цих персонажів вони все ж залишаються носіями етноментальних рис, які більшою чи меншою мірою притаманні народам, представниками яких є. «Національне промовляє до нас навіть крізь стереотипи, які – парадоксальним чином – слугуватимуть його незнищеним оберегом», – писав Р. Семків [11, с. 34.]. Жанр і обсяг тез, на жаль, не дозволяють

здійснити більш детальний аналіз проблеми відбиття етноментальних стереотипів навіть на матеріалі зазначеної діалогії, тому вважаємо перспективними подальші розвідки в цьому напрямі.

Список використаних джерел

1. Агаркова І.Ю. Втілення стереотипних уявлень про етноментальні особливості представників інших народів у фразеології і пареміології української мови на матеріалі фразеосемантичних груп «євреї» і «цигани». *Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського: Сімферополь*. 2011. Т. 24 (63), № 1, Ч. 2. С. 3-9.
2. Ботвина Н. В. *Міжнародні культурні традиції: мова та етика ділової комунікації*: навчальний посібник. Київ: АртЕк, 2002. 208 с.
3. Венжинович Н., Химинець М. Стереотипний образ американців як фрагмент української мовної картини світу. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 1(29). С. 244-248.
4. Гаврилів О. Освічений, але пиячить. До питання національних стереотипів. *Вісник Львівського університету*. Серія «Міжнародні відносини». 2013. Випуск 33. С.315-323.
5. Дончик В. *Истина – особистість (Проза Павла Загребельного)*: літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1984. 247с.
6. Історія української літератури. Київ: Наукова думка, 1988. У 2-х томах. Т. 2. 742 с.
7. Кохан Ю. І. Фразеологія української мови як вияв стереотипних уявлень про етноментальні особливості представників інших народів. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». Харків, 2005. № 659. С. 14-16.
8. Пирог Г. В., Шмиглюк О. Г. Особливості сприймання росіян українцями та поляками. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія Психологічні науки. 2019. № 3. С. 144-151.
9. Ребрій О. В., Сиса Я. С. Національні стереотипи як проблема перекладу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2022. Вип.95. С.44-51.
10. Савенець А. *Про пань і панів, або Як опанувати польські звертання*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/pro-pan-i-paniv-abo-yak-opanuvaty-polski-zvertannia> (дата звернення: 25.09.2024).
11. Семків Р. А. *Національні стереотипи в літературі американського кіберпанку (на матеріалі романів Вільяма Гібсона та Ніла Стівенсона)* URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d8ed877d-214b-4b1d-b26f-7710179bba97/content> (дата звернення: 5.10.2024).
12. Шаховський С. Романи Павла Загребельного: літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1974. 175 с.

Василь БУДНИЙ

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства
Львівського національного університету імені Івана Франка
м. Львів

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6254-9272>

ПОЕТИЧНИЙ СИНТАКСИС РОМАНУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»: ЕСТЕТИКО-РЕЦЕПТИВНІ ВИМІРИ

Епічний синтаксис не є естетично нейтральним – це дієвий складник індивідуального стилю митця. Однак непросто підібрати відповідні способи змістовного його аналізу. Скажімо, стосовно тієї царини роману Павла Загребельного «Диво» (1968), значною мірою експериментальної, літературознавці переважно висловлюють принагідні спостереження, зосередившись на проблематиці, композиції й образній системі твору (В. Дончик, М. Слабошпицький, О. Ковальчук, Н. Мисливець, Н. Заверталюк, О. Шаф, Н. Олійник, В. Панченко, О. Гонюк та ін.). Так само мовознавці зрідка виходять за межі свого фаху, поглиблено вивчаючи граматичну будову, різновиди та стилістику синтаксичних конструкцій «Дива» (О. Гандзюк, Н. Гапоненко, Н. Голікова, Л. Голоюх, Ю. Кохан, Н. Прокопенко, Я. Рибалка, В. Тихоша, Л. Томусяк, О. Турчак, Н. Чернушенко, Т. Шевченко та ін.).

Для змістовної інтерпретації пропоную застосувати естетико-поетикальний підхід, згідно з яким синтаксична верства пов'язана з рештою структурних рівнів літературного твору й здатна творити мистецькі ефекти у взаємодії з найвищим – тематичним – рівнем, підсилюючи зображальну, виражальну, вражальну, метамовну й естетичну функції епічного тексту.

Спроекуймо на функціональну схему літературного спілкування, яку свого часу запропонував Роман Якобсон [4, с. 465–487], синтаксис такого епізоду з літнього побуту Бориса Отави: «...щоранку сідав за свою звичну роботу, писав, рвав написане, знов писав. Потім ішов прогулятися, по Володимирській доходив до Софії, змішувався з

© Будний В., 2024.

натовпами екскурсантів, ховаючись за спинами, слухав звичні голоси екскурсоводів...

— Цей собор належить до найцінніших пам'яток архітектури...

Не так! Нащо вживати слово “пам'ятка”? Його треба назвати просто: диво. І як зродився понад дев'ятсот літ тому в уяві Сивооковій, і як ставився, і як оздоблювався, і як протривав єдиний у цілій Європі з того століття цілий і прекрасний — хіба не диво?” [1, с. 531–532].

Фраза екскурсовода, побудована згідно з нормативними приписами, здатна посилювати референтивну (зображальну) функцію, яка зорієнтована на контекст (тобто ситуацію, описану в попередніх реченнях), витворюючи в читачевій уяві слухове враження – звучний голос гіда, що проказує завчену безбарвну інформацію.

Натомість у синтаксично збагаченому невласне прямому мовленні Бориса, який подумки опонує екскурсоводові, діють, крім зображальної, ще й інші функції: експресивна висловлює ставлення мовця до предмета мовлення – Софійського собору, вимальовуючи в нашій уяві імпульсивну, але вдумливу натуру професора; імпресивна функція адресує докірливе риторичне питання гідові, а загальною своєю образною аргументацією справляє переконливе враження на читача; метакодова (інтерпретаційна) функція перекладає тематичний предмет зі стереотипної мови методичного посібника («пам'ятка архітектури») на мову щирого захоплення шедевром; естетична функція привертає увагу до незвичайної градаційної конструкції, яка стартує еліптичним запереченням, розгортається через багатозначне напучення та граціозний період з чотирма функціонально однорідними реченнями й завершується пуантом, що у формі риторичного питання стверджує розуміння собору як дива, унікального в європейському просторі й історичному часі.

Зображальну функцію в романі добре виконують різні види розповідних речень, які пластично малюють предмет у його просторових, часових, причинових зв'язках, відтворюють найтонші порухи почуття й думки. Млявий, наче сновидний, рух купецької валки безконечним лісом, супроводжуваний криками стривоженого птаства, передають конструкції, засновані на минулочасових дієсловах недоконаного виду й переплетені метафорами та епітетами, порівнянням з тавтологічно означеним «довгим-предовгим полозом», озвучені **алітерацією** та асонансами – ті стилістичні засоби сукупно творять

складне, розгорнуте в часі й водночас цілісне зорове, дотикове, звукове й настроєве враження: *«Іноді валка вив'юнювалася на велику галяву, накриту таким густим сонцем, що дзвеніло в голові од паморочення. Старі сиві птахи, злякані згуком походу, важко злітали понад галяву, і їхній повільний крик наганяв тугу за вільним простором. Але купець гнівно бив у боки свого жеребця, гнав його між дерева, і валка теж затягалася туди довгим-предовгим положом, і розподоханий крик старих сивих птахів долинав до неї, мов з того світу»* [1, с. 121].

Ерудит енциклопедичного масштабу, автор «Дива» став попередником Ю. Андруховича, Є. Пашковського та інших постмодерністів, щедро нагромаджуючи синоніми, нагнітаючи епітети, невтомно перелічуючи деталі в картинах Бабиного торжка в Києві [1, с. 90-91], тріумфальної процесії в Константинополі [1, с. 256-259] чи хресного ходу під час освячення Софії [1, с. 565-566].

Розгорнуті фрази часто творять ефект уповільненого часу, висвітлюючи раптові випадки, як-от загибель діда Родима на очах малого Сивоока або реакція Гордія Отави на затримання сина есесівцями. А несподівану подію, яка тривала кілька митей, зате вплинула на життя Ярослава та історію всієї країни, описує речення зі 175 слів [1, с. 175], у якому князенко, забувши про хворі ноги, зіскочив з ліжка на захист матері Рогніди, зневаженої батьком Володимиром.

З незвичайною докладністю автор змальовує навіть мало-значні, на перший погляд, події: одним довжелезним реченням (178 слів) описано Сивоокову подорож на віслюку через увесь Константинополь до Агапітового палацика, другим (160 слів) – повернення на тому ж віслюку назад [1, с. 384, 386], а княжу учту – велетенською конструкцією з 502 слів [1, с. 443-444].

Характерною особливістю стилю П. Загребельного є невірноважений, повсякчас неспокійний ритм різноструктурних (простих і складних) та різнорозмірних (коротких і довгих) розповідних речень, урізноманітнений питальними, спонукальними, окличними, неповними конструкціями, який передає пульсування живої дійсності та емоційно схвильованого думання, як у розділі про становлення юної особистості, де в плині густого, але прозорого синтаксису чергуються короткі й розлогі фрази, які розповідають про зачудовання дитини багатобарвним світом і поступове осмислення його суперечливості та краси: *«Дід був – Родим, а він — Сивоок. Це сприймалося як даність, це починалося ще з непам'яті так само, як полум'я, як дідові руки, як*

податлива глина в тих руках, як веселковість барв, серед якої виростав малий» [1, с. 27]. Перша небагатослівна фраза передає наївне мислення дитини, а її нехитрий зміст розшифровує друге речення – поширене й ампліфіковане порівняльними зворотами, воно є коментарем всевідного наратора, який висвітлює не лише свідомість, а й підсвідомі глибини персонажа.

Для монологів і діалогів притаманний експресивний та імпресивний синтаксис, який виражає почуття й волю мовця, адресуючи їх сприймачеві (питальні, спонукальні, окличні речення, звертання, вигуки). Діалоги мають різне тематичне наповнення й неоднакову форму: одні є побутовими розмовами, які виконують характеротворчу функцію (іронічні репліки Бориса Отави в колі друзів), другі – дискусіями на мистецькі теми (Сивоокові суперечки з Агапітом, Міцилом, Ярославом), а треті – грайливим і беззмістовним обміном фразами між допитливим вивідачем і незацікавленим співрозмовником (Какора й радогощани, перші розмови Ярослава й Забави, Сивоока та Ярослави).

Мовленнєві партії персонажів, навіть епізодичних, припасовано до їхнього характеру, вони впізнавані за характерними синтаксичними формами. Бесіда простолюдинів переважно короткомовна, влучна завдяки застосуванню фразеологізмів і приповідок, а державних і церковних діячів – синтаксично ускладнена, з помітним відбитком книжності.

Балакання підпилого хмизоноса плутане й химерне. Нахабно самовпевнені наказові інтонації звучать у мовних партіях Какори та інших персонажів, які мають високий соціальний статус.

Пишномовний інженер вправно жонглує фразами-топосами із псевдонаукової сфери, молодіжного сленгу та перефразованими радянськими гаслами, привертаючи до себе увагу товариства. Так само шаблонно, як інженер, думає і висловлюється Агапіт, але його шаблони є догматами середньовічного майстра.

Як Гордій Отава короткими дошкульними відповідями парирував запобігливі репліки Бузини й цинічні фрази Шнурре, так і його син Борис точними та в'їдливими висловлюваннями спілкується зі співрозмовниками. Щоправда, у розмові з Таєю його синтаксис стає схвильовано уривчастим. Так само юний Сивоок зняковіло спілкується з жінками, а подорослішавши, робиться вдумливим і непоступливим мислителем і мовцем.

Мовлення Міщила й Сивоока таке ж, як і їхня праця: перший викладав смальту повільно, як старанний ремісник, а другий квапливо, свавільно, гарячково – відповідно й мовлення Міщилове рутинне, а Сивоокове експресивно виражає бунтівний мистецький неспокій.

Синтаксис князя Ярослава то розлого вдумливий, то невелемовний, по-державницькому суворий, але в моменти особистісні, як у діалогах із Зававою, набуває благальних тонів.

У суперечках з князем Сивоок доводить свою правоту зухвалими, але переконливими аргументами, заснованими на широті творчого мислення, яке вписує мистецьку красу в естетику особистісного враження й у перспективи державного майбуття: *«Владі миле усталене, вона тяжіє до зоднаковіння всього на світі, бо тільки тоді сподіватися може на непохитність. А краса — лише в неординаковості. Візьми таке, князю: кожна рослина має свою квітку, не схожу на інших. А якби всі квітки та стали однакові?»* [1, с. 543].

Багатоманітним є синтаксис третьоособового наратора, щоразу стилізований під конкретного персонажа. Нараторська імітація голосу й мислення персонажів дає змогу відтворити їхні світоглядні перспективи, характер і соціальний статус, а також дух епохи. Незвично глибоку перспективу творить поєднання всевідної позиції з кутом зору персонажа, як у цьому пасажі, що інтуїтивно проникає в Сивоокове позасвідоме: *«Того дня, як прийшов він на світ, повсюди лежали неторканно-білі сніги, і сонце яро горіло над ними — велике низьке сонце над подніпрянськими пуццями, і чаїлася тиша в полях і лісах, і небо було чисте й гарне, як очі його матері»* [1, с. 26].

Улюблений інструмент П. Загребельного – вільна непряма мова, яка дає змогу змалювати героя в подвійній перспективі – зовнішній і внутрішній. Ось бачимо Ярослава після терпкої бесіди з будівничим, стурбованого поверненням з висотних риштовань на грішну землю: *«Князь відступився од Сивоока, ладнався до спуску, лаяв себе в думці за необачливість і безглузде бадьоріння. **В староцях дертися в таку височінь! Закортіло побути коло самого бога, діткнутися рукою божої десниці! Безглузда звичка самому все перевіряти й оглядати. Однаково земля така велика, що не стачить життя на те, щоб усе побачити, мабуть, треба вірити й чужим очам. Але яким, чийм?»*** [1, с. 544-545]. Виділене напівжирним курсивом вільне непряме мовлення відводить наш погляд від постаті персонажа та занурює у внутрішній його світ.

Композиційну функцію часто виконують риторичні фігури – своєрідні синтаксичні тропи, у яких міняються місцями суб'єкт, предмет та адресат мовлення, наповнюючи синтаксичні форми образним змістом. Скажімо, розділ про першу зустріч Сивоока зі столицею завершується пуантом *«Та чи ж можна втекти від краси, побачивши її бодай раз?»* [1, с. 101], який має форму питального речення, однак насправді ні про що не запитує і нічого не уточнює, а навпаки – ствердно висловлює захоплення юнака красою київських святинь.

Наприкінці трьох абзаців, які описують працю мовчазного діда Родима, оригінальну раму творить тричі повторена в дещо відмінних варіантах відповідь на початкове риторичне питання: *«Нащо слова? [...] Слова тут були марні. [...] І все без слова й без мови. [...] ...зайвими видавалися б тут звичайні слова з їхньою буденною посполитістю»* [1, с. 27]. Так само питання й відповідь на нього обрамлюють фрагмент, заповнений бентежними здогадами й припущеннями про загадкову незнайомку, яка пізніше назвалася Ярославю: *«Хто ж то знав, [...]? [...]? [...]? [...]? [...]? Ніхто не знав того»* [1, с. 556].

Анафора допомагає охопити наскрізним і цілісним баченням значні за обсягом тематичні предмети: середньовічну добу окреслено чотирикратно ледь видозміненою фразою *«то були дивні, каламутні часи»* [1, с. 59], а єдинопочаток *«Весь світ залитий кров'ю...»* розпочинає чотири абзаци, обрамлюючи Борисів спогад про батькову загибель під час Другої світової [1, с. 349, 350, 354, 361].

Традиційні синтаксичні засоби фольклорного походження, які полюбилися митцям лірико-романтичної течії та орнаментальної прози, прихильник філософічно-іронічного стилю П. Загребельний уживає ощадливо, подекуди для творення пародійного ефекту (див. трикратний паралелізм в абзаці, що починається *«Якби Адальберт Шнурре спробував читати свої лекції на пустельному березі розшумленого моря...»* [1, с. 73]). Інверсію, паралелізм, антитезу, ітеративні та емфатичні фігури частіше зустрічаємо в мовленні персонажів. Зате прозаїк залюбки вдається до гри слів, паронимазії, каламбурів, де омоніми розкривають свої значення в несподіваних контекстах:

— *А хто з Києва?* — спитала художниця.

— *Отава,* — пояснив інженер, — *і народився в Києві, і виріс, і батьки, і діди — всі з Києва, ще, мабуть, від князів.*

— *Росли, як отава,*— сказав *Отава* [1, с. 16].

Антиметабола «*Червона чорнота і чорна червоність*» [1, с. 126], помінявши місцями означення й означуваний предмет, передає миготіння зорових та емоційних вражень у наляканих Сивоока й Лучука, які щосили біжать нічним лісом, аби випередити змовників на чолі з Джурилом. А заміна суб'єкта об'єктом у реченні «*Коли ж казати правду, то не вони вступали в Київ, а Київ наступав на них, спадав з своїх пагорбів, приголомшував, знетямлював*» [1, с. 84] створює парадоксальний ефект, підсилений риторичним запереченням і градацією, у якій експресивне значення кожного наступного дієслова дедалі зростає.

«Диво» рясніє вишуканими афоризмами, універсаліями і філософемами, які виконують «метамовну» функцію, ясуючи в парадоксальній формі проблеми життя й кохання, свободи і творчості: «*Людина повинна жити поміж деревами, тільки вони її мовчазні, вірні, незрадливі друзі*» [1, с. 55], «*...найвища цінність – бути самим собою*» [1, с. 468], «*Ось де межа влади: вільна людина*» [1, с. 568]. Розповідь про творчі клопоти Бориса Отави увінчано пуантом, що має форму градації: «*Ніхто за тебе не дозбирає і не докінчить, не довершить!*» [1, с. 538].

Філософські мотиви пронизують роман, виринаючи в різних синтаксично синонімічних варіантах. Таким є лейтмотив імені, започаткований грайливим і водночас поважним нараторським коментарем у формі риторичного заперечення: «*Імена значення не мають*» [1, с. 8]. Насправді імен у романі доскіпуються всі, бо з ними пов'язані поняття авторства й авторитету, тожсамості й слави, та й позначаються вони на життєвих долях митця Сивоока-Божидара, князя Ярослава, циніка й зрадника Бузини, відданого науці й мистецтву Гордія Отави, який розгадав таємницю імені будівничого Софії, а сина назвав Борисом, аби той успадкував божі риси... Отак лейтмотив розгалужується й поширюється, поки не отримує філософічну концептуалізацію: йдеться про життєву позицію обоження краси в природі, у людині та мистецтві, коли митець, до самозабуття відданий творчій праці, зникає в ній для всього світу, вибудовуючи власний світ: «*Що ім'я! Головне – твої чини на землі*» [1, с. 547].

І в композиції всього твору, і в побудові сюжетних ліній, і в синтаксичних конструкціях П. Загребельний вдається до асиметричних паралелей. Таким «неправильним», збуреним паралелізмом завершено роман:

І почалася погоня по всіх усядах, по всій землі.

І втікала Ярослава полями, лісами, крилася в пущах і на болотах.

І не наздогнали. Втекла. Заховалася між людьми. Народила сина від Сивоока.

І, син його — серед нас. Завжди з його талантом і горінням душі.

І диво це ніколи не кінчається і не переводиться [1, с. 568].

Тут ритм творять повтори прийменників та обставин, частки *не*, анафоричні речення, графічно виділені в окремі абзаци, які містять не тільки алюзію літописного стилю, а й новозавітного та казково-легендарного.

Енергійний гнучкий синтаксис, пов'язаний з естетикою розмаїття (барвистий язичницький естетизм, творча свобода митця, краса наукового пошуку), протиставлено в романі знеособленій складній візантійського канону, гаслам тоталітарної ідеології, екзальтованому дискурсу самозамилуваної московської еліти. У тих перегуках через віки вчувається суголося з реальним конфліктом між непокірним шістдесятництвом і офіційним соцреалізмом.

Дослідники помічають постмодерні тенденції в пізніх романах П. Загребельного, хоча їх можна спостерегти вже в «Диві», зокрема на стилістичному рівні, як-от:

– густа інтертекстуальність, яка вихлюпнулася в епіграфах з давніх та новітніх джерел і в цитатних вкрапленнях. Зухвалому сінкеллу Сивоок відповів апофтегмою свого земляка, одного з семи мудреців Еллади, скіфа Анахарсіса (VII–VI ст. до н. е.) [див.: 3]: *«Якщо моя батьківщина страмота для мене, то ти, у всякому випадку, страмота для своєї землі!»* [1, с. 376]. Так само наратор покликається на відомих попередників: *«Одні будували, другі – руйнували. Як сказав поет: “Той мурує, той руйнує...”»* [1, с. 251];

– схильність до стилізації й, особливо, іронічного наслідування. Пародійно стилізовано лексику й синтаксис у пустослів'ї середньовічного неука Ситника, облудній лекції штурмбанфіюера Шнурре, верлібровій поезії модерного поета. У мовленнєвій партії Бориса Отави іронію переплетено з драматизмом, бо йдеться про насолоду від мистецької творчості, поєднану з гіркотою життєвих обставин;

– принцип «творчого хаосу», який налаштовує на інтелектуальну гру. Творчу манеру Сивоока – *«...працював мовчки,*

швидко, гарячково й зосереджено, мов бог у час творіння світу» [1, с. 542] – неможливо не помітити в розгойданому синтаксисі роману та й, зрештою, у мистецьких засадах автора, який не визнавав вишуканої стилістики, орнаментальної, ритмічно впорядкованої «поезії прози», а віддавав перевагу творчій стихії стилістично й інтелектуально напруженого письма: «*Це проза, яка, незважаючи на її зовнішню нібито хаотичність, і неорганізованість, і нецілізність, насправді така щільна, що туди не просунеш навіть голки. Там усе заповнено. Заповнено саме завдяки незвичайному, казковому багатству слів, думок, душевних порухів*» [2, с. 454].

Здається, що в цій авторській формулі закодовано й магію поетичного синтаксису роману «Диво».

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Диво. Загребельний П. *Твори*: в 6 т. Т. 2. Київ: Дніпро, 1979. 575 с.
2. Загребельний П. Неложними устами. Київ: Радянський письменник, 1981. 479 с.
3. Туренко В. Переклад «Апофтегм» Анахарсіса Скіфського. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. Київ, 2023. № 2(34). С. 160-166.
4. Слово. Знак. Дискурс: *Антологія світової літературно-критичної думки* / ред. М. Зубрицька. Львів: Літопис, 2002. С. 465-487.

Тетяна ШЕВЧЕНКО

докторка філологічних наук,
завідувачка кафедри української літератури та компаративістики
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
м. Одеса

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8118-9663>

ТОПОС МІСТА В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»

Урбаністична проблематика є важливою частиною літературно-художнього дискурсу, адже переосмислення міста в різних ідейних і тематичних оптиках відкриває нові можливості в розумінні

© Шевченко Т., 2024.

ідеї перебудови світу, живої і неживої природи, універсуму. В історичній романістиці топос міста стає особливим, адже постає не просто місцем подій, а передусім віддзеркаленням часу, відображеного в панорамних описах і окремих деталях, уособленням епохи, єднальною ланкою минулого й сьогодення.

Ці ідеї повною мірою відображає романістика класика української літератури ХХ століття Павла Загребельного, твори якого завжди відзначалися топоцентричністю, і скажемо ширше – містоцентричністю. Це можна продемонструвати вже на прикладі першого історичного твору митця – роману «Диво» (1968), названого Р. Іваничуком «широкоплановим» [2, с. 155]. С. Нестерук відзначає роль міста у творчості П. Загребельного «як Універсуму, котрий здатний містити не тільки конкретний час і простір, але й те, що наповнює життя кожного його мешканця – спогади, переживання, щоденну суєту, мрії, надії» [3, с. 212]. Розгорнуті й вельми лаконічні характеристики архітектури міста, жвавого руху, міської природи, немов дзеркало, відображають усе, що відчуває герой. Місто у творі – це не просто центр організації простору, це важливий символ зв'язки й влади, краси й потвори, щастя й неволі, адже його буття стає сутністю самого героя, перетворюючись на його життєвий простір. По суті, опанувати місто – це оволодіти моделлю світу, пізнати один з його виявів у певну мить життя. Місто теж може бути «своїм» чи «чужим», «замкненим і відкритим», далеким / близьким, старим / новим, великим / малим, як і інші просторові реалії, але в його зображенні є одна особливість: воно завжди конкретизоване, виписане до найважливіших дрібниць. Його окремі деталі-характеристики постають не лише в художньому просторі роману, а часто окремими штрихами пульсують у міркуваннях персонажів, і саме через їх рецепцію і сприймається місто читачами. У романі «Диво» згадуються язичницький Радогость і православний Київ, величний Константинополь і віддалений від центру Київської Русі Новгород, міста Болгарського царства і грецьке місто Солунь (Салоніки) тощо. Усі ці міста постали уособленням духовного становлення головного героя твору – Сивоока, проте й у житті інших героїв (Ярослава Мудрого, Гордія Оттави) зіграли не останню роль. Так, язичницьке місто Радогость стало для героя місцем прихистку (*«Город постав ... мов дарунок за тяжкі мандри, за смерті й страхи в пуцах, город, вихтрений з дерева такого стемнілого і важкого, неначе лічилося йому на тисячу літ»*) [1, с. 144]). Київ, який так і не став «своїм» для

Сивоока, усе-таки частково вкорінився у свідомість через церковні дзвони міста, що нагадували барви і звуки його дитинства: *«Сивоок знав, що... Київ назавжди тепер позостанеться для нього вишнево-сизим розспіваним світом, в якому живуть усі барви, вичарувані колись для малого дідом Родимом»* [1, с. 108].

Дійсно, особливої уваги заслуговує хронотоп міста для усвідомлення основних важелів особистості саме Сивоока. Його життєвий шлях, реконструйований автором у художній спосіб, пройшов і через стольний Київ (між першою та другою зустріччю з «матір'ю міст руських» минуло понад двадцять років), і через привітний язичницький Радогость, і через Константинополь, столицю Візантії, названу таким чином на честь Константина Великого. Цікаво, що місто в романі «Диво» постає не просто черговою точкою простору, воно набуває теоретичного статусу «місця-топосу» (а не «місця дії», «оточення», «точки простору»), адже «місце» означає засвоєний людиною простір: Київ, Константинополь, Радогость, як і монастир Святих архангелів у болгарських горах на шляху між Солунем і Средецем (Софією), острів Піли у Візантії постають не просто тлом розповіді, а й елементом художньо-психологічної характеристики персонажа, який живе аурую «города», а не навпаки, як це часто буває, коли саме місто формує світогляд героя. Очевидно, аби підсилити ідею спорідненості міста й ества Сивоока, зробити її наочнішою, П. Загребельний включає до роману історичні екскурси, відтворюючи атмосферу тих часів з додаванням фрагментів опису самого урбаністичного простору.

Кожне місто сприймається Сивооком по-різному, віддзеркалює новий етап його життя і формування його як митця. Створюючи образ автора Софії, митець віддає перевагу стольному Києву, що постає частиною свідомості цього героя. Спершу це був *«образ пролітаючий, мов зітхання вітру в осінньому листі, неначе сповнені пташиного щебету досвітки. Спершу Київ приголомшував, знетямлював: диво брало, як могло вміститися на такому скупому клатті землі стільки будівель, стільки люду, стільки руху, звуку, клетотняви»* [11, с. 92]. Згодом Сивоок серцем прийме Київ через церковні співи, хоч так і не змириться з християнськими духовними обмеженнями. Тепер Київ постане для нього «цілковито новим», «нежданно-негаданим світом», що спалахнув у розмаїтті запахів, звуків, образів руху, смакових і дотикових образів, і, головне, кольорів і відтінків: *«Запахущий дим, сизий, як соколове крило, обгортав його звідусіль, золоті проморги*

свічок кликали кудись у незвідані глибини, високі стіни вишнево розступалися ширше й ширше, безмежно розступалися у сизо-вишневому мороці, відкриваючи то похмурі личчя невідомих богів, то туго заплетені візерунки жовтого, білого, яскраво-лазурного, полишаючи в самій середині високі стовпи з дорогого каменю, за якими в зоряних розсипаних палаючих свічечей і в голубому тремтливому світлі, що струменіло крізь вікна-прозори, простягла до Сивоока своє немовля Божя Мати, вся в розспіваних барвах, вся в блиску й сяйві. Дзвеніло, гучало, співало все навкруги. Вишнево розступилися в сизу неозорість високі стіни. На незліченних променях миготливих свічок линули до хлопцевих очей розспівані барви матері, що породила колись Бога і він [Сивоок] теж полинув разом з ними і враз вирвався з цього світу самодзвонних дзвонів, кадильного диму, невидимого співу і хитрих малювань і опинився в днях свого дитинства, осяяних червоністю Родимового горна, завітчаних барвами, що спливали з пальців діда Родима і лягали на веселих скудельних богів, творених старим, а на дитячу душу і в дитяче серце» [1, с. 97]. Письменник у цьому уривку найчастіше апелює до зримої конкретики в осмисленні навколишнього світу Сивооком, та при цьому чи не найбільш виписаною постає картина буття його духу, того закритого для стороннього ока внутрішнього космосу, який характеризує мистецьку особистість. Така образність зрештою веде до відтворення температури його серця, сповненого і неймовірного піднесення, і радості, і муки страждання за померлим дідом, який спочиває під хрестом, і несподіваних та неприродних вражень, що спричиняють не менш несподівані відчуття великого світу, з якими потім асоціюватиметься Київ у Сивоока.

Перебування у Константинополі зміцнило в Сивоока не тільки віру в себе, а й переконаність у силі мистецтва, здатну творити неповторні дива. Коли князь Ярослав проголосив, що зробить Київ суперником Константинополя, а Софію Київську – копією візантійської, Сивоокові це категоричного не сподобалося: «*Константинополь! Справді, великий і славний город, зібрано там безліч чудес. Але чому Київ має бути схожим на нього? Хай живе неоднаковість!*» [1, с. 518]. Якщо містами митецького становлення Сивоока були Радость, Константинополь і лише частково Київ, то місцем формування державницької свідомості Ярослава Мудрого постав Новгород XI століття. У творі це не так чітко окреслена географічна реалія, середовище проживання (місто, північніше від Києва, центр Ростово-

Суздальських земель), скільки історичний хронотоп: у творі пояснюється, які права й обов'язки мав князь у Новгороді XI століття. Тоді повноваження князя були обмежені, адже йому належало право суду, але на князівському суді повинен бути посланець од віча; посадників у пригороді посилає місто, і князь не може їх змінити; усі питання слід узгоджувати із віче. Такий історичний коментар тільки підсилює усвідомлення й без того хиткої позиції князя-вигнанця, пояснюючи, чому він, що прагнув необмеженої влади, не прийняв душою і серцем новгородські землі: *«У Новгороді ніколи не знаєш, чи ти князь, чи не князь ... міг ... вершити проїзний суд, на який мав неподільне право, але тим і обмежувалися всі його самостійності»* [1, с. 197-198]. Місто постає і соціальним простором, адже це не лише територія, місце, географічна точка, а й люди: талановиті, обдаровані, працьовиті, незалежні та безмежно віддані своєму господарю. Новгородців показано і стихійним натовпом, масою (епізод незадоволення людей свавіллям варягів під Волховом), і організованим віче, яке приймає пропозицію Ярослава піти на Київ, *«щоб не перейшов стіл київський у руки недостойні»*. Звертаючись до новгородців, Ярослав поважно називає їх «любими новгородцями», «опорою й надією землі Руської», розуміючи вагу й значення їх підтримки. Новгород є й психологічним (метафізичним) простором Ярослава як уособлення неволі, непевності, тимчасовості та вимушеної приреченості, на яких лежить як печать несумісності бажань і мрій князя з реальністю, так і нестерпне прагнення змінити її.

Якщо Новгород є особливою перешкодою, створеною обставинами, що відгороджують особистість від світу і тому викликають неприязнь, то Київ, до якого так прагнув повернутися Ярослав, постає для нього неволею, ним же самим створеною – щоденними турботами князя, очільника держави Руської. Його омріяна воля обернулася державною неволею: *«прийшов з волі, хоч, закований у залізний обруч державних обов'язків, і не вмів цінувати тої волі»* [1, с. 495], бо *«князювання – то посада, від якої людина старіє швидко, а знесилюється ще швидше»* [1, с. 490]. Поставивши за мету розширити місто Володимирове, князь віддається цій справі сповна, і Київ дійсно оновлюється. Проте письменник не акцентує увагу на просторовому континуумі міста, не подає детальних описів вулиць, брами, будинків, церков (виняток становить Софія Київська). Митець зосереджується на зображенні столиці як соціального топосу, у якому закцентовано увагу на скупченні бідного й голодного люду, який ішов до міста

з надією знайти тут роботу й таке-сяке прихистя. Тому предметом опису стають селища і слободи, торжища й базари, інші багатолюдні місця. Навіть Ярослав дивиться на храм не як на будівлю, а як муравлисько люду, і це наводить його на думку, що народ, зібраний у місті докупи, – велика сила, здатна протистояти навіть найсильнішому правителю.

Константинополь, на відміну від інших міст роману, виписаний більш деталізовано. Так, у розділі «Рік 1014. Осінь. Константинополь» ідеться про втечу Сивоока. Привертає увагу сцена, у якій головного героя твору, як й інших бранців, мають вбити на центральній площі столиці Візантії. Автор детально описує, як полонені йдуть містом, зупиняючи увагу читача на численних просторових деталях: згадується Амастріанська площа, де відбуваються прилюдні страти, Харисійські ворота головного міста Візантії, довга вулиця Меса, по якій довго йшли невільники, церква Івана Богослова, Великий Емфолос, форум Тавра – «найбільша площа Константинополя з височенною витою колоною імператора Феодосія посередині», церква Діви Діакониси, Філадельфій, перед входом до якого *«височіли встановлені на тетрапілоні у вигляді арки дві великі бронзові руки»* тощо. Таке нагнітання урбаністичних деталей не випадкове: письменник навмисне тримає читача в напруженні, в очікуванні розв'язки долі Сивоока. Але разом з тим, реципієнт усвідомлює, що всі ці шедеври візантійської архітектури не залишилися непоміченими героєм, лише людина, що має художнє мислення, здатна їх помітити навіть у найкритичнішу мить свого життя. Це характеризує його як непересічну особистість, здатну цінувати прекрасне й знищувати потворне в цьому світі. Тільки диво рятує хлопця від смерті. Простір життя і простір смерті відділені лише одним промовистим образом – очима, які для допитливого майстра були останньою ниткою, що зв'язувала його з цим світом: *«[Сивоок] уже бачив, як наближалосся йому до очей страшне жигало, відчував в себе його палання на обличчі, зосередився на одному лиш намаганні – не заплющити очей, ще бодай раз глянути на світ... Кат... побачив... у глибині очей приреченого весь жах і всю незміряну злочинність зробленого ним за довгі роки вірного служіння василевсам...»* [1, с. 293]. П. Загребельний фіксує у свідомості Сивоока відчуття контрастності замкненого простору, яким виступає Константинополь, що попри свою пишноту й багатство убранства є втіленням неволі, і «нового світу» – того ж міста, у яке він згодом намагатиметься

влитися, адже воно постане осередком зростання його як майстра архітектури, знавця фарб і фресок. Спочатку цей новий простір несе бажаний екзистенційний вибір, притягальну онтологічну новизну, хоча й лякає незвіданістю. Згодом стане місцем внутрішнього осяяння. Замкнений простір (неволя) примушує героя осмислити пережите, збагнувши власну сутність і сенс життя, відтак сприймається як місце сповіді героя перед власним сумлінням.

Отже, місто як осередок становлення й буття персонажів у романі «Диво» твориться на межі кількох варіантів: як уособлення духовної свободи й моральної неволі, як осередок творчого злету та внутрішніх обмежень одночасно. Місто в романі «Диво» П. Загребельного не несе конотації центру чи периферії, адже автор його використовує як тло для художнього обґрунтування душевної організації своїх персонажів безвідносно до тої чи тої епохи. Урбаністичний простір лише частково маркує той чи той історичний період, є індивідуальним топосом персонажів роману, адже демонструє їх індивідуальну траєкторію митецького чи громадського буття.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. *Диво*: Роман. Харків: Фоліо, 2001. 638 с.
2. Іваничук Р. Минувшину згадують, дбаючи про майбутнє. *Чистий метал людського слова*: збір. літ-критич. ст., есеїв, рец. та подорож. нарисів 1955-1991 років. Т. 14. Харків: Фоліо, 2020. С. 152-166.
3. Нестерук С. Полісемантичність кольорів у романних текстах Павла Загребельного. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2000. Вип. 6. С. 205-213.

Евеліна БОЄВА

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри української та зарубіжної літератур

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»*

м. Одеса

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6431-6413>

ФУНКЦІЙНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СИНОНІМІВ У ХУДОЖНЬОМУ МОВЛЕННІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «Я, БОГДАН»)

У світовій культурі є митці, які увібрали в себе живу душу народу, стали часткою його життя. До них відносимо й відомого українського прозаїка Павла Архиповича Загребельного. Письменник, будучи великим майстром художнього слова, його творцем, ставиться не пасивно до мовного матеріалу, який дає в його розпорядження загальнонародна мова. У нього з'являється можливість широкого використання усіх мовних засобів для втілення у творах своїх мистецьких задумів, для розвитку на цій основі своєї індивідуальної мовотворчості.

Як відомо, у процесі творчої роботи над втіленням ідейно-художнього задуму митець користується величезними словесно-виражальними ресурсами мови. Він шукає такі слова й засоби, які б найяскравіше розкрили душевний світ персонажів. Вибір синоніма, «фразеологізму, метафори, порівняння, способу сполучення слів і речень, вибір і встановлення певної ритмомелодики твору – все це залежить від творчої особистості письменника» [1, с. 14].

Вивчення мови художньої літератури тісно переплітається із завданням вивчення лексичної синоніміки художнього твору. Павло Архипович Загребельний є визначним майстром художнього слова, який вміє вилучити щонайкраще зі скарбниці живої народної мови й використати це у своїх творах, збагативши словесні, мовнопоетичні засоби народної мови елементами індивідуально-авторської мовотворчості.

Одне з найважливіших місць у художньому мовленні П. А. Загребельного посідає лексична синоніміка. Отже, **метою** пред-

© Босва Е., 2024.

ставленої розвідки є встановлення функційно-семантичних особливостей синонімії в контексті художнього твору як виражального засобу ідіостилю, творчої манери письменника. Ми спробували проаналізувати та знайти загальні для окремо взятого художнього твору Павла Загребельного особливості синонімічної системи як одної з важливих факторів стилістики художнього тексту.

Актуальність представленого аналізу лексичних синонімів зумовлена особливим місцем, специфікою та вагомістю цієї мікросистеми в загальній системі української мови. Вивчення лексичної синоніміки мови творів П. А. Загребельного сформує уявлення про особливості ідіостилю письменника, про виражально-зображальний потенціал цієї категорії слів.

За нашими спостереженнями, найбільш чисельною й різноманітною є дієслівна та іменникова синоніміка в романі П.А. Загребельного «Я, Богдан», що свідчить про динамічність оповіді, його психологічно-емоційну насиченість. Розглянемо особливості іменникової синонімії в художньому тексті.

Роман П. А. Загребельного «Я, Богдан» багатий іменниковими синонімами. Тематично їх можна об'єднати в кілька груп.

1. Синонімічні ряди на позначення суспільно-політичних понять та батальних процесів із стержневими словами: друг, ворог, воїн, розвідник, полонений, вождь, прибічник, козак, шляхта, жебрак, мужик, гніт (пригніченість), переговори, прапор, перемога.
2. Синонімічні ряди на позначення емоційно-психологічного стану та волевиявлень: сміх, журба, розпач, злість, страх, ганьба, помста, тягар, ждання, надія, втіха, повага, гнів.
3. Синонімічні ряди на позначення абстрактних понять: думка, мова, дружба, розкіш, диво, убогість, нещастя.
4. Синонімічні ряди на позначення споруд, предметів побуту, їжі: місто, будівля, помешкання, їжа, горілка.
5. Синонімічні ряди на позначення зовнішності: обличчя, губи.

Спостерігаємо перевагу іменникових синонімів понятійного характеру, що відповідає ідеї, жанру роману «Я, Богдан». Іменникові синонімічні ряди, виявлені в романі, характеризуються стилістичною нейтральністю більшості своїх компонентів. Тобто більшість членів іменникових синонімічних рядів позбавлені будь-яких стилістичних функцій і сприймаються як семантичні синоніми. Наприклад, синонімічний ряд із стержневим словом **плач**: плач [2, с. 14], ридання [2, с. 54], голосіння [2, с. 507], схлип [2, с. 316], схлипування [2, с. 32],

стогони [2, с. 263], потоки сліз [2, с. 16].

Меншу частину іменникової синонімії становить лексика розмовна, просторічна, вульгарна, а також слова діахронного мовного розрізу. Ця лексика створює відповідний настрій контексту, надає мові живих барв, колориту. Так, синонімічний ряд із стержневим словом **обличчя** включає такі компоненти: обличчя [2, с. 29], лице [2, с. 38], лик [2, с. 195], подобизна [2, с. 272], міна [2, с. 332], морда [2, с. 138], пика [2, с. 21]. Синонімічний ряд із стержневим словом **перемога** включає іншомовні компоненти, що в контексті вживаються з певною стилістичною метою: перемога [2, с. 176], звитяга [2, с. 172], перемога [2, с. 469], тріумф [2, с. 293].

Неповторними, індивідуально-авторськими в мові роману є okazіональні синоніми. Найбільше okazіональних іменникових синонімів виявлено в характеристиках гетьмана. П. Загребельний намагається створити якомога повніший, з усіма протиріччями, образ, надати йому рис живої, звичайної людини й разом з тим підкреслити те виняткове, що зробило його непересічною історичною особою. Вдаючись до характеристики гетьмана, письменник уживає такі okazіональні синоніми: погромця панства ясновельможного, мститель кривди, батько вітчизни, реставратор грецької ліри, відновитель давньої свободи, лев і лис, орел і змії.

Характеризуючи Б. Хмельницького як організатора погрому польської шляхти, П. Загребельний називає гетьмана погромицею панства ясновельможного, що в контексті має іронічне забарвлення: *«Гетьман утік з своєї столиці, не побувши і ній і десяти днів. Славетний погромиця панства ясновельможного неконаний кобітою ганебно і принизливо»* [2, с. 276].

Як відомо, Богдан Хмельницький розпочав війну не з власної кривди, а відчувши на собі гніт цього народу, закабаленого польською шляхтою. Підкреслюючи це, письменник звертається до словосполучення «мститель кривди»: *«Тепер і злива не завадила йому побачити, що не був то вже Хмельницький знедолений, скривджений, втікаючий на Січ, але гетьман, мститель кривди, не тільки власної, а й усього народу»* [2, с. 184].

Поширені фігури «батько вітчизни», «реставратор грецької віри», «відновитель давньої свободи» характеризують гетьмана як діяча, який боровся проти ополячення українського населення, проти засилля католицизму в Україні. Синонім створює піднесено-урочистий настрій фрази, оскільки має виразнопоетичне забарвлення: *«Напере-*

додні отець Федір відслужив завдячливий молебєн, в якому проголосив мене батьком вітчизни, реставратором грецької віри, відновителем давньої свободи» [2, с. 195].

Ампліфікований оказіональний синонім **лев і лис, орел і змії** вкладено в уста шляхтича Чарнецького, який поважає й боїться Хмельницького через його розум, фізичну силу і владність. Синоніми образно характеризують саме ці якості гетьмана. Конотація синонімів негативна, мовець ставиться до співрозмовника злісно-вороже: *«Пан Хмельницький знає, хто є пан? – не приховуючи ненависті, сказав Чарнецький. – Пан є лев і лис, орел і змії» [2, с. 193].*

Відверто ставлячись із симпатією до козацтва, П. А. Загребельний називає його квітом народу. Оказіональний синонім до слова **козацтво** піднесено-поетичний: *«Ким я оточив себе? Лицарями, квітом народу» [2, с. 135].*

В устах шляхти козаки іменуються серм'ягами та сіряками, оскільки польське панство за будь-якої нагоди зневажливо підкреслювало низьке соціальне становище козацтва. Значимо, що оказіональні синоніми серм'яги та сірякі розмовні, надають контексту виразного розмовного колориту: *«Так домовилися ми, ... щоб покрасувалося козацтво в європейському шикі і не називала його зневажливо шляхта серм'ягами та сіряками» [2, с. 98].*

У зневажливо-іронічному тоні реєстрових козаків названо невістюхами, гніздохами. Оказіональні синоніми, виражені словами розмовного стилю, підкреслюють небажання реєстрових зректися маєтку й податися за Хмельницьким: *«– Гей, ви запроданці, невістюхи, гнездоху мерзенні! – твердо вимовляючи кожне слово, гримів вершинок. – За скільки продали народ свій і бога свого?» [2, с. 179].*

Виразно негативне експресивне навантаження має ампліфікована оказіональна синонімічна структура **бидло панське, мухоплюї, дівкарі**. Так Кривоніс називає польських послів. *«Принизити їх, як принижували нас віки цілі! Хай побачать, де бидло, а де лицарі! Бидло панське, мухоплюї, дівкарі!» [2, с. 190].* Синонім характеризує шляхту з боку морального виродження. А інше сполучення «братство голодних і переслідуваних» образно називає козацтво, яке, об'єднане спільним горем, створило Запорізьку Січ. Синонім має піднесено-поетичне забарвлення: *«Немає братства міцнішого, ніж братство голодних і переслідуваних» [2, с. 214].*

Часто в тексті події подаються очима Б. Хмельницького. Так, міжособні дрібні сутички між поляками, а також безглузді війни

міждержавного масштабу гетьман називає кривавими забавами. Синонім має виразний книжний характер: «... поки ми не вказали перед світом своєї сили, світ нас не зауважував, не хотів знати про наше існування або ж трактував як приступних і дешевих найманців для своїх кривавих забав» [2, с. 191]. Битву під Жовтими Водами й Корсунем Б. Хмельницький називає іграшкою, мається на увазі, що попереду в козацтва ще серйозніші, ще страшніші побойща, і гетьман про це знає: «Був час по жовтоводській і корсунській іграшці, бува під Пилявцями і під Староконстантиновом» [2, с. 377].

У тексті роману «Я, Богдан» фіксуємо лексему **словолитство**, що характеризує надмірно пишне, пустопорожнє балакання: «Вельможні пани витримали безкінечне словолитство Тугай-бея...» [2, с. 191]. Обіцянки, яким ніколи не здійснитися, навмисне замаскування суті справи пишними фразами позначається синонімом «потокі слів»: «А тут вже на самім початку позірно найблагородніші наміри королівські мали бути навіки потоплені в потоках слів...» [2, с. 16].

Хміль, горілка позначається в романі синонімами «вогонь», «пекельне полум'я», «оковита»: «... лихо втішитися чоловікові, сівши за стіл дубовий у корчмі Захарка Сабиленка і залитися оковитою, забити нею й роздуку, обпалити вогнем горлянку й нутроці, пустити пекельне полум'я в мозок і в душу...» [2, с. 116].

Особливою яскравою стилістичною виразністю наділені іменники на позначення шляхти. Вони, як правило, розмовного характеру, позначені яскравою емоційністю. Так, шляхтич Чаплинський, який зруйнував хутір Суботів, іменується в романі синонімами «розбійник», «розбишака», «падлюка», «збуй», «стерво». Класифікуємо ці синоніми як семантично-стилістичні: «Ти на мене напав, як розбійник з великої дороги, Чаплинський, я ж звичаєм рицарським і чином благородним кличу тебе на поєдинок шабельний» [2, с. 119]. Зневага, ненависть до Чаплинського підкреслюється синонімами «підкидьок», «п'яниця», «розбишака»: «Я сподівався доживати віку спокійно й щасливо, обсіпаний благодіяннями короля і Речі Посполитої, як зненацька явився ворог мого щастя – Чаплинський, литовський підкидьок, польський п'яниця, український розбишака» [2, с. 139]. У діалозі Чаплинського називають падлюкою, тобто людиною підлою, негідником: «– Падлюку того маєш? – Встиг звітатися, гетьмане» [2, с. 204].

Діалектне «збуй» означає те саме, що й розбійник, різниця в яскравому стилістичному навантаженні, яке несе перше слово: «Бо цей

збуї Чаплинський, пан його ще не знає, але ж він звик мати контентацію на всьому задарма...» [2, с. 119]. Розмовно-просторічне слово «стерво» характеризує Чаплинського як підлу, негідну людину, мерзотника: «... та тільки пан сотник хай не дуже вірить тому панові Чаплинському і візьме з собою кілька козаків, бо той пан Чаплинський то таке стерво...» [2, с. 119].

Зазначимо, що іменникова синоніміка роману «Я, Богдан» вирізняється своєю чисельністю й різноплановістю, яка полягає в тому, що: 1) синонімічні ряди діляться на кілька тематичних груп; 2) синоніми різнотипні, переважають семантичні; 3) оказіональні синоніми характеризуються образністю; 4) семантико-стилістичні синоніми несуть яскраве стилістичне навантаження.

Отже, іменникова синоніміка роману представлена в основному суспільно-політичною, історичною та емоційною лексикою, що є необхідним для вираження головної ідеї твору. Іменникові синоніми часто мають яскраве стилістичне забарвлення, вони відображають ставлення мовця до того, про кого йдеться. Спостереження за лексичними та стилістичними особливостями синоніміки роману виявили, що письменник чудово володіє мовним матеріалом, вдало за допомогою синонімів передає всі найтонші нюанси душі, явища та якості. Разом із осяжним синтаксисом синоніміка створює своєрідний мовний колорит, який яскраво відображає часи визвольної війни 1648-1654 років. На нашу думку, основний принцип добору синонімічних одиниць продиктований прагненням письменника до змістової точності, лаконічності, простоти й виразності, бажанням надати необхідної експресивності висловленню. Усе це дає можливість піднести стилістичну вартість роману П. А. Загребельного шляхом усунення небажаних повторів у межах контексту. Крім того, внутрішня організація семантики синонімічних одиниць, їх єдність у предметно-поняттєвому співвіднесенні реалізуються саме в художньому тексті. За нашими спостереженнями, існує низка індивідуально-авторських особливостей у використанні лексичної синонімії, що пов'язані з впливом лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів на синонімічні ряди в художньому творі.

Список використаних джерел

1. Білодід І. К. Крилате слово поета. *Українська мова і література в школі*, 1962, 6, 8-14.
2. Загребельний П. *Я, Богдан (Сповідь у славі)*: Роман. Київ: Рад. письменник, 1983. 511 с.

Наталія ОЛІЙНИК

*кандидатка філологічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри української літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
м. Дніпро*

ORCID: <https://ORCID.ORG/0000-0001-5093-4264>

ГАСТРОНОМІЧНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА»

«Юлія, або Запрошення до самовбивства» став одним із перших романів Павла Загребельного, створених ним у незалежній державі, знаковим твором межі тисячоліть майстра історичних романів, у яких над історією і вічністю стоїть владна й сильна жінка («Диво», «Первоміст», «Євпраксія», «Роксолана», «Тисячолітній Миколай»). У романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» художньо осмислюється доля українського народу протягом півстоліття, твориться міф про ідеальну жінку, що дало підстави літературознавцям назвати письменника «мітологічним романістом» (К. Родик).

Дослідники називають цілий спектр жанрових характеристик «Юлії, або Запрошення до самовбивства»: роман-серенада, роман-реквієм, філософський роман, роман-утопія [1], визначають його як «замасковану автобіографічну сповідь» [2], бо йдеться в ньому «про глибинно усвідомлену драму: чоловік ХХ ст., згідно з П. Загребельним, завершує ціле століття й завершується сам» [2, с. 5]. Студії Я. Голобородька, Н. Зборовської, К. Корнілової, Л. Кулакевич, В. Марка, Р. Мовчан, Т. Шевченко, Т. Чорної та інших демонструють глибоке зацікавлення романом «Юлія, або Запрошення до самовбивства». У них розглянуто складну резонансну провідну концепцію твору, його новаторський зміст, трилерно-містичний сюжет, стилістичну багатшаровість, хронотопічну організацію, філософсько-естетичну різновекторність думки, психологічний дискурс, специфіку характеротворення тощо.

Переконані, що роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельного дає величезний матеріал для літературо-

© Олійник Н., 2024.

знавчих осмислень у різних ракурсах. Раніше не заторкуваним є, наприклад, такий цікавий аспект, як дослідження гастрономічного коду, світу їжі, через який, на думку С. Павличко, «кодуються психологічний стан, емоційні реакції персонажна й тактильно-дотикова сфера твору» [3, с. 523].

Тяжіння до гастрономічного дискурсу є однією з характерних ознак новітньої української прози, що засвідчено працями Т. Бовсунівської, С. Богданець, Л. Вознюк, Н. Городнюк, Г. Гримашевич, Н. Заверталюк, С. Ковпик, З. Козиревої, Л. Костецької, Л. Савченко, С. Філоненко, Л. Чернявської тощо, у яких тема їжі в прозових текстах розглядається і як прикметна риса авторського індивідуального стилю, і як важливий складник культурно-специфічних, зокрема асоціативних, реалій доби, її харчовий код.

Метою цієї студії є аналіз роману «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельного під кутом зору репрезентації в ньому семантично-асоціативного концепту їжі.

Більшість зображених подій у всіх п'яти частинах твору – від першої зустрічі Романа Шульги з Юлією – жінкою його мрії в Ташкенті («Азія») до самовбивства героя в Стамбулі («Візантія»), здійсненого в ім'я порятунку Юлії останньої – маркується гастрономічно через образи їжі й питва.

Перше побачення з Юлією, чорнявою міліціонеркою, на яке вісімнадцятирічний лейтенант Роман Шульга йде з практичним, веселим і недалеким капіташею, рясніє гастрономічними подробицями, що оприявлюють воєнну добу в не зачепленому війною далекому Ташкенті. Капіташа *«загортав у цупкий папір плаката «Родина-мать зовет» іранські солодоці – халву, рахат-лукум, інжир, пляшку англійського шері-бренді, дві пляшки нашої питомої “Московської” сорокаградусної...»* [4, с. 8]. Алкогольний код немовби обрамлює історію життя й любові героя до своєї жінки як сенсу буття й найвищої правди. На початку роману фігурує традиційний ритуал «пляшки для знайомства»: *«Ребром долоні капіташа рубонув по деницю пляшки, горілка в тісній посудині злякано підстрибнула до вузької шийки, біло скаламутилася і мовби аж закипіла...»* [4, с. 3]. На фінальних сторінках тесту авторською ремаркою зацентровано цей самий алкогольний код. Уже в часи незалежної України високий посадовець Роман Шульга, перебуваючи у Стамбулі й прийнявши рішення *«покінчити з собою на берегах Середземного моря», «пив є ні-ракі,*

спокійно дивився на людей, на машини, на будинки, дерева...» [4, с. 348].

Образам їжі та питва відведено присутнє місце в усіх епізодах любовних побачень героя з його п'ятьма Юліями. Проте власне мотив естетичної насолоди їжею в тексті відсутній, як і відчуття потреби в їжі, опис процесу її приготування. Відзначимо й різний рівень деталізації ситуацій, пов'язаних із споживанням їжі чи частуванням нею, що є знаком щедрості героя та його піклуванням про дорогу йому людину. Це найбільш оприявлено в частинах «Борисфен» та «Візантія».

У тексті «Юлія, або запрошення до самовбивства» домінує, на наш погляд, концептне поле їжа-питво-секс, яке увиразнене численними подробицями, позначене семантичними нашаруваннями, зокрема емоційними, психологічними, смаковими метафорами, що передають гаму відчуттів. На першому побаченні Шульга, який ще «з жінками не мав ніякого досвіду» [4, с. 28], вимушений «мовчки пити гідку горілку», «ніяка горілка не могла його взяти поруч з такою жінкою, та водночас відчував себе чи то сонним, чи то отруєним якоюсь солодкою отрутою, що ставала дедалі солодшою, нестерпно солодкою від пекучої гіркої рідини...» [4, с. 28]. Смакові відчуття тут, як бачимо, перекодовані в сексуальний план неймовірного передчуття першого володіння жінкою. Терміново від'їжджаючи на фронт, герой «ще й досі не вийшов з чаду тієї ночі з Юлією, знов п'янів дужче і дужче», ладен був зістрибнути з поїзда, щоб «протягнути руки до неї, до її тіла, **розкішного, пахучого, смачного, як паска**» [4, с. 49] (виділено мною. – Н. О.).

Епізоду зустрічі бойового офіцера Романа Шульги з Юлією другою, німкенею Ульрікою в Теплице в кінці війни передують вагомі гастрономічні знаки, що оприявлюють воєнні реалії доби, статус героя і переключені швидше в підтекст: «Пили німецький шнапс, коньяк, ром, чеське й німецьке пиво, знов наш рідний спирт із сталінських пайків...» [4, с. 59]; Шульга «пробував утопити свій важкий стан у пекучому трунку...» [4, с. 67]; «мовчав і пив» [4, с. 68]; пив якусь чергову гідоту – «Коньяк, ром, шнапс – хіба не однаково?» [4, с. 70]. Після загибелі Ульріки («На його сумлінні смерть Ули» [4, с. 103]) Шульга намагається затамувати біль алкоголем: «налив великий келих горілки, залпом випив, тоді налив ще два... Він знову випив залпом, якийсь час дивився на порожній келих, тоді поставив його на стіл,

натомість взяв повну пляшку коньяку, мовчки пішов до сходів» [4, с. 103].

Для нарративу роману П. Загребельного в цілому характерний еротичний підтекст, пов'язаний з концептом алкоголю та сп'яніння. Третю Ольгу-Юлію п'яний студент Шульга зустрів випадково, але шукав він тільки її – жінку, яка стоїть над усім сущим. На побаченні з нею він пив *«горілку впереміш із шампанським, і не п'янів» [4, с. 164],* слухаючи розповідь Ольги про її нелегке післявоєнне життя.

Ця частина роману «Юлія, або Запрошення до самовбивства» особливо багата на гастрономічну атрибутику, у ній через їжу виразно окреслено способи життя, цінності, соціальне й матеріальне становище героїв, суспільно-історичні реалії післявоєнної епохи. Зображення їжі й питва як невід'ємного елемента поминок (у студентському гуртожитку поминали Андрушу Супруна) зреалізовано в різних семантичних планах: *«Стіл жінки спорудили хоч і для генеральних поминок. А тут з'явився Петро Бур'янський і додав черкаської самогонки і домашньої шинки, а непитущий Вася Хоменко додав до “загального казана” кілька пляшок горілки і фантастичного рибу з Маріуполя, перейменованого, щоправда, на “город Жданов”...» [4, с. 119].* Але це швидше фон, бо *«найперше – сяяння очей Юлії», яку Шульга побачив у «доджі», що промчав, коли ховали Андрушу.*

І знову пошук допомоги й підтримки в алкоголі: *«Шульга пив і не міг напитися, щоб сп'яніти і бодай на мить забути про все» [4, с. 119].* Стан героя автор актуалізує через асоціативні смакові відчуття: Шульга *«спробував перевернути в роті солодке, мов цукерка, слово: “додж”, “додж”, “додж”, – однак забув зробити поправку на алкоголь і чимало подивувався, що смакуючи словом “додж”, він і досі стоїть незрушно...» [4, с. 128].*

У цій частині роману деталізовані вечеря Шульги зі Шведом і Тетяною Омелянівною, пригощання Ольги та її дітей-близнят, меню буфету в так званому «фотоательє», їжа на побаченні з Ольгою – змагання «своєї» і «чужої» їжі («дари чорноземного степу» від Ольги та «гастрономічний харч» від студента), названо алкогольні напої, принесені Шульгою (*«пляшки горілки, шампанського, портвейну “три сімки”...» [4, с. 181]*), спільне розговіння на Великдень за розкішним столом (*«стіл у них був мов у президентів, диктаторів, генеральних секретарів і якої там ще бенері: ритуальні крашанки й паска, м'ясні*

й кров'яні ковбаси, смажене порося, знаменитий український кендюх, пиріжки з потрібкою...» [4, с. 210].

У пригоді четвертій («Ігіль») через гастрономічний наратив актуалізовані статус Романа Шульги – тепер начальника управління «Інтеренерго», реалії побуту номенклатури радянської доби («Столична» горілка, вірменський коньяк, традиційні ікра, балики, шоколад «Сказки Пушкіна» тощо). Харчовий код тут стає засобом характеристики Хомухіна – високопоставленого чиновника союзного рівня. Цей код оприявлено через загалом одиничну в тексті деталь «кефір», яка вживається в переносному значенні, неодноразово повторюється, породжуючи численні асоціації. На банкеті Хомухін наливав собі замість алкоголю (бо вже, очевидно, випив за своє життя все, що міг) кефір у «номенклатурно-столичні чарочки» [4, с. 250-251]; очі його «каламутно-сиві, мов кефір» [4, с.251], він «заплямкав кефірними губами» [4, с.253] тощо. Таку ж функцію виконують і назви делікатесів, які він споживав, у його шести шлунках: *«він те й знає, що зранку до вечора прислухається, як у них перетравлюються ікра, балики, жульєни, шашлики, біфштекси, ростбіфи, курчата-табака, люля-кебаби...»* [4, с. 273].

Шалене сексуальне почуття до Юлії четвертої – Юлії Никонівни – уточнюється вже відомою авторською ремаркою, що Шульга *«п'яний, п'яний і від горілки, і від цієї жінки»* [4, с. 255], й описом божевільного сексу в купе вагона, і підкресленим бажанням Юлії пити після сексу з Шульгою тільки коньяк, який набуває тут оціночної характеристики партнера як справжнього чоловіка: *«Ні, з тобою тільки коньяк!»* [4, с. 270].

Їжа й питво стають засобом увиразнення психологічного стану героя і в останній пригоді («Візантія»), коли високий посадовець Роман Шульга вже в часи незалежної України перебуває в Стамбулі («ділова поїздка»). Тут фігурують динамізовані описи дорогої їжі, найвишуканіших турецьких закусок і напоїв через сприйняття героя, що загалом є маркерами національної соціальної ідентичності, хоча й, безумовно, характеризують місце перебування Шульги та його відчуття (*«смажений мигдаль і печені каштани, величезні шматки жирного м'яса, мов для голодних тигрів, і риба, запечена з баклажанами, фарширована ягнятиною...»* [4, с. 313]. І тут, у Стамбулі, і в Теплице їжа в героя часом викликала асоціації з продажним жіночим тілом (*«продажне м'ясо в притонах»* [4, с. 314]).

Певним фоном для зустрічі Шульги з останньою Юлією, блаженного сексу із нею є контекст алкогольної образності, що ще раз підкреслює високий соціальний і матеріальний статус героя, який уже для нього не має жодного значення, бо сенс життя в іншому – у любові до жінки: *«Найкращі коньяки, найдорожчі сорти віскі й джинів, екзотичні горілки, мартіні, лікери, вина, ну, і все, що треба до них...»* [4, с. 329].

Чільне місце тут посідає згадка про українську горілку з перцем, «Юліїн коктейль» горілки з перцем і шампанського, який не діяв на Шульгу (ця ремарка варіюється в усіх «пригодах» роману – змінюються тільки назви напоїв). Знову спостерігаємо очевидне протиставлення «своєї» і «чужої» їжі, включене в семантичне поле «їжа-секс».

Аналіз тексту роману «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельного засвідчив і вагомість реалізації теми їжі з характером, соціальним станом і способом життя всіх Юлій. Ташкентська Юлія залишає Романові сніданок, підкреслюючи запискою своє жіноче бажання нагодувати чоловіка, з яким провела ніч. З чужою жінкою, німкенєю Ульрікою, не було спільного споживання їжі. Її п'яний Шульга, начальник гарнізону, все-таки взяв силою, сприймаючи її як «німецьке шпokane м'ясо», «відгодовану німецьку телицю». Ульріка вчинила самовбивство, заплативши життям за своє відчуття раніше не знаного сексуального блаженства. У Юлії-Олі було щось органічно близьке Шульзі, своє, рідне, і, мабуть, тому автор так докладно описує їхнє спільне святкування Великодня. Їжа не об'єднала Шульгу з Юлією четвертою, Юлією Никонівною – вона була із «біляноменклатурних», в іншому місті, одружена й не збиралася покидати чоловіка.

Юлія, закинута долею в Стамбул з донькою і внучкою, стала для героя останньою любов'ю, яку він мав захистити, чого не зумів зробити з Юліями попередніми. Спільний сніданок у ресторані був знаковим для Шульги, що зацентровано всезнаючим наратором: *«Уперше в житті Шульга снідав мовби з власним сімейством. Він нарешті мав сім'ю бодай на один чи два дні...»* [4, с. 344]. Це відчуття близькості було понад усе, тому тут відсутні будь-які гастрономічні деталі.

Таким чином, аналіз тексту роману П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» свідчить про його багату харчову образність, коли репрезентація їжі й питва, їхні ретельно деталізовані

описи або просто констатація, гастрономічно марковані епізоди любовних історій Романа Шульги, семантика продуктів і алкогольних напоїв, протиставлення «своїї» і «чужої» їжі не лише актуалізують суспільно-історичні події у сприйнятті героя (війна, післявоєнний розвиток соціалізму, роки незалежності України) і є присутнім засобом характеристики героя, асоціативним тлом для розуміння його вчинків і стосунків, а й переключені в концептне поле їжа-питво-секс, несуть вагомим психологічне і символічне навантаження в художній реалізації «чоловічого потягу в жінку як у смертоносний хаос» (Н. Зборовська).

Список використаних джерел

1. Марко В. П. Роман Павла Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства»: на перехресті жанрово-стильових тенденцій. *Тайни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Зб. наук. праць. Вип. 17. Дніпропетровськ: Ліра, 2014. С. 49-53.
2. Зборовська Н. Влада і свобода в романах П. Загребельного. *Слово і Час*, 2011, 10, 4-23.
3. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2002. С. 505-524.
4. Загребельний П. *Юлія, або Запрошення до самовбивства*. Харків: Фоліо, 2001. 351 с.

Ольга ТИМОФЄЄВА

кандидатка філологічних наук,
викладач філологічних дисциплін,
заступник директора з виховної роботи
ВСП «Гірничий фаховий коледж КНУ»
м. Кривий Ріг

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7042-5018>

ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЗМУ В ПОВІСТІ «ГОЛА ДУША» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Павло Загребельний – письменник світового масштабу, творчість якого – скарбниця духовності людини й країни, життя якого було скероване на плекання свободи. Суттєвим надбанням творчості митця стало розуміння жінки як основи формування національної ментальності, основи морально-етичних засад функціонування української нації, українського суспільства в цілому. Жінка в прозі письменника – це втілення епохи, її обличчя й душа, це прообраз України-матері, яка протягом століть боролася за власну незалежність.

Павло Загребельний – спостережливий психолог, який помітив у суспільному житті й виокремив постать жінки-кар’єристки, яка здобуває успіх і високі посади на суспільній драбині не розумом, освіченістю та порядністю, а зовнішністю, художньо переконливо оприявнивши її в повісті «Гола душа».

Метою нашої розвідки є дослідження особливостей психологічного портрета в повісті «Гола душа». Цей твір вийшов друком на початку доби незалежності України, 1992 року. Можемо лише здогадуватися, яка реальна особа стала прототипом його героїні Клеопатри. Жінок-керівниць культурою від районного масштабу до всесоюзного Павло Загребельний зустрічав у своєму житті чимало. Скоріш за все, це збірний образ вродливої жінки, правдиво, без комплексів і докорів сумління відтворений проникливо-іронічним письменником. Повість «Гола душа» – це, власне, суцільний монолог головної героїні Клави Січкари, яку іменують Клеопатрою. Психологічний портрет головної героїні повісті подано через її мовленнєву характеристику, деталі її зовнішності, рухи, вираз обличчя тощо.

Проблема створення психологічного портрета героя – одна з найбільш актуальних у сучасній літературі, пріоритетом якої є зосередженість на внутрішньому світі героїв. Психологічний портрет не тільки розкриває риси характеру героя, але й виражає психологічні стани та зміни цих станів, акцентує увагу читача на внутрішньому світі персонажа. На думку Л. Скорини, *«портрет – це опис зовнішності персонажа: тілесних, природних, вікових ознак (риса обличчя й фігури, колір волосся), а також усього, сформованого соціальним середовищем, культурною традицією, індивідуальною ініціативою (одяг і прикраси, зачіска і косметика)»* [9]. Портрет, як відомо, може бути статичним (у ньому зосереджена увага на незмінних деталях) і динамічним (деталі зовнішності нагромаджуються протягом твору, зосереджується увага на мінливих особливостях – жестах, міміці, виразі обличчя) [7]. Часто в навчальній та науковій літературі будь-який портрет називається психологічним на тій підставі, що він розкриває риси характеру. Але в такому випадку слід говорити про характеристичний портрет. Власне психологічний портрет з'являється в літературі тоді, коли він починає висловлювати певний психологічний стан, у якому персонаж перебуває в конкретний момент, або ж зміну таких станів. На відміну від звичайного портрета, головна мета якого – дати читачеві можливість уявити людину, психологічний портрет пов'язує зовнішність героя з особливостями його внутрішнього світу. Портретний опис вказує на стан душі героя, акцентує увагу читача на тих деталях зовнішності, які несуть інформацію про думки, почуття, переживання та настрої.

Л. Каневська [3] виділяє дві форми втілення психологізму в тексті: інтервентну та екстервентну. Екстервентна (непряма) форма психологічного зображення відтворює думки й емоції персонажів, динаміку їхніх внутрішніх змін шляхом змалювання душевних порухів через візуалізовані й озвучені вияви: мову міміки та жестів, зовнішній мовленнєвий дискурс, змалювання довколишнього середовища тощо. Форма екстервентного психологізму функціональна в низці засобів психологічного зображення, як-от: психологічний портрет, пейзаж, інтер'єр та екстер'єр, зовнішній дискурс мовлення персонажів.

Повість «Гола душа» є досить вивченим твором в різноманітних аспектах, зокрема її аналізували такі дослідники, як К. Корнілова, Н. Мельник, О. Черкас, Л. Степовичка. Наприклад, О. Черкас у своїй статті «Своєрідність художньої деталі в повісті

П. Загребельного «Гола душа»» проаналізував специфіку художньої деталі та систематизував її за п'ятьма видовими групами (портретна, парна, змішана, психологічна та мовна) [10]. К. Корнілова у своєму дослідженні «Іманентна проблематика катастрофізму та її художнє втілення в прозі П. Загребельного межі ХХ-ХХІ століття» на підставі аналізу повісті «Гола душа» розглянула характер прояву кризових обставин, актуалізацію мотивів регресу та деградацію жіночої особистості, зумовлених зміною етичних засад українців [7]. Н. Мельник зауважила, що повість «Гола душа» є ще одним філософсько-психологічним твором П. Загребельного, який змальовує людину й суспільство, так би мовити, зсередини [5]. **Актуальність** обраної теми пояснюється інтересом як сучасних письменників, так і читачів до психологічних аспектів літературних творів. І все-таки поетика повісті «Гола душа» заслуговує на більшу увагу. Отже, доцільним є висвітлення психологічного портретування в цій повісті П. Загребельного.

Аналіз останніх досліджень та публікацій показав, що психологічний портрет став об'єктом дослідження багатьох літературознавців, серед них – В. Кухаренко, Н. Бохун, Л. Скорина, А. Ткаченко. На думку Н. Бохун, психологічний портрет зазвичай окреслює головні особливості внутрішнього світу та внутрішніх переживань художнього персонажа [1]. У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка та Ю. Коваліва подане розширене пояснення поняття «портрет». Автори наголошують на тому, що портрет – це не тільки зовнішність людини, а й прояви її психологічних станів, почуттів та емоцій. Кожна деталь, яку використовує автор для зображення персонажа, покликана характеризувати не тільки зовнішні ознаки, але й психологічні якості. На сьогодні більшість дослідників вважають, що психологічний портрет – це складова частина художнього образу, оскільки художній образ є сукупністю декількох портретів персонажів [4]. Прийоми створення психологічного портрета різноманітні. О. Січкач у своїй праці «Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу)» відносить психологічний портрет до непрямой форми зображення психологізму [8]. У нашій статті ми розглянемо функційні можливості портрета як засобу психологічного зображення на матеріалі тексту повісті «Гола душа» Павла Загребельного.

У цьому творі автор подає тип жінки-володарки та одночасно жертви, яка вища за чоловіка в матеріальному плані, аморальна й

некерована. Клеопатра – стереотипний образ жінки-стерви, яка користується вродою з метою досягнення чинів, згодом вона відчуває зневагу до чоловіків, визнає себе мізантропою, чиє існування – це постійна й жорстока боротьба за місце під сонцем. Намагання жінки втрутитися в особливий світ партійної номенклатури загрожує руйнацією жіночого начала.

Цинічно відгукується Клеопатра про чоловіків, з якими заради кар'єри, кабінету, квартири має інтимні стосунки будь-де, згідно із запропонованими обставинами – у колгоспній конторі, у «неперспективних хатах», на райкомівських дачах, колишніх піонерських таборах. Вони в художній свідомості означені рисами психопатів (ідіот, малохольний), іменуються лексемами зі світу тварин (динозавр, бугай, буйвол, носоріг), їхня бездушність актуалізується в порівняннях з каменем, бетоном, навіть чоловік у її сприйнятті – «живий труп», «живий трупик». Автор, використовуючи експресивні означення, формує досить своєрідне уявлення героїні про чоловіків: *«У чоловіків душі грубі, як бетон, і вже тут не вони мене зневажали, а я дозволяла собі таку розкіш. Я сортувала чоловіків як м'ясо на Бессарабці: свинина, телятина, баранина, яловичина. Кролики мене взагалі не цікавили, птиця – це й геть щось гомосексуальне...»* [2, с. 11]. З цього прикладу чітко простежуються емоції презирства та зверхнього ставлення Клеопатри до чоловіків, адже порівнюючи їх з тваринами та їхні душі з бетоном, вона наче позбавляє чоловіків людських якостей та стає вищою за них.

Письменник, змальовуючи портрет Кібця, особливу увагу приділяє його рукам та опису очей, що можна зустріти в декількох епізодах. Перший раз, побачивши Кібця, Клеопатра сприймає його таким: *«Клишоногий, з розчепіреними пальцями, ніздрі роздуті...»* [2, с. 30]. Використовуючи яскраві епітети для характеристики персонажа («клишоногий», «роздуті ніздрі», «розчепірені пальці»), головна героїня дає нам чітке уявлення про психотип Кібця як людину нестриману, нахабну та агресивну. Павло Загребельний у характеристиці Кібця робить акцент і на його очах, через опис яких він передає риси характеру персонажа та ставлення Клеопатри до нього: *«Кібець зиркнув на секретарку, шмигнув своїми розбійницькими буркалами по мені, круто повернувся, просичав...»* [2, с. 76]. Акцентуючи увагу на очах Кібця («розбійницькі буркали») та добравши такий дієслівний ряд, як «зиркнув», «шмигнув», «просичав», автор ще раз підкреслює його безсоромність, нахабство та лицемірство.

П. Загребельний, змальовуючи героїв-чоловіків, уникає розлогих описів зовнішності. Про вигляд чи вдачу кожного з них дізнаємося з кількох влучних фраз Клеопатри: директор бібліотеки – «молодий і вусатий» [2, с. 14]; Малинка-Осичняк – «живий трупик, м'який продавлений диванчик» [2, с. 41]; професор – «не мужчина, а ходячі штани» [2, с. 43]; людина з райзаготживсировини – «чоловічок схожий на куницю» [2, с. 47]; Реактивний Стартувальник – «схожий чи то на цигана, чи на єврея, чи на гуцула» [2, с. 58], «не мужчина, а Роза Люксембург» [2, с. 73]; Семен Михайлович – «делікатний, як шовковий галстук» [2, с. 96]; митець – «схожий на молодого лева» [2, с. 110]. Характеристики персонажів стислі, але оригінальні. Наприклад, даючи характеристику начальника залізниці, Клеопатра говорить: «...тут вповзає до вагону мій начальничок стягати з мене натуроплату – сірий мундир, сіра морда, прокислий дух, н'яні вирла... Посоловілий...» [2, с. 22]. Із цього начебто простого опису можна скласти уявлення про людину. По-перше, особа чоловіка наче обездушена, порівняна з річчю. По-друге, письменник використовує тут сірий колір як містку психологічну деталь, адже цей колір асоціюється з пасивністю та беземоційністю, так само й начальник залізниці не викликає жодних емоцій у Клеопатри.

Павло Загребельний цікаво характеризує чоловіка Клеопатри – лейтенанта Малинку-Осичняка. Психологічний портрет цього персонажа також подано крізь призму сприйняття головної героїні: «*І тут прокинувся мій милий Малинка, мій живий трупик, мій м'який продавлений диванчик!*» [2, с. 41]. Порівнюючи свого чоловіка з «продавленим диванчиком», «живим трупиком», Клеопатра тим самим обездушувє його, виражає презирство та зневагу до нього.

Розглянемо психотип ще одного цікавого персонажа – Тоді, коханця Клеопатри та друга сім'ї. Перше враження про цього героя вимальовується за першої зустрічі, портрет Тоді подається крізь призму сприйняття головної героїні: «*Слизький тип. З просторого, як хомут, коміра синтетичного гольфа непристойно вистромлюється довга гола шия, темні запалі щоки, вузький довгий ніс, вузькі губи, круглі окуляри – не мужчина, а Роза Люксембург*» [2, с. 73]. Детальний опис зовнішності персонажа та влучно підібрані епітети («слизький тип», «довга шия», «темні запалі щоки», «вузький довгий ніс», «вузькі губи», «круглі окуляри») вказують на такі риси характеру Тоді, як лицемірство та безсоромність.

Психологічний портрет Тоді яскраво оприявнюється через призму сприйняття його очима Клеопатри: *«Я стала м'яка, як подушка. І все було м'яке: темрява, порожнеча, забуття. Коли я опам'яталася, то відчула, що лежу зовсім гола, піді мною волохата шкура великого мертвого звіра, а наді мною звір живий, теж голий, як і я, холодний, слизький і огидний»* [2, с. 93]. Автор використав в описі героя порівняння його із звіром, актуалізуючи в такий спосіб дикі й нестримні риси його характеру, використавши такі емоційні лексеми, як «холодний», «слизький», «огидний». Кардинально різних чоловіків об'єднує ставлення до них Клеопатри. Вони всі їй огидні. Наприклад, змальовуючи портрет Суети, письменник передає емоції головної героїні, її неприязнь до нього: *«Суета з'явився непрошений і незваний, вперся до кабінету, розсівся, як удома, широкопузий, широкомордий, рот, як у кашалота...»* [2, с. 118]. Клеопатра підкреслює своє ставлення до цієї людини такими епітетами, як «широкопузий», «широкомордий», «непрошений», «незваний», що передає емоційний стан огиди нараторки.

Для характеристики жінок-героїнь автор використовує низку оригінальних портретних деталей. Візьмемо, зокрема, опис зовнішності тітки Клеопатри, у якому відображено безжалісну іронію головної героїні до її власної родини та атмосфери, у якій проминули її дитинство та юність: *«Виховувала мене тітка, батькова сестра. Стара діва, нудна, безбарвна, без запаху, чиста, як одноразовий шприц...»* [2, с. 8]. Через нашарування означень «нудна», «безбарвна», «стара» чітко простежується зневага та навіть нотки ненависті Клеопатри до рідної тітки.

Павло Загребельний всю увагу сконцентрував на змалюванні діалектики душі, емоційного стану Клеопатри, часто подаючи її портрет через самохарактеристику: *«Який маразм! Таке фарисейство можна було б пробачити мені, бо хто я, власне така? Звичайна собі авантюристка з недорозвиненим мозком і добре розвиненим задом, який давав мені можливість терпляче висиджувати у президіях поряд з номенклатурними чоловіками, однаковими, як їхні залізобетонні скелети, і слухати безкінечні, мов гусениці, промови»* [2, с. 130]. Головна героїня називає себе «авантюристкою» з «недорозвиненим мозком» та «добре розвиненим задом»: така відкрита, навіть принизлива самокритика є доволі сміливою, як для жінки. Знову ж таки можемо тут простежити виявлення її зневаги та презирства у ставленні до чоловіків у доборі для їх характеристик відповідних

означень – «номенклатурні», «однакові», «залізобетонні», – так вона їх ще раз обездушує та принижує. Отже, письменник оголює болючі моменти в душі героїні, її образу на чоловіків за їхню розпещеність та вседозволеність. Клеопатра зрозуміла нарешті, що у своєму намаганні досягти кар'єрних висот та бути на рівні з чоловіками, вона втратила найголовніше – своє життя, себе, звичайні людські радощі: *«Я не знала не тільки любові, а й дружби. Сарказм: я не маю жодної подруги! Перукарка Тося, секретарка Тося, лікарка Тося... Якийсь жіночий гоголь-моголь. Різняться лиш літерою, так само як наша номенклатура після “Північної дачі” перелякано вишукувала спільне «Ч» у своїх прізвищах.....»*. Головна героїня в гонитві за посадами та рівноправ'ям з чоловіками не пізнала справжнього кохання, дружби, адже люди для неї були всі, як один безликі.

Передивляючись старі фотоальбоми, Клеопатра аналізує та порівнює себе з іншими людьми: *«...видатні діячі, світила, честь і слава, усі мертві уже, але вічно живі, а поряд з ними, у самому центрі, безсовісно, безсоромно, цинічно – якась шлюха, вульгарна гологруда дівка, з блудними очима, з похабним ротом... Страх і жах!»* [2, с. 149]. Після звільнення головної героїні з посади вона самокритично оцінює саму себе, як шлюху «вульгарну», «гологруду», називає себе дівкою з «блудними очима» та «похабним ротом». Її спалює сором за власну нікчемність, роздирає внутрішня дисгармонія, бо її особисте життя викривлене та позбавлене щирих жіночих радощів.

Отже, портрет у системі засобів психологічного зображення повісті «Гола душа» П. Загребельного є вагомим засобом індивідуалізації, вираження внутрішнього я. Стилiстична манера автора багата на використання різноманітних деталей, зокрема при змалюванні портретів персонажів. Митець акцентує увагу на руках, усмішці, виразі обличчя, очей або використовує виразні нюхові та дотикові деталі. Портретна майстерність письменника засвідчує його заглиблення в індивідуальність характеру героя. Індивідуальне в портреті персонажа прозаїк виокремлює не лише за допомогою рис обличчя, опису фігури, а й через вчинки, поведінку героїні, динаміку її душевного стану.

Список використаних джерел

1. Бохун Н.В. *Мовностилістичні особливості створення портрета персонажа в іспанській художній літературі XIX-XX століть*: автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.05. Київ, 2007. 11 с.
2. Загребельний П. *Гола душа*. Харків: Фоліо, 2003. 160 с.

3. Каневська Л.В. *Психологізм романів Івана Франка середини 80-90-х років*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Київ, 2004. 22 с.
4. Корнілова К.О. Іманентна проблематика катастрофізму та її художнє втілення в прозі П. Загребельного межі ХХ-ХХІ століть. *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), М. М. Палінчак, Ю. М. Бідзіля та ін. Ужгород: Гельветика, 2022. Т. , вип. 22. С. 220-225.
5. *Літературознавчий словник-довідник* / за ред. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. Київ: Академія, 2007. 753 с.
6. Мельник Н. Філософсько-психологічні домінанти повісті П. Загребельного «Гола душа». *Література. Фольклор. Проблеми поетики* / відп. ред.: М.Х. Гуменний. Київ, 2007. Вип. 26. С. 635-641.
7. *Портрет персонажа як об'єкт лінгвістичного дослідження. Система і структура східнослов'янських мов* / наук. ред. В. Каліщенко. Київ: Знання України, 2006. 281 с.
8. Січкач О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 4 (191). С. 35-43.
9. Скорина Л. В. *Аналіз художнього твору: навч. посіб. для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика)*. Тернопіль: Богдан, 2013. 424 с.
10. Черкас О. Своєрідність художньої деталі в повісті П. Загребельного «Гола душа». *Слово і час*, 2017, 10, 54-56.

Тетяна КЕДИЧ

кандидатка філологічних наук

доцентка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7439-5111>

ОБРАЗ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН (СПОВІДЬ У СЛАВІ)»

Історичне минуле українського народу завжди привертало й привертає увагу багатьох письменників. Історія України й сьогодні має багато «білих» плям, особливо зважаючи на те, що за часів тоталітарного режиму було знищено велику кількість унікальних історичних документів та першоджерел. Нам таким чином намагалися нав'язати «чуже», а кожен дійсний чи уявний відступ від норм владної системи Сталіна нещадно карався терористичними засобами. Мабуть, саме тому період 60–80-х років ХХ ст. в українській літературі ознаменувався зверненням письменників до проблеми історичної пам'яті, зв'язку часів, спадковості поколінь, національних традицій та оспівування відомих історичних постатей доби Київської Русі та Запорізької Січі. Не є винятком і творчість майстра історичних романів, «Великого Українця і водночас Людини світу» [3, с. 8] Павла Загребельного, який «писав свої історичні романи тоді, коли і до історії України, і до активно зацікавлених нею ставлення було більш ніж підозріле...» [2, с. 73].

Доробок П. А. Загребельного завжди був предметом зацікавленості багатьох науковців, зокрема Л. Бур'ян, Н. Голікової, В. Дончика, К. Корнілової, Ю. Кохана, М. Наєнка, С. Нестерук, Н. Санакоєвої, М. Слабошпицького, В. Фашенка, С. Шаховського та ін. Наприклад, М. Слабошпицький, даючи характеристику творчості майстра художнього слова, зауважував: «Загребельний – однаково непрогнозований у житті й літературі. Ця риса – дорогоцінна у творчості й не найкраща для спілкування в побуті – не завжди є спільником для набування друзів і підтримки добрих стосунків <...> Загребельний майже в кожному новому творі намагається втекти від

© Кедич Т., 2024.

себе вчорашнього» [2, с. 69]. В. Фащенко зазначав, що «на стилі кожного твору П. Загребельного відбивається відображена доба, її культура, слова, соціально-психологічний типаж героїв, котрі надають тому чи іншому роману особливого звучання» [4, с. 204].

Світова історія знає чимало таких постатей, діяльність яких прямо чи опосередковано інтегрована в національні історії чи історії багатьох інших народів. Постать українського гетьмана Богдана Хмельницького, безсумнівно, належить до таких персоналій. Сьогодні існує багато інтерпретацій образу Богдана Хмельницького, що бере свій початок ще з фольклору. У романі «Я, Богдан» П. Загребельний підносить особистість, метою якої було об'єднати й возз'єднати роз'єднане – Україну і Росію, тобто об'єднати воєдино всі землі руські: *«Що війни? Війни минають, а життя зостається, і потрібна мудрість йому і праця – вперта й щоденна»* [1, с. 37].

Письменника зацікавив образ гетьмана як унікальної індивідуальності. Індивідуально-авторською є й форма оповіді роману, крізь призму якої й постає образ великого сина України – гетьмана Богдана Хмельницького. Образ створено автором шляхом оживлення пам'ятника гетьману, який стоїть на Софіївській площі. Це надає творові своєрідного фантастичного звучання, оскільки Богдан Хмельницький через 100 років після смерті згадує пройдений ним тернистий шлях визволення українського народу з-під гніту Речі Посполитої: *«Ось мені вже сто років, а то й більше літ, і лину я над землею рідною, як дух невтолений, далі й далі, і перед очима моїми постають численні безлюдні городи й замки, порожні вали, колись висипані працею людською, як гори й пагорби»* [1, с. 9].

Однією з особливостей моделювання образу Богдана Хмельницького є також і те, що письменник майстерно послуговується формою монологу-сповіді, тобто сам автор відсутній у творі. Гетьман починає переповідати власне життя, передусім звертає увагу на ім'я, яке він мав від народження: *«...Навіть ім'я моє справжнє – Зиновій-Зенобій і Теодор – забулося через свою незвичність <...> я сам відсунув його в забуття, бо я – гетьман. Я – Богдан»* [1, с. 7-8]. Потрібно зазначити, що справжні імена гетьмана дають змогу читачеві зрозуміти, що Богдан Хмельницький був приречений стати великим: *«Зенобій – життя, дароване Зевсом, Теодор – дарований богом, богом даний»* [1, с. 8]. Проте вже через деякий час можемо простежити й інше потрактування гетьманом значення імені. Він уже категорично не погоджується зі своєю попередньою думкою, а зазначає, що ім'я

людини не може впливати на її життя, а навпаки – ім'я не має жодного значення без людини, адже людина славиться не своїм ім'ям чи статусом, а своїми вчинками: *«Імена з'являються без початків і без кінця. Це імена й не людей, а вчинків і подвигів. Все значиться іменами, це лиш зручність, умовленість, намагання навести бодай якийсь лад у безладі суцього»* [1, с. 22-23].

Незважаючи на те, що роман побудовано у формі монологу-сповіді, герой роману «Я, Богдан» не є ізольованим від інших персонажів твору, його характер розвивається під впливом. Так, наприклад, Богдан Хмельницький аналізує ставлення польського короля Владислава до себе: *«Мені приписувано більше войовничості, ніж розуму, бо ж, мовляв, і весь народ український живе під знаком гнівного Скорпіона, який небесним впливом своїм побуджує народ отсей к війнам»* [1, с. 38]. Можемо зробити висновок, що вплив на постать гетьмана автором виражено передусім взаємозв'язком Богдана Хмельницького з образом українського народу.

Невід'ємною ознакою українців є те, що вони вміють знаходити сили та віру в перемогу, вміють радіти, незважаючи ні на що, вміють знаходити час для сміху. Споглядаючи, як сміються на дозвіллі козаки з його полку, Богдан Хмельницький роздумує: *«Сміх скіфський, варварський, азіатський, диявольський. Сміються над усіма, над собою найперше. Бо вільні душею. Раби не сміються – ті плачуть»* [1, с. 68].

За художньою версією П. Загребельного, прагнення українців звільнитися з-під польського гніту впродовж кількох століть спонукало доброзичливого від природи Зиновія Хмельницького стати грізним Богданом. З іншого боку, гетьман Хмельницький у Визвольній війні заклав основи національної свідомості українського суспільства: *«Не в королівських щуплих реєстриках <...> народжувалася нація, а в оту коротку ніч на Жовтих водах... Тоді ми відчули, хто ми і навіщо, а я відчув себе Богданом»* [1, с. 184]. Так письменник оприявнив становлення індивідуальної художньо змодельованої свідомості головного персонажа роману та національної свідомості українського народу.

У романі-сповіді П. Загребельного гетьман зізнається, що він не лише підіймав булаву, закликаючи до битви. Гетьман Богдан Хмельницький, ведучи складну гру з королем, після поразок укладав тимчасові угоди зі шляхтою, від яких страждав український народ. Саме тоді в народних українських піснях замість хвали з'являлися

щирі побажання, щоб Богдана не минула куля. Підбираючи здібних і мудрих помічників, він, на жаль, не міг їх зберегти під час війни. Тому доводилося гетьманові поступово призначати на їхні місця слухняних, удавано вірних, які потай зраджували й рвалися до булави.

Створюючи художній образ Богдана Хмельницького, П. Загребельний спробував подати й власну інтерпретацію інтимних взаємин гетьмана з Ганною Сомківною та Мотроною. Гетьман Хмельницький згадує Мотрону: *«Вона була єдиним, що зосталося в мене простого людського»* [1, с. 321]. Якщо образ Ганни є втіленням жінки-берегині домашнього затишку й прихистком героя від життєвих буревіїв, то з образом Мотрони письменник пов'язує найглибші переживання персонажа. Богдан Хмельницький покохав Мотрону ще до смерті Ганни, та коли його дружина помирає, дівчину віддають заміж за підстаросту Чаплинського. Після одруження закоханих виникає інша соціальна проблема – підсвідоме неприйняття нової гетьманши українським народом, що є причиною постійної дисгармонії в стосунках закоханих. Богдану Хмельницькому не під силу зазирнути в душу коханої жінки. Не знайшовши в ній друга, підтримки, душевної розради, він так і лишається самотнім.

Важливим засобом характеротворення образу Богдана Хмельницького є також пейзаж, що нерідко відображає внутрішній стан головного героя. У романі П. Загребельний в образі гетьмана уособив не лише український народ, а й усю Україну загалом. Коли гетьман дізнається про знищення його хутора, про смерть найближчих його серцю людей, то й природа також реагує на пригнічений стан вольової та сильної особистості: *«Безконечно тяглася переді мною необгороджена гать чигиринська, розтинала стави, болота, чорторії, чорний похмурий ліс <...> а, може, то тряслася земля і світ хитався мені перед очима, і всюдисуца пучина притягувала й кликала низвергнутися в неї навіки й без вороття, і я мало не стратив змислу й не піддався на той пекельний поклик...»* [1, с. 112].

Отже, створюючи образ Богдана Хмельницького, П. Загребельний хотів передусім показати живу людину, яка не може приборкати власні пристрасті та відгадати загадку душі ближнього. Письменник неодноразово наголошував, що роман – це не історія, а до наукових відкриттів митців потрібно ставитися обережно.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. А. *Я, Богдан (Сповідь у славі)*: Роман. Київ: Рад. Письменник, 1983. 511 с.
2. Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком. Пояснення при цій нагоді. *Спогади про Павла Загребельного* / Упорядник М. Ф. Слабошпицький; Худож.-оформлювач О. М. Артеменко. Харків: Фоліо, 2010. С. 64-106.
3. Степовичка Леся Невмирущий. Колонка головного редактора. *Січеслав: Літературно-мистецький та публіцистичний часопис Національної Спілки письменників України*. 3 (21) 2009. Липень-вересень. С. 3.
4. Фащенко В. *Павло Загребельний. Нарис творчості*. Київ: Дніпро, 1984. 207 с.

Катерина КОРНІЛОВА

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри української літератури

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

м. Дніпро

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1734-9407>

СЕМАНТИКА КОЛЬОРУ В РОМАНІ «БРУХТ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Сучасні дослідники (Я. Голобородько, Н. Зборовська, М. Слабошпицький) окреслюють нові шляхи пізнання творчого феномену Павла Загребельного, визначають особливості художнього відтворення в його прозі суспільних відносин на сучасному етапі розвитку людства, наголошують на можливості їх гендерного дослідження з метою осмислення своєрідності авторського моделювання в них жіночих характерів. Серед актуальних аспектів поетики прози П. Загребельного кінця ХХ – початку ХХІ століть є і питання інтерпретації проблематики катастрофізму, що домінує у творах письменника про нашу дійсність.

У статті Т. Єрмоленко зазначено, що «останні два романи П. Загребельного – “Брухт” і “Стовпо-творіння” – написані уже у кучмівську пору, і, на думку сучасників, не належать до найкращих

© Корнілова К., 2024.

творів Загребельного. Тому що переповнені гіркотою розчарувань... А від гіркоти з'явився сарказм, гротеск, абсурдистські мотиви...

Можливо, це було нав'язно печальними відчуттями пізнього Загребельного від того суспільно-психологічного довкілля, яке його оточувало» [1].

У гостросюжетному романі «Брухт» П. Загребельного зображено масштабну картину руйнації не лише економіки, політики, культури, а й психології людей, в образах яких уособлено ті негативні риси, які виштовхнула на поверхню нова історична реальність із розвитком великого і малого бізнесу з його махінаціями, розкраданням народного добра, усевладністю й уседозволеністю капіталу, цинізмом і моральною спустошеністю, частіше за все неусвідомленою.

Важливу ідейно-естетичну функцію в розвитку теми катастрофізму в романі «Брухт» П. Загребельного виконує кольорова гама. Найсамперед у тексті твору домінантними є такі кольори, як чорний, сірий, синій, золотий. У багатьох культурах **чорний символізує траур та темні сили**, його пов'язують із магією та потойбіччям. Він сприймається як депресивний, похмурий, гнітючий. Так, чорний колір у тексті роману П. Загребельного має кілька значень: недобрий, зловісний і водночас могутній, загадковий, надприродної сили, колір престижу, багатства, влади. Чорний колір наскрізний у «Брухті», він – міта інтер'єру та хронотопу на початку твору: «... *примітивне устаткування салону, тіснява, темрява, яка ще посилювалася атмосферною чорнотою над аеропортом*» [2, с. 14], і символ – «*хлипав у чорному небі своїми турбінами, в сірому салоні сірий морок не розвіювався... все було якесь несправжнє, примарливе, безмежно далеке від тої земної суєти...*» [2, с. 15]. Чорний колір, як відомо, завжди пов'язаний із темрявою, злом, смертю. В алхімії він символізує стадію гниття, бродіння, затемнення. На початку роману П. Загребельний, акцентуючи на цьому кольорі, теж прогнозує «*гниття*», а далі й розгортає мотив «*гниття людини*».

«*Ягнич, в чорному парадному костюмі, з орденами і медалями від шиї до поясниці, мідногрудий-золотогрудий*» [2, с. 44], – таким постає портрет героя в ситуації церемонії обіду. Чорний колір в описі його зовнішності ще майже нейтральний, деталь одягу – як ознака часу: чорний костюм – костюм парадний, номенклатурний у радянські часи. Але в наступній антитетичній характеристиці Ягнича й Феня – «*...заглиблені в самих себе, замкнені в неприступності власної свідомості, яка у висушеного на тріску маленького Феня ще жила*

і діяла, а в мідногрудого Ягнича вже давно провалилася в чорні прірви забуття і небуття, з яких Фень намагався її видобути, повертаючи до минулого, до давніх витоків пам'яті, до далекого дитинства цього забронзовілого чоловіка» [2, с. 44-45], – є образ «чорної прірви». Це вже ознака «свідомості». Цей образ і виступає ключовим у зображенні падіння Ягнича, його колишнього триумфу. Чорний колір використовується письменником і на означення сліз Феня: «*Чорні сльози рясно потекли по його темних зморшкуватих щоках, він ковтав ті сльози, схлипував, притискував руки до горла, стогнав...*» [2, с. 241]. Чорні сльози – це сльози горя і страждання.

У характеристиці головної героїні колеги Ледви в романі «Брухт» П. Загребельного домінує **синій колір**. У науковій літературі синій колір символізує організованість, силу духу, ідеалізм, строгість і непохитність. Люди, які зазвичай віддають перевагу цьому кольору, прагнуть усе впорядкувати й систематизувати. Психологи стверджують, що ті, хто відчуває стрес, відкидають синій колір, і навпаки, найчастіше вибирають його ті, хто втомився від напруги й у пошуках гармонії з навколишнім світом. Такою, по суті, є сама колега Ледва, адже вона довгий час шукала серед чоловіків для себе підтримки як матеріальної, так і моральної, проте так її і не знайшла. Синій колір вирізняє людей відданих і вірних, але часом, така форма відданості може переростати в них у ступінь фанатизму. Згідно з інтерпретацією кольорів у методиці колірному вибору Макса Люшера, синій колір, у своєму негативному аспекті, характеризує відчуженість, холодність, відсутність емоцій і нетовариськість. Йоганн Гете в трактаті «Вчення про колір» писав, що «кімнати, оздоблені виключно в синій колір, здаються досить просторими, але, у сутності, порожніми й холодними». Філософ надавав синьому кольору відтінок холодності, потойбічності й туги [3].

У тексті роману «Брухт» П. Загребельного синій колір теж асоціюється, як правило, із холодом і водночас бездуховністю, руйнуванням душі: «*Синій вихор ввірвався в тихе пристанище Совинського, зашуміло, загуділо, заклацало, просторий телевізійний екран вмить зменшився до світляної крапки посередині і налився чорнотою, вмерли всі звуки, а натомість запанував у просторі божевільно принадливий хрипкуватий жіночий голос*» [2, с. 51]. Як тільки з'являється Євдокія, починається руйнація, що перетворює все на брухт.

Варто звернутися й до семантики сірого кольору. **Сірий колір** – це символ буденності й нудьги, пилу, диму, попелу, він означає рутину, безпросвітність, відторгнення, бідність. Сірий колір – це колір-медіум між білим і чорним. Прикметно, що він означає не просто якість, а таку, яка має певний експресивний відтінок. Сірий колір у Павла Загребельного може виступати автономно або його спектральне значення може взагалі зникати. У такому разі сірий перестає бути кольором та перетворюється на символ відносин. Власне, сірий колір має розгалужену систему семантичних варіантів. Поширене вживання цього кольору в тексті роману саме в значенні «безликий», «невиразний», «нічим не примітний». Сірість – це не символ мудрості зрілого віку, а символ зречення. Крім того, цей колір позначає одноманітність, духовну й моральну ницість, порожнечу життя. Іноді, потрапивши в незвичні сполучення, сірий колір набуває значення «невеселий», «сумний», тобто використовується для передачі душевного стану персонажа або підсилення його почуттів: *«Господиня гордо понесла своє киталтне тіло поперед Совинського, не дбаючи про те — йде він за нею чи ні. Бо й куди мав подітися в цьому химерному просторі. Вісім вікон, вісім простінків між ними, все сіро-синього кольору...»* [2, с. 64], або *«вода в ванні мала якийсь попелястий колір...»* [2, с. 87].

Часто в тексті роману «Брухт» можна зустріти й **золотий колір**, який названо на честь дорогоцінного металу, що асоціюється з розкішшю, тріумфом, успіхом і досягненнями. Історично золото пов'язане з королівськими особами та елітою, оскільки воно було доступне лише найзаможнішим людям. З огляду на рідкісність та красу золото стало одним з найбажаніших і найдорожчих матеріалів у світі. Золотий колір багатогранний, він є символом божественності та влади в багатьох релігійних контекстах, а також означає щедрість, співчуття та удачу. У П. Загребельного цей колір символізує силу, владу й славу: *«Гігантський чоловік, у чорному костюмі, мідногрудий і золотогрудий від орденів»* [2, с. 161], або *«Чорна іскра, зроджена силами, може, позаземними, пролітає між ними, і вже ти ладен довіку сидіти в підземній темниці, аби лиш бачити крізь загразоване віконечко, як проходить вона мимо золотими своїми ногами, у золотих сандаліях»* [2, с. 93], чи *«Жінки були і не жінки, а просто вмістилища чоловічої сперми, нездаро зодягнені й розмальовані, обвішані золотими брязкальцями, оббризкані дорогими парфумами...»* [2, с. 215].

Аналіз частотності вживань кольороназв показав, що в романі «Брухт» П. Загребельний використовує слова на позначення кольору найчастіше в описах, характеристиках героїв чи їх оточення. Символіка кольору набуває властивості ознаки індивідуального стилю письменника. До того ж колір як виразний емоційно-експресивний засіб художньої конкретизації надає зображеному образності, поетичності та допомагає емоційно сприйняти колірні образи. Отже, семантика символів не обмежується денотативним значенням. Вона функціонує в нагромадженні смислів на філософсько-психологічному рівні, що допомагає творити нові оригінальні конструкції, які відзначаються чуттєвістю змальованого й широтою узагальнень.

Список використаних джерел

1. Єрмоленко Т. Павло Загребельний – Диво полтавської землі. *Новини Полтавщини*. 2009. 6 травня.
2. Загребельний П. Брухт: Роман, Гола душа: Повість. Харків: Фоліо, 2003. 253 с.
3. Місяць С. В. Йоганн Вольфганг Гете і його вчення про колір (частина перша). Київ: Круть, 2012. XXXII. 464 с.

Юлія РЕЗНІЧЕНКО

*доктор філософії зі спеціальності 035 Філологія,
вчитель української мови і літератури Дніпровської гімназії № 82
Дніпровської міської ради
м. Дніпро*

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

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «НЕВИННОЇ» ПИСЬМЕННИЦЬКОЇ МІСТИФІКАЦІЇ В НАРАТИВНІЙ МОДЕЛІ ОПОВІДАННЯ «ТРИЗЕ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Художній і публіцистичний доробок П. Загребельного, одного з класиків української літератури ХХ ст., цілком закономірно вирізняється жанровою, стильовою, ідейно-тематичною, наративною тощо багатогранністю, що засвідчено науковими студіями В. Дончика,

Н. Зборовської, К. Корнілової, Р. Мовчан, М. Слабошпицького, В. Панченка, В. Фащенко та інших.

Різноаспектна творчість письменника, природно, відкрита до подальших літературознавчих інтерпретацій, зокрема одним із цікавих і досі недостатньо вивчених є нарративний аспект прози П. Загребельною. Нашу увагу в цій розвідці зосередимо на оповіданні «Тризе», подією основою якого є подорож трьох письменників (самого П. Загребельного, В. Земляка та М. Зарудного) залізницею до Ялти, під час цієї мандрівки до них «долучається» вигаданий ними самими супутник Тризе (вибір такого прізвища зумовлено першими літерами прізвищ друзів). Оповідь-спогад у такий спосіб оприявлює творчу «лабораторію» митців, актуалізує їхню схильність до «вільної імпровізації, веселої вигадки, невинної містифікації» [1, с. 64]. Згадуючи висловлене в «Спробі автокоментаря» твердження «Література має притаманну їй умовність» [2, с. 440], можемо відзначити, що П. Загребельний і його близькі друзі, як це властиво творчим індивідуальностям, вдавалися до умовності не лише в літературі, а й у реальному житті, відповідні події з якого ставали сюжетною основою їхньої прози.

Оповідач у досліджуваному творі «Тризе» наділений рисами самого П. Загребельного (на що вказує насамперед збереження його імені й імен його друзів), тож, за класифікацією Ж. Женнета, такий наратор гомодієгетичний в інтрадієгетичній ситуації. Уже від початку оповіді наратор П. Загребельного окреслює кілька опозицій, зокрема між творчим і неординарним та буденним у людині (митець – його рідні, митець – провідниця потяга): *«Коли я показав вагонній провідниці наші квитки, вона повертіла їх у руках, глянула знизу вгору на трьох нас по черзі (ми всі виявилися набагато вищі за неї), тоді спитала досить занудливим голосом: – А де четвертий?»* [1, с. 61] (виділення моє. – Ю. Р.). Чотири квитки замість трьох мали б урятувати митців від зовнішнього світу й зайвого шуму, дозволити їм усамітнитися для професійної письменницької розмови, однак персонажам доводиться зіштовхнутися з прагматизмом провідниці і її колег-залізничників, чий образи змальовано з легкою іронією.

Продовжуючи вибудовувати опозицію між мистецтвом і буденністю, суб'єктивний (за класифікацією В. Шміда) наратор дошкульно актуалізує в характеристиці провідниці її невисокий зріст, залучає інтертекстуальний код: *«Може, тому маленькі жінки часто ставали імператрицями, королевами, славетними фаворитками,*

великими авантюристками. Досить лиш згадати Катерину Другу, Роксолану, мадам Помпадур, афінську гетеру Таїс, міжнародну шпигунку Мату Харі» [1, с. 62]. Порівняймо ці характеристики з інтертекстуальними паралелями, що увиразнюють неприховане замилювання портретом Василя Земляка (якому присвячено оповідання «Тризе»): «Василь навіть зовнішністю своєю нагадував візантійського Пантократора: могутніми ударами тесана голова, чорна лев'яча грива, проткана, ніби срібним дротом, сивизною; величезні сині очі, повні мудрого смутку і неземної печалі <...>» [1, с. 61]; «підняв пантократорського пальця Василь» [1, с. 61]. В оповіді також відзначено магнетизм його зовнішності, уміння закохувати в себе жінок із першого погляду, а також ту рису характеру, яка об'єднує трьох друзів, – любов до вигадки.

Наратор П. Загребельного, апелюючи до спогадів, акцентує ви-нахідливість своїх товаришів (насамперед Миколи, творця уявних історій про дачні ділянки, черепаховий суп, срібний самовар на три відра тощо), при цьому наголошено, що такі містифікації виникали не стільки заради розваги, скільки були грою на людській наївності й жадібності. Найвні в оповіді звертання до потенційного читача, оприявлення особистих емоцій персонажа-наратора увиразнюють його відвертість і прагнення бути почутим: «А настане той далеко не прекрасний день, коли ти вже не наймолодший, а найстарший, і тоді... Гай-гай! Не станемо зазирати в ту непривабливу далину і спробуємо вдовольнитися нинішнім» [1, с. 65-66]. Авторські коментарі, адресовані реципієнту, наведено також у дужках, подібно до ремарок у драматичних творах. Відтворюючи діалог чоловіків із бригадиром потяга, оповідач, наприклад, влучно зауважує ще одну особливість поведінки, властиву Василеві, – звертання на «ви» до своїх друзів у товаристві сторонніх людей.

Портретування героїв-друзів і самохарактеристика оповідача у творі П. Загребельного тонко засвідчують їхню чоловічу й письменницьку самовпевненість, утішання процесом конструювання вигаданої постаті – митця Тризе, який «іде до Ялти, щоб оглянути руїни мавританського палацу» [1, с. 69]. Спільне творення образу уявного однодумця відбувається під час діалогів, реалізованих як у колі митців, так і з представниками іншого – не-мистецького середовища (із провідницею, бригадиром, начальником поїзда, таксистом, міліціонером та ін.).

Черговість тих, хто заходив до письменницького купе, вибудована за принципом градації їхніх посад, що, однак, не викликає страху в персонажів-митців, а, навпаки, незамасковано демонструє їхнє захоплення розпочатою раніше герою. В оповіді про візит начальника потяга акцентоване дещо зверхнє ставлення до нього, що, вочевидь, покликане зумовити відповідну читацьку оцінку ситуації: *«Як це прекрасно – Григорій Борисович – підвівся Василь, пригнічуючи низькорослого начальника поїзда своєю величчю. – Для нас висока честь, що ви відвідали саме наше купе. Тут достойні люди, познайомтеся: ось Миколя, оце Павло, там товариш Тризе, який прийде згодом, а я – Василь. Ви п'єте каву, Григорію Борисовичу?»* [1, с. 67]. Окрім запевнення, що з трьома письменниками їде четвертий попутник, герої твору починають ще одну конфронтацію з Григорієм Борисовичем, зухвало заперечуючи його непохитну впевненість у тому, що в поїздах п'ють лише чай. Пильним оком оповідача помічено розгубленість цього чоловіка, що репрезентовано вже без іронічного підтексту: *«Куди це він попав, куди запровадила його дурна провідниця? Якись незбагненні люди. Чи то фокусники, чи то спекулянти. Говорять один одному “ви”, як одеські ошуканці в кінофільмах, де з ними їде їхній компаньйон на прізвище Тризе, а де він – не показують, тільки плетуть про нього таке, що голова макітриться»* [1, с. 70]. Ці роздуми, оприявлені за допомогою часткової зміни фокалізації («кута зору»), відтінюють сторонній погляд на письменницьку містифікацію.

Експонування суголосних і розбіжних поглядів митців на уявний образ Тризе засвідчує жвавість їхнього творчого діалогу, активну дискусію. Зокрема, щодо реалістичності мавританського палацу, до якого нібито прямує Тризе: *« – Про що ти говориш! – накинувся на мене Микола. – Ви ж самі з Василем вигдали цього Тризе, а вже коли брехати, то на всю губу! Хто повірить у маленьку брехню? Ти бачив таких? – Це не брехня, а таємниця, – урочисто промовив Василь. – А в таємницях завжди високе хвилювання і навіть поезія»* [1, с. 71]. Наратор тут відзначає надмірну, на його погляд, вигадливість друзів, потім акцентує спільне обмірковування подальших кроків після прибуття до Сімферополя. У цьому місті митці продовжують розвивати сюжет історії про Тризе, замовляють окреме таксі для нього. Сміливим голосом Василя Земляка, адресованим представнику автоінспекції, презентовано влучне трактування Тризе як таємниці творчості: *«Є тільки один чоловік, який достоту може*

знати про це. Звуть його: товариш Тризе. Але то вже велика таємниця, до якої немає діла ні автоінспекції, ні будь-кому на світі. Тризе, або таємниця творчості. Найбільша таємниця людського життя, зрештою. А тому скажіть отим гарним людям, щоб вони звільнили нам дорогу» [1, с. 76].

Отже, в оповіданні П. Загребельного «Тризе» репрезентація «невинної» письменницької містифікації – вигадки про уявного попутника Тризе – реалізується в послідовному викладі (лінійній наративній моделі) від імені гомодієгетичного автобіографічного наратора. У тексті на сюжетному, образному, проблемно-тематичному й наративному рівнях реалізовано опозицію мистецького (троє друзів-письменників) і буденного (інші герої твору). Оповідь про подорож друзів-письменників доповнено спогадами, вставними історіями, звертаннями до потенційного читача, що увиразнюють спільне конструювання образу Тризе як таємниці творчості й людського життя.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Тризе. *Неймовірні оповідання: оповідання, повість*. Київ: Радянський письменник, 1987. С. 60-76.
2. Загребельний П. Спроба автокоментаря. *Неложними устами: статті, есе, нариси*. Київ: Радянський письменник, 1981. С. 438-455.

Ольга ШАФ

докторка філологічних наук,
професорка кафедри української літератури
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
м. Дніпро

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5692-506X>

КНИГА МИХАЙЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ПРО БАТЬКА: НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ

Біографії видатних особистостей зазвичай міфологізовані, позаяк, окрім фіксування реалій життя, націлені на створення ефекту непересічності, винятковості описуваних постатей. У разі, коли авто-

рами біографій видатних людей є їхні нащадки, до модусу ідеалізації додаються особистісні чинники, як-от (роз)ідентифікаційні (утвердження / відмежування від спадкових рис чи схильностей), авто-моделювальні (створення біографії батька як «дзеркала» особистості автора-сина, наприклад), компенсаторні (проговорення завданих героєві біографії кривд як способу поновити справедливість) та ін. Варто додати, що «родинна» біографістика, як її можна назвати, має свої гендерно-психологічні нюанси. Заангажований родинним зв'язком біографічний наратив націлений на вписування родинної історії в суспільний контекст, водночас – на акцентування приватних деталей і подробиць, які не (можуть бути) відомі нікому поза родинним колом. Такий тип біографістики межує із мемуарами, автобіографією, родинною сагою. Актуальність його дослідження зумовлена пріоритетною роллю «родинної» біографії у творенні іміджу видатної постаті, її культурної міфологізації, позаяк довіра до автора-члена родини, посвяченого в найменші її таємниці, значно вища, ніж до автора, який чужий людині, про яку пише. Міфологізована в такий спосіб біографія видатної постаті є потужним чинником впливу на її (постаті) перцепцію масовою свідомістю.

Про Павла Загребельного було створено низку біографічних книг і фільмів, особливо після його відходу в позасвіті. Друзі-письменники, колеги, знайомі ділилися в них своїми спогадами про ті сторінки життя Загребельного, що були їм добре відомі. Своє слово про померлого батька сказав і його син, Михайло Загребельний, у невеликому есеї з елементами біографії та епітафії «Мій учитель – мій батько», уміщеному у збірнику «Спогади про Павла Загребельного» (2008, упоряд. М. Слабошпицький) [3]. Розгорнута версія цього матеріалу була покладна в основу книги «Павло Загребельний», яку Михайло Загребельний спершу видав російською мовою в 2011 році [1], а згодом, у 2013 році, українською [2]. Структура книги, що відбиває хронологію життя й творчості П. Загребельного, а також тематичні акценти дозволяють віднести її до біографії (українська версія має підназву «книжка-біографія»), де особисті спогади автора посідають порівняно незначне місце поряд із висвітленням фактів життя знаного письменника. Градус «родинності» у цій книзі менший, ніж у згаданому есеї, утім він позначився на наративних стратегіях – ключових чинниках формування іміджу Павла Загребельного серед широкої читацької аудиторії.

Михайло Загребельний (1957 р. н.) має фах, далекий від філології і, як він зізнається в одному з інтерв'ю, уперше взявся за перо в немолодому віці як раз із потреби сказати своє слово про батька на його смерть. Попри завважені ним проблеми з «опором матеріалу» (тобто слова) за наступні кілька років з-під його пера вийшло чимало книг-біографій, окрім названих про П. Загребельного, – «Едуард Лимонов» (2010, російською мовою), «Едуард Багрицький» (2012, російською мовою), «Сергій Параджанов» (2015), «Богдан Ступка» (2017) у серії «Знамениті українці», «Лев Троцький» (2010, російською мовою) у серії «Знамениті люди планети», започаткованих видавництвом «Фоліо». М. Загребельний у згаданому інтерв'ю розповідає про «сродність» письменницької праці, що відкрилася йому, а також про ті передумови, що могли вплинути на переорієнтацію його діяльності: *«Зрозуміло, що література це не чужа мені сфера, оскільки я виріс серед книжок, у сім'ї письменника. <...> [М]ене виховала батькова бібліотека. Я змалку дуже багато читав»* [4]. Варто припустити, що, окрім культу книги, літератури, винесеного М. Загребельним із родинного виховання, на формування його творчої особистості не міг не вплинути шлюб із Соломією Павличко, відомою літературознавицею й перекладачкою.

Якщо поштовхом до літературної діяльності для М. Загребельного стала смерть батька, то психічним стимулом могло бути закономірне синівське бажання ідентифікації з батьком, долучення до його справи, продовження її і, можливо, перевершення ним досягнутого. Історія літератури має чимало прикладів слідування дітей творчими шляхами їхніх знаменитих батьків чи родичів. Славне прізвище тяжіє над письменником-нащадком, пробуджує почуття «виконавчої тривожності». Особливо напруженою є ситуація сина, який має прізвище видатного батька й «насміввся» взятися за перо. Тож вибір Михайла Загребельного перейти на письменницький хліб, напевне, не був простим. Варто зазначити, що молодший Загребельний обирає цілком інший жанровий формат – біографії (у випадку книги про його батька характер викладу коливається між науково-популярним та публіцистичним). Жанр біографії визначає провідні нарративні стратегії книги, позаяк націлений на 1) увічнення пам'яті рідної людини; 2) ревізію її життєвих досягнень / прорахунків. Обидві задачі біографічної книги про П. Загребельного реалізують підсвідомі потреби синівської психіки – репараційну (віддати батькові борг) та деструкційну (опосередковано вивищитися у своєму праві

оцінювати результати його життя). Ці різноспрямовані едипові бажання зазвичай компліментарні.

У книзі про батька Михайло Загребельний, виходячи зі специфіки обраного жанру, художніх та психологічних причин його обрання, застосовує низку наративних стратегій, кінцевою метою яких є «форматування» образу, чи іміджу Павла Загребельного, бажаного для автора, а також визначення його місця в радянській / українській культурі. Наративну організацію тексту на психологічному рівні модулює емоційна тональність синівської **образи за батька** як незаслужено критикованого за пізнього СРСР та начебто недооціненого в незалежній Україні. Відповідну рецептивну установку створює анотація до видання 2011 року: «*Серед дійових осіб [запропонованої книги] – убивці української радянської літератури, національні дурні, селяни села Солошине, лейтенант артилерії Загребельний, Михайло Резнікович, князі, султани, диктатори...*» (тут і далі цитую видання 2011 року у власному перекладі. – О. Ш.).

В унісон з викривальним і дещо зверхнім тоном анотації звучить наратив першого розділу-зачину (з провокативною назвою «Вбивця української радянської літератури»): «*На ¹ незалежній Україні, де смерди та бандити вже розділили кабінети з урядовими телефонами з смердяковими-шариковими, на жаль, канула в Лету вибагливість колишніх днів. Яка дивина – обізвати Загребельного “мародером”*» і т.д. [1, с. 4]. Зміщення епіцентру негативу на хроно-топ незалежної України експонує одну з відчутних рецептивних установок книги – критику (культурної і не лише) політики України 1990-2000-х років, влада якої не може доцільно скористатися здобутою незалежністю, навести лад у країні на противагу радянській владі, що – прочитується в підтексті – була в цьому значно вправнішою і розсудливішою. Наративний прийом мовної гри «смерди – смердякови» досягає в цьому контексті щонайменше дві цілі. По-перше, в апеляції до часто цитованої в різних біографічних матеріалах і наведеної на початку книги М. Загребельного фрази з роману «Тисячолітній Миколай» про три типи українців – смердів, козаків

¹ У перекладі вжито, як і в російському оригіналі, прийменник **на** (Україні) відповідно до наведеного кількома сторінками нижче гнівного спротиву автора книги вживати прийменник **в** (Україні): «*Какого рожна понаехавише чудаки и безработные из диаспоры заставляют нас на англо-американский манер твердить: “в Украине”?*» [1, с. 14]. Залишмо це твердження без перекладу, як і без коментарів...

і гайдамаків – автор залучається підтримкою свого авторитетного батька в тавруванні своїх плебеїзованих співгромадян як новітніх «смердів»¹, по-друге, інтертекстуальною алюзією на героя роману Ф. Достоевського «Брати Карамазови» Павла Смердякова підсилено смисл здеградованості, ницості, плебейства української влади (чи суспільства?). Інтертекстуальні алюзії (у наведеній цитаті ще й на повість «Собаче серце» М. Булгакова) непоодинокі використано в книзі з метою опосередковано увиразнення авторської позиції ніби «під прикриттям» літературної класики. До речі – російської.

На перший погляд, солідаризаційна стратегія в підтримці позиції П. Загребельного щодо застережень України та її народу, який не тямить себе, не здатний контролювати й скеровувати власне життя («Автор [П. Загребельний] говорить, що “Миколая...” написав заради єдиної фрази, наприкінці книги: ”...а ми знов, як тисячу років тому, пливемо кудись по темному морю за чужими богами для свого зневіреного народу і не відаємо, яких же богів привеземо цього разу, яких пресвітерів, які ікони, які молитви”» [1, с. 4]), обіперта додатково на подібні за тональністю гіркі рядки П. Куліша – «Народе без пуття, без честі і поваги <...>», підважується повсюдно вловлюваною в тексті книги **наративною стратегією розидентифікації з українським** (чого не можна закинути ані Кулішу, ані старшому Загребельному попри їхнє гнівне таврування українців).

Попри вихідний у рецепційній установці родинний зв'язок автора книги та його героя, у тексті переважає **наративна стратегія дистанціювання** (особливо помітна, якщо порівнювати книгу та згадане вище інтерв'ю), виражена, зокрема, техніками протокольної оповіді, лаконічної, беземоційної, як-от: «*Біографія Загребельного – роки, віддані служінню Спілці письменників України (СПУ). Журнал “Вітчизна” (1954 – 1961), газета “Літературна Україна” (“ЛУ”) (1961 – 1963), секретаріат СПУ (1964 – 1986). <...>. Він побував на вершині радянської кар’єри: членом ЦК Компартії України, депутатом Верховної Ради СРСР»* [1, с. 5]. Павла Загребельного в книзі часто названо за його військовим чином, цивільним фахом типу «лейтенант Загребельний», «вчорашній десятикласник Загребельний», «член ЦК Компартії України, депутат Верховної Ради СРСР Загребельний» і под. Хоча стратегію збереження дистанції збалан-

¹ Див. також наведену на с.45 аналізованого видання фразу П. Загребельного в розмові з А. Чирвою (1997): «Сьогодні торжествує смерд. <...> А чого чекати від смерда?».

совують чимало випадків називання героя книги – батько («отец» (рос.)) заради ефекту об'єктивності й незаангажованості. Варто тут зазначити, що на відміну від спогадів «Мій учитель – мій батько» та інтерв'ю [4], синівсько-батьківські стосунки Загребельних, як і подобиці родинного життя письменника (наприклад, літній відпочинок, виховання дітей і под.) у книзі опущено. Тож стратегії розповіді про Загребельного в ній сфокусовано на обставинах його життєвої, професійної (редакторство, головування в СПУ) та творчої (робота над книгами та їхня оцінка) реалізації. А не родинної, не особистісної...

Зосередження на літературно-номенклатурній стороні життя видатного письменника в книзі М. Загребельного веде до переважання компенсаторного проговорення завданих його батькові (тодішніми колегами, сучасними поціновувачами, зрештою, владою) образ: *«Загребельного радянська культура та заздрі українські письменники-побратими намагалися перекреслити як письменника та людину. Бій триває»* [1, с. 9], – зрозуміло, тепер «бій» веде вже М. Загребельний. В епіцентрі наративу перебувають, зокрема, ситуації з критикою романів «Я, Богдан», «Південний комфорт», обмеження перевидань українською мовою «Роксолани» та ін. в радянські часи, але пов'язаний із ними негатив відходить у тінь перед новітніми (доби незалежності) «розборками» із Загребельним, описаними в книзі із жовчно-саркастичними інтонаціями: *«Професор В. Панченко та ті, хто приєдналися до нього в поті чола, по-сизифівськи, розробляють шар: “Без Загребельного”»* [1, с. 7], або ще такий пасаж: *«Образливо мені за батька, – чомусь не присвятив його краянин невеличкий розділ. Адже скільки в Олеся Терентійовича знайшлося би для нього назв. Наприклад: “Покруч <...> доби”»* [1, с. 8]. Така **нاراتивна стратегія викриття кривдників** з метою дати відсіч, відплатити за батька «працює» на створення іміджу Загребельного-жертви – спочатку радянського режиму, потім заздрісних літературних «пігмеїв», як це впливає з підтексту. Утім, цей імідж має під собою мало об'єктивних підстав, позаяк, добре відомо, що попри справді «незручний» характер П. Загребельному вдалося досягти кар'єрних вершин в СРСР та бути найбільш видаваним письменником у 2000-х, коли книговидання незалежної України ще тільки ставало на ноги. Власне, М. Загребельний пише про це – з нотками самовдоволення, подекуди зверхності й реваншу. Але ореол переслідуваного, ледь не зацькованого за старшим Загребельним однак книгою закріплюється.

Логічна з огляду на сказане й зорієнтованість наративу на окреслення іміджу П. Загребельного як людини стоїчної, витривалої в її опорі системі, як-от у пасажі: *«Цькування 1980-х Загребельний зніс стоїчно. Він був добре обізнаний, з ким має справу. У “Південному комфорті”, у розділі “Дієкомфортник” розповідає про ту “спільноту радянських людей”, яка не знає іншої мети, цінності, окрім міщанської “прихильності”, пістету перед званнями, нагородами й посадами»* [1, с. 98]. Так само стоїчно поведився Загребельний-герой книги й за часів незалежності: *«Батько в нульових <...> порівнював сприйняття незалежної України з почуттями людини, яка занурюється в яму з попелом»* [1, с. 82]. У відтворенні сили характеру П. Загребельного в протистоянні недоброзичливцям – його «донкіхотства» [1, с. 83] – актуалізовано літературні алюзії (уже згаданий вище наративний прийом) на улюблений з дитинства твір українського прозаїка. Типаж Дон Кіхота, лицаря, для якого чеснота понад усе, але який радикально не вписується у світ, де змушений жити, проєціюється на головного героя книги «Павло Загребельний», ідеалізуючи його та водночас акцентуючи на його нерівному двобої із системою: *«У 1983-1984 роках Загребельний відчув, що надірвався у протистоянні повітряним млинам, у мороці засідань і кабінетів – від ЦК до СПУ. У жовтні 1983 року він, похитуючись, підвівся й вийшов серед чергового засідання»* [1, с. 88]. Стоїчно-героїчний образ Дон Кіхота-Загребельного увиразнено в книзі його заслугами перед вітчизняною літературою, а точніше – перед радянською українською літературою, яку *«автор намагався вивести <...> за межі хуторянства, малоросійщини, кайдашизму та затхлої “радянської культури”»* [1, с. 83]. Як і в низці інших фрагментів книги, ідеалізований образ П. Загребельного підсвічується тут героями-протагоністами його романів, зокрема «Дума про невмирушого», «Розгін».

Найскладнішим для сучасних біографів П. Загребельного є період його життя, відданий роботі в СПУ та у вищих партійних органах. Керівні посади в Спілці з майже необмеженими можливостями, але й субординацією з «контролюючими інстанціями» визначали життя письменника (і його творчу кар’єру, безсумнівно) у часи брежневщини, але зараз становлять не надто зручну тему для висвітлення – у тому іміджевому діапазоні інтелектуала, ерудита, воле- і правдолюба, у якому говорять про Загребельного нині. У книзі, про яку тут ідеться, щодо цих тем застосовано **стратегії уникання оцінок** (*«Я не збираюся його виправдовувати чи уславлювати і в*

жодному разі не збираюся поширюватися про діяльність Загребельного в секретаріаті СПУ та як члена ЦК Компартії України й парламентарія у 1980-х» [1, с. 78]), а також делегування власного слова іншим нарративним інстанціям («Біографія письменника – сонм його інтерпретаторів», – ділиться секретами біографістики М. Загребельний), наприклад, Олесеві Гончару як автору «Щоденників» чи Павлу Щегельському, який також лишив спогади про ці сторінки життя Загребельного [1, с. 78-80]. У розділі книги про ці роки («Двадцять два роки в СПУ. Вісім романів про ХХ століття. 1964 – 1986») – сама назва якого вибудована так, аби відтінити «службу» в СПУ (так фігурує в тексті) творчими здобутками, сконденсованими в сухо-лаконічній «математиці» – навмисно наведено поряд дві протилежні характеристики Загребельного на керівній посаді – різко негативну Гончара та позитивну Щегельського. В іншому місці автор книги зізнається, що не знає нічого про обставини перебування батька у високому кріслі (повторює озвучену в раніших спогадах деталь, що був у його кабінеті лише раз, коли мав передати ключі від машини). Повторювана деталь тут доповнює нарративну стратегію «відхрещування» від цієї сторінки батькового минулого (не був – не бачив – не знаю). Водночас контраверсія голосів «очевидців» (Гончара, Щегельського та інших) реалізує важливу для біографістики стратегію ревізії, але шляхетно залишає остаточну оцінку діяльності Загребельного на суд часу й читача.

Використовуючи перевагу родинної близькості до свого героя, автор книги висловлює припущення щодо тактики його батька як очільника СПУ, члена ЦК й под.: «Загребельний просто на декілька ходів наперед знав хід партії. Цим він драгував тих, хто прагнув посісти його місце або просто його не терпів. Напевне Загребельний багатьох не влаштовував» [1, с. 78]. Таке припущення виникає на ґрунті багаторічного захоплення шахами, про яке достеменно знав його син, як і про інтелектуальний характер свого батька, який тонко розумів ситуацію, міг прорахувати напрям її розвитку й продумати свої дії. Актуалізація в біографічному наративі цих здібностей стратега, політика додає позитивів іміджу Загребельного як такому, якому вдавалося лавірувати між багатьма вогнями й оминати гострі кути завдяки своїй інтелектуальній перевазі над «супротивниками». Логіка біографічного наративу, керована синівським прагненням довести вищість батька над оточенням, відтак його духовну силу, непохитність, веде до утвердження незалежності Загребельного від

обставин, у яких він перебував, що виражено через біографічні деталі, як-от: «У 1964 році Загребельний на своє 40-річчя викинув з пам'яті всі телефони, окрім домашнього. У 1984 році до свого 60-ліття він збирався розпрощатися з метушиною канцелярських присутствій та столоначальників. Вирішив вперше в житті сам розпоряджатися своїм часом, читати лише те, що вважає за потрібне» [1, с. 88]. Задля відтінення вищості героя над оточенням останнє іронічно подається через архаїзми (присутствіє, столоначальники).

Кінець кар'єри Загребельного в Спілці компенсаторно переосмислений у книзі як ледь не добровільне залишення ним посади, як щасливе звільнення від тягаря, тобто як перемогу, а не поразку. Усунений у 60 років на пенсію, ще повний сил Загребельний залишається на самоті зі своїми романами, бібліотекою та улюбленою лектурою, але в книзі його сина це зображено як перевагу, як виборене право «бути самим собою» (так і названо її останній розділ). Не надто послідовно, утім, у прикінцевому розділі відтворено останні 23 роки життя письменника, позаяк змішуються **нарративні тональності зловтіхи** (з огляду на здобуті Загребельним інтелектуальні свободу й гедонізм), **співчуття до батьків**, які старіються, та **злості-зневаги до т. зв. «нових українців»** (пригадаймо мотив смердів-смердякових, експлікований на початку книги), які так чи так виштовхують стару еліту, зокрема й родину Загребельних, на маргінеси (побутові, суспільні).

Отже, деконструювання біографічного «родинного» нарративу в книзі М. Загребельного про його батька дозволяє оприявити механізми міфологізації його образу за типами Дон Кіхота, який бореться з вітряними млинами радянської системи, стратега-шахіста, що гострою інтелекту перемагає своїх «ворогів», інтелектуального гедоніста (ледь не сковородинівського типу), що «втікав від світу» у власну творчість. Позитивні аспекти створеного в книзі іміджу П. Загребельного відтінені ревізією його спілчанського періоду, «передовіреній» колегам письменника. У всіх цих іміджах простежується синівське бажання вивищити батькову постать над оточенням, що його критикувало і / або недооцінювало. Нарративні стратегії книги М. Загребельного, а саме: 1) викривальні, часом провокативні інтенції в розповіді про колегіальну / суспільну перцепцію письменника; 2) завуальовування безпосередньої авторської / нараторської позиції шляхом використання інтертекстуальних алюзій, умовчування, делегування слова іншим нарративним інстанціям (не лише заради

поліфонії перцепції, об'єктивності у відтворенні портрета П. Загребельного, а, можливо, і через невпевненість, страх висловити власну позицію, закономірні в автора-початківця); 3) дистанціювання від героя (попри родинний зв'язок і особисту зацікавленість автора в увічненні пам'яті про видатного батька) у техниках протокольної оповіді задля створення ефекту об'єктивності й незаангажованості – поглиблюють уявлення про жанрові й стильові особливості «родинної» біографістики й відкривають поле для подальших досліджень у цьому напрямі.

Список використаних джерел

1. Загребельний М. *Павло Загребельний*. Харків: Фолио, 2011. 122 с.
2. Загребельний М. *Павло Загребельний: книжка-біографія*. Харків: Фолио, 2013. 119 с.
3. Загребельний М. Мій учитель – мій батько. *Спогади про Павла Загребельного* / упоряд. М. Ф. Слабошпицький. Харків: Фолио, 2008. С. 122-141.
4. Михайло Загребельний: Мене виховала батькова бібліотека... (розмовляла Ж. Куява) (26.12.2010). Ел ресурс: *Інтерв'ю з України*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2024/06/19/mykhailo-zahrebelnyi/> (дата звернення: 27.09.2024).

ХУДОЖНІЙ ТВІР ЯК ВЕРСІЯ ІСТОРИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: ВІД ДОКУМЕНТАЛІЗМУ ДО АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ



Світлана ЛУЦІЙ

*докторка філологічних наук,
старший науковий співробітник,
завідувач відділу зарубіжної україністики
Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ
м. Київ*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9380-8986>

Микола ЛУЦІЙ

*магістрант 2 курсу
Бердянського державного педагогічного університету
м. Київ*

ІСТОРИЧНІ РОМАНИ МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО

М. Лазорський (справжнє прізвище Микола Панасович Коркішко) справедливо вважається одним із творців історичної прози в діаспорі. Життя письменника – дуже непросте й тернисте. Він, активний учасник громадсько-культурних перетворень 1920-х років, як і більшість національно свідомих однолітків, пройшов сталінські концтабори, а згодом його шлях проліг в еміграцію. Народився М. Лазорський 27 жовтня 1890 року в Полтаві. Спочатку навчався в Полтавській учительській семінарії. Потім вирушив до Харкова, де здобув вищу освіту в Харківському університеті (1914 року закінчив правознавчий факультет). Інтереси студента були надзвичайно різнобічні: він активно студіював право та гуманітарні науки.

Після закінчення навчання в Харкові повернувся до Полтави, де працював і в земстві, і в музеї. Буремні 1920-ті роки закрутили його у вирі культурної та громадської діяльності. М. Лазорський знову рушив до Харкова – одного із потужних центрів мистецького життя. 1929 рік став для М. Лазорського фатальним: безпідставний арешт і заслання назавжди змінили життя письменника. Після трьох років заслання він повернувся до Полтави. Там знову був арештований і засуджений на 10 років. У 1944 році його шлях проліг на Захід.

У 1950 році з таборів Ді-Пі письменник виїхав на постійне місце проживання до Австралії. (За даними дослідників діаспори,

© Лушій С., Лушій М., 2024.

українців, які поїхали до Австралії, налічувалося близько 30 тисяч осіб) [2, с. 83].

М. Лазорський брав активну участь у мистецькому житті української діаспори Австралії. Був членом письменницького об'єднання «Слово». В Австралії працював над історичними романами. Помер 13 березня 1970 року, похований у Мельбурні.

Над першим романом «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорський розпочав роботу в 1946 році ще в таборі Ді-Пі. Твір було закінчено 12 березня 1961 року; письменник присвятив його дружині – Лідії Лазорській. Готуючись до написання роману, він ретельно вивчив багато історичних праць, зокрема «Історію русів», «Історію Малої Росії» Д. Бантиш-Каменського, «Історію Мало-росії» М. Маркевича, книжку О. Васильчикова «Семейство Разумовских» (1880).

Після виходу у світ роману «Гетьман Кирило Розумовський» почали з'являтися відгуки та рецензії в еміграційній пресі. О. Ізарський, який одним із перших ознайомився з текстом твору, стежив за цими відгуками. 18 квітня 1962 року він зробив у своєму щоденнику такий запис: «Послав М. Лазорському останній номер “Сучасности” з рецензією на його роман» [3, с. 41]. Ідеться про рецензію «Історичний роман про гетьмана Розумовського», опубліковану в третьому номері журналу «Сучасність» за 1962 рік та підписану криптонімом А. Г. Г. Очевидно, авторкою рецензії була відома дослідниця літератури, перекладачка, громадська діячка діаспори Анна-Галя Горбач, яка часто публікувала свої матеріали на шпальтах цього видання.

Попри деякі зауваження: непереконливе зображення взаємини козацької старшини та простого козацтва, відсутність у творі міщанства, яке на той час відігравало неабияку роль у суспільстві, «абсолютно не викристалізована постать Г. Сковороди» – рецензент у підсумку зауважує, що письменникові вдалося глибоко й переконливо відобразити політичне та духовне життя України XVIII ст.

Завершується рецензія такими рядками: *«Багатьох молодих українців ця книга може заохотити до історичних студій над давнім минулим нашого народу. Адже деякі явища та проблеми повторювались і повторюються: спроби працювати для свого народу в столиці імперії, компроміс і неминучий у таких випадках опортунізм супроти північного сусіда. Сантимент до рідного краю і його звичаїв та людей, гладка мова роману з архаїчним забарвленням відповідно до*

епохи, вплетені в схему хроніки любовні епізоди, – все це надає творові того аромату та легкості, яких шукає широке коло українських читачів» [1, с. 121].

Окреслюючи жанр роману, літературознавець О. Мишанич, дослідник та активний популяризатор творчості М. Лазорського в Україні, у передмові до книжки писав: *«Це роман-хроніка XVIII ст., головними ліцедіями якого є останній гетьман Кирило Розумовський (1728–1803)» [7, III].* Варто зауважити, що саме завдяки О. Мишаничу в київських видавництвах були перевидані всі три історичні романи М. Лазорського: «Степова квітка» та «Патріот» у 1992 році, роман «Гетьман Кирило Розумовський» перевиданий пізніше, у 2003 році, видавництвом «Обереги» [4].

У романі М. Лазорський змалював портрет не лише останнього гетьмана, а й подав важливі замальовки його доби, коротко згадавши також видатні постаті цього часу: Г. Сковороду, І. Котляревського, О. Безбородька, Д. Трошинського, В. Капніста, Г. Полетику та ін.

Однак у центрі твору – життя Кирила Розумовського, пов'язане з долею українського та російського суспільства XVIII століття, яке розпочалося з Чернігівщини (с. Лемеші), далі Петербург, Ніцца, Капрі, Батурин та ін. Примарні плани гетьмана про реформи в політичній та культурній сферах виявилися нездійсненними. Україна потерпала від утисків свого сильного сусіда – росії. Вибори гетьмана 22 лютого 1750 року нагадували фарсове дійство, як власне й саме гетьманування Кирила Розумовського. За 14 років перебування на посаді гетьмана він не виявляв інтересу до справ у своєму краї. У післямові до роману О. Мишанич слушно зазначав, що для М. Лазорського Кирило Розумовський був *«українським міфом, символом тих ілюзій і можливостей, що ніби відкрилися перед Україною з приходом до влади Єлизавети Петрівни» [8, с. 641].*

Роман «Степова квітка» письменник завершив 1963 року, а опублікував у 1965 році (Мюнхен, видавництво «Дніпрова хвиля»). Образ дружини Сулеймана Блискучого – Роксолани, який перебував у центрі уваги прозаїка, – 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 із Санджар – донька сотника Дороша Висовського. Він творить міф про

те, що Роксолана була заступницею українського народу. Саме за наказом Роксолани Сулейман намагався взяти Відень. Так Роксолана відволікала турецького володаря від рідних земель. (О. Назарук – автор роману «Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха» – також перебільшував вплив Роксолани на Сулеймана Пишного).

У романі «Степова квітка» М. Лазорський залишився вірний своїй художній манері: основна сюжетна лінія збагачена промовистим історичним контекстом. Його роман не лише про долю Роксолани, а й про історичну ситуацію в Україні та світі. У згаданому романі М. Лазорський «художньо відтворив ту напружену обстановку в Україні середини й другої половини XVI ст., що привела до вибуху селянсько-козацьких повстань Косинського і Наливайка, готувала ґрунт для народно-визвольної війни під керівництвом Богдана Хмельницького» [7, с. VI].

Дія у творі відбувається в багатьох містах: Полтаві, Чернігові, Кракові, Москві, Бахчисараї, Варшаві й Стамбулі. Однак автор не зловживає екзотичними описами під час розповіді про Стамбул та палац султана Сулеймана II. Його описи надзвичайно лаконічні. Письменник відбирає лише найпромовистіші деталі, щоб відтворити колорит епохи й тієї чи іншої країни.

Історичні довідки в романі «Степова квітка» органічно вплетені в тканину твору, зокрема фрагменти про появу на Полтавщині татарських аулів після розгрому Золотої Орди руськими та литовськими князями, про боротьбу Селіма за владу після смерті батька – Сулеймана, про заснування Байдою Запорозької Січі, про утворення Речі Посполитої, про повстання Северина Наливайка та Криштофа Косинського, про діяльність Мартина Лютера та Ігнатія Лойоли, відповідно про боротьбу католицької церкви з «еретиками», про релігійні міжусобиці в XVI столітті. Він аналізує жіночу місію у світовій політиці: ідеться про долю Олени Глинської та Насті Висовської. Олена Глинська стала московською царицею, а Настя – султаншею.

Попри зраду частини української еліти, яка пішла на службу до ворогів України, роман закінчується оптимістично: *«По селах, містах козацтво жадібно вдивлялося в обрій, шукало там того казкового лицаря, що вже, кажуть, летить на вогненному коні на захист-порятунок невільників. Всі ждали чуда. На всю Польщу густою*

пеленою падала грізна тінь великого гетьмана Богдана Хмельницького» [6, с. 313].

У своєму щоденнику О. Ізарський згадував про завершення роботи над романом «Степова квітка» та про його сприйняття українськими читачами: *«Лазорський закінчив роман «Степова квітка». Це 16 сторіччя, заснування Січі, здається». У записі від 3 0 жовтня 1965 року він зафіксував таку інформацію: «Дочитав «Степову квітку» й написав М. Лазорському листа на дві сторінки. – Багато католиків відвернеться від твору, багато захоплених “панськістю” його “Розумовського” знайдуть у “Степовій квітці” своєрідне народництво, мужицьку Україну. – В цілому книжка корисна “для народного читання”. Цікава спроба розгорнути казки про Роксоляну й пісню про Байду Вишневецького. Це традиційно українське писання. Та це зовсім відверта скидка на некультурність читача: так автор скрізь у дужках пояснює читачеві чужі слова» [3, с. 84-85].*

У романі «Степова квітка» є фрагмент, що свідчить про народження в Україні нової національно свідомої еліти, яскравим представником якої був козак Небаба. Він розповідає пану Вишневецькому про навчання саме в Київській братській школі, фундаторкою якої була Галшка Гулевичівна, вразивши пихатого магната своєю ґрунтовною освітою: *«Там добре вчать греків та латинів, ще риторики та всякої військової штуки. Тямили, як годиться, Юлія Цезаря, вчили “Іліаду” та “Одіссею”, Вергілія і добре товкмачили Плутарха. Щоб вміти правити та бути добрим дипломатом, бо доходили ж і до Платона і до Аристотеля. В бурсі, як бачите, ясний пане, не гуляли...» [6, с. 238].*

У кожному з трьох романів М. Лазорського – «Гетьман Кирило Розумовський» (1961), «Степова квітка» (1963) та «Патріот» (1969) порушувалася проблема поступової втрати української еліти, без якої національно-визвольна боротьба українського народу була приречена на поразку.

XVIII століття – період, який особливо цікавив письменника. Це час активних пошуків шляхів відновлення державності. Полтавська битва 27 червня 1709 року завершилася поразкою. Починання Івана Мазепи та Пилипа Орлика продовжив Григорій Орлик. Але національно-визвольна справа була приречена із самого початку: перед сильною росією запобігали європейські держави; хоч вони й симпатизували

Україні, але втручатися в українсько-російські відносини не наважилися.

До роману «Патріот» М. Лазорський поставив промовисту присвяту: *«Українській молоді – найкращим синам Батьківщини присвячую цей твір»*.

Історія української боротьби за визволення з-під влади москви розглядається в цьому романі в контексті визвольної боротьби інших народів. Із «Переднього слова», написаного автором до роману «Патріот», чітко постають промовисті паралелі. Історичні екскурси потрібні письменникові, щоб обґрунтувати політичні прийоми радянської росії, які беруть свій початок з давніх часів: *«Історія світова давно вже зганьбила ненаситну жадобу московських царів гарбати не тільки чужі землі, ба навіть ковтати й чужі держави, прикриваючи ті злочини дивними причинами»* [5, с. 7]. *«Мир і тишина наставали вже після витереблення мільйонів ні в чому не повинних поляків, кавказьких народів, туркестанських народів, хивінців, бухарців, азербайджанців, білорусів, українців... »* [5, с. 7].

У згадуваному творі, як і в інших романах, М. Лазорський вдається до історичних екскурсів та коментарів, які завжди виправдані. Детально розповідаючи про швидке зміцнення позицій московської держави після перемоги над Швецією, він готує читачів до думки, що щирі задуми Григора Орлика – сина славнозвісного Пилипа Орлика – так і залишаться нереалізованими.

У романі «Патріот» автор поставив Україну в центрі європейської політики. Він намагався з'ясувати роль Григора Орлика в міжнародній політиці, зокрема його взаємини з Францією та курфюрстом Саксонським, із польським королем Станіславом Лещинським, донька якого була дружиною французького короля Луї XV.

Г. Орлик прагнув у еміграції виховати національну військову еліту, яка буде брати участь у визвольних змаганнях свого народу, тому заснував школу для українських юнаків-емігрантів. Однак наміри й сподівання його виявилися марними. Відвідавши Україну, Г. Орлик прийшов до такої думки: *«Бачу, все те напярва святе діло треба робити дома, тільки дома і такими вояками, що родилися й вирости на рідному ґрунті й знають достеменно, як важко живеться і хто винен в тій їхній біді»* [5, с. 304].

Усі три романи письменника висвітлюють історичні події трьох століть. «Степова квітка» – другу половину XVI століття, «Геть-

ман Кирило Розумовський» та «Патріот» – період із 1702 по 1803 роки. М. Лазорський розглянув найяскравіші й разом із тим найтрагічніші моменти вітчизняної історії, про які не могли правдиво писати в радянській Україні. Розмисли Григора Орлика, який змушений був проживати далеко від рідного краю, були близькі багатьом українцям діаспори: «Щасливі ті, хто живе у своєму добрі, у своєму краю, не никає по чужих хатах, як оце никаю я» [5, с. 151].

М. Лазорський був справжнім майстром історичної прози: він умів глибоко й переконливо зобразити ту чи іншу епоху та постаті видатних історичних осіб з усіма їхніми перевагами й недоліками, а також подати переконливий історичний контекст. Його історичні романи без застережень можна вважати мистецьким еквівалентом української історії. Ці художні твори виявилися пророчими і на сьогодні надзвичайно актуальними.

Список використаних джерел

1. А. Г. Г. Історичний роман про гетьмана. *Сучасність*, 1962 (березень), 119-121.
2. Заставний Ф. Українська зарубіжна діаспора. *Дзвін*, 1991, 8, 83-88.
3. Ізарський О. «Висмики» з щоденників. 1940–1980-і роки. Полтава: Динамік, 2006. 392 с. (При цитуванні діаспорних видань повністю зберігається мова оригіналу).
4. Лазорський М. *Гетьман Кирило Розумовський. Роман-хроніка 18 віку* / Післямова О. Мишанича. Київ: Обереги, 2003. 656 с.
5. Лазорський М. *Патріот. Григор Орлик (1702–1759). Історичне оповідання*. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1969. 312 с.
6. Лазорський М. *Степова квітка*. Київ: Україна, 1992. 314 с.
7. Мишанич О. Історичні романи Миколи Лазорського. Лазорський М. *Степова квітка*. Київ: Україна, 1992. С. III-VI.
8. Мишанич О. Післямова. Лазорський М. *Гетьман Кирило Розумовський. Роман-хроніка 18 віку*. Київ: Обереги, 2003. 656 с.

Олена АЛІВАНЦЕВА

завідувачка музею «Літературне Придніпров'я»
Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького
м. Дніпро

З ДОСВІДУ СТВОРЕННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ ПОЕТИЧНОЇ АНТОЛОГІЇ ПРИДНІПРОВ'Я «ЗА УКРАЇНУ» (2022 – 2024)

27 лютого 2022 року музей «Літературне Придніпров'я» на своїх інтернет-сторінках у соціальних мережах започаткував віртуальну поетичну антологію «За Україну!». За авторським задумом до неї увійшли найкращі вірші поетів Придніпров'я ХІХ – ХХІ ст., присвячені Україні як домінантній темі, у якій відображені основні світоглядні принципи митців.

За цей час було здійснено 157 публікації понад 100 поетів краю різних епох і літературних напрямків, у творчості яких Україна подала як об'єкт глибокого осмислення й переживання, як цілісна універсальна система образів, як невичерпний образ в образах. У поетичному доробку поетів Придніпров'я цей надобраз постав через парадигму: Україна-народ, Україна-рідна земля, Україна-мати, Україна-віра, Україна-кохана.

Розпочато рубрику віршем Івана Сокульського:

*Без України ми – раби останні.
Без тверді камінь, без русла ріка.
Немає нас! І тільки дзвін кайданів...
І тільки плач – безмовний – у віках [9, с. 112].*

Поетичні рядки саме Сокульського були обрані не випадково. «Україна стала моїм словом і ділом» [10, с. 22], – скаже поет у своїй автобіографії і забезпечить ці слова вартістю власного життя правозахисника, багатолітнього політв'язня.

Ключовим поняттям у висвітленні теми України у творчості поетів краю виступає народ. Він є духовним вмістом, що наповнює священне поняття – Вітчизна, назва якої Україна. У вірші «Народ» видатна поетка Ганна Світлична пише:

*Народ мій весь од голосу сопілки,
Тому такий співучий мій народ.
Якщо із уст своїх він ронить слово,
Йому громи відлунюють з висот.
Народ мій весь од блискавки грозової,
Тому такий могутній мій народ.
Якщо ж надійде раптом хвиля грізна,
Якщо скипить в очу йому сльоза,
Тоді він сам – як вистраждана пісня,
І сам – як спопеляюча гроза [6, с. 9].*

Парадигма Україна-народ утворюється через поетичне осмислення понять народ-борець, народ-боєць, народ-трудівник, народ-поет. Останнє порівняння звучить у поезії Юрія Кібця:

*У яким ще народі, скажіть, у яких ще краях,
Біля рідних ікон – можна бачити образ Поета,
І Христос, і Тарас – в оберегах, святих рушниках,
І не може цього пояснити ще жоден генетик [1, с.54].*

Звертаючись до свого народу, відомий поет, літературознавець Віктор Корж називає його «велетом-народом», «диво-народом», «життєствердним», «безсмертним», «могутнім», «великим».

Поети захоплюються обдарованістю народу (Микола Сарма-Соколовський «Україна – дивовижний світ»), мелодійністю рідної мови (Федір Ісаєв «Мова»), гармонійністю української пісні (Михайло Чхан «Гомін, гомін попід зорі»), величчю Шевченкового «Кобзаря» (Наталка Нікуліна «Шукаймо у собі Шевченка»), самотністю вишивки (Катерина Каленіченко «Вишиванка»).

Єдність народу, спільнота нації та її драматичної історії усвідомлюється у вірші Миколи Семенюка.

*Так довго ойкала калина
і почервоніла...
Я прийшов до неї і став поруч
зі своїми болями.
І бабуся прийшла,
ще й синів привела
... Дивлюсь, а поруч
вже Україна стоїть [8, с. 6].*

Образ України «вростає» в архетип пам'яті роду в поета, вченого, філософа Володимира Селіванова. Він створює сакралізовані образи хати, печі, рушника, скрині та багатьох інших атрибутів національного буття:

«ХАТА– пантеон днів і ночей, що прострілені спомином».

«ПІЧ – тихий ворох гарячого спокою від весілля до смерті».

«ВІКНО – пауза між світлом і тінню у контексті людського життя, що ніколи не рветься».

«СКРИНЯ– благословенна парость настрою від ніжної шкіри до перших зморшок».

«ПОРИГ – межа мертвого й живого сумління з пам'яттю обвітрених часом душ».

«ВОГОНЬ – квітка буття, запалена спомином вічності».

«РУШНИК – цвіт настрою, помережений тихими підґрімками совісті» [7, с. 207-209].

У творчості поетів Придніпров'я часто синонімами виступають слова «Україна», «Вітчизна», «мати». У вірші «Джерела» Анатолій Кравченко-Русів потверджує це:

Якщо вперше мене запитують:

– Звідки ти?

– Я з джерела матері!

...Якщо мене запитувати й не будуть,

а лише подивляться в мої очі – відповім:

– Я з родючих джерел Батьківщини! [4, с. 4].

Образ України у творчому доробку поетів Придніпров'я часто постає зі спогадів про важливі історичні події. У вірші «Сподіваний час» поета-сімдесятника, барда, театрального діяча Валерія Ковтуненка:

Грає думу кобзар... і у тому пророчому слові

Постає Україна у мареві воєн і гроз...

Завтра бій з ворогами:

за Землю, за Бога, за Волю,

Завтра смерть і безсмертя

здобудуть собі козаки! [2, с. 13].

Історичний аспект увиразнює актуальність у творах поетів, які прийшли в літературу у 2020-ті, таких як Євген Лесін.

*... Ви, предки наші, билися не марно
і гинули не марно, і жили.
... Ми ті, кого ви сотворили з крові,
землі, зерна і солов'їних слів.
Ми відродилися з-під снігових покрівів
на клині всіх доріг і всіх часів.
Ми ті, хто є. Ми ті, ким маєм бути.
Ми ті, кого кував наш родовід.
Господній меч. Любові сплав і люті.
Опора, що тримає цілий світ [5].*

Україна — це кожен із нас, це «незламні» українці всіх часів, які є носіями правди й добра. Їх неповторність, як стверджують поети, проявляється в повній мірі в єдності із землею, якою вони породжені.

У контексті поетичної антології Україна – це і рідні краєвиди Придніпров'я. «Голос горлиць», «степів різнотрав'я», «пшеничне повноколосся» (Валентин Бурхан), «жайворова пісня, що вгвинчується в небо» (Володимир Грипас), «замріяні хати» (Аскольд Демерджи). Ця лірика найбагатша засобами художнього вираження. У творчому доробку авторів їх вирізняє особлива інтонаційна палітра, самобутня ритміка, метафорика, зримість, колористична й музична виразність образу.

Пейзаж поступово перетворюється в «націєпростір». В Івана Сокульського Дніпро, степ, пороги стають еквівалентом його «свободопростору». У Раїси Лиші це – гора Калитва, «висока на всю Україну, з висоти якої краще видно, що діється в світі, у часі». У Олександра Зайвого – річка Оріль, у дзеркалі якої він бачив увесь Всесвіт. Подекуди у творах з'являється лексема «сонце», у якій поети закодовують образ Вітчизни, бо як сонце, так і Україна «будуть жити на Землі довічно» (Григорій Бідняк).

Образ України у творчості поетів Придніпров'я постає рельєфно, різнопланово й різнобарвно. Та всіх авторів об'єднує щирість і правдивість, упевненість в «незнищеності України» (Георгій Люлько). Поезія має перетворювальну силу, бо не залишає читача байдужим, про що свідчать відгуки на кожну публікацію у форматі віртуальної поетичної антології «За Україну!», що дає упевненість

у тому, що цей поетичний проєкт потрібен громадськості, він виконує свою місію словом підтримувати дух людини.

Список використаних джерел

1. Кібець Ю. *Легенди про Кобзаря*. Дніпропетровськ: Бюро – М, 2000.
2. Ковтуненко В. *Сподівана ніч*. Дніпропетровськ: Січ, 1991. С.13
3. Корж В. *Чиста сила*. Київ: Український письменник, 2010.
4. Кравченко-Русів А. *Троїста земля*. Дніпропетровськ: Січ, 1991. С.4.
5. Лесін Є. Родовід. Рукопис. Науковий архів музею «Літературне Придніпров'я».
6. Світлична Г. *І буде лет*. Київ: Молодь, 1989. С.9.
7. Селіванов В. *Голосарій. Текстові формати*. Київ: Українські пропілеї, 2004. С. 207- 209.
8. Семенюк М. *Болем зупинена мить*. Дніпропетровськ: Січ, 1991. С.6.
9. Сокульський І. *Означення волі*. Дніпропетровськ: Січ, 1997. С. 112.
10. Сокульський І. Листи на світанку. Кн. 1. *Епістолярна спадщина 1980 – 1982 років, документи, фотографії*. Дніпропетровськ: Січ, 2001. С. 22.

Анастасія ШАПОШНІКОВА

*наукова співробітниця музею «Літературне Придніпров'я»
Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького
м. Дніпро*

ПРЕДТЕЧА ДРУГОЇ ХВИЛІ ФЕМІНІЗМУ НА СТОРІНКАХ ОПОВІДАННЯ «ПОГАНА МАТИ» ЛЮБОВІ БІДНОВОЇ

Перша хвиля фемінізму (кінець XIX – 20-ті роки XX ст.) порушила багато питань, які стосувалися переважно публічної сфери: оплата праці, виборче право, жіноча освіта. Питання материнства не увійшли до тогочасних соціальних та політичних проєктів боротьби за рівність. Традиційно вважається, що ці теми було порушено в другу хвилю з появою праць, що описують зв'язок між патріархатом і материнством, коли почали розрізняти материнство як інституцію та як практику. У книзі «Друга стаття» (1949) Симона де Бовуар публічно

© Шапошнікова А., 2024.

заявила про замовчувані аспекти жіночого досвіду вагітності, материнства [8]. Однак політичним гаслам та теоретичним працям передували літературні образи, які постали на сторінках жіночої прози кінця XIX – початку XX сторіччя. Тема материнства розглядалася українськими письменницями як Наддніпрянської України, так і західних українських земель.

Модерний образ жінки, фемінізм у літературі досліджують сучасні науковиці та науковці, серед яких Тамара Гундорова, Оксана Кісь, Віра Агеєва, Володимир Єрмоленко. У цій роботі для дослідження було обрано оповідання Любові Жигмайло-Біднової «Погана мати», яке було надруковано в Катеринославі в альманасі «Дніпрові Хвилі» (1913, №17) [3, с. 254-259] та окремою книгою «Погана мати» (1913). Випуски альманаху «Дніпрові Хвилі» зберігаються в науковій бібліотеці Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького.

Любов Біднова – просвітянка, публіцистка, літературознавиця. Публікації найчастіше підписувала як Л. Жигмайло (дівоче прізвище). З 1903 року брала активну участь у проукраїнському громадському житті Катеринослава, зокрема в діяльності Катеринославського товариства «Просвіта», а також у виданні часописів, газет. Друкувалася в багатьох періодичних виданнях з публіцистичними статтями, літературознавчими дописами, рецензіями. Про її культурознавчу полеміку, просвітянську діяльність також згадували на своїх сторінках українські газети, наприклад, «Рада» (1913, №243, №251). Свою просвітянську діяльність у Катеринославі провадила разом з чоловіком – професором Василем Бідновим; подружжя мало двох синів. Любов Біднова мала досвід материнства на момент написання оповідання «Погана мати» і, зрештою, воно стало певним чином пророчим, бо й сама Любов Біднова, імовірно, за своє життя також була перед вибором: громадська діяльність чи родина в патріархальному розумінні. Трагічні історичні події розділили родину, її син Арсен та чоловік перебували за кордоном (з 1920 року), де й пішли в засвіти, так і не зустрівшись знову з матір'ю та дружиною відповідно. Є припущення, що Любов Біднова з молодшим сином не виїхала в еміграцію через стару матір, яку доглядала [9]. Однак не можна відкидати версію, що це був її свідомий вибір – не полишати рідну землю.

Сюжет оповідання «Погана мати» побудований довкола випадку, коли героїня Софія Михайлівна зі своїм малим сином на

вулиці стикається з бідно одягненим чоловіком. Він раптово починає цілувати руку її сина та розповідати, що і сам мав таку дитину, яка от зовсім нещодавно померла від дифтерії. Чоловік жаліється на злу долю, Софія йому співчуває, але одночасно з тим її не полишає думка, що він поцілував Юрася та як би син не заразився. Жінка простягає бідному чоловіку монету й майже тікає від нього. Однак уже потім її починає мучити сумління, що вона була така полохлива, не допомогла нещасному батькові. Вона усвідомлює, що не може захисти дитину від усіх небезпек міста. Стурбована жінка вирішує поділитися своїми хвилюваннями з чоловіком і власною матір'ю, але впирається в стіну нерозуміння.

Чоловік сварить дружину за те, що вона говорила, на його думку, з пройдисвітом, що дозволила доторкнутися до дитини. Тоді Софія Михайлівна сподівається отримати підтримку з боку іншої близької людини, рідної матері, однак натомість чує ще більш різкі слова: *«велика з тебе чудачка та дуже погана мати»*. Саме мати починає переконувати головну героїню, що треба забути про ідеали та людяність, коли ти маєш обов'язки матері та дружини.

У зв'язку з порушеною проблемою згадується публіцистична спадщина Любові Біднової, а саме – стаття «Лист до українського жіноцтва», де авторка пише про внесок українок в громадську справу: *«освічені українські жінки, які бажають працювати на користь своєму народові, можуть відкривати такі курси української мови, при яких можна мати українські бібліотеки, а також відбувати публічні лекції та читання»* [1, с. 1].

І ми розуміємо, що поривання головної героїні допомагати людям, робити свій внесок у громадське життя – це внутрішні відчуття авторки, це її світоглядна позиція щодо місця жінки в суспільстві. Наприклад, Любов Біднова під час Першої світової війни разом з гуртком українського жіноцтва допомагала в їдальні, щоб годувати українські родини, у яких рідні воювали; організувала комітет, що допомагав галицьким родинам, евакуйованим до Катеринославщини [9].

Проте в оповіданні «Погана мати», нагадаємо, написаному ще до початку війни, перед нами постає образ жінки, яка вже усвідомлює, що щось не так у визначенні патріархатом її місця біля дитини, та ще не має достатньо сил чинити опір. Вона в розпачі питає: *«...хіба я не можу бути доброю матір'ю та разом з тим і людиною? Невже материнське почуття повинно бути стіною поміж мною та усіма*

людьми? Невже тільки через те, що я мати, то я вже мушу загородитись від усякого спочуття до людей. Бо я ж не вірю, щоб не можна було нічого зробити, щоб більшості жилося краще, ніж тепер живеться?» [3, с. 257]. Софія Михайлівна швидше імпульсивно наважується переступити за межі ролі «дружина-мати», але не дозволяє собі проявляти егоїзм і турботу про себе, про свою самореалізацію. Авторка так само виходить за межі сентименталізму, але ще не досягає модерних думок про жінку, яка сама собі ціль.

У своїх літературознавчих працях Любов Біднова вказує на необхідність висвітлення образу селянки з її вадами та проблемами, схвально відгукується про персонажів ще однієї катеринославської авторки – Тетяни Сулими-Бичихіної, яка все ще рухалася вектором народництва: «...Тетяна Сулима виводить перед очима читачів цілу галерею жіночих образів, малюючи майже фотографічно представниць сучасного типу “невмирущої баби Параски” Нечуя-Левіцького» [2, с. 107]. Сама ж Любов Біднова, можливо, також не цілком усвідомлюючи це, пише вже про освічену, інтелігентну, небідну жінку, яка стоїть на порозі значних змін як у суспільстві, так і у свідомості жіноцтва. Її героїня в тому самому становищі, що Оксана Ляуфер Ольги Кобилянської в повісті «Людина» (1886): «Я сповнила своє “завдання”. Чи ж маю я тепер плакати? (...) Не буди в мені колишньої людини!» [5].

Необхідно врахувати, що середній шлюбний вік для українок другої половини XIX ст. становив 16 – 18 років, а за кількістю шлюбів українські землі випереджали інші регіони російської імперії та багато країн Європи, «що було зумовлено і господарськими міркуваннями, і турботою батьків про мораль своїх дітей» [4, с. 8]. Тобто всі тогочасні матері та дружини за сучасними мірками – зовсім юні жінки, які якраз в тому віці, щоб шукати споріднену працю, визначати своє місце у світі.

Вище вже було згадано про взаємини «мати – доросла донька» в оповіданні «Погана мати». Для українських літературних творів кінця XIX – початку XX ст. характерне таке зображення жінок нової епохи на контрасті з «жінками-господинями старого закону» – саме таку характеристику дала цим персонажам Леся Українка, аналізуючи роман «Лорелея» («Царівна») Ольги Кобилянської, коли описувала тітку головної героїні [7, с. 80]. Наприклад, у Ольги Кобилянської – це Наталка Верковичівна та тітка Павлина («Царівна»), уже згадані Олена Ляуфлер та її мати («Людина»), у Наталії Кобринської – це доньки,

онука та пані Шумінська («Пані Шумінська»), яка виступає супроти освіти жінок, бо: *«передчувала, що з тих книжок віяло чимсь чужим, що се були висланці та знаряди ворожого їй демона, що з них пліла струя, котра що раз більше підмулювала берег її тихої пристані»* [6, с. 189-190].

У «Поганій матері» Любові Біднової ми бачимо стару матір, яка дорікає вже дорослій донці лише в одній життєвій ситуації, однак цей випадок дозволяє читати між рядків і уявляти, що ця поважна жінка повчає Софію Михайлівну також і в інших життєвих ситуаціях, так само вважає, що книги, освіта шкодить жінці, для якої головне бути гарною дружиною та матір'ю. Авторці не потрібно додавати інші описи в цьому оповіданні, бо суспільство й так уже створило всі необхідні декорації для розгортання цього сюжету. І головна героїня опиняється сам на сам із застарілими правилами життя, але не знаходить сил з ними боротися, бо *«для цього треба бути героїнею, а вона така звичайна, маленька та слабка жінка»* [3, с. 258].

Любов Біднова не зображує ідеальну жінку-борчиню за права, навпаки, тут несмілива молода мати, яка відчуває несправедливість, але має сумніви, наскільки правильними є її розпач та роздуми. Героїня оповідання питає сама в себе: *«І невже справді так треба? Невже сім'я, цей маленький куточок власного життя, повинен затулити перед нею все людське горе, все страждання тільки тому, що вона мати й жінка?»* [3, с. 259].

Такий літературний образ на той час міг зачепити ще більшу кількість жінок, котрі могли побачити в Софії Михайлівні себе й відчутти, що вони не самотні у своїх сумнівах та внутрішньому неприйнятті суспільних норм. Авторка відкидає моралізаторство, не закликає до дій, але дає зрозуміти, що ці думки виникають у жіноцтва, і що з часом ці питання будуть лунати все гучніше й гучніше. А потім уже з'являться відповіді.

Оповідання «Погана мати» Любові Біднової на той час було актуальним і прогресивним. Воно привнесло на друковані сторінки катеринославських видань теми емансипації, фемінізму. Цей твір продемонстрував, що Любов Біднова – не лише просвітянка та публіцистка, а й літераторка – авторка, яка в інших історичних умовах могла б розвинути свій письменницький талент, побачити, як питання, порушені нею в оповіданні «Погана мати», впевнено підхоплюють громадські діячки, інші авторки. Могла би... проте на заваді їй стали не лише патріархальні норми, а й тоталітарний режим.

Список використаних джерел

1. Жигмайло Л. Лист до українського жіноцтва. *Громадська думка*, 1906, 39, 1-2.
2. Жигмайло Л. Погана мати. *Дніпрові Хвилі*, 1913, 7, 254-259.
3. Кісь О. Подружні стосунки в українській селянській родині кінця XIX – початку XX ст. *Українські жінки у горнилі модернізації: наукове-популярне видання / за заг. ред. О. Кісь*. Харків: КСД, 2017. С. 5-32.
4. Кобилянська О. *Людина*.
URL: www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1029&page=11 (дата звернення: 22.03.24)
5. Кобринська-Озаркевич Н. Пані Шумінська. *Перший вінок: жіночий альманах*. Львів: друкарня товариства ім. Шевченка, 1887. С. 177-195.
6. Лист Лесі Українки до М. І. Павлика від 4 (16) березня 1891 р. Українка Л. *Зібрання творів у 12 тт.* Київ: Наукова думка, 1978. Т. 10. С. 80-82.
7. Стрельник О. *Материнство: пригноблення чи нові можливості? Відповідь феміністичної теорії*. URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/mater-batkiv/materinstvo-prignoblennya-chi-novi-mozhливosti-vidpovid-feministichnoi-teorii-134710.html> (дата звернення: 22.03.24)
8. Чабан М. Любов Біднова (портрет на тлі епохи). *Січеславщина: краєзнавчий альманах*. Вип. 2 / за ред Г.К. Швидько; відп. за вип. Н.М. Тітова; упоряд. І.С. Голуб. Дніпропетровськ: [ДЮУНБ], 1998. URL: <https://www.libr.dp.ua/collections/index.php?pbp=114> (дата звернення: 26.04.24).

Ольга ШАРАГІНА

кандидатка філологічних наук,
старший викладач кафедри слов'янської та романо-германської філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського
м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6781-7467>

ОБРАЗ ЖІНКИ В ПОВІСТІ «Я, МІЛЕНА» ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Українська жінка є однією з головних постатей у сучасній українській літературі. Її образ змальовується не лише жінкою-прикрасою, що в художньому творі постає маркером ніжності, сентиментальності або загадкової інтриги, але й відрізняється ціле-

© Шарагіна О., 2024.

спрямованим поглядом на світ, позбавленим комплексів та загальносуспільних кліше.

Мета нашої доповіді – схарактеризувати роль і значення жінки в повісті «Я, Мілена» Оксани Забужко.

У теперішньому уявленні образ жінки моделюється із кліше слухняної доньки, за яку інші вирішують її майбутній шлюб, самовідданої, стражденної матері, яка через постійні клопоти з дітьми та побутовими справами не бачить перспективи в майбутньому, заздрісної подруги, сусідки, божевільної свекрухи, люблячої або вже нетямучої бабусі, жінки-блудниці, яка живе за своїми правилами. Ці образи нав'язані нам не тільки суспільством, тому й актуалізуються в літературі. Не можна стверджувати, що такий варіант відображення не є правдивим. Проте таке бачення жінки, на наш погляд, варто урізноманітнити й розширити горизонти цієї художньої рецепції.

Найпоширенішим із названих нами жіночих образів є «жінка-господиня». Його постійно використовували у своїх творах П. Куліш, Т. Шевченко, І. Франко, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко та інші представники класичної літератури. З одного боку, це й було справжнє, правдиве, чесне віддзеркалення українки. З іншого – воно ж і залишило низку стереотипів, з якими ми відчайдушно боремося зараз.

Образ жінки через призму сучасного бачення призначення красивої статі намагаються висвітлити Л. Костенко, С. Андрухович, І. Роздобудько, І. Вікірчак, Н. Гуменюк, С. Талан, П. Кулакова, Л. Таран та ін. Для цих письменниць сучасна жінка – повноцінна особистість, незалежно від того одружена чи одинока, з дітьми чи без них. Вона обирає, як їй жити, які стосунки будувати, що відчувати у відповідь на той чи інший запит суспільства. Статус досконалої «жінки-господині» зазнає семантичних змін.

Головна героїня повісті Оксани Забужко «Я, Мілена» приваблива, впевнена в собі жінка, яка на роботі є безкомпромісною й поважною ведучою новин, згодом авторського шоу, а вдома назагал ніжною, ласкавою, звабливою дружиною. Головною принадою Мілени є не її зовнішність чи самовідчуття, а динамічний, сповнений грою тонів голос: *«Таким голосом, як у Мілени, можна було вчора скидати уряди й парламенти, а вранці ласкаво повертати їх на робочі місця, і то без жодного спротиву виборців»* [4, с. 4]. Завдяки вишуканій манері висловлювання вона успішно веде стрічку новин та зростає в кар'єрі до керівниці розважальної програми, що робить її

людиною сміливою та креативною, бо не так уже й просто з нуля започаткувати цілий проєкт. Тому героїня володіє неабияким авторитетом серед співробітників на телеканалі: *«Мілена, жінки назагал беззахисної, як горобець, у принципі побоювалися, і колеги, й начальство, і хоч вона ніколи не сваволила й завжди розфарбовувала новини саме тими кольорами, яких від неї сподівалися»* [4, с. 4]. Не лише Мілена, але й будь-яка жінка насправді має глибокий внутрішній світ, який сучасні чоловіки не бачать або не хочуть бачити та сприймати.

Приклад ганебного ставлення чоловіка до жінки лише мимохідь фігурує в повісті «Я, Мілена» О. Забужко, а саме тоді, коли, піднявши слухавку, героїня чує інтимну пропозицію від нахабного глядача своєї програми: *«Слиш, кіца... Єсть пропозиція. Мене тут на тебе надосло тока по теліку сареть. Кароче, заві надружку, вчешайнюю, і давай дагаварівацца на када, я заеду. Нащот денєг не переживай, базара не будєт»* [4, с. 4]. Однак цей випадок суттєво не вплинув на життєву позицію головної героїні, на відміну від зради законного чоловіка з екранною Міленою (двійником, образом, який сама ж героїня витворила у своїй уяві).

Тут Юлія Гончар слушно зазначає головну проблему Мілени – її залежність від чоловіків, адже попри те, «що Мілена повністю віддається роботі і програма її отримує визнання, вона все ж почувається невпевнено без схвалення з боку чоловіків: чоловіка, режисера, директора...» [1, с. 1]. Пошуки схвалення від чоловіків вказують на відносини підпорядкування, які характерні для патріархального суспільного порядку.

Натомість такого ж схвалення від жінок Мілена не потребує. З героїнями своєї програми вона має, скажімо, дружні стосунки. Їх діалог набуває вигляду звичайних дівочих посиденьок двох подруг, які обговорюють останні проблеми в особистому житті, скаржаться на чоловіків та проклинають свою нещасну жіночу долю: *«...своїм героїням вона – і подружка, і психіатр, і гінеколог, то це, звісно, була щира правда, якої жодна з них не потрапила б опротестувати»* [4, с. 2]. І все було б добре, якби програма виходила в тому вигляді, у якому була проведена. «Мілена намагається надати цим трагедіям привабливу зовнішню форму – власне, форму художнього твору, естетизувати їх. Таким чином, саме життя, життєві ситуації починають втрачати свою цінність, натомість ситуації, перероблені для телебачення, підправлені стають більш важливими, справнішими» [2,

с. 6]. Під впливом стереотипів, застарілих гендерних понять героїня коригує випуски задля більш яскравого ефекту, підлаштовує сюжет під звичний мотив, втрачаючи його унікальність – родзинку сповідей покинутих жінок.

Так, на перший погляд, самодостатня, успішна жінка Мілена стає заручницею власного вигаданого образу, яке нав'язало їй суспільство. «Боротьба реальної – передекранної Мілени – з екранною спокусницею, як боротьба творця із своїм твором-образом, що вийшов із-під контролю і зажив “злочинним” життям, набуває символічного двобою жіночої плоті та жіночої душі» [3, с. 160]. Проте Оксана Забужко вирішила зробити фантазію сильнішу за жінку й завершити твір нищівною поразкою останньої.

Значення жінки в повісті «Я, Мілена» репрезентує виклики суспільства для сучасної жінки, образ якої постає в дуальній парадигмі бути собою чи відповідати закликам суспільства. Мілена виявилася слабша за своє власне «Я», і, окрім невизначеності в професійному житті, створила ілюзію життя сімейного, внаслідок чого «тіло перемогло над душею», що є прикметним для проблематики сучасної української прози.

Список використаних джерел

1. Гончар Ю. Наповнення смислами поняття «жіноче» у суспільстві (за повістю «Я, Мілена» Оксани Забужко). *Гендер в деталях*. URL: https://genderindetail.org.ua/library/authors/yuliya-gonchar_110.html (дата звернення: 12.10.2024).
2. Андарачна М., Єгорова Ю. Контент жіночності (на матеріалі текстів Оксани Забужко «Сестро, сестро» «Я, Мілена» та повісті «Дівчатка»). *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*, 2009. Том 1. С. 1-8.
3. Зборовська Н. Повість «Я, Мілена» О. Забужко у «феміністичному дзеркалі». Зборовська Н. *На карнавалі мертвих поцілунків. Феміністичні роздуми*. Львів: Літопис, 1999. С. 155-163.
4. Забужко О. *Я, Мілена*. Електронний ресурс: Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14811> (дата звернення: 12.10.2024).

Юлія КАРПЕЦЬ

аспірантка, старша викладачка

кафедри літературознавства ім. В. Моренця

Національного університету «Києво-Могилянська академія»

м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9074-4913>

«БЕЗ ҐРУНТУ» В. ДОМОНТОВИЧА: ДІЙСНІ ТА ВИГАДАНІ СУБ'ЄКТИ МИСТЕЦЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

У романі «Без ґрунту» В. Домонтовича спостережно кілька потенцій українського модернізму: це футуристична деструкція персонажа Станіслава Бирського, затихлий ранній модернізм персонажа Арсена Петровича Витвицького, відчужений погляд оповідача Ростислава Михайловича та, зрештою, як його означає Соломія Павличко, український «справжній модернізм», який «не мав жодної назви» – персонаж Степан Линник [11, с. 332]. Юрій Шевельов відзначає «стиль імперії, тонко окреслений» у його постаті [13, с. 848], і це, напевно, так. Однак існує набагато більше розбіжностей та несуголосностей усередині Степана Линника. У цій доповіді я маю на меті означити ідейну множинність та деякі площини дійсних мистецьких процесів в Україні та в Західній Європі, на середохресті яких перебуває Степан Линник. Прикметно, що немає консенсусу щодо його прототипу. Видається, доцільним припущення В'ячеслава Брюховецького, що це Микола Сапунов, якого також спогадувано в повісті й доля якого схожа на Линникову [5, с. 9]. Віра Агеєва вважає, що пошуки прототипу безцільні, тому що Линник – це «символ недосягнутого, того, що в українському модернізмі не збулося» [1, с. 202]. Моя інтенція – означити потенції цієї постаті, зосібна ті, які зреалізувалися в українському мистецькому процесі, тим спробувати дещо деконструювати «спільне» місце нестачі.

Послідовно почати зі суголосся світоглядних засад Линника та філософії Фрідріха Ніцше, адже Ніцшевий підпис листа «Розіп'ятий» характеризує Степана Линника. Ця подібність філософа та митця потверджує, що, по-перше, Віктор Петров-Домонтович, імовірно, читав листи Фр. Ніцше; по-друге, ці рядки дозволяють зрозуміти, як зреченість моралі та «смерть Бога» розгортають простір мистецтва

© Карпець Ю., 2024.

«без ґрунту» раціональності, але в повній відданості діонісійству – практичній мистецтва та гри. Листи з того хронологічного проміжку Фр. Ніцше підписує також як «Діонісій». Це листи в одне речення, один з них промовляє: «Ти відкрив мене, мене не було складно знайти: складно загубити мене зараз...» [16, р. 345]. Степан Линник у подібний спосіб не зникає зі свідомості свого учня Ростислава Михайловича.

Послідовна також одірваність Линника від суспільних усталеностей та людей. Промовистим тут є не просто байдужість до іншого попри потребу в ньому для раптової розмови або визнання власних творів, але зневага до людини, повстання проти «звичайно-людського» [6, с. 83]: «Людину, — казав він, — треба брати за груди, хапати за горлянку, збити з ніг, придушити коліном» [6, с. 87]. Подібно до цього, Ніцшевий Заратустра потверджує «Людина – це те, що слід подолати» [10, с. 197]. Про необхідність збути рештки гуманізму говорить також сам В. Петров в «Історіософічних етюдах», означуючи гуманізм Нового часу як «уже вичерпану віру», з якої лишилися лише уламки [12, с. 918]. Поведінка Линника загалом дещо дендишна. Звернімося коротко до есею Ш. Бодлера «Художник сучасного життя», як і Линник, такий митець не «милюється вічною красою та разючою красою столичних міст» [3, с. 152]. Понад те, Линника не цікавить сповненість людьми світу, він химерний фланер, поглинутий відразу. Справжній художник, за словами Бодлера, переступає межу задивлення світом, гонитвою за враженнями, його вища мета в мандрівці «великою людською пустелею» – сучасністю [3, с. 155].

Дещо відмінним від Ніцшевої філософії мистецтва залишається такий аспект: «Линник своє мистецтво звів на ступінь теоретичної проблеми» [6, с. 104]. У ранній праці німецького філософа «Народження трагедії» ідеться про протиставлення митця теоретичній людині, яка керується рацією, логікою та прототипом якої був Сократ. «Протичуттєвість» та прагнення розкласти епохи та мистецтва в пошуках абсолюту, схиляє до рецепції Линника як теоретичної людини, яка не здатна на діонісівське творення. Загалом, складається враження, що існує два різнобіжні плани Линника. По-перше, його життєтворчість як дійсного діонісівського митця, у якій «різноплощинний» та парадоксальний персонаж прагне самотності та спілкування водночас, скандалізує картинне мистецтво, але бере участь у виставці «Мир искусства». По-друге, з описів методологічних пошуків та живописних сюжетів Линник виступає саме як теоретична

людина, прагнучи «ієрархічної структури світу» [6, с. 99] та застосунку «принципу центрального призначення мистця та мистецтва» [6, с. 101]. Це лише побіжне окреслення деяких незбіжностей персонажа, які варто також контекстуалізувати серед українських митців-модерністів першої третини ХХ століття.

Осердя життєтворчого «безгрунтянства» у випадку Линника – це всі потенції формули «мистецтво заради мистецтва». Виверт уяви свідчить не про погамованість, як-то може бути в аполлонівській культурі, але про непогамованість мистецтва, а отже, діонісійство: *«Витвір власної, назовні виявленої уяви й волі, розумова конструкція, ідея, проєктована в світ речей, проти якого він змагався»* [6, с. 83]. Такий виверт уяви назовні суголосить також художнім цілям Олександра Богомазова: *«Немає предмета, немає речі, а щось інше, приховане, і це інше – світ взаємовідносин впливів, дивно-прекрасних легенд ліній і фарб, світ, вловлений душею, сприйнятий нею і лише їй зрозумілий. Коли дивиться душа – світ перемінюється на її очах. Коли вона захоче закарбувати бачене – вона народжує Мистецтво»* [7]. У цьому міркуванні робота душі залучає Уяву та виповнює її назовні, у мистецький твір. Для В. Домонтовича послідовно, що вигадані всередині роману теоретичні розумування мають суголосся з міркуваннями реального митця початку ХХ століття. Цікаво, що є згадки про подорож Линника на Північ, а О. Богомазов відвідував Фінляндію 1911 року.

У Линника видалення індивідуальної межі стає настановчим: *«Це був індивідуалізм, який уже переходив в свою протилежність, з якого народжувалося плекання надіндивідуального»* [6, с. 83]. До надіндивідуального Линник уповні долучається безпосередньо, коли звертається до *«елементів візантинізму, софійної соборности, клясицизму»* [6, с. 177]; водночас така задивленість давнім минулим невід'ємно пов'язана зі спробою віднайти розлам сучасності, однак не панфутуристичними стратегіями. Потяг до «всесвітньо-людського» та надіндивідуального суголосний мистецьким практикам української мисткині Марії Синякової, яка «зі своїм смаком до грубуватопримітивної, подекуди азійської, подекуди української, орнаменталістики [...] втілює дух неопримітивізму» [9, с. 104].

За Ростиславом Михайловичем, витвір Линника «Варязька церква» протиставлена до українського модерну в архітектурі Василя Кричевського. Натомість оповідач наближує Линника до Георгія

Нарбута, віднаходячи подібність в антинародницьких позиціях обох, однак розрізняючи їх естетичні засади: з одного боку, Нарбутове задивлення в бароко XVII століття та «стилістичну даність»; з іншого боку, Линник, який прагнув до IX-X століть «від Скандинавії до Візантії» та «стилістичної заданості» [6, с. 96]. У такий спосіб автор «уписує в епоху» Линника. Прикметно, що Георгій Нарбут довгий час жив у Петербурзі, проте повернувся в Україну 1917 року, і його життєвий простір у Києві став принадним для поетів, театральних діячів, мистецтвознавців, істориків. Линник не мав майбуття, у якому утворилася би мистецька спільнота, подібно до «ложі Нарбута».

«Уписування в епоху» візантинізму Линника зовсім не випадкове, адже реальним сучасником Георгія Нарбута є Михайло Бойчук – ключова постать у відродженні візантійських кодів та живописних стратегій (темпера, фреска). Я не потверджую постать М. Бойчука як прототип Линника через очевидну несхожість двох мистців в біографіях, нюансованих естетичних настановах, однак структурно протиставлення Нарбут – Линник відповідає дійсному розгортанню двох струменів: бароко та неовізантинізм; Нарбут та Бойчук. М. Бойчук був розстріляний у 1937 році, і його смерть разом з колегами Іваном Падолкою та Василем Седляром з перспективи ХХІ століття видається подібною до занурення «без жадного крику» Линника в глибини «червоного полум'я моря» [6, с. 92].

М. Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, Софія Налепинська-Бойчук, Оксана Павленко створювали монументальні твори в Києві, Одесі та Харкові, вважаючи: *«артист мусить бути ремісником-творцем. Треба пристосувати стиль, декорацію, зміст, вигляд до живої реальної дійсності. [...] Ми маємо невичерпані джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі...»* [2, с. 17]. Згадаймо, що Линник так само виходить за рамки картини, прямує до архітектури та мозаїки. У цій інтенції бойчукісти означуватимуть *«виступ проти сучасної, механічної цивілізації», «вільну дисципліну, яка виникає з індивідуалізму й опирається на старому стилі»* [2, с. 17], тим їх творчість драстично заперечуватимуть панфутуристи.

Для панфутуристів місто стає форпостом комуністичного майбуття, і вони згоджуються бути модерними суб'єктами, які увіходять у ситуацію «безґрунтянства», коли приймають поступ індустріалізації та прагнуть деструкції старого мистецтва; натомість для бойчукістів важить робота селянина на землі: *«Простота селянського життя, циклічність буденної праці, спокійна цілісність*

усього їхнього буття» [9, с. 115]. М. Бойчук від народження мав те надбання: *«Масмо там, в Теревовельщині, наче досі князівську культуру. Перед'європейську на чисто національному українському ґрунті»* [4, с. 40]. Важливо, що саме такий ґрунт уможливив тривання у сферичності мистецтв інших культурно-історичних епох та оприявлення сучасности. У подібний спосіб Степан Линник зберігає зв'язок з рідною землею та здатний до творчого «безґрунтянства».

У бойчукізмі віднаходимо ті засновки «безґрунтянства», які почасти були притаманні також неокласикам. Слова Гійома Аполлінера у відгуку на роботи бойчукістів в «Салоні незалежних» у 1910 році резонують не тільки з проторенесансними засновками М. Бойчука, але й з творчими стратегіями Миколи Зерова: *«Ця малоросійська група дає приклад того, як можна вільно мандрувати сторіччями. Досі на таке були спроможні поети, а нині й художники поставали ерудитами. Вони подорожують сторіччями і почуваяться родичами Джотто і Чімабуе»* [9, с. 112]. Таке певне співвідчування, співбуття сучасного митця з постатями минулого безперечно було притаманне неокласикам. Водночас, задивлення у «східний християнський обряд» [9, с. 111], «простота рисунка, золоті фони, ніжність тонів» [2, с. 17] має стосунок і до естетичних засновків письма М. Хвильового.

«Гетерогенні періоди», які складають Линника, а саме: візантинізм, застиглість, темне повітря в живописі та «l'art pour l'art», викликають до пам'яті постать французького художника Жана-Огюста-Домініка Енгра, про якого доволі багато писав Ш. Бодлер в оглядах французьких мистецьких салонів у другій половині ХІХ століття. Прізвище Енгра згадується в романі у зв'язку з Линником: *«Линник говорив про мистецтво, за Енгром: – Малювати це міркувати! Мистецтво повинно стати доктриною. Або, висловлюючись децю точніше: складовою частиною доктрини»* [6, с. 93]. Цьому вислову суголосить зацікавленість В. Петрова ідеологією та «доктриною» в мистецтві. Однак поза настановою на ідеологічність, у Линникові можна віднайти ще більше слідів французького митця. Ці сліди не стануть розв'язком або виходом до прототипа Линника, проте ще одним зміщенням в цілості персонажа, відтак потвердженням Линника як такого, який перебуває у становленні «полілогічним, політемпоральним суб'єктом» [8, с. 189].

У Линника світло «скам'яніле», переважає «суворий закон синьої кольорової гами»; а кольори Енгра «гіркі та різкі», такі, які

можуть бути до вподоби лише «збоченим поетам» [15, р. 104], тобто декадентам. Ш. Бодлер потверджує також зникомість уяви в живописі Енгра [15, р. 102], що суголосить характеристиці живопису Линника як «протичуттєвого» або факту, що «він знущався з мистецтва, яке зворушує» [6, с. 93]. Водночас те, як Линник прямував до відбуutih епох, суголосить становленню в живописі Енгра: *«стаючи то греком, то назарійцем, то адептом готики або Відродження, в залежності від зображуваної епохи – тим прикметнішою була його чужість усьому»* [15, р. 73]. Химерним чином схожість двох постатей полягає в їх поведінці: Ростислав Михайлович неодноразово спогадує, як було неприємно випадково опинитися в компанії Линника: *«він розмовляв з вами роздратованим тоном, нібито сварився з вами»* [6, с. 85]. Схожі характеристики мав Енгр: *«повненький, кремезний, грубий та нахабний у спілкуванні»* [15, р. 77]; «нетерпимість, обмеженість, гордовитість, пихатість», які врівноважувалися геніальністю [15, р. 73]. Зрештою, обох неможливо зробити приналежними та детермінованими. Однак є і значні розбіжності, які доведеться залишити поза цією доповіддю.

Мені, на жаль, не вдалося, відшукати першоджерело цих слів Енгра: «Малювати – це міркувати». Випадково я натрапила на слова Поля Валері, які значно більше відповідають сенсу першопочаткової фрази: «Рисунок – це акт розуму» [15, р. 105]. У холодних, досконалих текстах П. Валері та в міркуваннях його героя пана Геста віднаходимо більшу ідейну близькість до Линникових слів «про мистецтво, за Енгром». Тут відкривається поле для наступних дослідницьких запитань: чи мав В. Петров за прототипа Линника Енгра? чи зумисне В. Петров означив засаду живопису Поля Валері як настанову Енгра, адже насправді погляди двох інтелектуалів-митців драстично різняться? Поки ми залишаємося з «різноплощинною» постаттю Линника, яка збирає в себе століття, та «різноплощинним» письмом В. Домонтовича.

Насамкінець, звернімося до есею італійського філософа Джорджо Агамбена «Що сучасне?», у якому автор міркує про людей, які випадаються зі свого віку. За Агамбеном, вони здатні проникнути до початків, побачити не лише невловну бодлерівську красу, але темінь поточної епохи, її «розламаний хребет» [14, с. 43]. Линник спроможний віднайти цю темінь, він, на правду, стане «основоположником мистецтва доби, яка починається щойно» [6, с. 97]. Звичайна людина, яка перебуває в цивілізаційній зав'язці та пласкій хронологічній лінії, не може крокувати побіля свого часу, вона йому

приналежна. Необхідні одірваність та *різноплощинне* бачення, яким володіє Линник. Його задивленість у прадержаву та бодлерівське віднайдення «чистого мистецтва, логіки, загального методу» в мистецтві минулих епох суголосять думкам Дж. Агамбена про розладнання часів, повернення до «архе», через які можливо пізнати сучасність.

Для С. Павличко Линник залишається неназваним дійсним розгільлям українського мистецького модернізму [11, с. 332]. Однак, на мою думку, в умовах Петербурзької академії мистецтв, надмірних теоретичних розумувань та водночас покладанням на «практичний досвід народів», чи не з позиції митця метрополії, йому годі досягти самостійності та повнокровності в мистецтві. Модернізм Линника видається в дечому збідненим зародком, ніж дійсним українським модернізмом, який відбувся в роботах М. Синякової, М. Бойчука, О. Богомазова, В. Кричевського. У прагненні віднайти «мистецтво доби, яка починається щойно», його постать подібна до образу «художника сучасного життя» та співставна з Жан-Огюстом-Домініком Енгром, чий живопис імпував Ш. Бодлеру. Зрештою, дендизм та деяке ніцшеанство також лаптують образ Линника у французькому (тобто також імперському) мистецькому контексті другої половини ХІХ століття. Зрештою, навіть таке інтертекстуально облаштоване прагнення до сучасності не актуалізує профетичну якість літератури в образі Линника, він залишається «різноплощинним» у ретроспекціях.

Список використаних джерел

1. Агесва В. *Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*. Київ : Факт, 2006. 432 с.
2. Бачинський Е. В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. *Нові дні*. Торонто, 1952, ч. 32. С. 16-21.
3. Бодлер Ш. *Паризький сплін*. Есе / Ш. Бодлер, В. Бенямін; пер. Р. Осадчука. Київ: Комубук, 2023. 368 с.
4. Бойчук М. Історія моїх думок. *Нові дні*. Торонто, 1952. Ч. 32. С. 19-20.
5. Брюховецький В. Засновок концепції «безгрунтовності» Віктора Петрова. *Слово і Час*, 2019, 7, 3-17.
6. Домонтович В. *Спрага музики: Вибрані твори* / Передмова, упорядкування В. Агесва. Київ: Комора, 2021. 448 с.
7. *Каталог 1-ї виставки картин групи художників г. Києва «Кольцо»*. Київ, 1914. С.3-5.
8. Крістева Ю. *Полілог*. Київ: Юніверс, 2004. 480 с.

9. Мудрак М. *«Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні*. Київ: Родовід, 2018. 352 с.
10. Ніцше Фр. *Так казав Заратустра; Жадання влади*. Київ: Основи, Дніпро, 1993. 415 с.
11. Павличко С. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2002. 679 с.
12. Петров В. Історіософічні етюди. *Розвідки*, том 2. Київ: Темпора, 2013. С. 914-935.
13. Шевельов Ю. *Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 1151 с.
14. Agamben G. *What is the Contemporary? «What Is an Apparatus?» and Other Essays / trans. D. Kishik, St. Pedatella*. Redwood City: Stanford University Press, 2009. Pp. 39-50.
15. Calasso R. *La Folie Baudelaire / trans. A. McEwen*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012. 339 p.
16. Nietzsche Fr. *Selected Letters / trans. Chr. Middleton*. Chicago and London: The University of Chicago, 1969. 370 p.

Інна ЮРОВА

кандидатка філологічних наук,

в.о.доцента кафедри мов

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

м. Київ

ІСТОРИЧНА ЕПОХА ЯК ТЛО ТЕКСТІВ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО

Євгенія Кононенко – авторка в українській літературі помітна, знана та досліджена. Про глибину її таланту та гострість письменницького зору можна сперечатися, але вона однозначно посіла своє законне місце в дискурсі сучасної української літератури, відобразивши характер нелегкої епохи 1990-х та 2000-них років. Провідна феміністка сучасної української літератури, вона активно порушувала питання про стосунки жінок та чоловіків та жінок з жінками, дітьми, батьками. Жінка в її соціальних та родинних зв'язках стала основною темою її текстів.

Критики називають її «українська Анна Гавальда», проводячи паралелі з відомою іспанською письменницею. Дослідники натомість дивляться глибше, відзначають феміністичні тенденції (Л. Волощук),

© Юрова І., 2024.

жанрову специфіку текстів (Г. Авксентьєва), риси андеграунду 80-х (В. Дяченко), адогматичний нетрадиціоналізм у побудові характерів (Т. Шевченко), реалістичність (Н. Герасименко) тощо.

Предметом аналізу цього дослідження стане саме історична епоха як тло текстів Є. Кононенко. **Мета** – розглянути особливості реалізації відповідного історичного часу в малій прозі письменниці, тож завданням стане аналіз трьох моделей подання історичного часу як тла у трьох новелах авторки. При чому варто зауважити, що історичний час цікавить письменницю в побутовому плані. Вона не зображує ні великих соціальних потрясінь, ні політичних змін, ні суспільних зсувів. Письменниця зосереджується на тих ознаках часу, які реалізуються в житті маленької, звичайної людини, яка занурена в побут та власні проблеми, не цікавиться глобальними питаннями життя суспільства чи країни.

Є. Кононенко можна без перебільшення назвати письменницею, яка у своїх текстах приділяє багато уваги побуту, історичному часу, особливостям епохи, у яких відбувається дія її текстів. Життя її персонажів достатньо непросте: важкий, проблемний побут, черги, борги, відсутність зарплати, безробіття, проблеми з транспортом, дефіцит, бідність, тиск віджилих традицій радянського часу тощо стають важливою частиною творів, допомагають створити відповідний настрій, проявити характер персонажів, підкреслити безвихідь, у якій вони опинилися, вказати на їх волю до життя або неможливість впоратися з обставинами, вписатися у свій час, відповідати його вимогам. Оскільки творче життя письменниці триває не одне десятиріччя, складний час 1990-х та 2000-х відбився в її текстах досить чітко та яскраво.

Історичне тло відіграє важливу роль у всіх текстах письменниці, проте десь це проступає яскравіше, десь менш помітно. Є тексти, інтрига яких безпосередньо прив'язана до певної історичної епохи, є тексти, де час виступає просто загальним тлом. Достатньо часто конфлікт поколінь, батьків та дітей показаний як протистояння двох історичних епох з їх світоглядною та побутовою специфікою.

Фактично можна виділити три типи подання історичної епохи в текстах Є. Кононенко:

- історична епоха як психологічна характеристика персонажа;
- історична епоха та породжені нею конфлікти як сюжетотвірний елемент;
- історична епоха як період життя персонажа.

Історична епоха як психологічна характеристика персонажа використана, зокрема, у новелі «Дати», де один чоловік пов'язаний певними почуттями з двома жінками, кожна з яких уособлює своєрідний тип свідомості. Офіційна дружина має пострадянський тип свідомості, підтримує застарілу модель стосунків та родини. Коханка натомість орієнтована на ті найновіші течії, які приносить час після 90-х років. Обидві жінки та типи стосунків з ними протиставлені в картинах їжі, святкування, в образах дітей як наступного покоління.

Так, у новелі «Дати» складна сімейна ситуація (чоловік нещасливий у шлюбі, у нього багато років поспіль є коханка) показана через страви, які обидві родини готують на честь ювілею, та масштаби свята. Офіційна дружина, яка уособлює сталість та побут, цілком відбиває модель типової пострадянської, приземленої жінки, влаштовує традиційний колективний захід для всієї рідні та знайомих на тридцять осіб. Це свято не для ювілярів, а для їх оточення, свято назовні, показовий захід, щоб продемонструвати себе та свою родину. Однією з причин такого «пишання» є те, що у них унікальний сімейний статус серед родичів, друзів, сусідів, довга історія родини без розлучень: *«Ніхто з їхніх друзів та сусідів не сподобився такого життєвського розкошу»* [1].

Такий тип святкування, звичайно, вимагає відповідного меню з великою кількістю запропонованих блюд, не рідкісних, не специфічних, а звичайних, знайомих не одному поколінню радянських людей, національно та культурно знеособлених. На офіційному ювілеї дружина пропонує традиційні радянські блюда: *«Але ж без вінегрету не подаси ні оселедця, ні грибів. Отже, доведеться робити і олів'є, і вінегрет»* [1], щедро розбавлені саморобною консервацією, щоб люди бачили, що господиня вміла та працелюбна: *«Не стане місця на столі для консервації»* [1]. При цьому обсяги приготованого вражають раблезіанськими мірками: *«Огірків та кабачків треба ставити не менше шести-семи салатниць. Маринованих грибів – не менше трьох, це святе»*. Та й говорить вона канцеляризмами, мертво: *«А ще ж з порядку денного не знімаються ні буженина, ні фаршировані яйця»* [1].

Одночасно дружина робить зі складання меню цілу проблему: *«Дружина стурбована так, ніби йдеться про порятунок всієї земної цивілізації»* [1]. Така підготовка вимагає участі обох – і дружина обурюється, коли чоловік, у межах того самого радянського дискурсу,

намагається уникнути участі у святкових заходах: *«Знову кидає мене сам на сам з усіма домашніми клопотами»* [1].

Цьому кулінарному радянському пеклу, від якого фактично тхне нафталином, протистоїть інша дата. Її авторка описує не приземлено, а поетично, піднесено, без перелічення складових меню, натяками на те, що важливіше не матеріальне, а духовне, емоційне, казкове: *«Полять фіранки від синього протягу, милі губи дмухнуть на тоненькі свічки, зупиниться серце, у вікно залетить пір'їна нету-тешиного птаха»* [1].

Обидві дати протиставлені Є. Кононенко й на світсько-культурному рівні. Офіційний шлюб із дружиною укладається правильно, ще в давні радянські часи: достатньо рано за віком для обох учасників, коли вони ще зовсім молоді, з відповідними атрибутами, які вимагає час: *«під'їхали «на "Чайці" до особняка на Липках, піднялися білими сходинками, пройшли неймовірно розкішними кімнатами»* [1]. Результат вони отримують бажаний, відповідний: *«Все було урочисто до запаморочення»* [1].

А от з коханкою стосунки зав'язуються вже в новий час, коли традиції та побут не мають такого великого значення. Відповідно зустріч двох майбутніх закоханих відбувається за неофіційних обставин, романтично, казково: *«Над холодним забутим подвір'ям на околиці міста пролетіла вереснева зірка і впала в криницю. Поїхав провести майже незнайому жінку додому, а повертався останнім трамваєм крізь чорний грізний ліс»* [1]. Одночасно ця нова ситуація буде супроводжуватися й відповідними знаками. Про новий статус чоловіка тепер скаже не посадова особа, офіційна працівниця РАГСу, в парадному одязі та забезпечена документами, а звичайні закохані, молоді та невлаштовані: *«Він і досі пам'ятає, як цілувалися в тому трамваї молоді хлопець і дівчина»* [1].

Із правильного шлюбу чоловіка та його дружини виходять правильні діти, які підтримають традиції старого життя, хоча б номінально: *«Але тим більша гордість, що їхні син і дочка у цей навіжений час дотримуються давніх традицій інтелігентної родини»* [1]. Син працює на нормальній, державній, роботі, як і належить дитині поважних батьків, донька ще вчиться, *«вони не спокушаються легкими сумнівними заробітками»* [1].

Ці «правильні» діти показово протиставляються дітям родичів, знайомих та сусідів, які шукають себе в буремному світі, кидають навчання, йдуть працювати у приватний бізнес, намагаються підко-

рити світ. Син коханки так само потрапляє до когорти «неправильних». Він виступає людиною нового часу та громадянином світу, який має нормальну освіту, при чому не боїться ризикувати та шукати себе: *«Син працює за угодою у Сполучених Штатах».*

Історична епоха та породжені нею конфлікти як сюжетотвірний елемент зображені в новелі «П'ять хвилин ніжності». Історія тут обертається навколо дівчини, яка їде в інший кінець міста на коротке побачення до свого коханого. Невлаштованість стосунків чоловіка та жінки переплітається з проблемами громадського транспорту та злочинністю, які були характерні для околиць Києва (як і інших великих міст) у певний історичний період розвитку нашої країни. Точніше, відповідні проблеми стають одним із факторів, способів демонстрації непростих стосунків та тієї високої ціни, яку змушена платити дівчина за своє почуття.

Дівчина їде на побачення до коханого. Ця дорога довга, далека, ускладнена проблемами з транспортом: *«По п'ять хвилин ніжності треба було їхати на край світу з двома пересадками. Спочатку в метро. Потім в автобусі. А далі маршрутне таксі. Його будинок стояв біля самої траси»* [2]. Малюючи довгу та важку дорогу дівчини до бажаного побачення, Є. Кононенко одночасно показує, що чоловік у стосунках зацікавлений набагато менше, бо він ніколи не приїжджає до дівчини, вона має їхати сама; більше того, такі зустрічі він завжди обставляє так, ніби їй це потрібно, а йому – як вийде: *«Він подзвонив і сказав, що до дев'ятої буде сам вдома, і якби в неї раптом були вільні п'ять хвилин і вона раптом опинилася в його районі, він радо почастував би її білим мартіні й чорними оливками, але він не може запрошувати її так далеко, це тільки в тому разі, якщо вона раптом випадково опиниться десь поблизу»* [2].

Замість опису щасливої зустрічі та заявлених хвилин ніжності ми отримуємо опис довгої та важкої дороги до квартири коханого. Перший етап подорожі ще більш-менш цивілізований, хоч і важкий: *«Дорога була нелегка. В метро ще так-сяк можна було дихати. А в автобусі людей було так багато, що вона ледь вилізла на потрібній зупинці, автобус, пихкаючи, повіз кудись далі решту людей, напівмертвих від денної втоми та вечірньої задухи»* [2]. Але потім місто закінчується, життя околиць показано з відповідними транспортними проблемами, довгими чергами та відсутністю бажаного транспорту: *«А вона приречено стала в довжелезну чергу на маршрутку,*

підраховуючи, в третій чи четвертий мікроавтобус вона зможе сісти. Але поки що не їде навіть перша маршрутка» [2].

Ще однією проблемою зображеної доби, крім транспорту, стає злочинність. Героїня ледве не стає жертвою темних осіб, які полюють на самотніх, беззахисних дівчат. Вона врятувалася в останній момент ледве не дивом: *«Коли її підхопили під руки двоє хлопців, затягли на заднє сидіння старого автомобіля, який на мить зупинився, а потім рушив по шосе» [2].*

Історична епоха як період життя персонажа представлена в новелі «Телефонна елегія». У цьому тексті сюжет будується на зображенні історичного тла різних епох. Їх перерахування з короткою характеристикою стає художнім паралелізмом до довгого життя двох людей похилого віку, перебігу їх долі. Одночасно ми бачимо хроніку того, як найважливіші та найстрашніші події ХХ століття переживали українські родини різного соціального рівня. Є. Кононенко показує нам представників двох протилежних типів родин. Жінка, Ліда, має дворянське походження, яке на початку ХХ століття вдається частково зберегти, але з часом воно розчиняється в політичних та соціальних потрясіннях: *«То ти “з бувших”, Лідочко?» [3].* Натомість чоловік, Василь, пролетарського походження, його батьки стають новою елітою того часу з відповідною, показовою долею: *«А я син червоного комісара. Тато загинув на фінській» [3].*

Двоє головних героїв у похилому віці несподівано зустрічаються в нотаріуса – і в спогадах відмотують своє життя від моменту знайомства до їхнього сьогодення. Історія їх найпершої, давньої зустрічі починається із суто дитячих вражень – фонтану, рибок, морозива: *«Але ж яке тоді в тому сквері було морозиво! Тітонька виймала морозиво з великого бідона і клала між двома вафельками!» [3].* Додатково окреслюються деталі станової та фінансової нерівності дітей: хлопця водить на прогулянки рідна бабуся, а дівчину – бонна Емма Францівна. Наступним етапом згадуються репресії тридцять третього та тридцять сьомого років, які конкретно героїв або їх родини не стосувалися. Дівчина перебуває в середовищі, до якого репресії не дістають: *«А ми в місті його [тридцять третій рік. – І. Ю.] майже не відчували» [3].* Натомість хлопцю та його родині просто щастить, їх виживання – збіг обставин: *«Моєї родини це не торкнулося. Але багатьох із нашого дому забрали саме тоді» [3].*

Друга світова війна також відбивається на долях героїв по-різному. Родина дівчини не їде в евакуацію: *«Ми були там [у Києві, за*

старою адресою. – І. Ю.] *за німців*» [3]. Родина хлопця змушена виїхати: *«А ми виїздили з Києва за німців. Були в Оренбурзі»* [3]. Одночасно хлопець, як і багато юнаків його віку, встигає потрапити на фронт та отримати поранення: *«А на початку сорок четвертого я потрапив у зону бойових дій»* [3]. Родина дівчини остаточно втрачає залишки свого колишнього статусу: *«А ми під час війни остаточно втратили наші кімнати на Бульварно-Кудрявській»* [3].

Є. Кононенко багато уваги у своїх текстах приділяє побуту, матеріальному життю своїх персонажів. Відповідно історична епоха, час, коли відбуваються події у її товрах, є важливою частиною оповіді, оскільки допомагає краще зрозуміти героїв, причини та наслідки їх вчинків, їх характери, верифікувати сюжет, показати важке та довге життя персонажів через соціально-політичні потрясіння, які переживає держава.

Список використаних джерел

1. Кононенко Є. Дати. Кононенко Є. *Повії теж виходять заміж*. Київ-Львів, 2004.
2. Кононенко Є. П'ять хвилин ніжності. Кононенко Є. *Книгарня «Шок»*. Київ: Кальварія, 2010.
3. Кононенко Є. Телефонна елегія. Кононенко Є. *Книгарня «Шок»*. Київ: Кальварія, 2010.

Марія ЛУПАК

кандидатка філологічних наук,
науковий співробітник Британської академії,
гостьовий науковець Кембриджського університету,
м. Кембридж, Сполучене Королівство

ІСТОРИОСОФІЯ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО»

Перший прозовий роман відомої та шанованої української письменниці Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» (2010) викликав очікуваний читацький інтерес. Перший наклад 10 000 книг був розкуплений за лічені тижні, що зумовило необхідність

© Лупак М., 2024.

передруку його знову. Підсилений інтерес з боку читачів до цього інтелектуального роману можна пояснити його ідейною спрямованістю, зокрема охопленою проблематикою, що має виразний історіософський характер. Костенко використовує жанр щоденника, аби показати суб'єктивне сприйняття сучасної української історії та глобальних процесів, акцентуючи увагу на тих подіях, що впливають на суспільство й людину. Головний герой, інтелектуал середнього віку, програміст, спостерігає за світовими кризами, політичними катаклізмами та екологічними проблемами через призму власного досвіду та переживань, виразно проєктуючи їхній вплив на сучасний і майбутній розвиток України.

Історіософія в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» є важливим аспектом, який визначає як загальний ідейно-смісловий каркас твору, так і його філософське підґрунтя. Сприйняття сучасної української історії є ключовим елементом історіософії в романі. Ліна Костенко зосереджується на подіях пострадянської України, зокрема на політичних і соціальних змінах, які відбувалися після здобуття незалежності. Композиційно роман складається з чотирьох розділів, кожний з яких розкриває події від 2000 року. Закінчується роман подіями Помаранчевої революції, сподіваннями на перемогу демократії. Однак часто авторка відсилає до подій ХХ ст, проводячи паралелі з сучасністю. Письменниця з сумом усвідомлює втрачені можливості, що потенційно з'явилися перед молодою незалежною державою, яка обрала демократичну форму правління. Однак через внутрішні незгоди, небажання й невміння досягти компромісу та через непоодинокі втручання росії у внутрішні справи Україна на початку нового тисячоліття опиняється у важкому культурному, економічному становищі. Авторка ставить під сумнів те, як розвивається суспільство після здобуття незалежності, і це стає основою для філософських роздумів про хід історії та її циклічність.

Очима головного героя читач бачить розчарування в чинній політичній системі, корупцію та недовіру до державних інституцій. Вільне від імперських ідеологій критичне мислення наратора дозволяє йому виявити головну перешкоду для розвитку України – відсутність державності. Йдеться про тип суспільної свідомості, що ґрунтується на національній ідеї, та про ідеологію, яка, за словами Ентоні Сміта, «зосереджує свою увагу на нації і прагне сприяти її розвитку» [4, с. 16]. Іншого висновку людина, яка мислить, зробити не може, оскільки навколишні реалії й образи постійно нагадують про

відсутність держави як національного колективного притулку, дому та політичної системи для нації. Україна немов відсутня в самій собі – «нам її підмінили» [3, с. 9]. Символ держави, який ще від Шевченка асоціювався з хатою, зник, і тому «ми бездомні у власному домі, безпритульні у своїй країні» [3, с. 177].

Перша система ідей пов'язана з різними виявами російського імперіалізму, зокрема мовного. Власне, ідея написання роману, як зізнається головний герой, виразник націєцентричного мислення, виникає як протидія масовій русифікації, суржикізації мовлення на всіх рівнях культурного й політичного життя країни: «Почалося це з того, що я раптом захотів на Канари. Не тому, що курорт, океан, екзотика. А тому, що вчитав у одному журналі, що там десь високо в горах, у вічнозелених нетрях є плем'я, яке не говорить між собою, а пересвистується. І я подумав – от якби й у нас не говорили, а пересвистувались. Бо стільки вже наговорено, до цілковитої втрати смислу. Та ще й якоюсь мовою недолюдською, сурогатом української і російської, мішанкою, плебейським сленгом, спадком рабського духу і недолугих понять, від чого на обличчі суспільства лежить знак дебілізму» [3, с. 6]. Історіософський підхід головного героя, отже, шукає способи виходу з цього небезпечного становища. Можемо здогадуватися, що герой пробував інші можливості для протидії шкідливому для національного буття середовищу, однак вони були неефективними, тому він обирає відчуження задля збереження себе й відновлення внутрішніх ресурсів для подальшої боротьби.

Однією з провідних ідей історіософії в романі є критичний погляд на історію як на процес, що не завжди веде до прогресу чи вдосконалення суспільства. Герой страждає від «втоми» історії, відчуваючи, що сучасний світ занурюється у безвихідь. Це відображає філософську позицію Костенко, яка сумнівається в здатності людства навчатися на своїх помилках. Про це, за словами авторки, свідчить сучасна культура, зокрема масова, джерелом якої здебільшого є телебачення. Так, наратор з почуттям безнадії констатує: «Шкірою чую, як тотальне жлобство свідомо прищеплюється людям, перетворюючи їх на масу. Масі не треба мистецтва, масі не треба культури – масі треба закласти у підсвідомість, і вона піде у спроектований бік.

Часом мені здається, що існує якийсь мозковий центр, що працює на самоліквідацію цієї держави, навіть не так руками її ворогів, як зусиллями власних тут ідіотів» [3, с. 113]. Головний герой роману відчуває себе людиною, яка безпосередньо відчужена від

суспільних процесів, але водночас глибоко занурена в них через свою рефлексію. Таким чином, роман часто-густо пересипаний ліричними роздумами оповідача, самозаглибленнями, внутрішнім пошуком, що цілком сподівано дало підстави деяким літературознавцям визначати жанр роману як «ліро-епічний твір» [2, с. 58]. Тому справедливо й цілком обґрунтовано науковці тлумачать назву роману як «той, що сам собі йде»: *«Гоголь мав рацію: лише божевільний може побачити світ як він є»*.

А в Ліни Костенко герой не божевільний. Він просто — “самашедший”. Не “с ума сшедший”, а той, що сам собі йде. Такий собі грайливо-іронічний афронт щодо тотальної суржикізації. Бо писати “божевільний” — прямо перекидати містки до Гоголя. Тим більше, що витoki слова “самашедший” варто шукати не в суржикі, а в народній стихії, бо слово це вживалося ще на початку ХХ століття...» [1]. Перейнятість оповідача актуальною культурно-політичною ситуацією в країні робить його фактично самотнім, не сприйнятим іншими. Власні роздуми героя доповнюються спогадами батька-дисидента про антиросійську та антирадянську діяльність у шістдесятих роках минулого століття.

Відтак песимістичні роздуми оповідача протягом усього роману наприкінці набувають виразно оптимістичного характеру, адже ідеї Помаранчевої революції 2004 року вселяють надію на створення справді незалежної, вільної України. Друг головного героя – Лев, інвертований на пустелю, – який нерідко висловлює окремі влучні гострі спостереження, але загалом невиправний песиміст, буквально оживає під час протестів на Майдані. Події Помаранчевої революції в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» посідають центральне місце в контексті історичних і соціальних процесів, які впливають на головного героя та суспільство в цілому. Роман передає атмосферу суспільного піднесення, надій і очікувань, які супроводжували цей період, але водночас ілюструє розчарування, яке настало після політичних зрад та невиконаних обіцянок. Помаранчева революція в романі Костенко не просто історична подія, а символ соціальних та особистих конфліктів, що відбуваються в пострадянському українському суспільстві.

Звичайно, що події української історії розгортаються на тлі всесвітньої історії, на широкому геополітичному тлі. Костенко виходить за межі суто українського контексту, торкаючись тем глобалізації, технологічного прогресу та його впливу на особистість. Події

на міжнародній арені (теракти, війни, екологічні катастрофи) стають складовою частиною внутрішнього світу головного героя, який не лише спостерігає за ними, але й намагається осмислити їх з точки зору історичних закономірностей та вписати Україну в цей контекст. Його робота в сфері інформаційних технологій дозволяє йому бути частиною цього глобального світу, але водночас провокує почуття відчуження від власної культури й суспільства. Він усвідомлює, що глобалізація має як позитивні, так і негативні наслідки: з одного боку, це можливість для взаємозв'язків і відкритості світу, а з іншого – загроза втрати культурної ідентичності та поглиблення соціальної нерівності.

Костенко підкреслює, що глобалізація змінює не лише економічні та політичні реалії, але й культурні цінності. Вона ставить під сумнів питання самобутності, національних традицій і мови в контексті глобальних тенденцій. Головний герой переживає кризу ідентичності, спостерігаючи, як світ стає дедалі більше стандартизованим, а локальні культури зіштовхуються з викликами комерціалізації та масової культури.

Отже, проблема історіософії в романі «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко виступає основним композиційним чинником, що структурує сюжет роману, оскільки через призму історичних та філософських роздумів головного героя авторка досліджує глобальні й локальні проблеми сучасного світу. Світогляд головного героя, базований на чіткому розумінні національних цінностей та збереженні української ідентичності, формується в умовах постійної боротьби між особистим і суспільним, минулим і майбутнім, глобальним і локальним.

Головний герой, виступаючи своєрідним «українським інтелектуалом», постійно рефлексує над історією свого народу та місцем України у світовому контексті. Його роздуми про історію не обмежуються лише минулим, а виходять на рівень філософських категорій: як минуле впливає на сучасність і майбутнє, як національна ідентичність може зберегатися в умовах глобалізації та політичних змін. Відчуття постійної загрози втрати національних цінностей і культури під впливом глобальних процесів створює в героя відчуття відповідальності за збереження цих цінностей і одночасно зумовлює кризу його особистої ідентичності. Сюжет роману структурується навколо спроб головного героя знайти відповіді на ці питання, що робить проблему історіософії невіддільною від розвитку його світогляду.

Історіософські роздуми головного героя переплітаються з темами свободи, боротьби за демократію, політичної корупції та моральної відповідальності. Ліна Костенко підкреслює, що розуміння історії є не лише ключем до розуміння сучасності, але й необхідним інструментом для формування національної свідомості. Вона акцентує, що без критичного осмислення власної історії народ ризикує опинитися в стані культурної амнезії, утратити свої корені й перетворитися на знеособлений елемент глобалізованого світу. Відтак, історіософські ідеї не лише додають глибини сюжетові, але й стають центральною лінією, через яку Костенко розкриває широкий спектр екзистенційних і соціальних питань.

Список використаних джерел

1. Дроздовський Д. «Записки українського самашедшого» як рятівний електрошок. Електронний ресурс: *Дзеркало тижня*. 2010.

https://zn.ua/ukr/ART/zapiski_ukrayinskogo_samashedshogo_yak_ryativniy_elektroshok.html (дата звернення: 19. 10. 2024).

2. Іванишин П. Проза генія або роман опору Ліни Костенко: [Записки українського самашедшого]. *Дивослово*, 2011, 4, 57-60.

3. Костенко Л. Записки українського самашедшого. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2011. 414 с.

4. Сміт Е. Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія / пер. з англ. Київ: К.І.С., 2004.

Інна ШУМСЬКА

аспірантка кафедри полоністики і перекладу

Волинського національного університету імені Лесі Українки

Науковий керівник: Лавринович Л. Б., канд. філол. наук, доцент

м. Луцьк

ТИПИ НАРАТОРА ТА СПОСОБИ ЙОГО ОПРИЯВНЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ РЕПОРТАЖІ ВІТОЛЬДА ШАБЛОВСЬКОГО «КУЛЕМЕТИ Й ВИШНІ. ІСТОРІЇ ДОБРИХ ЛЮДЕЙ З ВОЛИНИ»

У контексті наратології дослідження літератури факту в Україні відкриває можливості для аналізу ролі оповідача, його надійності та рефлексивності, оскільки реальні події в документальній прозі представлені через суб'єктивну призму особистого досвіду або культурних контекстів. Це особливо важливо в умовах травматичного історичного досвіду, оскільки такі тексти формують колективну пам'ять. Ж. Женетт наголошував, що протиставлення об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу – це основа всіх міркувань про функціонування художнього тексту [5]. Однак коли йдеться про художній репортаж – це радше не протиставлення, а співіснування об'єктивного та суб'єктивного. Закономірно, що наратор у такому тексті виконує важливу функцію, формуючи специфічну реальність та репрезентуючи події, які можуть бути зображені як об'єктивно, так і викривлено, що у свою чергу беззаперечно впливає на читацьку рецепцію.

Л. Мацевко-Бекерська зауважує: «В пошуках світоглядної чи психологічної рівноваги особа намагається ідентифікувати новобачене чи новосприйняте за певним каноном, тому вихідною аналітичною позицією можна вважати глобальну системоутворювальну модель усвідомлення та засвоєння чужого досвіду» [2, с. 52]. Осмислення історії через чужий досвід є однією з ключових особливостей репортажу, який уможлиблює ідентифікацію новобаченого чи новосприйнятого читачем.

У 2016 році з'явився художній репортаж В. Шабловського «Кулемети й вишні. Історії добрих людей з Волині» (оригінальна назва – «Sprawiedliwi zdrajcy» – «Праведні зрадники»), що містить історії родин, постраждалих під час Волинської трагедії 1943 року. Ця

© Шумська І., 2024.

подія залишається болісною для обох країн – Польщі та України, і розмова про цю трагічну сторінку досі невичерпана.

В Україні цей текст досліджували О. Шеремет, Л. Лавринович та С. Ославська, головним чином – через призму історичної пам'яті. Проте з погляду наратології репортаж не був належним чином проаналізований. О. Шеремет у своїй статті згадує жанрові особливості тексту та звертає увагу на наративні стратегії, однак надалі не розвиває цю тему.

Репортаж В. Шабловського «Кулемети й вишні. Історії добрих людей з Волині» вирізняється складною композицією, що побудована на нелінійній оповіді. Така нелінійність спричинена, зокрема, жанровою специфікою та сюжетним матеріалом. Закономірно, що автор черпає матеріал зі спогадів очевидців, оскільки пише на історичну тематику, тому джерелами цих спогадів слугують не лише історичні праці, а також спогади, описані в різноманітних книгах, інтерв'ю, та власне з особистих зустрічей В. Шабловського з респондентами. Нелінійність дозволяє автору поєднувати кілька хронологічних шарів та застосовувати ретроспективні прийоми – переходити від сучасності до історичних подій Волині 1943 року.

У чотирьох частинах тексту – «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» – автор дотримується загальної хронології, проте в самих частинах хронологічний порядок часто порушується. Композиційна нелінійність структурує наратив таким чином, що окремі історії героїв розпочинаються, перериваються й знову продовжуються, створюючи фрагментарність, що відображає складність історичної пам'яті. Наприклад, історія чеського пастора Яна Єлінека, розмови та спогади автора з пані Шурою, історія родини Гермашевських чи Ганни Бойміструк виринають по кілька разів у різних частинах книги. Як зазначає О. Шеремет: «автор вдається до прийому “покадрового монтажу сцен”, із короткими й вичерпними реченнями, динамічною зміною кадрів» [4, с. 34]. В. Шабловський репрезентує події через численні перспективи, що додає тексту поліфонічного звучання, де кожен голос виконує свою функцію у висвітленні багатшарових взаємовідносин між героями та історичним контекстом.

Разом із тим репортаж містить в собі окрему історію «Тиждень із життя чоловіків», яка структурована за принципом фабули, з чітким дотриманням хронології, що підкреслює відмінність у композиційних стратегіях автора.

Численні історії героїв переплітаються з особистими роздумами автора, що актуалізує концепт пам'яті й підсилює зв'язок між минулим і теперішнім. Через чергування різних форм наративу (інтерв'ю, спогади, записи) В. Шабловський досягає багатоплановості викладу та варіює точку зору, що дозволяє читачеві зануритися в складний і багатоплановий текст.

Переважна частина репортажу – це документальні свідчення, які введені в текст імпліцитно, тому різні історії, узяті з різних джерел, стилістично гармонійно співіснують. Однак час від часу трапляються й експліцитні вставки. По-перше, завдяки ретроспекції автор повертає нас із минулого в сьогодення, де розповідає про те, як відбувалося знайомство та бесіди із свідками тих подій чи їхніми нащадками. По-друге, інколи в самому тексті В. Шабловський безпосередньо зазначає походження певної інформації, як, наприклад, в епізоді, де він використовує фрагменти транскрибованого тексту фільму з Бетті Голд, у якому головна героїня розповідає про пережите під час Другої світової війни. У тексті присутні слова-індикатори *[play]* та *[pause]*, що розмежовують документальні свідчення й художню частину репортажу.

Метатекстуальні елементи, як-от авторські ремарки чи розділ з переліком використаних джерел, підкреслюють важливість джерельної бази у викладі, проте не знижують літературної цінності тексту.

В. Шабловський також включає власні рефлексії, часто розмірковуючи про мотиви своїх героїв, як, наприклад, у його спробі зрозуміти українців, які рятували поляків під час Волинської трагедії: *«Я хочу знайти Ничипора Климчука. Я хочу знайти Сидора Ольховича. Я хочу дізнатися, чи хтось із них живий. А якщо ні, то чи хтось із близьких знає, що вони зробили в липні 1943 року. І як вони ставляться до цього? І як склалося життя цих двох чоловіків після війни?»* [3, с. 115]. Крім того, можемо простежити й емоційну залученість письменника, оскільки він переймається долями багатьох людей. До прикладу, одній із героїнь, яку врятувала українська родина, коли вона була зовсім маленькою, він навіть обіцяє допомоги: *«Пані Ганю, завтра я повертаюся до Польщі. Я знайду вашу родину»* [3, с. 34]. Ці моменти авторської рефлексії не тільки підсилюють емоційну напругу тексту, а й додають йому особистого звучання, що ще більше сприяє зануренню в драматичні події.

В. Шабловський використовує різноманітні нарративні прийоми. Інколи наратор виступає як сторонній спостерігач подій, використовуючи гетеродієгетичну оповідь. Прикладом такої стратегії є

історія «Тиждень із життя чоловіків», у якій спостерігаємо за возз'єднанням батька та сина через багато років після трагічних подій. Ми бачимо, що автор не є учасником подій у сюжеті й так само він не ставить себе на місце Яреми чи Єжи, він лише невключений оповідач: *«Ярема виходить одним із останніх, позіхає, закурює сигарету, озирасться до перону»* [3, с. 132].

Проте автор часто вплітає свої особисті роздуми та рефлексії, що робить його учасником подій і створює гомодієгетичний тип нарації. Наприклад, автор згадує свої розмови з очевидцями подій Волинської трагедії чи пошуки матеріалу для книги, що дозволяє йому не просто передавати свідчення, але й застосовувати такий комунікативний прийом, як звертання до читача завдяки залученню власних рефлексій. Наприклад, його міркування про історії Бетті Голд: *«Бетті Голд у багатьох місцях сама собі суперечить. Слухаючи розмови з нею, важко збагнути, скільки їй насправді було років під час війни, чи її два брати були старшими за неї чи молодшими»* [3, с. 242]. Тобто В. Шабловський сумнівається, аналізує та ставить багато питань, що безумовно впливає на рецепцію читача, оскільки змушує і його думати глибше.

Проте найчастіше використаним прийомом у репортажі є колективний голос інтерв'ююваних, коли розповідь ведеться від імені тих, хто безпосередньо пережив події. Автор у самому тексті в більшості випадків не зазначає, що оповідь ведеться не від нього, це стає зрозуміло з контексту буквально з перших рядків. Зокрема початок першої частини – це пряма мова однієї з героїнь книги пані Гані: *«Змалку я знала, що зі мною щось не так»* [3, с. 15]. Однак вже через кілька сторінок звертаємо увагу, що її розповідь продовжується вже з перспективи автора, оскільки в історію вплітаються не лише спогади жінки, а й досвід спілкування В. Шабловського з нею: *«Під цим білим будинком, біля брами, під чужим оком кота-хазяїна ми довгенько розмовляємо»* [3, с. 18].

Проте подекуди можна прослідкувати, як не автор поступово перебирає на себе роль оповідача, а герої, як-от в історії про пані Шуру, де В. Шабловський розпочинає оповідь і передає свою функцію їй: *«Коли ми вже повернулися з Херсонської області, одного дня татусь узяв мене підводою до лісу, – розповідає вона. – Він знайшов три сосни, взяв ножа і вирізав на кожній маленького хрестика»* [3, с. 181]. Журналіст кількома словами сигналізує про те, що він вже не

оповідач, проте тепер ця історія належить лише пані Шурі, й автор репортажу не оприявниться, поки вона не скаже до кінця своє слово.

Варто зауважити, що така зміна перспектив простежується в усьому репортажі, однак зазвичай вона має імпліцитний характер і не одразу зрозуміло, що це вже звучить не голос персонажа, а голос автора чи навпаки. Це відбувається постійно, адже історія кожної родини то переривається, то раптово продовжується, залучаючи до загальної картини все більше людей. Такий прийом створює ефект багатоголосся, передаючи різні погляди на трагедії. Про це також зауважує О. Шермет у своїй статті, називаючи це «оживленням голосів» [4, с. 33]. Певною мірою це нагадує спільний сеанс терапії, де кожен хоче взяти слово й поділитися своїм досвідом.

Важливим також є питання об'єктивності та суб'єктивності в тексті, адже репортаж порушує питання Волинської трагедії, яке в контексті польсько-українських взаємин є болісною темою для багатьох. Історичний контекст актуалізований через особисті історії окремих людей, формуючи спільну картину подій того часу завдяки численним схожостям та збігам. Однак у розрізі історичної правди говорити про абсолютну об'єктивність автора складно. Л. Лавринович, аналізуючи художній репортаж В. Шабловського, згадує про роботу рівненського історика І. Пушука «Волиняни про “Волинь-43”: українська пам'ять про польську експансію на український північний захід 1938–1944 рр.: усноісторичний аспект». Науковиця звертає увагу, що зіставлення документальних свідчень репортажу та книги історика показує різні версії одних і тих же подій, які подекуди суперечать одна одній, тому очевидно, що «в цьому питанні величезну роль відіграє фактор ракурсу бачення та пам'яті» [1, с. 50].

Слід також зазначити, що неоднорідність авторського мовлення відіграє велику роль у формуванні адекватної об'єктивності. З плином розповіді стає абсолютно очевидно, що В. Шабловський неодноразово виявляє емпатію до опитаних людей – згадаймо його намагання допомогти знайти втрачену родину, чи процес збирання матеріалу, який часто включав у себе теплі розмови та залученість автора в родинні історії, що беззаперечно формує емоційний зв'язок. До того ж, автор постійно залучає читача до роздумів і не подає однозначних висновків. З огляду на це доречно сказати, що В. Шабловський є скоріше так званим ненадійним наратором, оскільки визначити співвідношення суб'єктивного та об'єктивного в тексті через вищезазначені факти майже неможливо.

Отже, художній репортаж В. Шабловського «Кулемети й вишні. Історії добрих людей з Волині» виступає багатограним прикладом нарративної майстерності, що втілює одночасне поєднання об'єктивного й суб'єктивного підходів. Нелінійна композиція, використання різних типів нарації (гомодієгетичного, гетеродієгетичного та колективного голосу, де автор стає водночас учасником та спостерігачем подій) створюють поліфонічний наратив, який глибоко занурює читача в історичні події Волинської трагедії. Завдяки складній структурі оповіді та багатозаровості тексту репортаж дозволяє передати як історичні факти, так і емоційний досвід, забезпечуючи співіснування різних поглядів і пам'ятей. Через таке змішування нарративних прийомів і ретроспекцій автор підсилює зв'язок між минулим і сучасністю, актуалізуючи питання історичної правди й особистої пам'яті, що робить цей репортаж важливим інструментом для осмислення складних сторінок польсько-української історії. Однак питання надійності наратора залишається відкритим, оскільки особиста залученість автора та емоційна складова тексту, а також кут зору, під яким розглядаються події, ускладнюють визначення чіткої межі між суб'єктивним і об'єктивним у представленні історії.

Список використаних джерел

1. Лавринович Л. «Кулемети й вишні» Вітольда Шабловського: репортаж як пам'ять і пошук. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філологічні науки. 2022. Вип. 3 (98). С. 46-56.
2. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львівського університету*. Серія: Іноземні мови. 2011. Вип. 18. С. 52-59.
3. Шабловський В. *Кулемети й вишні. Історії про добрих людей з Волині* / пер. з пол. Андрія Бондаря. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 352 с.
4. Шеремет О. Проблематика пам'яті в сучасному польському репортажі (на прикладі «Кулеметів і вишень» Вітольда Шабловського). *Синopsis: текст, контекст, media*. 2017. № 3 (19). С. 28-38.
5. Genette G. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966. 267 p.

ВІЙНА: ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА ЯК ДОКУМЕНТ ДОБИ



Ірина КРОПИВКО

*докторка філологічних наук,
професорка кафедри української літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
м. Дніпро*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9648-8340>

ПЕРЕДБАЧЕННЯ РОСІЙСЬКОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Сьогодні, коли два з половиною роки, як почалося повномасштабне вторгнення, та більше десяти років, як триває російсько-українська війна, про неї написано вже багато книг. Однак ще до війни ідея можливого збройного протистояння з колишньою імперією не просто прокрадалася на сторінки книжок, а й іноді ставала їхнім смисловим центром. Згадаймо «Українську книгу мертвих» (2000) Василя Кожелянка, «Кагарлик» (2014) Олега Шинкаренка чи «Химери Дикого поля» (2013) Владислава Івченка.

«Українська книга мертвих» [2], написана в січні 2000 року, – перша в хронологічній низці названих текстів. Події відбуваються в критичний момент української альтернативної історії. Другий рік війни, лінія фронту дійшла до Карпат. Безпосередньо військові дії залишаються майже поза зображенням. Оповідь зосереджена на діалогах і роздумах наратора – Ігоря Тризубича, командира сотні спеціального призначення. Його напарник у розмовах і по зброї – підлеглий хорунжий Григорій Єрофантенко, вдалих воїн і письменник-початківець. Він пише Українську книгу мертвих, яка дала назву твору. В. Кожелянко поєднує трагічне з іронічним та фантастичним. Григорій каже, що його книга – про живих, про повноцінне людське життя. І водночас це книга про смерть українця. Про смерть за життя, адже українець любить помирати. Цікаве контекстуальне поєднання слів. На нього також реагує наратор і отримує пояснення, що українці фізично існують з відчуттям смерті. Наприклад, Ігор шукає смерті через особисті причини, тому Григорій називає його ідейним живим мерцем, а більшість українців – енергетично мертві через брак життєвої сили. Оживлення метафори – не новий прийом, але тут він спрацьовує досить ефектно, бо поєднує

© Кропивко І., 2024.

різнорідну аргументацію. В один ряд потрапляють національно свідомою людиною (Ігор, у свідомості якого Танатос бореться з Еросом і перемагає, бо герой п'ять років не наважувався одружитися з коханою, пояснюючи собі своє рішення змаганнями за майбутнє України, а коли дівчина вийшла заміж, не зміг відмовитися від кохання; він сам підтверджує, що воює не так із патріотичного обов'язку, як у пошуках легкої смерті), умовний масовий національно байдужий українець, що протистоїть національно свідомій людині (живий мрець, абсолютно нездатний до пасіонарності), законний президент (у якого теж відсутня пасіонарність і якого обрали як компромісну постать у боротьбі олігархічних груп, але несподівано ця маріонетка вивчила українську мову та почала українізувати країну), містичний персонаж (Григорій, який пережив клінічну смерть і до якого тепер уві сні приходять жінки-рослини та вказують, хто має померти найближчим часом; він теж позиціонує себе національно свідомою особистістю, котра цікавиться смисложиттєвими питаннями та має рішення. Він – утілення ідеї війни й письменника-пророка, що вказує шлях, але врешті цей шлях залишається симулякром).

Так само й результат військових дій непередбачуваний: після двох років поразок Українське Військо здобуло першу перемогу, визволивши Чернівці, у межах операції «Весна неминуча», що дає надію. Шлях до повної перемоги – стати повноцінними людьми, подолавши власну меншовартісність, жити в теперішньому замість задивлятися в глибоке минуле чи непевне майбутнє. Зокрема, Григорій дивується, яка ще нація має виплеканий реєстр військових невдач та покладається на якогось доброго вуйка в майбутньому, наприклад, на НАТО, яке терпляче чекає, поки українське питання вирішиться само по собі.

Причини війни теж подані іронічно: президент зібрався українізувати свою країну, чим спровокував вторгнення на її територію військ сусідньої держави. Згадано й нерівність сторін у силах, коли Єрмолай Борискін (алюзія на Бориса Сльцина) має мільйони запопадливих підданих, що готові радо помирати на черговій кавказькій війні заради дутого візантійського міфу, а на боці українського президента – невеличка професійна армія та купка втікачів з числа колишнього чиновництва й національно стурбованої інтелігенції, тобто невідготовлених добровольців. Однак текст містить одне пророцтво як доконаний факт – розпад імперії, адже законний президент, якого охороняють зокрема й Тризубич з Єрофантенком, іде

у комфортному панцирі, подарованому прем'єр-міністром Сибірської Народної Республіки.

Наступним за часом написання в низці згаданих текстів є роман Владислава Івченка «Химери Дикого поля» (2013) [1]. Автор не заглиблюється у філософічні питання, та й війна увиразнюється в останній третині книги, зосереджуючись у цілому на моделюванні можливої козацької держави, якою вона була б, якби сформувалася у вісімнадцятому сторіччі з урахуванням соціально-економічної ситуації того часу, традиціями козацтва та доіснувала до сьогодення. Власне роман становить такий собі соціальний експеримент, за словами одного з персонажів, *«химерної суміші рабовласництва і казарменого комунізму»* [1, с. 74].

У сюжеті серед концептуально важливих персонажів присутній письменник Бар-Кончалаба, який не здатний створити власний художній світ, тому намагається вплинути на фентезійну Січ, до якої потрапив із нашої сучасності. За його сприяння головні герої Понамка і Крась разом із ним опиняються у світі, який є своєрідною хронотопічною петлею на території України поблизу з російським кордоном. До нього (світу) можна потрапити вздовж ріки Снів, що бере початок на Полтавщині та губиться в тумані, розгалужуючись на численні рукави. Без супроводу дістатися Січі майже неможливо: або заблукаєш, або з'їдять чудовиська. Чудовиська різні – від міфологічно достовірної Мари, майже казкових героїв на кшталт невидимця до диких, яких козаки сприймають як неймовірно сильних і волелюбних людей-канібалів зі свідомістю тварин. Насправді виявляється, що то неандертальці, які вже частково сформували свою культуру. У них уже зароджувалася писемність, була своя кераміка, займалися землеробством, але вони програли в протиборстві козакам зі зброєю, змушені були поступитися власною територією. І Бар-Кончалаба жадав подивитися, що вийде з експерименту, якщо дати інформацію вождю диких, чи зуміє він подолати козаків. Але ця сюжетна лінія намічена вже наприкінці роману.

Роман – відверто фентезійно-пригодницький. Однак письменник зосереджений на Січі та пригодах головних героїв. Понамку після випробувань приймають до когорти паничів, а Крась стає її слугою та мріє вибратися звідти у свій звичний світ, у якому не треба щохвилини доводити право на життя. І це йому вдається завдяки тому, що ФСБ вторглося на територію Січі. Оригінально В. Івченко подав «передумови» війни. Січ не знаходилася в повній цивілізаційній

ізоляції. Час від часу вони контактували з «чужими». Зокрема, продали дітей диких американським антропологам. Замовили й викупили радіоапаратуру, щоб мати змогу забезпечити тривалий зв'язок між куреннями, фортецями та Заставою. Регулярно закуповували в українців стрілецьку зброю, гранатомети, котрі використовували виключно проти інших «чужих». Цього не робили б, якби не досвід спроби їх завоювання ще в 30-ті роки ХХ сторіччя при Сталіні, а потім Хрущов наприкінці свого правління послав війська, які ледь не повністю зруйнували Січ.

Цікавий збіг з ідеєю категорій минулого й майбутнього для самосвідомості людини. Якщо В. Кожелянко вбачав причину негараздів у тому, що українці подумки існують або в ідеальному минулому, якого вже не буде, або в омріяному майбутньому, то В. Івченко говорить про те, що раби у своїй російській мові мали переважно дієслова теперішнього часу, бо на мрії та спомини в них просто не залишалося ні сил, ні часу. Тож однією з причин війни було те, що росія могла претендувати на Січ як на російську землю, на якій живуть руські люди.

В одній із розмов Крася з Бар-Кончалабою останній заявив, що для реалізації свого плану подивитися на розвиток культури неандертальців йому потрібно зруйнувати Січ, а для цього він має намір задіяти ФСБ: *«Уяви, спочатку операція з повалення Січі та знищення паничів, потім створення якогось маріонеткового уряду Республіки ріки Снів, його підтримка, щоб він був впливовим гравцем на українській політичній сцені, заважав їти до НАТО і Євросоюзу. Дуже спокусливий план!»* [1, с. 77]. І цей роман написаний 2013 року, ще до появи маріонеткових республік на Сході України та Мінських угод!

Важливо також згадати, завдяки чому головні герої потрапили на Січ. Понамка – власниця детективного агентства. Вона разом зі своїм помічником прийняла замовлення розслідувати зникнення службовця Іллі Нетудихати, який погодився поїхати з паничами для налагодження радіозв'язку на місці. Звісно, герої знаходять Іллю, і так само наприкінці твору він зізнається про справжню причину, чому насправді погодився на небезпечну подорож: щоб використати паничів для звільнення України через ослабку пасіонарну спроможність українців.

Тож вимальовується невтішна картина. Обидва письменники на початку тисячоліття та майже за півтора десятка років по тому

пишуть про одне й те саме: вплив росії та російського криміналу, неспроможність власної олігархічної влади, відсутність пасіонарності пересічних українців, однак все одно битва за національну ідею відбувається і впевненості в позитивному результаті немає, як і бажання програти.

Далі – про роман Юрія Щербака «Час смертохристів. Міражі 2077 року» (2011) [6]. Це альтернативна історія, але без містики (Кожелянко) та фентезійності (Івченко). За правилами фантастики події розгортаються в майбутньому (2077, 2177 роки), і битва значно масштабніша, і головний герой впливовіший. Гайдук Ігор Петрович, генерал-хорунжий, начальник науково-технологічного Управління Військової Розвідки України. Читач отримує гру вже на вищому, політичному рівні. Постколоніальна ментальність українців стає не просто причиною їхньої пасіонарної неспроможності. Ю. Щербак демонструє шлях особистісного вдосконалення інтелектуально розвинутої особи, яка позиціонує себе свідомим українцем і поступово звільняється від шор ментальності колонізованого. Але для цього треба було, щоб його арештували (за проведення операції, що підірвала основи безпеки владної кліки) та почалася війна, і не просто війна, а четверта світова.

Серед реалій роману – окупація Києва, встановлення Режиму Верховного Директорату під впливом Чорної Орди («Аллах усівся над Москвою» [6, с. 348]) та Верховного магістра церкви Христової Смерті Антихриста Санзибаєва. Смертохристи – ті, «хто знищив Бога в собі і люто винищував Його в інших людях» [6, с. 471]. У цьому романі бачимо підпільний спротив – Фронт Визволення України, який об'єднав різні угруповання – Лігу Устима Кармелюка, спілку Воскресіння Христового (воскресохристи), українську революційну армію, загін бойових хакерів тощо. Проти смертохристів повстали монахи Києво-Печерської лаври й розтерзали Санзибаєва, а 15 серпня 2077 року поранений Санзибаєв натиснув ядерну кнопку. У відповідь отримали серію ракетно-ядерних ударів по столиці Чорної Орди місту Чингіз-сарай, по центру військово-наступального комплексу Орди в місті Нижній Тагіл та по системі управління збройними силами Орди й місцях концентрації військ у Туреччині, Пакистані, Ірані. Загибло врешті 10 мільйонів людей. Крім того, у космосі на висоті від 200 до 400 км підірвано 5 термоядерних зарядів потужністю 18 Мгт, що призвело до ефекту «кінця світу».

Роман завершується тим, що в Києві за сто років після цих подій та відновлення «цивілізації» відбувається світовий конгрес істориків, присвячений причинам і наслідкам Четвертої глобальної війни. Наратор підсумовує, що й через сто років після катастрофи *«навіть неіснуюча російська імперія двоголового орла продовжувала становити найбільшу загрозу»* [6, с. 465].

І наостанок про ще один роман – «Кагарлик» [5] Олега Шинкаренка. Вигадана автором російсько-українська війна значно відрізняється від усіх попередніх версій своєю фантазмагоричністю. Війна є і водночас її немає. Михайло Калашников (спочатку чи то людина, чи то робот, а потім соморфон – скопійована свідомість) вважає, що війна закінчилася багато років тому. Чому така невідзначеність? З двох причин. По-перше, сторони не визнавали самого факту війни, а по-друге, іноді складалася ситуація, що *«солдати місяцями розшукували один одного, аби нарешті розпочати бій»* [5, с. 31]. Так сталося не лише з військами, а взагалі з населенням України, чия територія перетворилося на Сіру Зону – без засобів зв'язку й масової інформації та небезпечну для іноземців. Один із персонажів Андрій зауважує: *«Я живу в Києві 35 років <...>. За весь цей час я зустрів тут рівно 124 людини. Кажу так, бо я складаю карту-теку. Треба все записувати – це допоможе розібратися»* [5, с. 28].

Деструкція свідомості колонізованого й колонізатора реалізована в романі досить-таки своєрідно. Колонізований – центральний персонаж Олександр Сагайдачний (Сашко). За два роки до описаних подій росіяни скопіювали його неокортекс і на його основі утворили чотири орбітальних супутники, котрі мають свою свідомість, а тому їхня поведінка різна, адже після копіювання всі екземпляри позиціоновані оригінальними [5, с. 51]. Вони демонструють окремі риси ментальності колонізатора. Один із супутників назвав російську національну ідею звалищем галуцинацій та патологічних фантазій [5, с. 68]. Окремо ця фраза викликає посмішку, але якщо зіставити її з образом отця Михайла Калашнікова, то не все виявляється веселим. Калашников належить до православних фундаменталістів карального заgonу «Богородица» визвольної російської армії. Справжній подвійний оксиморон і ментальна патологія, коли суміщуються в одному ряду каральний / визвольний та спасіння / знищення.

Другий супутник, зроблений на основі свідомості й спогадів Сагайдачного, оприявнює ще одну рису ментальності колонізатора – він покликаний відшукувати будь-яке відхилення від норми та

знищувати його, щоб повернути все до норми. Однак у контексті заяв Путіна про відновлення срср наступна цитата сприймається не так іронічно: «...я ангел Возвращения. С неутомимым усердием возвращаю я все, как было раньше и ставлю на свои места, предназначенные божественным предначертанием и планом партии» [5, с. 85].

Для копіювання неокортекса обиралися не випадкові люди, а особистості, здатні на глибоке мислення та прийняття рішень. У росії таких немає, бо «им бы надо скопировать какого-нибудь аксакала из Администрации Президента. Да вот только у них там у всех неокртексы, как у левреток» [5, с. 29]. Тому їхня увага прикута до представників підкорених народів: «...хтось у Москві збирає докупи всі краці українські мізки, аби використати їх у війні з Києвом» [5, с. 31]. Тим більше, що процедура копіювання небезпечна втратою пам'яті, тому Сагайдачний, коли опритомнів, не зміг пригадати навіть власного імені.

Отже, розгляд чотирьох текстів дає можливість виснувати, що українські автори передчували можливість збройного протистояння для збереження Україною незалежності. Спільним для них є досить-таки мінорний погляд на перспективи. Жоден з авторів не дає картини однозначної перемоги, зауважуючи в різний спосіб невирішені питання позбавлення наслідків колоніальної ментальності. Лише Юрій Щербак показує розквіт України через сто років після катастрофи, але Україна вистояла не завдяки власним зусиллям, а тому, що це була глобальна ядерна війна, що завершилася знищенням ворога, який не зумів відновитися. Натомість Олег Шинкаренко пропонує іншу версію подій, так само через сто років. Війна ще триває, але людей уже майже немає і вони переважно здичавіли. Водночас половина творів віщують безумовний розпад російської імперії (В. Кожелянко, В. Івченко). І загалом, незважаючи на чітко виявлену драматичну нотку, усі тексти не несуть відчуття безвиході, а через пригодницько-фентезійний, містичний, фантастичний чи грайливо-абсурдний наратив увиразнюють особливості агресора та небезпеки постколоніальної ментальності нашого сучасника.

Список використаних джерел

1. Івченко В. *Химери Дикого поля*. <https://knigoed.club/page-92-4097-himeri-dikogo-polja-vladislav-valerijovich-ivchenko.html>
2. Кожелянко В. *Українська книга мертвих*. 2000.

https://ukrlit.net/lib/kozhelyanko/2.html#google_vignette

3. Кропивко І. Протистояння російській агресії: реальність та художня альтернатива (досвід української й польської літератури). *Bibliotekarz Podlaski*. 2023. №2. S. 213-229. <https://doi.org/10.36770/bp.808>

4. Помер експікер Ткаченко: останній оплот комунізму на чолі Верховної Ради. *BBC*. 5 січня 2024.

<https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cxrvex31ygno>

5. Шинкаренко О. *Кагарлик*. Київ: Видавництво Сергія Пантюка, 2014.

6. Щербак Ю. *Час смертохристів. Міражі 2077 року*. Київ: Ярославів Вал, 2011.

Анжела МАТЮЩЕНКО

кандидатка філологічних наук,

науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст.

та сучасного літературного процесу,

Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАНУ

м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7140-6911>

ХУДОЖНІ ПРОЕКЦІЇ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ПОВОЄННИХ ДЕСЯТИЛІТЬ (РУЙНАЦІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНИХ КОНЦЕПТІВ)

У вітчизняному літературознавстві є вже певною аксіомою твердження про те, що першим твором української літератури, який започаткував руйнацію соцреалістичного міфу про Другу світову війну, став кіносценарій О. Довженка «Україна в огні», – до цього схиляються, зокрема, такі провідні дослідниці національної модифікації соцреалізму та його міліарної парадигми, як В. Хархун, І. Захарчук [6, с. 3]. Але на трагічному історичному зламі українського сьогодення набуває нової актуалізації не тільки сам твір, а й митецький подвиг Майстра – коли в умовах не лише «загроженої культури», а й перебування цілого народу на межі екзистенційної прірви – він після десятиліть ідейних компромісів з соцреалізмом піднявся до художнього одкровення, знову дорівнявшись власному генію й водночас надавши своєму твору абсолютно унікального

© Матющенко А., 2024.

статусу першоджерела майбутнього оновлення всього національного мистецтва й вивільнення його з прогнилих колодок ідеологізованого псевдостилу: *«Для розуміння деяких істотних особливостей мистецтва соцреалізму важливо те, що ця ідеологічна еволюція не в останню чергу зумовлювалася й художніми творами. Деякі з них, відповідаючи кон'юктурі й маючи певну художню вартість, піднімалися на щит, канонізувалися й тягли за собою зміни не лише в мистецтві, а й в ідеології. Нерідко це були твори справді сміливі, новаторські, які часом спричиняли постання цілих епох у тоталітарному суспільстві. Вони ставали не тільки мистецьким, а й ідеологічним, політичним чинником, що становило вельми прикметну особливість функціонування мистецтва соцреалізму»* [4, с. 273].

«Україна в огні» постала вражаючим художньо-смысловим спростуванням таких основних соцреалістичних концептів війни, як людське жертвопринесення в ім'я перемоги, героїзму як сліпого служіння радянській державі та слухняного виконання партійної волі, уособленням якої був диктатор сталін, оскільки, повертаючи героїзму його первинний архетипально-гуманістичний сенс, Довженко розкриває його насамперед як дієву любов – до рідної людини, до своєї родини та роду, до рідної землі. Довженко аналізує й розмикає в «Україні в огні» до глибинної історико-філософської та психологічної проблеми соцреалістичний концепт «зради» на прикладі «клубу загублених душ» – тих селян Тополівки, котрі, відчуваючи, що сталінська «броня тонка», кинулися в розтіч, не знаючи до якого ідеологічного табору пристати у своєму духовно-психологічному колапсі. В образі дружини окупанта-італійця, української дівчини Христі, автор довершує цю анатомію зради, показавши, що її головними історично-психологічними витоками стало вчинене радвладою протягом передвоєнних десятиліть національно-духовне спустошення. Разом із тим, центральні жіночі образи дівчат-бранок, Христі й Олесі, актуалізували гендерний аспект війни й насамперед його жертвовно-страдницький модус, на який було накладено повну заборону в соцреалістичній міліарній парадигмі, адже за нею навіть найбільш слабкі й вразливі особи – жінки та діти – не мали права бути жертвами, а тільки бійцями, готовими кожної миті віддати життя за перемогу. Отже, цілком закономірно, що всі ці унікальні властивості твору О. Довженка, ставши причиною жорстокого покарання його автора з боку диктатора тоталітарної держави, по його смерті – у період так званої «відлиги» – стають джерелом духовного-

філософського розкріпачення української літератури. І насамперед воно полягало в розгерметизації радянського міфу про Другу світову війну та людину в ній у творах митців, що прийшли в літературу наприкінці 1950-х і початку 1960-х років, як справедливо зазначає І. Захарчук: *«Саме травматичний досвід війни дав поштовх до розбалансованості та естетичної неоднорідності соцреалістичного канону, створив прецедент його розгерметизації, що стимулювало становлення і розвиток національної парадигми війни. Зародившись у надрах імперської культурної практики, українська міліарна візія долає її вплив та інерцію й виокремлюється в самодостатню поліфонічну модель. Український міліарний нарратив виростає з порушеного балансу між поліфонічністю досвіду війни та його моноструктуризацією в советській літературній доктрині. У творчості українських митців оприявнюється підризна стратегія щодо способів кодифікації буття, панівних в імперській моделі... Трагічний модус окреслює українську ідентичність у стані вибору, пошуку відповідей на риторичні питання, прагненні віднайти своє місце у порушених зв'язках індивіда та спільноти»* [3, с. 218].

Одними з перших творів, що спростовували сталінський постулат про військовополонених як зрадників, що підлягали моральному ostracismу й прирівнювалися до злочинців, стали перші романи П. Загребельного «Дума про невмирущого» (1957) та «Європа 45» (1959). На основі сюжету останнього роману вже в середині 1960-х років письменник створив кіносценарій для стрічки кіностудії ім. О. Довженка, що отримала назву «Ракети не повинні злетіти». Як твір кінодраматургії цей сценарій і до сьогодні цікавий насамперед тим, що в ньому, попри певні ідеологічні кліше, уникнути яких зовсім було неможливо, відбувається художня руйнація усталених соцреалістичних концептів відображення війни вже завдяки специфіці жанру, яку П. Загребельний відчував блискуче, адже за щільністю подієвого ряду та акцентуацією відповідних рольових моделей поведінки персонажів його сюжет наближається до авантюрно-пригодницького. Так, центральний герой, українець Микола Скиба, військовополонений, що втікає з концтабору на території окупованої фашистами Західної Європи, постає в ньому не надлюдиною (за соцреалістичними вимогами до героя), а насамперед – особистістю, яка рятує та об'єднує таких же втікачів-полонених завдяки не лише силі свого духу та жаги до життя, а й вмінню зрозуміти душу та сокровенні прагнення кожного члена свого маленького партизанського загону – поляка, американця, німця,

француза та англійця. Не ідеологічне протистояння представників різних соціальних та ментально-національних спільнот (що домінувало в романі-першоджерелі самого автора, а також у такому зразковому соцреалістичному творі про війну, як «Прапороносці» О. Гончара), а насамперед їх єднання за рівнем індивідуальної звитяги й гуманізму в боротьбі з фашизмом як уособленням зла – таким є основний пафос кіносценарію П. Загребельного.

До проблеми зрадництва в умовах ворожої окупації також звернувся у своїй трагедії «Тил» уже в середині 1970-х років один з провідних драматургів того періоду М. Зарудний, змалювавши прорив з окупованої в перші місяці війни території кількох дорослих, цивільних та військових, що, крім себе, мають порятувати також двадцятьох дітей з дитбудинку. Досить поширена сюжетна схема – об'єднання в ситуації екзистенційної безвиході та вибору кількох різних за духовними потенціями та цінностями персонажів – і тут породжує новий тип драматизму – не як єдиного конфлікту між двома позивним та негативним героями, а як психологічно різновекторної сув'язі мікроконфліктів між багатьма дієвими особами, які по-різному виявляють себе в однакових умовах. Проте у фіналі твору автор вдався до змалювання традиційного для соцреалістичної трагедії, починаючи ще від «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, «колективного жертвопринесення в ім'я ідеї», зумовленого миттєвим перевихованням духовно нестійких персонажів «Тилу», що прикро зашкодило його художній переконливості, як слушно помітила одна з дослідниць творчості драматурга: *«Це скоріше була певна художня умовність, потрібна авторові для ствердження його ідеї, задуму створити “оптимістичну трагедію”. Дійсно, за об'єктивною реальністю зображуваних подій (війна, оточення, голод, що насувається) н'єса трагічна. Але трагічна невідворотність тотальної загибелі всіх є умовністю, спроектованою автором. Тотальність і особливо пафосність цієї загибелі не були підготовлені у н'єсі психологічно: це була данина загально прийнятим літературним нормам, що стверджували радянський міф»* [2, с. 85].

Антропоцентризм як зосередженість на духовно-психологічних проблемах людського існування, головною з яких є невідповідність «кодексу будівника комунізму», а насамперед така присутність домінанта індивідуальної долі людини, як кохання – така властивість творчості О. Коломійця завжди виокремлювала її серед української драматургії 1960-1970 років і помітно зближувала з когортою поетів та

прозаїків-шістдесятників. І якщо радянське літературознавство відносило його драматичні твори до романтизму – як знову «реабілітованого» в 1960-х поряд із соцреалізмом провідного стилю, то пізніше дослідники відзначали, що саме така художньо-філософська орієнтованість О. Коломійця дозволила йому додати свою індивідуальну стильову ноту до вже започаткованої, зокрема О. Довженком, тенденції «олюднення» нелюдського досвіду війни: *«О. Коломієць – драматург-новатор, який постійно дбав про розвиток української драматургії, своєю творчістю продовжив кращі традиції вітчизняних та зарубіжних драматургів, увів новітні жанри в драматургію, збагатив арсенал зображально-виражальних засобів п'єс, ставив питання одвічні, загальнолюдські. Він таким інтенсивним творчим пошуком послідовно розхитував ідеологічно-мистецькі догми соціалістичного реалізму. Митець не був відвертим борцем з радянською системою, але його власна концепція світосприйняття, мистецька діяльність і творче кредо – право митця на свободу самовираження – зробили цей відхід від догматики соцреалізму органічним і закономірним»* [5, с. 19]. В одній зі своїх ранніх і відомих п'єс середин 1960-х років «Планета сподівань» – тематично віддаючи данину ідеологічній настанові перманентного творення соцреалістичного міфу про Другу світову війну – О. Коломієць у художньо-філософському сенсі сприяє його руйнації. Адже глибинним сенсом його твору стає психологічна анатомія людського героїзму, дослідження його духовних витоків підчас війни як ситуації екстремально-екзистенційного випробування. У 1-й частині драми дія розгортається в замкненому просторі бліндажа, де п'ятеро бійців, що по черзі йдуть виконувати одне й те саме смертельно небезпечне завдання й у майстерно-лаконічних психологічних діалогах-двобоях з'ясовують, заради чого вони зважуються вдягти на себе «білі одяжі» подвигу. І виявляється, що це – не відданість комуністичній ідеї або державі – а насамперед прагнення врятувати й захистити найрідніших – дітей, дружину, батьків, і тим, хто цього ще «не нажив», дається найважче вихід назустріч смерті. Страх небуття й бажання людини виправдати живую любов'ю, наповнити унікально-особистісним сенсом свою передчасну загибель, – такий глибинний сенс основної драматургічної колізії «Планети сподівань» О. Коломійця аж ніяк не вкладається в соцреалістичну формулу свідомого людського жертвопринесення в ім'я ідеї насильницької перебудови світу, що була властива «оптимістичній трагедії» 1930 – 1940-х років.

Написана вже в середині 1970-х років драматична дилогія О. Коломійця «Голубі олені» та «Кравцов» також була тематично прив'язана до Другої світової війни. Однак її основний наскрізний сюжет сягає одвічної пісенно-казкової, тобто архетипальної по своїй суті історії «вічного кохання» – коли заради здобуття щастя в шлюбному єднанні головні герої долають безліч перешкод. І головною серед них у драмах Коломійця є сама війна – як уособлення абсолютного зла й лиха, руйнівного для всього живого, людського, індивідуального. Пряма композиційно-сміслова алюзія знову ж таки на «Україну в огні» О. Довженка – коли драматургічною зав'язкою «Голубих оленів» стає нічим, крім справжнього кохання, не освячена перша шлюбна ніч сільської дівчини Оленки та солдата Кравцова, – набуває в драмі Коломійця своєрідного розвитку. Оскільки сама зустріч героїв стає не тільки героїчною ініціативою задля подальшої боротьби з ворогом (як у Василя та Олесі в кіносценарії О. Довженка), а єдиним сенсом існування і для Оленки, і для Кравцова, хоча номінально кожен з них сумлінно долає свої ступені бойового сходження. Проте наступною й останньою стане для них набута вже після головного подолання ночі війни перемога – ще й над усіма спокусами «мирного» життя, що таки приводить їх дорогою вірності до омріяного єднання.

Отже, неможливо цілком погодитися з певними настановами у вітчизняній науці минулих років про оприявлення шістдесятництва як явища переважно в жанрах поетичних та прозових, але не в драматургії [2], оскільки в українській драматургії 1960 – 1970-х років, безперечно, є твори, що, зокрема, у зображенні Людини на війні переконливо корелюють з істинним гуманізмом та антропоцентричним героїзмом, що ними була позначена ще Довженкова «Україна в огні» як твір-предтеча іншої стадії існування мистецтва, що поступово звільнялося від ортодоксального слідування догматам соцреалізму, властивого періоду його утвердження 1930 – 1940-х років.

Список використаних джерел

1. Дорош Г. *Українська психологічна драма 1970-1980 років ХХ століття*: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 178 с.

2. *Історія української літератури ХХ століття*. В 2-х кн. Книга друга. Київ, 1998. 454 с.

3. Захарчук І. Мілітарна парадигма літератури соцреалізму. *Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. Studia Sovietika*. Вип.1. Київ, 2010. С. 206-220.

4. Кравченко А. Драматургія Миколи Зарудного. *Стильові тенденції української літератури ХХ століття* / наук. ред. В. Г. Дончик. Київ, 2008. С. 271-273.

5. Литвинська С. Драматургія Олекси Коломійця: проблематика і поетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2008. 20 с.

6. Хархун В. *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*. Ніжин, 2009. 505 с.

Олександра ГОНЮК

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4985-6075>

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОЇ ІСТОРІЇ В РОМАНІ АНАСТАСІЇ ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ»

Вихід друком у 2023 році роману Анастасії Левкової «За Перекопом є земля» став резонансною подією в українському соціумі. Твір привернув увагу як читачів, так і літературознавців та літературних критиків актуальністю тематики та гостротою спектра порушених проблем. Роман А. Левкової «За Перекопом є земля» увійшов до списку Найкращих книжок 2023 року за версією ПЕН. Авторка працювала над текстом твору понад десять років, творчий задум, за її словами, виник 2012 року, коли вона подорожувала півостровом та вперше заглибилася в історико-культурний простір Криму. Авторське жанровизначення твору – кримський роман. *«Це путівник по Криму – неглянцевою і нетуристичною. Це занурення у складний світ людських взаємин, які останні десятиліття склались між кримськими татарами, українцями та росіянами на півострові, демонстрація того, як політична турбулентність віддзеркалювалась*

© Гонюк О., 2024.

на буденному житті місцевих», – зауважив Алім Алієв, заступник гендиректора Українського інституту, засновник «Кримського інжиру» [3].

Досліджуючи сучасний стан розвитку жанру роману, Н. Бернадська наголосила на жанровому синкретизмі, підкреслюючи, що для письменників-постмодерністів характерними є поєднання в одному художньому тексті ознак багатьох жанрів [1]. Саме таким жанровим міксом є книга А. Левкової «За Перекопом є земля» – культурологічний та етнографічний роман, у якому відображено життя, побут, звичаї, культуру кримських татар. Водночас це ідеологічний та інтелектуальний роман про самоідентифікацію особистості незалежно від її походження. Але насамперед це роман історичний, оскільки охоплює достовірно виписаний широкий шар подій кінця 1980-х – початку 1990-х рр. та до анексії Криму 2014 року. У «Післямові» повідомляється про початок повномасштабної війни 24 лютого 2022 року, подається розповідь про те, як склалося подальше життя Оксани Утаєвої, головної героїні твору, росіянки за походженням, яка виявляє імагологічну зацікавленість світом кримських татар. Виразним жанрово-стильовим маркером у романі А. Левкової є поєднання історичної правди з художнім домислом. Історизм твору реалізується як художнє осмислення подій минулого, спроба їхньої реставрації. У романі він розкривається через відтворення доль героїв, а справжні історичні особи (Мустафа Джемілев, Олекса Боженко, Олег Сенцов) діють поряд із вигаданими персонажами (Оксана, Аліє, Влад, Альона, Борис та ін.).

«За Перекопом є земля» – це справжнє й чесне дослідження історії Криму, національної ідентичності його населення: *«Аліє, Альона і я. З наших імен, написаних у рядок або стовпчик, можна читати історію Криму – чи принаймні один з її розділів. Утім, поверховий погляд на ці три імені точно помилиться. Альона, з її російським іменем, – українка. Я, з моїм українським іменем, була росіянкою. І ця омана в іменах робить картину ще опуклішою та виразнішою»* [3, с. 3]. В одному зі своїх інтерв'ю Анастасія Левкова розповіла про виникнення творчого задуму та історію написання роману. Насамперед письменниці хотілося відтворити загальну картину кримськотатарського життя в Криму з 1990 до 2014 року: *«Чи можу я сказати, що основна тема – це причини анексії Криму? У якомусь сенсі так, але це точно не роман про окупацію. Бо в ньому*

подано і двадцять п'ять років до окупації. Це радше книжка про ідентичність і про те, як ми її обираємо» [2].

Оповідь у творі ведеться від першої особи, крізь призму переживань, думок і оцінок Оксани Утаєвої авторка відтворює життя інших персонажів та історичні події, зокрема депортацію кримських татар (історія родини Аліє), розгортання пропаганди російської культури в Криму в 1990 – 2000 роках, анексію Криму навесні 2014 року. Історична тема в романі реалізується через розповідь про депортацію кримських татар із Криму та їх повернення 1968 року: *«Серед кримських татар, які приїхали в Крим на зламі 1960-х – 1990-х, було звично після молитви та дува благати Всевишнього, щоб дозволив лишитись у Криму, щоб дали прописку, щоб була робота. А улюблена рольова гра дітей була у паспортний стіл» [3, с. 9].* Дитинство та юність Оксани, Аліє зображено як досвід цілого покоління радянських дітей: обов'язкові «майовки», святкування Дня Перемоги, участь у парадній ході.

У канву художньої оповіді роману вплетено численні історії покалічених людських доль: *«...більшість кримських татарів, які поверталися на батьківщину до кінця 1980-х, висилали назад, декому перед тим розваливши дома бульдозерами» [3, с. 9].* Трагедія кримськотатарського народу (жахливі наслідки депортації) уведена в тканину оповіді як інтерв'ю, що бере Оксана в літніх людей. Поліфонію звучання створюють болючі спогади окремих персонажів про «моторошний світанок 18 травня 1944 року», про те, як *«забороняли з собою щось брати (варіації: дозволили взяти скриню, куди хтось поклав Коран і коштовності, хтось – по жмені круп); голосіння людей, халкь на площі; товарні вагони, де раніш перевозили худобу, а тепер людей; нестерпну спрагу; зупинки (з вагонів викидали мертвих; живі старалися набрати води)...» [3, с. 84].*

Кожен із персонажів роману має свою особисту родинну трагедію. Наприклад, прадід Бориса – архітектор, розстріляний 1937 року, правнук якого живе із тавром «член сім'ї зрадника батьківщини» [3, с. 52]. 1989 рік асоціюється в романі насамперед із поверненням до Криму Мустафи Джемілева – правозахисника та одного з провідників кримськотатарського національного руху: *«після семи судимостей, після 15 років тюрми, після “Спільки кримськотатарської молоді”, після “Ініціативної групи із захисту прав людини в СРСР”, після Омського процесу, після кількох голодувань, одне з яких тривало 303 дні, після слів начальника тюрми “Нехай вішається – це навіть*

краще!"... після 39 років заслання, після інших невдалих спроб повернутися до Криму, коли їх знову виселяли, і знову його садили, після багатоденної демонстрації на Красній площі, після "Вісника Національного руху кримських татар", в час "Організації кримсько-татарського національного руху" прототипу політичної партії» [3, с. 80].

Проекція життєвої правди (об'єктивного буття) розгортається в романі «За Перекопом є земля» у двох аспектах: художньо-документальному та знаково-символічному. За художньо-документальним принципом авторка спирається на історичні факти, при цьому художній вимисел не є домінуючим. Наприклад, лаконічно викладені факти зовнішньої політики: «У 1990 році, коли балтійські країни оголосили вихід з СРСР, кримські татари влаштовували в Сімферополі мітинги на підтримку балтійців» [3, с. 81]. Знаково-символічний підхід передбачає, що авторська інтерпретація історії збігається з об'єктивним перебігом подій, але при цьому не останню роль відіграє й художній вимисел. Так, вигаданий персонаж роману учитель історії Ахтем бере активну участь у вищезгаданих мітингах, а керівник спільноти татар у Литві допомагає йому вступити до Вільнюського університету.

Безперечно, повноправним персонажем роману А. Левкової є мова. Особливістю художнього наративу є мовне багатоголосся, оскільки у творі прописано дві мовні партії: українська й кримсько-татарська. Окремі репліки з метою відтворення місцевого колориту подаються кримськотатарською й водночас у перекладі українською: «"Алигеайтарым, санъаайтмам". (Аліє розповім, тобі ні)» [3, с. 84]. Різниця світів (українці, росіяни, кримські татари) зображена через увагу до матеріальних деталей: кухня, побут, інтер'єр помешкань. Ступінь свободи населення росії та українського Криму різко контрастує: «те, що для росіян є нормальним, для кримчан – неприйнятно, наприклад, купувати сім-картку з паспортом» [3, с. 110]. Устами коханого головної героїні Влада оприявлено споконвічну імперську загарбницьку політику росії: «Просто росія – імперія національного вирівнювання. Це сказав не я, а американський дослідник, Тері Мартін. І Росія ненавидить розмаїття. Все має бути однаковим. А Україна натомість – країна національного пофігізму. Їй пофіг навіть до потреб титульної нації, не те що ще когось. Тому в Україні кожен може робити що хоче, а по-справжньому чогось хоче тільки росія – тож вона приходить і спонукає всіх робити те, що

вона хоче» [3, с. 112]. Дія у творі розгортається в Криму, у просторових координатах Сімферополя (Сімфі), Бахчисарая (Бахчіка), а також у материковій Україні – у Києві, що постає в романі епіцентром моделі материкової України, допомагаючи відтворити складний шлях громадянського зростання окремих персонажів. Головна героїня твору є свідком головних суспільно-політичних подій у країні: від Помаранчевої революції до Революції Гідності, що неухильно зміцнює координати її особистого самовизначення, дає можливість здолати так званий комплекс самозванки. Тим сильнішим став її шок від появи російських окупантів та несподіваного розгортання процесів, що стали руйнівними для свободи та демократії всього багатонаціонального населення Криму. Імперські прагнення росії відбиваються в одній місткій фразі докторки наук, провідної науковиці: *«Крим завжди уявлявся мені заповідником радянськості, де хто б ким не був – усі стали росіянами»* [3, с. 103], протягом твору авторка переконливо розвінчує міф про Крим як *«заповідник совка, де всі народи сплавилась у росіян»* [3, с. 105], *«трохи росію»* [3, с. 109]. Шовіністичні та ксенофобські закиди стосовно неповноцінності як кримськотатарської культури, так і української вплинули на формування внутрішнього опору головної героїні роману, підштовхнули до активних дій опозиційно налаштовані демократичні сили в окупованому росіянами Криму. У цьому контексті вагоме місце посідає зображений авторкою простір музею – бахчисарайського Ханського палацу, що став центром збереження кримськотатарської культури, та сімферопольського Республіканського краєзнавчого музею. Невипадково перший із них виокреслюється як символ відродження й автентичності, другий оприявнюється як територія колоніалізму, затхлості та муміфікації.

Отже, у романі А. Левкової *«За Перекопом є земля»* відчутний тісний зв'язок сучасного життя українського та татарського народів із особистим, історичних подій із долею окремих героїв. Центральне місце посідає зображення хронології подій Майдану та анексії Криму, відтворюючи які, авторка порушила питання збереження національної самосвідомості, а також права на екзистенційний вибір чужої ідентичності.

Список використаних джерел

1. Бернадська Н. Роман як жанр: сучасні проблеми інтерпретації. *Літературознавчі студії. Збірник наукових праць*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2004. Вип.7. С. 20-23.

2. Кужавська Є. Анастасія Левкова: «За Перекопом з'явилася земля, а не тільки гори і море». URL: <https://tyktor.media/portret/anastasiia-levkova-za-perekopom-ie-zemlia/> (дата звернення: 19.10.24).

3. Левкова А. *За Перекопом є земля. Кримський роман*. Київ, 2024. 392с.

Андрій ЧМИР

*аспірант кафедри української літератури та компаративістики
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.*

*Науковий керівник: Мусій В. Б., доктор філологічних наук, професор
м. Одеса*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5662-5788>

ДІАЛОГ ЯК ШЛЯХ ДО ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЗНАЧУЩОСТІ ДЖЕРЕЛ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ «ДАНИЛО ОСТРОЗЬКИЙ: ОБРАЗ, ГАПТОВАНИЙ БІСЕРОМ» П. КРАЛЮКА

В епоху постмодерну відбулися кардинальні світоглядні зміни, які призвели до знецінення багатьох фундаментальних понять. У такий спосіб реальність стала симуляцією, істина – профанацією, а історія – фікцією. Сама дійсність розпадається на безліч суб'єктивно інтерпретованих фрагментів, спроби синтезу яких все ж таки не дають цілісної картини. Індивідууму лишається зупинитись на прийнятних на-самперед для себе маркерах, які створюватимуть відчуття хоч якоїсь внутрішньої стабільності. Саморефлексивні екскурси в минуле або ж прогнозування майбутнього стають умовністю, сугестивно підпорядкованими, герменевтично детермінованими. Сприйняття історії перестає бути хронологічно послідовним, рухом від початку існування Всесвіту до його теперішнього моменту. Усталений ланцюг подій руйнується, набуваючи ентропійних рис. Як наслідок, на місце історії як сукупності систематизованих фактів приходять постісторія – стан цілковитої умовності, позазнаходжуваності, розірваності з минулим і невизначеності майбутнього.

Сучасне тлумачення постісторії підкреслює те, що вона – це «нове, відмінне від традиційного, властиве постмодернізму бачення дійсності, що супроводжується відмовою від логоцентризму та динаміки лінійних структур, від розуміння іманентної логіки історії, розгорнутої з минулого в майбутнє, від трансцендентного означуваного»

[3, с. 252]. Тобто завдяки постмодерну історія, яка раніше усвідомлювалась як нерозривна єдність, розщеплюється та довільно переміщується в певній інтерпретації. Минуле ще більшою мірою починає залежати від погляду конкретного дослідника, його установок, завдань, які він перед собою ставить. Звідси з'являється проблема фальсифікації давнини, коли історія стає вибірковою, усіченою або ж синтетично переобтяженою. За таких умов письменникам, які працюють з історичним матеріалом, доводиться додержуватися релятивізму щодо старовини або пропонувати власні шляхи подолання наявної кризи.

Творчість Петра Кралюка взагалі позначена експериментальним та продуктивним спрямуванням у пошуку правди минулого. Особливо цікавим і водночас складним із погляду осмислення історії постає третій історичний роман автора «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» (2016). Це пов'язано з тим, що про обране літератором XIV ст. зберіглася обмежена кількість документів, тому багато фактів тієї епохи залишаються на сьогодні нез'ясованими. Майстер слова у своєму романі активно вдається до домислу, спираючись на давні свідчення. Але тут проблема полягає в тому, що старі рукописи, які стають джерелом знань про минуле, створюють люди. Тобто в цих книгах відбито їхні думки, наміри, емоційний стан. Відповідно індивідууми пишуть тексти з різною метою: змодельовати подію минулого так, як хоче сам автор (максимально об'єктивно або сфальсифіковано), зберегти знання про давнє для майбутнього або ж виразити себе, запропонувавши своє мотивування. Завдання читача – уважно вивчати рукописи, шукати власне розуміння, спираючись на концепцію певного літератора або сперечаючись із нею. У творі П. Кралюка йдеться про полемічного письменника Василя Суразького (сер. 1550-х рр.–між 1604 і 1608), який разом зі своїми двома учнями Іваном та Максимом виконує важливу покладену на нього місію. За дорученням свого пана – князя Василя-Костянтина Острозького (1526 – 1608) Суразький має дізнатися необхідну інформацію і створити книгу про першого предка вказаного можновладця – Данила Васильковича (1323–1376).

Словосполучення «образ, гаптований бісером» із заголовка роману П. Кралюка віддзеркалює різноманітність та чисельність історичних джерел, до яких буде звертатись полемічний автор XVI ст. для реконструкції постаті засновника роду Острозьких. Окремі свідчення, сполучаючись між собою, формуватимуть особистість Данила. Одна з перших рецензій на «Данила Острозького» була написана Сергієм

Синюком, який підкреслив, що П. Кралюк «відновлює не тільки життєпис князя та історичне тло його епохи, а й принципи та прийоми роботи творців давньої української книжності» [4, с. 14]. Як бачимо, крім творчого акту вивчення й відтворення минулого, автора цікавить і тогочасна літературна діяльність, представником якої виступає Василь Суразький. Письменник ХХІ ст. у своєму романі зображує мистецькі пошуки полеміста ХVІ ст. Для самого П. Кралюка фрагментарна наративність його твору, поєднання неоднорідних уривків, подекуди їхня суперечливість, постає не стільки свідченням пост-модерного розуміння обмеженості історії, скільки спробою подолання цього. Автор «Данила Острозького» вважає, що незважаючи на втрату багатьох тогочасних рукописів, надія на історичне знання існує завдяки спадкоємності поколінь, передаванні розповідей про славетну давнину та збереженні цієї пам'яті.

Найголовнішим засобом для з'ясування минулого у творі письменника є діалог, можливість, якщо не знайти істину, то хоча б наблизитись до неї. Прикметно, що гіперреальність епохи пост-модерну позначилась і на цьому комунікативному акті, оскільки діалог у романі постає насамперед віртуальним. Тобто в «Данилі Острозькому» спілкуються не стільки герої між собою, скільки їхні свідомості за посередництвам написаного літопису. Щоб установити істину про Данила, Суразький звертається до тексту монаха-літописця і печатника ХІV ст. Симеона (книги Літописець Симеона), у якому більшою мірою міститься правдоподібний опис пережитих подій. Водночас Василь, шукаючи, знаходить інший рукопис – філософський «Збірник», який імітував писання Симеона (*«Ніби це писаніє було написане Симеоном-літописцем. І написання літер було подібним. І писалося від його імені»* [1, с. 48], – зауважує полеміст). Автором цього збірника виявився чернець-фальсифікатор Нестор (син судді Ходка), який свідомо хотів увести в оману майбутніх читачів. Причина цього негідного вчинку чорноризця полягала в тому, що він прагнув помститися князю Данилу та спотворити про нього пам'ять.

У такий спосіб у романі П. Кралюка в діалозі беруть участь Суразький, Симеон та Нестор – шукач правди, літописець і фальсифікатор. Варто наголосити, що ця розмова героїв здійснюється поза часом і простором, оскільки вони перебувають у різних епохах (Василь у ХVІ ст., а двоє монахів у ХІV ст.). Але всі троє книжників певний час перебували в монастирі Святого Миколая в селі Обич, тож це сакральне місце є спільним топосом для них. Бесіда між цими героями від-

бувається в їхній свідомості, адже на момент дослідження Суразького обидва ченці вже померли. Однак продовжують існувати написані ними історичні тексти, за допомогою яких Василь веде розмову з чорноризцями, погоджуючись із ними або заперечуючи їм. Саме літописні розповіді його попередників спонукають полеміста до власних роздумів, установлення того, якою насправді була доба, в яку жив князь Данило. Суразький у романі виступає читачем, тоді як авторами є Симеон та Нестор – постаті з минулого, з якими книжник XVI ст. умовно розмовляє. Слід зауважити, що думки Василя в «Данилі Острозькому» після прочитаних ним літописних текстів для розмежування реципієнтом позначені курсивом.

Характерно, що за посередництва метатекстуальності – передмови («Переднє слово до читальника») П. Кралюк указує на ті старовинні писемні пам'ятки, які стали йому в пригоді під час роботи над романом («Пчела», «Моління Данила Заточника», «Задонщина», повчання Феодосія Печерського та інші). Автор звертає увагу на те, що він *«вдавався до «реконструкції свідчень», тобто створення «документів», які б не лише розповідали про героїв того часу, а й передавали «дух епохи»* [1, с. 6]. У такий спосіб декларується включення самого автора до діалогу дійових осіб його роману. Герої «Данила Острозького» підпорядковуються інтенції майстра слова, адже П. Кралюку важливо насамперед для себе встановити дійсні обставини життя та діяльності Данила. Письменник у передмові наголошує, що його роман *«є не лише художнім твором, а й своєрідним дослідженням, яке висвітлює події війни за «руську спадщину»* [1, с. 6]. Це дає змогу вважати, що твір «Данило Острозький» водночас і художнє віддзеркалення з припустимою для нього умовністю та вигадкою, і наукова історична розвідка автора.

В «Данилі Острозькому» спостерігається наступність у літературній діяльності. П. Кралюк як майстер слова описує творчу працю Василя Суразького, а той зі свого боку міркує над літописними текстами Симеона та Нестора. Вихідним є розуміння того, що словесність, яка привертає до осмислення минулого, не втрачає своєї актуальності протягом більш ніж шести століть. Загалом діалог у творі письменника розуміється в широкому сенсі, оскільки його учасники не пов'язані часом і простором. Проте співбесідники «Данила Острозького» стурбовані станом Руського королівства, незрозумілості його прийдешнього та тяжінні над ним кризи. Це і поєднує героїв в

одній розмові, яка має визначити проблеми української державності та засоби їх подолання.

Варто підкреслити, що саме **книга є одним із головних учасників діалогу** в романі П. Кралюка. Це об'єкт, який містить у собі і матеріальні, і духовні надбання не тільки окремого народу, а й усього людства. Книга зберігає та передає істинну сутність про минуле, те, що віддалене від дослідників туманом століть. Тому втрата її, про яку йдеться в кінці «Данила Острозького» (повідомляється про те, що татари спалюють монастир святого Миколая разом із бібліотекою в Обичі), стає великою катастрофою. Всі герої твору П. Кралюка тісно пов'язані з рукописами, адже ці тексти виявляються для них ключем до справжнього знання та історичним документом. Зі свого боку читач роману також має можливість відчутти давню книжну мудрість, яка віками живила його предків. Ураховуючи важливу роль книги під час діалогу в «Данилі Острозькому», слід зупинитись на її значенні детальніше:

1. Процес читання книги є шляхом до подолання прогалин у розумінні власного минулого. В передмові («Передньому слові до читальника») П. Кралюк визначає провідну проблему, яка спонукала його до роботи над текстом про Данила. Письменник наголошує на тому, що на сьогодні *«про війну за «руську спадщину» не збереглося жодних наших літописних свідчень»* [1, с. 5]. Тому автор сам «придумує» відповідні документи, які б містили інформацію про тогочасний період. Але за такої умови написані літератором історичні тексти, які подані на сторінках його книги, слугують не для заплутування читача. Створені майстром слова документи є спробою заповнення прогалин минулого, орієнтуючись на категорію домислу. Тобто це творчий акт П. Кралюка здійснений із метою створення цілісної картини боротьби за Руське королівство та здобутків Данила зокрема.

2. Написання книги – це процес, який накладає на автора особливу відповідальність за свою працю, тому що слово – те ж саме, що дія: воно може не тільки слугувати істині, але й посилювати зло, руйнувати. Коли Суразький уперше бачиться зі своїм паном – князем Василем-Костянтином Острозьким, то вони починають говорити про книги. Можновладець пригадує, що за його дорученням полеміст у 1588 р. написав трактат «Книжиця о єдиній православній істинній вірі». Нове завдання Суразького тепер полягає в тому, щоб він створив книгу про князя Данила, постать, про яку збереглося мало свідчень.

Василь-Костянтин зізнається книжнику, що *«хочу знати про предків своїх. Хто з них перший сів тут, на Острозі? Кажуть, князь Данило. Так польські хроністи писали. А ще вони писали, ніби цей князь був правнуком славного короля Данила»* [1, с. 14]. Василь Костянтинович прагне перевірити ці повідомлення про свого попередника, а тому вважає, що тільки Суразький завдяки своїм винятковим знанням зможе впоратись із цим питанням.

Вищезгаданий полеміст, коли був ще молодим, працював із численними рукописами в книгозбірні монастиря святого Миколая. Василь відповідає своєму пану, що написати твір про Данила буде не просто, однак водночас він подумки відзначає, що *«хоча, на правду, трохи злукавив. Я ж знав про Літописець Симеона...»* [1, с. 14]. У такий спосіб насамперед саме текст монаха XIV ст. має допомогти Суразькому дізнатися істину про засновника династії Острозьких. Прикметно, що, вирушивши до вищезазначеного монастиря, Василь із настоятелем також спілкується про книги та їх необхідність в осягненні старовини. Робота полеміста над дослідженням про князя Данила ускладнюється тим, що не всім наявним писемним історичним джерелам можна було довіряти. Наприклад, невідомий автор «Великопольської хроніки» виключно негативно зображує діяльність засновника Галицько-Волинського князівства Романа Мстиславича (?–1205). Тобто завдяки Роману якраз і виникло Руське королівство, яким пізніше керував Данило.

Також Суразький на початку дезінформований писанням Нестора, який спеціально створив підробку, щоб очорнити Данила Васильковича. Але зрештою полеміст відкидає неправдиві свідчення чорно-ризця, зрозумівши їхню фальшивість. У процесі своїх пошуків та роздумів книжник починає усвідомлювати, що вітчизняні рукописи заслуговують більшої уваги, ніж іноземні. Василь за допомогою внутрішнього монологу доходить висновку, що *«літописи руські більше правди говорять, ніж латинські – я так думаю. І треба своєму більше вірити, а не чужому!»* [1, с. 40]. Тому Суразький, прочитавши Літописець Симеона, надихається на написання своєї книги про руську спадщину. Зрештою виконанню цього задуму перешкодив напад татар, які вбивають полеміста, а всі книги, з якими він працював, знищують.

3. Книга – це співрозмовник, у діалозі з яким людина (читач) набуває своє розуміння життя й самого себе. На рівні підтексту на початку роману П. Кралюка міститься суперечка Суразького з іси-

хазмом – релігійно-містичним поглядом у православ'ї. Представники цього вчення визнавали, що для настання одкровення людина мала дотримуватися мовчання. Як наслідок, «мовчазне самозосередження здатне привести до споглядання божественного Фаворського світла» [2, с. 129]. Тобто свідоме мовчання вірян мало відкрити їм вищу суть. Натомість до Василя істина приходить під час читання книг, його діалогу з авторами. Полеміст зізнається, що бачить жадане світло, коли звертається до сторінок рукописів («*І хай книги – тварні. І пергамент, папір – це матерія. І букви на ньому – так само. І мальовидла. Але за цим тварним – душі людей*» [1, с. 23]). Як бачимо, на відміну від adeptів ісихазму Суразький дотримується думки про провідне значення діалогу, а не мовчання в осягненні святого. Для Василя одкровення відбувається за посередництвом рукописів, оскільки в них закарбувалися духовні початки інших людей.

Отже, в романі «Данило Острозький» П. Кралука діалог переважно відбувається у свідомостях героїв: Суразького, Симеона і Нестора, які розділені часом та простором. Головну роль у такому спілкуванні відіграє книга, реліквія, яка зберігає в собі правду про минуле. За посередництвом сторінок давніх рукописів герої твору ведуть розмову про руську спадщину, безцінний скарб, залишений предками. Уявно звертаючись один до одного, дійові особи цього історичного роману намагаються знайти істинне знання про минуле, процес пошуку якого неможливий без діалогу. Руське королівство перебуває в стані кризи, його писання підроблюються або знищуються, однак такі книжники як Суразький разом зі своїми учнями Іваном та Максимом уперто продовжують досліджувати пережите, розмовляючи з давніми голосами. А звідси з'являється надія на відродження, появу свідомих читачів книг, які зроблять висновки з історії й зможуть змінити її на краще.

Список використаних джерел

1. Кралука П. *Данило Острозький: образ, гаптований бісером*: роман-дослідження. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. 288 с.
2. Кралука П. *Історія філософії України*: підручник. Київ : КНТ, 2015. 652 с.
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
4. Синюк С. Таємниці темних віків. Рец. на кн. : Кралука П. *Данило Острозький: образ, гаптований бісером. Голос України*. 2016. № 221. 19 листоп. С. 14.

Світлана МАРТИНОВА

*старший науковий співробітник музею «Літературне Придніпров'я»
Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького
м.Дніпро*

ЛОЦМАНСЬКА ТЕМА В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ПОЕТЕСИ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВИЦІ НАТАЛКИ НІКУЛІНОЇ

В естетиці Павла Загребельного наявні образи-символи Дніпра і дніпровських порогів. Дніпра як шляху, історичного плину [7], «головної ріки народу» [2, с.44] і порогів як символу міцї й тверджї духу. Вони зустрічається в численних творах Загребельного, таких як романи «Диво», «Роксолана», «Тисячолітній Миколай», оповіданнях «Печеніги», «Син рибалки». Як от, «...вже перший поріг, до якого підійшли назавтра, перегороджував усю течію Дніпра кам'яним пощербленим гребенем, чорні похмурі зубці стирчали над водою, повороніла вода з диким шалом кидалася на ті зубці, клекотала і бучала, закручувалася в одміті, в несамовитому перестрибі мчала вниз, так ніби хотіла пробити кам'яне дно, провалитися на той світ. ... А є ї страшніші, Вовніг, скажімо,— то там з водою таке виробляє, як вовна стає закучмлена. Над усіма ж Дід стоїть, або Ненаситець, то вже всім порогам поріг. Вже як його перейдеш, то ї перехрестишся...

...Ніхто крім лоцманів... , прямих нащадків запорожців, не вмів підкорити кам'яні шумливі пороги ... і щоразу ждуть тут од козака або життя, або смерті» [1, с. 578].

«Подив перед внутрішньою могутністю людини» [8, с. 93], який на думку Л. Федоровської, завжди присутній в історичних романах Загребельного приваблює в образах витривалих, спритних, відважних і кмітливих лоцманів дніпровських порогів, створених письменником.

Тема лоцманування у Дніпровських порогах цікавила Загребельного, який мав «смак до подробиць, до промовистих деталей історичного фону» [6, с. 523]. То ж зрозуміло, що об'єктом його інтересу стала й дисертація дніпровської поетки й літературознавиці Наталки Нікуліної «Професійна лексика лоцманів дніпровських порогів».

© Мартинова С., 2024.

Роботу над дослідженням теми Нікуліна розпочала в 1967 році, будучи студенткою-третьокурсницею українського відділення історико-філологічного факультету Дніпропетровського державного університету. Уже тоді вона проводила безпосередні спостереження над мовленням колишніх лоцманів, які ляжуть в основу її майбутньої дисертації «Професійна лексика лоцманів дніпровських порогів». До цього часу лексика лоцманів не була об'єктом системного лінгвістичного дослідження науковців. Зібраний матеріал доповнювався різноманітними етнографічними, географічними, історичними виданнями XIX – початку XX ст., де фіксувалися деякі професіоналізми. Було використано також матеріали архіву лоцманської контори, з яким працювала Наталка Нікуліна у фондах Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького. Робота проводилася під керівництвом відомого мовознавця, професора, доктора філологічних наук В.С. Ващенко, який в особі Нікуліної побачив майбутнього успішного вченого-дослідника в царині професійної лексики лоцманів Дніпрових порогів.

Робота Нікуліної складається із вступу і шести розділів. У вступі простежуються історичні умови в яких склалася лексика лоцманів, тобто розвиток самого лоцманства від давнини до нашого часу, організації регулярної лоцманської служби в порожистій частині Дніпра. Нікуліна пише про виникнення Кодацької лоцманської берегової сторожі і поселення слободи Кам'янка (Лоцманська). Створення Товариства дніпровських лоцманів, до якого разом з Кам'янкою і Кодаком належали Сурські і Широцькі хутори (нині село Сурсько-Покровське Дніпропетровського району і село Широке Солонянського району).

Дається етнографічна характеристика лоцманства з посиланням на фонди історичного музею та «Каталог Катеринославського обласного музею імені А.Н. Поля», виданий у Катеринославі в 1905 році. Наводяться цікаві деталі щодо одягу лоцманів. Так, у 1969 році Нікуліна записала розповідь старожила Лоцманської Кам'янки, 82-річного П.Н. Бобошка: *«широкі рукави чоловічої сорочки знаходили у них цілком практичне призначення. На порогах, де ревіння води заглушувало команди, лоцман показував шлях помахом руки. Широки білі рукави підкреслювали рухи. Їх було добре видно»* [4, с. 14].

Характеризуються Нікуліною звичаї й навички лоцманів. З посиланням на «Опис України» Боплана дослідниця пише: *«...під час плаву лоцман мусив бути абсолютно тверезим. Інакше його виганяла*

“бригада”. З цього приводу в лоцманів існує приказка: “Хоч жити – не напийся”. Поминувши пороги, лоцмани перед прибуттям до Кічкасу варили “останню кашу”. Скільки б не залишалося в них продуктів, усе викидали у казан. Цікаво, що Боплан, з’ясовуючи назву острова Кашиоварниця, висловлює думку, що запорожці варили тут кашу, радіючи з благополучної переправи через пороги» [4, с. 16].

Нікуліна наводить захоплені спогади сучасників про лоцманів. Ось кілька свідчень: «Лоцмани свого роду герої. Про деяких старовинних існують оповіді й легенди. Так говорять, що один врятував сотні потоплюючих» [4, с. 14]. «Фігури лоцманів ... являли чудесні моделі для художника. Витягнувши могутні, атлетичні руки, вони з суворим спокоєм дивилися вперед, готуючись грудьми зустріти могутнього ворога» [4, с.14]. «Страшна хвилина настала власне тоді, коли пліт увійшов у самий поріг. Тоді роль лоцмана, і без того велика, ще більше зростає: всі чекають від нього або життя або смерті...» [4, с.14].

Далі Наталка Нікуліна наводить описи подорожей порогами. Окремо характеризує автор лоцманський фольклор: легенди, оповіді, приповідки, пісні, народні віршовані твори, використовуючи з-поміж іншого власний матеріал, зібраний у лоцманських поселеннях. Лоцманські перекази й легенди класифікує залежно від походження, враховуючи, що дало поштовх для їх створення: топонім, фольклор попередніх часів, факт дійсності чи невідомі причини. Наводить фантастичні оповіді про реальні події.

Серед лоцманських пісень виділяє твори двох типів: загальновідомі пісні з більш-менш вдалим переробками та цілком присвячені лоцманству. Говорить про суто лоцманський вид фольклору, яким є примовки до каменів, забор, вирів. «Фольклорні твори про лоцманів цінні для нас тим, що часто містять спеціальну лексику і можуть бути використані для мовознавчого дослідження» [4, с. 18], – пише Нікуліна.

Шість наступних розділів, присвячені професійним назвам людей [4, с. 22-45], орієнтаційній лексиці [4, с. 46-74], лексиці порогового плаву [4, с. 75-95], лексиці, пов’язаній з судноплавством у порогах [4, с. 96-114], лексиці, що стосується сплаву лісу через пороги [4, с. 115-158], ономастиці Надпоріжжя [4, с. 159-166], у тій мірі, у якій вона пов’язана з лоцманськими професіоналізмами».

Завершується наукова праця висновками, бібліографією та додатками з покажчиком слів та словосполучень, зразками текстів, фото-

графічними матеріалами, схематичним зображенням реалій, прізвищами 42 головних інформаторів, спілкування з якими продовжувалося впродовж багатьох років.

Як зазначає Нікуліна, у роботі розглядаються *«різні тематичні групи спеціальних лоцманських слів, а також сталі мовні звороти, до складу яких ці слова входять. Всього виявлено у живому мовленні та описано близько 500 лексичних і фразеологічних одиниць»* [4, с. 167].

Лоцманська професійна лексика аналізується Нікуліною в історичному плані, для чого були залучені пам'ятки староукраїнської мови, переважно ті, що містять староукраїнську військову лексику (козацькі літописи, документи Січового архіву тощо), подекуди давньоруські джерела, лексикографічні праці, присвячені давньоруській мові.

Лоцманську лексику Нікуліна аналізує *«у порівнянні з лексикою споріднених дніпровських промислів (для чого використані матеріали спеціальних експедицій у дані козацькі осередки – с. Радуль Чернігівської обл. і с. Келеберду Полтавської обл.), з лексикою польських сплавників, плотогонів різних держав, обстежених вітчизняними й зарубіжними вченими»* [4, с. 19].

Нікуліна прослідковує взаємозв'язки: *«лоцманських професіоналізмів і загальноживаної лексики говірок лоцманських поселень, лоцманських професіоналізмів і наукової, офіційної, технічної термінології. До уваги взято проникнення лоцманських професіоналізмів у мову художньої літератури та фольклору»* [4, с. 21]. Виявляє великі словотворчі можливості спеціалізованої лексики лоцманів, зокрема доводить, що вона є основою творення багатьох місцевих ойконімів, соціонімів, антропонімів, мікротопонімів.

«У наш час, – пише Нікуліна у висновках, – вивчення лоцманських професіоналізмів має значення не лише для пізнання принципів творення і тенденцій розвитку народної спеціальної лексики, а й практичне – для створення словника українських народних промислів, який давно вже на потребі часу, почасти для формування систем наукової водницької термінології. Воно також дає матеріал для етимологічних студій» [4, с. 173].

Павло Загребельний, ознайомившись з роботою Нікуліної, писав: *«Наталю! Сердечно дякую Вам за “лоцманську мову! Робота страшенно цікава (особливо розділ про плотогонів, хоч мені він особисто зараз не так потрібен). Багато чого я тут почерпнув, навчився, довідався. З отих вступних і заключних розділів треба було б зробити статтю й надрукувати у «Вітчизні» або в «Жовтні». Це ж*

унікальний матеріал. *Творчих Вам успіхів. З щирим вітанням – П. Загребельний. 25 липня 1979р.*» [7]. 23 червня 1973 року відбувся захист дисертації Нікуліної, яка не втратила актуальності й сьогодні. Власне, її висновки не мають часу давності. Вони актуальні й нині й потребують поглибленого дослідження сучасними науковцями заради збереження й нового імпульсу до розвитку нашої багатющої української мовної скарбниці. 1970-і роки, коли Нікуліна захищала дисертацію, «ідеологічний прес після короткочасної відлиги посилювався. ... були численні перешкоди саме ідеологічного плану» [9]. То ж після одержання звання кандидата філологічних наук, Нікуліній «надали право» викладати англійську мову студентам технічних факультетів університету. Затим довелося працювати методистом бібліотеки, кореспондентом газети «Культура і життя», редактором Дніпропетровського обласного радіо, де вона як літературознавиця створила блискучий цикл із 150 передач про письменників краю «На полі Слова». Виступала з численними літературознавчими та мистецтвознавчими розвідками про культуру та літературу краю на сторінках періодичних видань Придніпров'я та України. Лоцманська ж тема не полашає Нікуліну, стає стихією натхненням її поетичної творчості.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. *Роксолана*. Київ: Дніпро, 1988.
2. Загребельний П. «Я вибирав великі душі, які сяють нам тисячоліття». / Голота Л. *Сотворіння*: літературно-художнє видання. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. С.17-45.
3. *Лист Загребельного Павла до Нікуліної Наталки*. Київ. 25 липня 1979р.
4. *Нікуліна Н. Професійна лексика лоцманів дніпровських порогів*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Дніпропетровськ, 1973. Рукопис. Науковий архів музею «Літературне Придніпров'я».
5. Нікуліна Н. *Світло невмируще. Пам'яті В.С.Ващенко*: есе. Дніпропетровськ, 1980-і. Рукопис. Науковий архів музею «Літературне Придніпров'я».
6. Новиченко Л. Хто звів семибрамні Фіви. Новиченко Л. *Життя як діяння*. Київ: Дніпро, 1974. С. 513-531.
7. Сікорська В. Хронотоп і символіка у П.Загребельного. Режим доступу: <http://repository.hneu.edu.ua/bitstream/123456789/13563/1> (дата звернення: 10.08.2024).
8. Федоровська Л. Всесвіт у кожному серці. *Прапор*, 1976, 10, 88-95.

I-90 Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро) / Ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ: ВЦ «Просвіта», 2024. Вип.1. 160 с.

ISBN 978-966-579-608-4

Матеріали конференції друкуються в авторських редакціях.

Верстка, дизайн і технічна коректура – Ольга Шаф.

В оформленні видання використано матеріали сайту

<https://glavcom.ua/columns/yanvaletov/vijna-mizh-ukrajinoju-ta-rosijeju-mozhe-trivati-desjatki-rokiv-935364.html>

Формат 60x84/16. Ум.друк.арк. 11,56
Підписано до друку 28.11.2024

Видавничий центр "Просвіта"
01054 Київ, вул. О.Гончара, 52
Свідоцтво ДК №5774 від 15.11.2017