



ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ
у сучасній українській літературі:
виміри
«КОРОНАЦІЇ СЛОВА»

Колективна монографія

Чернівці
«Букрек»
2018

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № від 27 березня 2018 року)*

Рецензенти:

- Дмитренко В. І.** – доктор філологічних наук,
професор кафедри української та світової
літератур Криворізького державного
педагогічного університету;
- Шестопалова Т. П.** – доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української філології,
теорії та історії літератури Інституту
філології Чорноморського національного
університету імені Петра Могили;
- Васьків М. С.** – доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри журналістики і
міжнародних відносин Київського
університету культури.

П-60 **Проблема** ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри
«Коронації слова»: монографія / наук. ред. Н. І. Богданець-Білоskalенко,
О. О. Бровко. – Чернівці: Видавничий дім «Бук рек», 2018. – 224 с.

ISBN 978-617-7663-01-9

Монографія узагальнює результати дослідження художніх текстів учасників Міжнародного конкурсу «Коронація слова» відповідно до визначення найбільш актуальних для сучасного світу типів ідентичностей – етнічної, культурної, національної, громадянської, європейської, аксіологічної, гендерної, мистецької «розсіяної», «плинної», его-ідентичності та ін.

Пропонується літературознавцям, викладачам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку сучасної української літератури.

УДК 82-94.09

ЗМІСТ

<i>Наталія Богданець-Білоskalенко, Олена Бровко</i> ПЕРЕДМОВА	5
---	---

<i>Тетяна і Юрій Логуші. Конкурс «Коронація слова»: основи, досягнення і місце в літературному процесі</i>	7
--	---

РОЗДІЛ I.

ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	8
--	---

<i>Наталія Ліхоманова. Спогади та ідентичність: у пошуках вільного світу Тетяни Белімової</i>	9
---	---

<i>Оксана Пухонська. «Вертеп. #романпромайдан» Олени Захарченко: світлотіні нової історії</i>	19
---	----

<i>Наталія Розінкевич. Національна та громадянська ідентичність у травелозі «Блукаючий Народ» Олександра Гавроша</i>	30
--	----

<i>Юлія Вишиницька. Колоніальні тенета, або Як залишитися людиною в акваріумі? (на матеріалі роману-антиутопії Олексія Чупи «Акваріум»)</i>	49
---	----

<i>Олена Бровко, Наталія Богданець-Білоskalенко. Повернення можливе: роман Ірини Власенко «Чужі скарби»</i>	60
---	----

РОЗДІЛ II.

АНТРОПОЛОГІЧНІ Й ГЕНДЕРНІ ХУДОЖНІ МОДЕЛІ: ТИПОЛОГІЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ	65
---	----

<i>Ольга Башкирова. Тілесність як простір гендерної самоідентифікації в романістиці Марини Гримич</i>	66
---	----

<i>Ольга Хамедова. Новелістика Євгенії Кононенко: урбаністичний фемінізм як наратив</i>	87
---	----

<i>Галина Шовкопляс. Інтелектуальні детективи Євгенії Кононенко як зразки «жіночого письма»</i>	95
РОЗДІЛ III. АКСІОЛОГІЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ	103
<i>Сніжана Жигун. Три поля Василя Кожелянка</i>	104
<i>Лариса Волошук. Концепт «місто» у сучасній українській романістиці (за творами переможців конкурсу «Коронація слова»</i>	114
<i>Катерина Борисенко, Анастасія Павлова. Особливості рецепції ідей щастя, сродної праці та себепізнання у творчості Володимира Лиса</i>	127
РОЗДІЛ IV. ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ТРАДИЦІЇ І ТРАНСФОРМАЦІЇ	141
<i>Галина Бітківська. Мистецька ідентичність і самоідентичність митця в романах Ірен Роздобудько «Гудзик» і «Гудзик–2»</i>	142
<i>Олена Цокол. Своєрідність відображення реальності в драмі: (на матеріалі п'єс учасників конкурсу «Коронації слова»)</i> ..	153
<i>Леся Сидоренко. «Шевченко під судом» Станіслава Росовецького: новаторські стратегії авторефлексії літератури</i>	163
<i>Тетяна Вірченко. Потенціал гри (за п'єсою Олександра Вітра «Під прицілом тиші»)</i>	185
<i>Авторський колектив</i>	194

ПЕРЕДМОВА

*Наталія Богданець – Білоскаленко,
Олена Бровко*

Ця колективна монографія є одним із результатів реалізації наукової теми кафедри української літератури і компаративістики та кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах». Основними виконавцями є викладачі двох кафедр, частково представлені в цій праці, а також залучені до дослідження докторанти, аспіранти, магістранти кафедри української літератури і компаративістики.

На першому етапі дослідження ми прагнули визначитися з теоретико-методологічними підходами до вивчення проблем ідентичності в літературознавстві і зупинилися на принципах культурних студій, літературної антропології, постколоніалізму, гендерних студій. Під час формування корпусу текстів ми звернулися до узагальнення, систематизації літературних свідчень про ідентичність сучасної доби в доробку учасників Міжнародного літературно-мистецького конкурсу «Коронація слова» різних років, що дало змогу окреслити основні параметри інтерпретації національної, громадянської, мистецької ідентичності в масовій літературі.

Прагнення виявити найпоширеніші текстові проєкції ідентичностей у сучасному художньому дискурсі зумовили структуру цієї книжки, яка складається з чотирьох розділів. У першому розділі «Проблеми національної і громадянської ідентичності в сучасній літературі» автори зупинилися на аналізі текстів Тетяни Белімової, Олени Захарченко, Олександра Гавроша, Олексія Чупи. Увага в другому розділі «Гендерні художні моделі: типологія і репрезентація» зосереджена на прозі Марини Гримич та Євгенії Кононенко. Об'єктом дослідження в розділі «Аксіологічна ідентичність у полікультурному діалозі» стали тексти Василя Кожелянка, Володимира Лиса, Люко Дашвар, Марини Гримич, Наталки Очкур (Шевченко), Олега Шміда. Четвертий розділ «Проблеми мистецької ідентичності: традиції і трансформа-

ції» присвячено кіноцентричній поетиці Ірен Роздобудько та огляду сучасного драмопису – авторів лауреатів «Коронації слова».

Монографія є першою спробою прочитання літературних текстів учасників «Коронації слова» та літературного процесу в цілому в контексті дослідження проблеми ідентичностей як системи визначальних маркерів для характеристики сучасного світу та людини в ньому.

Висловлюємо щирю вдячність видавничому дому «Букрек» за підтримку нашого проекту.

КОНКУРС «КОРОНАЦІЯ СЛОВА»: ОСНОВИ, ДОСЯГНЕННЯ І МІСЦЕ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

*Засновники та керівники
Міжнародного конкурсу «Коронація слова»
Тетяна і Юрій Логуші*

З появою монографії зафіксуємо 18 років формального життя відкритого конкурсу на рукописи. Фактично «Коронація слова», конкурс романів, кіносценарій, п'єс, ліричної поезії, та літератури для дітей та молоді, зародилася ще в середині 90-их, у період розвалу книговидавництва та книжкової торгівлі. Україна в економічній та ідеологічній кризі не була спроможна вибудувати ринкові механізми для відродження української книжки, яка була пригнічена чужими державами/імперіями від початку своєї історії. І тут раптово свобода, воля: пиши, видавай, читай без обмежень.

Причини зрозумілі: державні видавництва, книгорозповсюдження і книгарні не володіли знанням ринку, ні свободою дії, ні належними бюджетами. Нові, приватні конкуренти були скуті фінансово. У результаті, окрім маси «залежаного» соцреалізму, цікаве і цінне рідко траплялося. Це схвилювало засновників. Як так може бути, що в умовах відновленої незалежності України завмирала українська романістика... і поезія, і драматургія, і кіно. Для України це представляло загрозу національній безпеці; держава без своєї літератури не зможе мати кіно, телебачення, театру, пісні і в кінці – своєї мови. На тому і закінчується держава.

Залучаючи ринковий підхід, засновники аналізували ситуацію. Вони почали з'ясовувати причини занепаду в середовищі учасників літературного процесу, ринку книжки.

1. Розмови з письменниками виявили, що автори не подають рукописи до видавництва через: перцепцію безнадійності, необ'єктивність в оцінці, фінансові домагання. Щоб уникнути почуття приниження і неуспішності через відмову видавців, автори очікували на справедливий відбір або непублічну відмову, навіть на поради щодо того, як покращити художню якість творів.

2. Видавцям, в умовах глибокої економічної кризи, бракувало фінансів, не вистачало внутрішніх ресурсів для перероблення

маси рукописів, не було впевненості в успішності виданого твору. Неуспішні твори, тобто романи, які не продавалися, а лежали на полицях книгарень і складів, заморозивши часто запозичені обігові кошти, несли загрози втрат і з часом – банкрутства (і справді, одне за одним видавництва банкрутували).

3. Третій учасник ринку, ланка між читачем і видавництвом – пропадала – книгарні зникали або перепрофільовувалися. Зникала державна дистрибуційна система «Союзкнига» і постала проблема книгозакупівель і постачання. Старі власники або керівники книгарень дотримувалися прорадянської стереотипної неприязні до україномовної книжки. Нові власники шукали максимального прибутку, тобто як найдешевше придбати практично безкоштовні залишки з російського ринку, які «з коліс» пропонували імпортери книгарням, і продати найшвидше з максимальним прибутком. Українські книжки часто подавалися на ринок не за чіткою логістичною схемою, а з високою собівартістю, часто були нецікаві або незрозумілі для читачів, непрорекламовані (точилася дискусія: книжка – товар чи естетична цінність) й, у результаті всіх цих чинників, мало продавалися.

4. А читач, ще не зрусифікований (число таких читачів постійно зменшувалося), шукав і очікував постійно нового, цікавого (для масового читача постмодерн 90-их років, представлений блискучими письменниками, які входять в історію нашої літератури, на жаль, не був дуже зрозумілим, а соцреалізм став перестарілим і завмер) і (головне в ті тяжкі роки економічної скрути) дешевого. Більшість україномовних книжок на ринку не задовольняли цих потреб. Для масового читача, відученого і так від такої книжки радянською політикою, поступового обмеження тиражів і кількості україномовних книжок, найпростішим рішенням ставала книжка з Росії.

5. Для української держави література й культура не були пріоритетом. Державні міністри й законодавці, в більшості вихованці тоталітарної системи з Москвою на чолі, не розуміли аномальності ситуації й ставилися байдуже, навіть вороже до звернень про допомогу.

Щоб розв'язати цей гордіїв вузол, потрібно було вирішити три велетенські задачі:

(а) **системно-економічну**, тобто змінити чинну модель книгоринку за всіма ланками – від письменника до читача (пам'ятаймо,

що економіка раптово відійшла від провальної планової системи й пірнула непідготовлена в незрозумілу ринкову);

(б) **неадекватність літературного процесу**, тобто створити хвилю нової масової літератури, яка заповнила б вакуум після падіння соцреалізму і дала б вибір для потенційного читача, який мав незадоволені потреби і голосував би за твори і письменників своїм гаманцем;

(в) **замкнутого літературного світу**, який був навмисно ізольований від світових літературних процесів, шкіл і течій, заселений наявними лояльними кадрами заслужених письменників (з рідкісними винятками). Необхідна була потреба надати жвавого і масовому читачеві доступного і легко зрозумілого бестселера, без застарілого ідеологічного багажу та поза письменницькими гуртами і школами.

Вихід із кризи вимагав створення радикально нового літературного процесу в Україні на основі широкомасштабного відкритого та демократичного конкурсу рукописів, який надав би:

(а) для письменників – можливість творчої самореалізації на умовах справедливості і конфіденційності, без сорому у відмові і фінансових домагань;

(б) для видавців – багатий та яскравий вибір нових авторів і якісних творів, які дали б перспективу швидкого товарообігу і прибутків;

(в) для книгарень – постійний наплив товару зі швидким обігом та пристойною маржею;

(г) для читача (що найголовніше) – зростаючий вибір захоплюючих й зрозумілих романів рідною мовою, які б успішно відволікали від телевізора (а пізніше – від інтернету і соцмереж).

Задовольнити потреби всіх учасників нового літературного процесу могла б тільки одна унікальна схема, побудована на 13-ти складових принципах та відповідних діючих механізмах.

1. Успішність.

Головна мета конкурсу чітка – заохочувати авторів писати романи і повісті, які мають захоплювати з першої сторінки, тримати увагу читача до кінця, тобто – створювати українські бестселери.

Тільки такі твори могли б спокусити читача придбати (на початку) відносно дорогу книжку, стежити за подальшими новими творами

швидко зростаючого кола нових авторів. Такі романи зможуть мати гарантований успіх. А ціла хвиля таких романів встановлювала єдиний успішний шлях до повномасштабного відродження літератури.

Це перша і змістовна, оригінальна риса конкурсу. В Україні до цього часу не була поставлена мета створювати бестселери.

Ця мета викликала широку та іноді гостру критику, гарячу дискусію в літературних колах про зміст і якість таких творів. Упереджена презумпція серед критиків: такі твори низької якості, банальні за змістом і ніколи не формуватимуть літературу, яка «житиме» тривалий час. Контраргументи: (а) великі класики з минулого теж творили бестселери; (б) гострий сюжет можна поєднати з інтелектуальною глибиною; (в) книжка не повинна бути нудною і недоступною, щоб стати естетичною цінністю; (г) щоб були цінителі елітарної літератури, повинна бути широка маса читачів, які мають рости разом з літературою і доростати до сприйняття «елітарних» творів.

Треба було вирватися з пастки, яка вела до завмираючої літератури з небагатьма письменниками, кожний із кількома цікавими творами і жменькою читачів, а широкі маси українців мільйонними накладами читали б чужу літературу.

2. Оригінальність.

Конкурс приймає на розгляд тільки неопубліковані рукописи від усіх охочих без обмежень і передплат. Кількість допущених рукописів необмежена. Видані або в інший спосіб опубліковані твори не розглядаються. Це конкурс рукописів, а не виданих книг.

Мета конкурсу – створити з часом велику хвилю нових творів, щоб новими книжками заповнити видавництва, книгарні, пробити структуральні перепони на шляху до читача. Існуюча зламана система зможе гальмувати потічок, але не втримає повінь. Цей масивний поштовх з боку конкурсу створить, з часом, міцну прив'язаність читачів до української літератури, скріпить усі ланки від письменника до читача.

Це друга оригінальна риса конкурсу: оригінальні рукописи беруться на розгляд у необмеженій кількості.

Практично всі конкурси в Україні й світі беруть на розгляд або вибирають вже видані книжки, їх оцінюють і нагороджують. Не існує

у світі необмежених, відкритих, національних або міжнародних конкурсів на рукописи згідно з нашими пошуками та твердження відомого письменника Пабло Коельо. У розвинутих ринках роль вибору на себе беруть видавництва, але в Україні в 1990-их роках цей механізм був фатально пошкоджений крахом дискредитованої системи селекції і цензури, а нові ринкові механізми не встановлені.

3. Відкритість.

Конкурс відкритий для нових авторів і для існуючих письменників з виданими творами, та оцінюються всі рукописи на однакових умовах. Також приймаються до розгляду рукописи з-поза меж України (від діаспори).

Ця ще одна унікальність конкурсу, надавання рівних умов новим авторам і вже відомим письменникам, притягнула обидві групи, була привабливою для випробуваних, але дала переважаючу можливість новим авторам.

4. Анонімність.

Конкурс забезпечує анонімність насамперед авторів. Це потрібно для психологічного комфорту авторів, твори яких не здобули призових місць. Вони можуть повторно брати участь в конкурсі без сорому за попередній неуспіх. Учасники конкурсу розповідають, що не раз подавали виправлені / допрацьовані твори або цілком нові, поки не здобули визнання. Відомі письменники, які подали до розгляду рукописи і не ввійшли до когорти переможців, не осоромлені і можуть повторно приймати участь або тихо і непомітно відмовитися від дальших спроб.

Анонімність забезпечується на кожному етапі конкурсу. Потрапляючи до експертів для першої оцінки, і далі до журі, твір просувається анонімно через всі етапи, аж до нагородження на сцені. Правдиве авторство творів відоме тільки одній особі, яка й запрошує 10 переможців на церемонію. Ніхто з них не знає свою нагороду і тільки дізнається про своє місце на літературному олімпі Коронації.

Зрозуміло, що анонімність автора забезпечує об'єктивність в оцінюванні рукописів, усуває будь-які упередженості або дискримінацію. Отже, рукописи надходять:

а) з усіх областей України – наддніпрянські області складають найбільший блок, збалансовані між собою західна і південно-східна Україна;

б) від авторів всіх вікових категорій – серед дорослих віком від 17 до 78. Першу премію здобувають із першої спроби навіть молоді автори віком 20-28 років, наприклад Вікторія Гранецька й Богдан Коломійчук;

в) від представників багатьох професій – учителів, лікарів, юристів, вчених, журналістів, інженерів, професійних письменників, робітників, а також від домогосподарок, студентів, безробітних та ін.

г) співвідношення чоловіків і жінок співмірне (46% до 54%).

Анонімність конкурсу запобігає упередженості за будь-якими ознаками автора: стать, професія, вік, регіон, походження, і т.п.

5. Об'єктивність.

При оцінюванні рукописів до мінімуму зводяться суб'єктивні фактори експертівна вирішальному етапі, знівельований вплив однієї особи на рішення журі. Тому кожний твір читають три експерти, які не знають ні один одного, ні автора рукопису; а також експерти невідомі авторам. Експерти ставлять бали. Середній бал двох вищих з трьох експертів встановлює місце твору в загальному ряді. Анонімні твори з найвищими балами передаються на розгляд журі. Склад журі не оголошується попередньо, члени журі не знають один про одного аж до засідання журі. Рейтингова оцінка виставляється журі колегіально й переможці визначаються за найвищими балами. Експерти й члени журі отримують інструкції та критерії оцінювання, наголос на важливість бестселерівських перспектив твору, тобто захоплююче сприймання потенційним читачем.

Додаткове елімінування суб'єктивності в оцінці творів відбувається за рахунок створення архіву рукописів для видавництва, куди потрапляють твори, яким не вистачило кількох балів до перемоги. Відібрані твори з архіву отримують відзнаку конкурсу «Вибір видавця». Наприклад, у 2013 р. після церемонії нагородження й до Львівського книжкового форуму було видано понад 40 романів, з яких 3 твори лауреатів, 7 дипломантів, а аж 30 творів – це романи, що мають відзнаку «Вибір видавця». В тому числі теж нові книги «короначійних» письменників попередніх років.

Серед додаткових відзнак конкурсу – різні тематичні «спец-премії» (наприклад, історичні, соціальні, патріотичні, «Золотий пістоль», юридичні, гумористичні, про кохання тощо).

Конкурс намагається до мінімуму звести особисті вподобання або невподобання оцінювачів, попри свідому професійну об'єктивність, способом арифметичної середньозваженості.

6. Якість.

Тільки висока якість забезпечує тривалий успіх письменників, задоволення і попит читачів та комерційний успіх всіх учасників процесу, в тому числі і авторів.

У суперечці про художню якість творів завжди існували погляди, що досвідчений письменник кращий за початківця, що пізніші твори письменника кращі за ранні, що графоманство і пересічний талант приводить до скорого випадання з літературного процесу, що з віком приходить мудрість, спостережливість, психологічність, майстерність, що твір з філософічною, естетичною глибиною, що проявляє оригінальність письма і вислову, що піднімає гострі моральні питання, веде суспільство вперед до нового світогляду, нових усвідомлень і змін в суспільних процесах, означає якість.

Прагнення до якості в конкурсі проявляється тим, що беруть участь і зрілі письменники, і автори-початківці. Їх твори проходять через подвійний фільтр оцінювання – експертів і журі. Критерії якості конкурсом не встановлюються, цензури не існує, і підчас засідань конкурсу оригінальність завжди висувається на користь твору. Так створюються умови, що працюють на забезпечення найвищої якості. Так, молоді письменники змушені докладати всіх зусиль для написання художнього твору, а старші – постійно перебувають у творчому напруженні, а не відпочивають «на лаврах».

Для сприяння якості в конкурсі працюють найкращі особистості літературного світу України.

(а) Експерти: понад 500 спеціалістів з літератури (редактори, критики, професори і аспіранти, науковці, письменники, журналісти) читають кілька сотень рукописів, по три кожний рукопис.

(б) Журі: складається з найвизначніших учасників всіх ланок літературного процесу:

(I) *Письменники* – лауреат першої премії попереднього року представляє позицію громади письменників (лауреат змінюється щороку) разом з ще одним або двома відомими письменниками, які представляють різні напрями літератури.

(II) *Видавці* – директори зацікавлених видавництв від великих до середніх; склад змінюється впродовж років; видавці дають оцінку про перспективність твору на ринку, де читачі/покупці вирішують остаточну долю роману й майбутнє автора, даючи зворотній зв'язок для автора та видавництва. Деякі видавництва теж володіють мережами книгарень і розуміють безпосередній попит на книжку (напр., «Фоліо» і «КСД»).

(III) *Літературознавці й літературні критики* – на них припадає дуже важлива роль у визначенні літературної якості обговорюваних на засіданні журі творів. Вони сприяють проходженню до фіналу романів найвищої літературної якості; також визначають місце роману в літературному процесі.

(IV) *Голова журі* – завжди відома й шанована, авторитетна в літературному світі особистість і, звісно, впливає на те, щоб до фіналу дійшли лише високоякісні твори. Очолювали журі в різні роки письменник Павло Загребельний, акад. Іван Дзюба, акад. Микола Жулинський, професори Володимир Панченко, ректор УВУ (Мюнхен) Ярослава Мельник, Тамара Гундорова, Анатолій Ткаченко, Софія Філоненко. Саме їхній авторитет забезпечує належне сприйняття конкурсу та його продовження.

(V) *Гранд Коронація* – вирішує питання зростання нових талантів та додає міцний поштовх до якості шляхом конкуренції між лауреатами конкурсу. Умови конкурсу не дозволяють володарям першої премії приймати участь в номінації. Причина зрозуміла – повторне здобування першої премії блокує пробивання на вершок нових письменників. Конкурс вирішив задачу шляхом створення нового конкурсу Гранд коронації для володарів перших премій. ГК проводиться раз у п'ять років і створює шалений тиск для досягнення максимальної якості.

Питання якості для Коронації слова є частиною ширшого питання якості в українській літературі. Доба велетнів нашої літератури – письменників світового масштабу закінчилася з першою сві-

товою війною. Жорстоке ХХ сторіччя спотворювало нашу літературу соцреалізмом, русифікацію, та фізичним методом зрубу і паростків. Через століття ми повертаємося до можливості нарощування нових велетнів на ХХІ вік, але в умовах літературних реалій, які набагато складніші за всі попередні епохи. Роль конкурсу – примножити наші сили і створити конкурентне середовище, з якого виринуть наші нові літературні титани.

7. Тривалість.

Час написання романів вимірюється не тижнями й місяцями, а роками. Тому автор потребує певності в тому, що конкурс буде тривати, що, можливо, його твір здобуде визнання на конкурсі за рік чи два, як тільки буде дописаний. «Коронація слова» вже триває 18 років, з 2000 року, і кількість надісланих рукописів постійно зростає (до 6000 у всіх номінаціях), разом із фундаментальністю і якістю творів.

Щоб вирішити три великі задачі, які засновники поставили перед собою (змінити: (1) системно-економічну модель існуючого книгоринку, (2) неадекватність літературного процесу, тобто створити хвилю нової масової літератури, і (3) замкнутий літературний світ України, ізольований від світових літературних процесів, шкіл і течій), теж потрібен час. Зміна або перебудова надзвичайно складних та масштабних процесів є тривалою справою. І тому це ще одне пояснення, чому КС – найтриваліший недержавний літературний конкурс в Україні і єдиний свого роду.

8. Інклюзивність.

Конкурс закріплює участь всіх сторін процесу, від авторів до читача, та всіх складових частин суспільства.

(а) Розвиток літератури – це доволі складна справа. Важливим є сполучення всіх ланок від письменника до читача. «Коронація» розв'язала задачу через включення в ланцюг ще однієї додаткової ланки, самого конкурсу як рушійного двигуна, арбітра, судді і модулятора. КС забезпечує корективи, щоб літературний процес в якійсь критичні ланці не почав збивати або гальмувати.

(б) Включені і заохочені всі жанри і теми. Конкурс акцентує увагу і заохочує розвиток дефіцитних жанрів, на які з'являється попит або суспільна потреба шляхом оголошення набору рукописів і вручення спецпремій. Так появились спецпремії на історичну тематику, на інклюзію, на фентезі, і т.д.

(в) Конкурс притягує до співучасті всі літературні течії і організації.

(г) КС надає підтримку для літературної творчості переслідуваних корінних народів.

(д) КС вітає участь всіх соціальних груп і меншин шляхом премії для творів на тему інклюзії.

(е) У своєму міжнародному вимірі конкурс визнає зростаючу у численності і свідомості українську діаспору, заохочує до участі в конкурсі на рівних умовах з вітчизняними. Кількість поданих творів зростає і нагороджується з участю послів цих країн. Це допомагає загострювати увагу цих країн до потреб діаспори.

(є) КС є конкурсом не тільки для романів, але теж для кіносценаріїв, п'єс, ліричної поезії, літератури для дітей та підлітків.

9. Ризик.

Окрім ризику психологічного, для письменників існує ще фінансовий ризик: за виданий роман відповідальність на ринку несе видавець, тому видавці включені до числа експертів і членів журі.

Крім того, після вибору лауреатів і дипломантів на засіданні журі видавці обирають романи до видання. Вони вирішують, хто з авторів з'явиться на світ, а хто пропаде у небуття. При цьому бувають гарячі суперечки, змагання за письменників, переманювання високими накладками і гонорарами – усе так, як і повинно бути в нормальному літературному процесі. Видавець обирає тих переможців, які відповідають профілю своєї читацької аудиторії, чим зменшується ризик несприйняття книжки й фінансового провалу та репутаційного ризику видавництва. Добрі, совісні видавці теж намагаються відкрити для читача роман, який проб'є нові напрямки у літературі і виб'ється на міжнародну арену. Для цього і потрібний конкурс, який надає більше певності для доленосного рішення або стримує друкарський верстат від ганебної появи.

І нині ризик значно більшого масштабу, ніж у далеких початкових 90-их роках.

У перші роки життя конкурсу видавці не радо й дуже обережно бралися за той чи інший рукопис. Варто згадати, що особливо не-легко було в першому, 2000-му, році знайти видавців. Тоді виручили відносно не відомі і нещодавно засновані видавництва (що і до нині працюють). Отже, у 2000 році ці героїчні видавництва були:

1. «Махаон», створено 1997 р., видало дебютні романи Ірен Роздобудько «Пастка для жар-птиці» і Алли Серової «Правила гри»;

2. «Імені Олени Теліги», створено в 1994 р., видало дебютні романи Віктора Абузярова «Євангеліє від Євгенія» і Наталії Шахрай «Сутінки у двох»;

3. «Аверс», засновано в 1994 р., видало дебютний роман Марини Гримич «Ти чуєш, Марго?»;

4. «Підручники і посібники» (Тернопіль) видало книжки Володимира Лиса «Романа» і Олени Стяжкіної «Купуйте бублики».

Декларовані перші накладі тоді були від одної до двох тисяч примірників, що відображувало слабкість ринку, дефіцит обігових коштів при високих банківських ставках і ризик роботи з невідомими авторами. Сьогодні ж курйозно трактувати цих відомих митців, зі значними накладками і перевиданнями, як ризикових.

І при цьому Конкурс зберіг об'єктивність, не беручи на себе прихильність до автора, видавничі зобов'язання, не отримуючи фінансового прибутку від лауреатів, але наштовхуючи видавництва на сміливі кроки.

10. Розголос і розповсюдження.

Окрім дебатів 1990-х рр. про те, чи книжка є товар (сприймалося таке окреслення як принизливе в ті роки), засновники Конкурсу розуміли, що не державою замовлені і розповсюджені накладі вирішують долю твору, а тільки читачі, «голосуючи» гаманцем. За дедуктивною логікою, це диктувало необхідність реклами: книжка як товар підлягає ринковим законам попиту і пропозиції, і тому інформацію про появу книжки необхідно донести до читачів.

Конкурс пішов класичним шляхом маркетингу до населення:

(а) створив назву для Конкурсу і інтуїтивно зрозумілий логотип для легкого впізнання і запам'ятання;

(б) запустив постійне оголошення нового і ще невідомого конкурсу для набору рукописів в умовах недовіря і великого скепсису серед засмучених авторів;

(в) наполягав на привабливому оформленні обкладинок книжок з логотипом «Коронації слова» як «бренд», що сигналізує потенційним читачам, особливо з обмеженими доходами, про якість роману, що заслуговує на придбання;

(г) пропагував авторів і книжки через радіо, телебачення, промоційні заходи, участь на книжкових виставках, які почали появлятися (зокрема Львівський форум видавців), в зростаючому користуванні інтернетом і соціальними мережами (особливо Фейсбуком);

(д) створив урочисту щорічну церемонію нагороджень – українського літературного «оскара» – яка відбувалася кожного року в перший четвер червня і стала наймасштабнішою літературною подією України; присутні телебачення, живий стрімінг та всі види мас-медія і соціальних мереж.

Для того, щоб запрацювала ланка між видавництвом і читачем, – книгарня – потрібні були всі класичні засоби торгового маркетингу. «Коронація слова» створювала й ставила стенди, полицки, стелажі в книгарнях, супермаркетах (наприклад Ашан, Метро, КС), розвішувала афіші/постери, інформація й рекомендації надавалися продавцями за прилавком.

Врешті, допомогли й підсилили такі чинники:

(а) Після зникнення більшості книгарень (ліквідація державної власності, мала приватизація і перепрофілювання), при стабілізації попиту на українську книжку (та позитивний поштовх від попиту на книжки Конкурсу в результаті вищезгаданих рекламних дій), почали з'являтися нові торгівельні мережі, наприклад: «Є», «Буква», «Літера», та україномовно скеровані кіоски на ринку «Петрівка» у Києві. Почали книжки брати на продаж і загальні роздрібні мережі супермаркетів.

(б) Видавництва почали розвивати власні мережі, наприклад: «КСД», «Фоліо», «Фабула», «Країна мрій».

(в) При зростанні кількості точок продажу й обсягу виданих книжок з'явилися гуртовики, які замінили зниклий Союздрук. Дуже

активно на себе взяв розповсюдження книжок «Коронації слова» Михайло Ватуляк.

11. Згуртованість.

Успішний літературний прорив вимагав згуртованості всіх літературних сил України. В середині 90-их років українські письменники були поділені на різні течії, по кілька письменників у кожній групі (відлуння змагання течій у 20-их роках у УРСР), і дві ворогуючі організації – НСПУ (продовження СПУ з радянських часів) і АПУ (новостворена альтернатива для молодших письменників). Мета КС була об'єднувати організації в співпраці з конкурсом і уникати приналежності до течій і суперечок. КС була побудована на принципі інклюзії і відкрита до всіх письменників та авторів. Єдина вимога – це дотримання принципу бестселера – захоплююча, зрозуміла і доступна література для масового читача.

До Коронації слова від початку приєдналася Національна спілка письменників України (НСПУ) і Асоціація письменників України (АПУ). Це запевнило широке сприйняття і співпрацю серед письменників і майбутніх авторів.

Від НСПУ універсально шанований і визнаний письменник нової і попередньої епохи, оригінальний український бестселер Павло Загребельний став першим головою журі у номінації «Романи» в 2000 р. Юрій Мушкетик, теж активний письменник двох епох, став куратор цієї ж номінації на 2003-2006 рр. Активно співпрацювали Володимир Яворівський і Віктор Баранов, а з Михайлом Сидоржевським з 2014 р. Щорічні засідання журі проводяться у будинку НСПУ у Києві. Від АПУ Тарас Федюк став куратором номінації «Романи» в 2006-2009 рр. Розуміли мету конкурсу і підтримували та брали участь Павло Загребельний, Оксана Забужко, Юрко Покальчук, Марія Матіос, Василь Шкляр і безліч відомих письменників.

До роботи авторитетного журі Конкурс завжди залучав авторитетних знавців літературного процесу: відомих літературознавців, критиків, журналістів, письменників й видавців. Висловлювали своє бачення у складі журі й ті автори, які отримали першу премію Кон-

курсу в попередньому році. Серед членів журі романів в різні роки були:

- славетний Павло Загребельний;
- академіки Микола Жулинський, Іван Дзюба;
- професори Володимир Панченко, ректор УВУ (Мюнхен)

Ярослава Мельник, Тамара Гундорова, Олена Бондарєва, Олена Єременко, Анатолій Ткаченко, Тетяна Вірченко, Софія Філоненко, Олена Бровко, Наталія Богданець-Білоskalенко, Оксана Сліпушко, Роман Козлов, Юлія Вишницька;

– доценти Іван Мегера, Лариса Масімова, Лариса Волошук, Микола Луцюк, Сніжана Жигун, Леся Порядченко, Світлана Привалова, Мар'яна Ангелова;

– Ірина Вікирчак («Меридіан Черновіц»), Ольга Герасим'юк (депутат), Дмитро Кириченко, Олександра Коваль («Форум видавців»), Марина Олійник («Чикагський часопис «Час і події»), Микола Сенченко (Книжкова палата);

– письменники Павло Вольвач, Оксана Забужко, Андрій Курков, Юрій Мушкетик, Юрій Покальчук, Михайло Слабошпицький, Тарас Федюк, Олег Черногуз, Володимир Яворівський;

– видавці Орест Бакайчук (вид-во «Бак»), Володимир Брискін (вид-во «Теза»), Марина Гримич та Ігор Осташ (вид-во «Дуліби»), Василь Гудковський (вид-во «Піраміда»), Дмитро і Віталій Капранови (вид-ва «Зелений Пес», «Джерела М»), Олександр Красовицький (вид-во «Фоліо»), Лариса Копань (вид-во «Пульсари»), Іван Малкович («А-ба-ба-гала-ма-га»), Василь Манжура (вид-во «Джура»), Микола Мартинюк (вид-во «Твердиня»), Петро Мацкевич та Анетта Антоненко (вид-во «Кальварія»), Елеонора Сімонова (вид-во «Нора Друк»), Ростислав Семків (вид-во «Смолоскип»), Світлана Скляр (вид-во «КСД»), Наталя Тисовська (вид-во «Країна мрій»), Леонід Фінкельштейн (вид-во «Факт») та інші.

У міру того, як наплив «коронаційних» письменників зростає, спостерігалася закономірна наукова зацікавленість їх творами, посилювався й вплив цієї літератури на суспільство й літературно-культурні процеси. Колективна монографія – це ще один вагомий крок у вивченні письменників, їх творів за вказаною науковою траєкторією. Перша монографія «Сучасна українська белетристика: коорди-

нати Коронації слова» вийшла за редакцією доктора філологічних наук, професора Софії Філоненко.

«Коронація слова» об'єднує всі течії сучасної української літератури, і з часом ця згуртованість переросла в громаду близько тисячі письменників та мільйони лояльних читачів творів Конкурсу.

12. Суспільна користь конкурсу у розвитку культури.

Засновники від початку задумів про конкурс трактували літературу як стратегічну рушійну силу в розвитку багатьох вимірів культури й визначили як пріоритетні для Конкурсу номінації – романи, кіно, п'єси, лірична поезія, і література для дітей та молоді.

(а) Кіно.

(I) Романи завжди виступали головним двигуном і потоком літератури. У ХХ ст. романи стали ще матеріалом для кіносценаріїв.

У номінації для романів Конкурс відкрив безліч нових романістів (письменники, які ще до участі в конкурсі не видавали романів). Масштабність і авторитет Конкурсу підсили також письменники, які раніше видавалися, але збільшили свою популярність і отримали заохочення писати далі

(II) Важливість кіно, включно з телевізійними серіалами, у формуванні свідомості суспільства привело до створення окремої номінації для кіносценаріїв. І вже тільки на самому початку в 2000 році Конкурс визначив 13 кіносценаристів.

Створення номінації кіносценаріїв підтримав Олександр Роднянський, і до співпраці підключився «Канал 1+1» як спонсор і рекламодавець для Конкурсу. У результаті на основі романів і кіносценаріїв знято фільми. Найвідоміші із них:

2004 рік:

- «Ніч світла», за мотивами кіноповісті Олександра Жовни, дипломанта 2000 р. за кіносценарій «Експеримент», зняв Роман Балаян;
- «Дванадцять копійок», Кирило Устюжанін, дипломант 2001 р., за підтримки Президента України.

2005 рік:

- «Темна вода» Андрія Кокотюхи, екранізація роману, який здобув першу премію в номінації «Романи» в 2005 році;
- «Світлячки» Надії Кошман, володаря III премії 2004 року, на за-мовлення Міністерства культури.

2008 рік:

- «Гудзик» Ірен Роздобудько, за однойменним романом, за який авторка здобула першу премію в 2004 р., серіал на телеканалі «1+1». Сценарій фільму переміг на XIII Міжнародному телеві-зійному фестивалі, що відбувся 27-31 жовтня в Барі, Чорногорія.

2009 рік:

- «Повзе змія» за однойменним романом Андрія Кокотюхи, III премія 2005 р, режисер Максим Бернадський, кіносценарій А. Кокотюхи.

2011 рік:

- «Борода» режисера і володаря I-ої премії в номінації «Кіносце-нарії» Дмитра Собчука-Сухолитого.

2013 рік:

- п'єса «Цирк Івана Сили» Олександра Гавроша (перша премія 2011 р.) була покладена в основу фільму «Іван Сила», продюсер Віктор Андрієнко.
- «Поводир» резонантний фільм за кіносценарієм Ірен Роздо-будько і Олеся Саніна, дипломанти 2012 р.

2014 рік:

- «Гніздо горлиці» дипломанта Конкурсу Василя Мельника 2012 р., режисер Тарас Ткаченко.

2016 рік:

- «Століття Якова» за романом Володимира Лиса (I-а премія 2008 р.), який здобув I-у премію Гранд Коронації, автор сценарію Ан-дрій Кокотюха, I-а і II-а премії в романах 2006 р., третя премія в кіносценаріях 2007 р., режисер Бата Недич

2017 рік:

- «Будинок «Слово»», документальний фільм, сценаристи Лю-бов Якимчук, Тарас Томенко (теж режисер, та оператор разом з Олександром Якимчуком), продюсери Юля Чернявська, Олег Щербина.

-
- «Червоний» за романом Андрія Кокотюхи (теж сценарист), Франко Еко (Італія) композитор.
2018 рік:
 - «Будинок «Слово»», художний фільм, сценаристи Любов Якемчук, Тарас Томенко (теж режисер та оператор разом з Олександром Якимчуком), продюсери Юля Чернявська, Олег Щербина.
 - «Залишенець», за романом «Чорний ворон» Василя Шкляра (перша премія в романах 2001 р. за роман «Елементал»/«Самотній вовк»).
 - «Молоко з кровю», за романом Люко Дашвар (Ірини Чернови), за що здобула премію КС у 2008 р.
 - «ЕКС» за кіносценрієм Ярослава Яріша, II-га премія КС у кіносценаріях 2015 р.
 - «Вулкан» – копродукційний українсько-німецько-монакський повнометражний ігровий фільм. У 2015-му році сценарій, створений Романом Бондарчуком, Дар'єю Аверченко та Аллою Тютюнник, став лауреатом «Коронації слова».
 - «Штангіст» Дмитра Сухолиткого-Собчука, кіносценарій отримує відзнаку у Гран Коронації 2015 року. Визнаний найкращим фільмом Національного конкурсу «Молодість».

У силу загальновідомих причин, пов'язаних із хвилями економічної кризи, відсутністю суттєвої державної підтримки та приватних інвесторів, і практично тотальне домінування фільмів і телесеріалів закордонного виробництва, майбутнє українського кіно виглядало так як і майбутнє держави.

Третя революція на Майдані та інвазія Росії створила нову свідомість серед населення і в державних органах. Появилася розуміння важливої ролі вітчизняного кіно у формуванні свідомого суспільства і почалося серйозне виробництво фільмів і пошук романів і кіносценаріїв. Твори Коронації слова відкрили корнукопію для продюсерів і кіносценаристів. Це пояснює спалах у кількості «Коронаційних» фільмів, які у виробництві або у планах на наступні роки.

(б) П'єси.

У 2005 р. Конкурс запровадив третю споріднену номінацію – «П'єси». Це відбулося через прохання драматургів, які вказували на при-

клад кіно і розповідали про застій та занепад у більшості театрів, де ставилися переважно класики через відсутність якісних нових п'єс.

На основі творів переможців «Коронації слова» поставлено багато вистав у Києві, в інших містах України та за кордоном. Ось найрезонансніші із них:

2004 рік:

- «Навіжена співачка» Валентини Тарасової (Краматорськ), володаря першої премії 2004 р., поставлено в Київському академічному Молодому театрі, отримано грант Президента України.

2005 рік:

- «Коли повертається дощ» Неди Нежданої (Краматорськ), дипломанта 2005 р, поставлена театром «Ательє 16», режисер-постановник – Андрій Білоус.

2006 рік:

- «Стежечка Святого Миколая» Лариси Діденко (Львів), володарки II премії 2006 року, поставлена у Львівському театрі юного глядача.

2007 рік:

- «Соло для двох» Віктора Рибачука (Вінниця), дипломанта 2007 р., поставлена режисером Андрієм Приходьком. На Міжнародному театральному фестивалі «Панорама» в Білорусі ця вистава отримала першу премію в проекті «Театр-on-Line».
- «Ромео і Жасмин» Олександра Гавроша (Ужгород), отримав другу премію Конкурсу в 2007 р., твір поставлений на сцені в трьох версіях: (1) спочатку учасниками Студентського театру «Вавилон», (2) потім, майже одночасно, у 2010 р. 16 травня відбулася тріумфальна прем'єра спектаклю на великій сцені Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Тараса Шевченка і (3) приблизно тоді ж «Ромео і Жасмин» був поставлений за результатами блискучої прем'єри і прийнятий до постійного репертуару Одеського театру юного глядача.

2008 рік:

- Вистава «Солодка Даруся» за романом Марії Матіос.
- Вистава театру «Сузір'я», I премія Андрія Рушковського і Сергія Кисильова за п'єсу «Єврейський годинник» в театрі «Сузір'я».

2010 рік:

- Вистава «Рододендрум» у м. Чикаго (США) Анни Багряної.

2012 рік:

- «Майже ніколи не навпаки» Марії Матіос, в Івано-Франківському муздрамтеатрі ім. І. Франка. За цей роман письменниця отримала першу премію конкурсу 2007 р.
- м'юзикл «Глорія» на лібрето автора КС Анни Багряної з прем'єрами в Донецьку та по всій Україні.

2014 рік:

- «Молодий театр» поставив сучасну комедію «В чом чудо, тьотя» Надії Симчич, яка отримала 2012 р. I премію.

2015 рік:

- П'єса Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» – переможець першої премії. Постановки: у Львові – режисер Олексій Кравчук на сцені театру ім. Лесі Українки. У Києві – режисер Стас Жирков на сцені Молодого театру. У Москві – Роман Віктюк на сцені театру ім. Моссовета.

Серед його п'єс: «Слава Героям», «Кольори», «Револуція, кохання, смерть і сновидіння», «Десять засобів самогубства»

2016 рік:

- «Із Тарасом через морок» за п'єсою лауреата першої премії Богдани Олександровської – у постановці Конопотського народного театру «Ми».
- П'єса-казка Ольги Байбак «Нові пригоди Червоної Шапочки» – переможець конкурсу – Київ, театр «Newstage».

2017 рік:

- «Соло для двох» Віктора Рибачука, вистава поставлена в Центрі мистецтв «Новий український театр».
- Постановка «Золотий поріг» Надії Тубальцевої (драма посіла I місце в «Коронації Слова-2013») поставлена в театрі ім. Захави (м. Павлоград) Анатолія Реви.
- Вистава «Країна серйозних» Марини Смілянець, (перша премія у номінації «П'єси для дітей») поставлена у Центрі мистецтв «Новий український театр»

2018 рік:

-
- «Собача будка» Марини Смілянець, перша премія в номінації «Краща п'єса». Вистави за цією п'єсою поставлені у двох театрах: «Вавилон» та у Центрі мистецтв «Новий український театр».

Ситуація в драматургії в принципі повинна бути дещо простішою за аналогічний стан справ у кіно: дешевші кошти виробництва, велике число кваліфікованих акторів і постійний наплив нових випускників театральних ЗВО, наявність театрів. Здавалося, що це мистецтво розпочне швидше підніматися, ніж кіно.

Алесвоїгалузевібар'єригальмували розвиток: економічна скрута – відсутність коштів для поставлення нових п'єс, існуючі кадри трималися місць заради виживання і не допускали нових акторів, випробуваний і знайомий репертуар. Це спричинило занепад театрів. Збіднілі відвідувачі не могли дозволити собі задоволення вечора в театрі; прикипіли до телевізорів або інтернету, книжки. Повстали нові малі, авангардні театри і вони починають на себе брати п'єси Коронації слова.

(в) Поезія.

Спостерігаючи поступовий занепад української популярної музики, з 2008 р. Конкурс відкрив номінацію для поезії, але з фокусом на пісенній ліриці про кохання. Українці славилися в ХІХ ст. як один з найпісенніших народів Європи і українська мова за милозвучністю конкурувала з італійською.

Відомі чинники пісенного геноциду – ті самі, що і лінгвоциду. Проти української пісні повсталала більша частина нового пост-радянського музичного істеблішменту – українська пісня «не формат». Навіть здавалося принципово україномовні радіостанції перейшли на двомовність, а згодом навіть в 2017 р. неспроможні були дотримуватися мінімальних 25% квоти українськомовної пісні. Пісня перетворилася в ганебну картину загального занепаду культури, парадоксально в умовах незалежної української держави.

З метою покращення ситуації, Коронація слова заснувала номінацію «Пісенна лірика» в 2009 році. За десять років існування номінації Конкурс відкрив багато нових поетів та сотні нових поезій. Пісні лауреатів з'явилися вчасно, щоб задовільнити раптово посталі потреби на військову пісню і для потреб радіостанцій на збільшення

контенту. Проект далі масштабно розгортається в рамках запланованої «Коронації пісні».

(г) Для дітей та молоді.

Номінація «Твори для дітей», метою якої є популяризація читання серед дітей і молоді, введена з 2011 р.; і в результаті маємо низку виданих книжечок для дітей та підлітків. Ця номінація поступово розвивається.

До 2018 року твори для дітей були розкладені за номінаціями в тому порядку, що для дорослих. Щорічна церемонія нагороджень проводилася спільно з дорослою Коронацією.

Але починаючи з 2018 року, відчуваючи особливу соціальну відповідальність перед юними авторами, читачами та перед наступними українськими поколіннями, номінацію для дітей та молоді значно розширено. Коронацією слова в партнерстві з Київським університетом імені Бориса Грінченка, Київським палацом дітей та юнацтва, **під патронатом Міністерства освіти та науки, за підтримки Департаменту освіти і науки, молоді та спорту КМДА**, створено **Міжнародний мультимистецький конкурс «Молода КороНація»** як відповідь на попит та на потреби суспільства. Церемонія нагородження проводиться окремо від дорослої Коронації в розширеному форматі. Її грандіозна мета – розширити спектр дитячої літератури та заохотити до письменництва самих дітей. «Молода КороНація» – унікальна багатофункціональна творча платформа, котра:

- стимулюватиме дітей до літературної творчості;
- створить середовище спілкування творчої молоді;
- надасть можливість юним митцям спілкуватися з досвідченими і відомими письменниками;
- дозволить запроваджувати паралельні просвітні, гуманітарні проекти;
- сприятиме новаторству в українській літературі;
- сприятиме кристалізації гарного літературного смаку в молоді;
- покращить мовну та літературну грамотність школярів та молоді;
- допомагатиме вчителям та викладачам формувати нові, актуальні програми для культурних заходів та інших подій;
- стимулюватиме створення локальних шкільних творчих, письменницьких об'єднань;

— розширить видавничий процес у галузі дитячої літератури.

У додатку до номінацій для прози, кіносценаріїв, п'єс та пісенної лірики, уведено три напрямки для цих чотирьох номінацій: (1) дорослі пишуть для дітей (як і до тепер) та нові напрямки; (2) діти пишуть для дітей і (3) діти пишуть для дорослих.

13. Міжнародність і відкритість.

Згадаймо, як виглядали радянські роки і перші роки пострадянського періоду в українській літературі. Радянська цензура і русифікаційна політика не дозволяла літературних контактів, які могли б дати прямий і неконтрольований контакт із широким морем світової літератури. Був обмежений та фільтрований контакт навіть із письменниками, які проявляли або прихильність, або бодай нейтральне ставлення до СРСР і не відхилялися занадто від радянської призми соцреалізму і лівого політичного напрямку. Теж дуже обмежуючий фактор було слабе вивчення і знання мов країн поза соцтабором і навіть дружніх мов таких як польська, чеська і німецька, що давали віконце на літературні і політичні єресі. І для завершальної герметизації міжнародні літературні зв'язки ішли через Москву і російською мовою.

Переважна більшість письменників і читачів були переконані, що вони ознайомлені з основними шедеврами сучасного світового красного письменства. Оскільки все викривлене і вторинне звеличувалося, то українці через додаткові «сита» отримували слабе малотиражне літературне вікно у світ, у першу чергу, завдяки героїчними зусиллями журналу «Всесвіт».

Засновники Конкурсу шукали криголаму, щоб пробити мури ізоляції для широкої маси читачів і надати письменникам зв'язок з читачами шляхом поширених на заході жанрів, написаних без спотворень і викривлень, насаджуваних параметрами радянської цензури: соцреалізму, політичної правильності, національної субординації, та скутої творчої обмеженості перед страхом забороненого. Побажання засновників до письменників було таким: «Пишіть, що заманеться у Вашій творчій уяві, але при одній умові, що Вас зрозуміє і Вашим твором буде захоплений читач, не відкладаючи книжку із

першої сторінки (але ще при умові – що не порушуєте загальні етичні й моральні суспільні норми)».

До новісенських паростків пізніх 1990-х років додався потужний і тепер головний струмінь мейнстримової масової жанрової літератури авторів «Коронації слова». Він скріплювався паралельно великим потоком перекладених західних бестселерів який заповнював вакуум через відсутність пропорційної кількості вітчизняних бестселерів.

Сьогодні, читаючи романи українських і закордонних письменників у порівнянні, не відчуваємо, що це митці з «різних планет», як ще відчувалося в 1990-х рр. Загальнолюдською мовою письменники різних країн відображують реалії і фантазії своїх суспільств і себе як майстрів слова. Очевидно, що українські твори, як і твори кожного народу, є унікальними проявами національної ідентичності, психології, буття свого народу. Українські романи унікальні, бо написані на «гештальті» наших випробовувань людських цінностей у боротьбі зі злом і наїздом, написані соковитою мовою великого європейського народу. На такому фоні народжується велика література.

Інтернаціональність Конкурсу виявляється ще в одному вимірі: поступово зростає кількість творів, написаних за межами України. У ранніх роках конкурсу, не було надходжень. Пізніше траплялися одиниці. А раптово в наборі на церемонію 2014 р. з'явилися високоякісні романи з Швеції, Польщі, Німеччини, Франції, США, Італії, Чехії, Японії. Тепер це щорічне явище.

У перспективі Конкурс має намір скріпити й зворотний потік – популяризувати «коронаційних» письменників за кордоном. Певною мірою це відбувається завдяки «Книжковому простору» на чолі з Миколою Кравченком. Але мета – відкрити для світу постаті на рівні Андрія Куркова.

Початок покладений – кілька десятків романів від пера лауреатів Коронації слова перекладені і виданні європейськими мовами (Лариси Денисенко (Сарабанди банди Сари), Ірен Роздобудько (Гудзик), Марії Матіос (Майже ніколи не навпаки), Антона Кушніра (Urbanstrike), Мар'яни Малиної (Фіолетові діти) та інші).

Також встановлений зв'язок із відомими письменниками українського походження, такими як: Марина Левицька (Marina Lewycka),

Анна Шевченко (Anna Shevchenko), обидві з Великобританії, і Чак Пагланюк (Chuck Palahniuk) із США.

* * *

Отже, здійснюється мета засновників. Конкурс відкриває й популяризує творчість широкого спектру авторів, здатних створити нове літературне відродження, наповнюючи український ринок повнокривною, захоплюючою, конкурентоспроможною літературою, щоб закріпити новітню вітчизняну літературу на світовому рівні. Окрім романістики, Конкурс стимулює і розвиток вітчизняних театрів (подаючи нові п'єси для оновлення репертуару), пісні (подаючи нову пісенну лірику для композиторів і виконавців) та кіно й телебачення (подаючи нові кіносценарії).

Нарешті, варто проаналізувати місце цього дивного явища – великої кількості нових письменників, які стихійно, але зорганізовано з'являються в Україні.

Зрозуміла поява класиків ХІХ сторіччя (точніше 1798-1918 рр.), починаючи із славного полтавця І. Котляревського, романів П. Куліша, через класицизм, романтизм, реалізм, модерн аж до перелому Першої світової війни. Тяжко народжувалася нова література величезного слов'янського народу, розселеного від Сяну до Дону, з чудовою мелодійною мовою, в умовах заборон і переслідувань. Вперто й героїчно зростали вітчизняні класики в порівнянні з нашими сусідами, де ніхто не забороняв елементарного права людини на свою мову. Серед понад сотні українських класиків 11 письменників були репресовані царською владою¹, але інші продовжували справу.

Перша хвиля новітньої літератури

Після апокаліптичної війни і відновлення української державності у формі УНР, культура розвивалася вибухово. Появилось десятки нових письменників, більшість яких продовжило писати навіть в умовах зростаючих обмежень в УРСР. До них приєднувались ще кількасот, які стали відомі як «Наші двадцяті» в 1920-их роках і далі як «Розстріляне відродження» в 1930-х рр. Переважна більшість їх зникли в жорнах радянських репресій.

¹ За М. Жулинським.

Відомості про втрати різні, але приголомшливі: від 223² або 246³ або 301⁴ або 1111 (Сандармох). Ще декілька десятків продовжило літературний розквіт поза УРСР (Олесь, Винниченко, Маланюк, інші письменники західних теренів України, Празької школи), але їх творчість, як і твори «Розстріляного відродження», стала відомою в УРСР тільки наприкінці 1980-х рр.

Друга хвиля

Кількість письменників, «шістдесятників», що з'явилася в короткій період одного десятиліття 1955-1965, була дещо меншою за «Розстріляне відродження», приблизно півтори сотні письменників, але мала потужний вплив на митців інших течій і на літературний процес пост-сталінізму. Проте друга хвиля теж завершилася репресіями: частина письменників замовкли, репресованих було 29⁵, а більшість пристосувалися до брежнєвських «реалій».

Нечисленне відродження «постмодернізму» розпочалося в середині 1980-х. Зі зникненням цензури, з рідкісними винятками, колишні радянські письменники нічого цінного з шухляд не подавали до видавництв і нового не писали. Й економічна криза 1990-х рр. придушила потенціал літературного розквіту. Після спалаху 1988-1993 рр., переважно державне цінне видання «повернутих» письменників, різко падали накладі, нечасто видавалися твори, нові письменники не мали доступу до завмираючих або таких, що банкрутували, видавництв, кількість книгарень катастрофічно зменшувалася, мережі книготоргівлі згорнулися, завіз дешевих книжок із Росії давав прибуток книготорговцям і книгарням, витискав українську книжку. Держава ставилася байдуже й допускала животіння державних видавництв.

Українська література кінця ХХ сторіччя завмирала на очах. Сумна картина вітала рідкісного відвідувача книгарень: на українські книжки піднімалися ціни в той час, коли прибутки населення

² Ю. Лавриненко називає 223 постаті, які були вилучені з літератури;

³ Мусієнко називає 246 зниклих і тільки 36 тих, які продовжили літературну діяльність в Україні після репресій;

⁴ Б. Кравців подає 89 померлих, називає ще 212 письменників, твори яких не друкували, тобто 301 втрачених для української літератури;

⁵ За М.Жулинським.

знеціювалися, щоразу менше й менше з'являлися нові книжки, авторів меншало, а відомі митці рідко видавалися, українські книжки присипалися порохом і поступово переносилися на нижні полицки і закутини, щоб звільнити місця для навали дешевої макулатури з сусідньої країни.

Третя хвиля

Як вже згадано, наприкінці 1990-х рр. розпочався амбітний та інноваційний конкурс «Коронація слова», який намагався компенсувати втрати літератури «Розстріляного відродження» і поступово, і системно впродовж 18 років формував величезну когорту нових письменників.

Як це явище оцінити, схарактеризувати? Чи в новітній українській літературі «коронаційні» письменники фактично становлять Третю Хвилю масового входження нових митців, як оцінив академік Микола Жулинський? Чи «коронаційні» письменники представляють Нову Хвилю для початку нового століття?

За стилем і суттю це нові письменники. У їхніх творах важко відчуту відлуння 1920-30-х рр., або прикритої нюансної боротьби 1960-70-х, або навіть постмодерних пошуків 1990-их. Різні жанри, різні віком, різні стилем, їх об'єднує відвертість, відкритість, вільнодумство і шалений попит серед читачів, і в результаті – великі накладі. І всі вони писали для конкурсу під єдиною вимогою що їх всіх зводить одним спільним знаменником – пиши так, щоб читач не зміг відкласти книжку після прочитання першої сторінки.

Вони – третя хвиля, нова українська література нової України і ніхто вже не примусить їх ні мовчати, ні вмирати, ні емігрувати!

Золоті письменники України

У межах Конкурсу Тетяна та Юрій Логуш у 2012 р. започаткували нову відзнаку «Золоті письменники України». На створення відзнаки надихнула творчість Люко Дашвар, сукупний наклад творів якої перевищив триста тисяч. З «коронаційних» письменників цю відзнаку отримали Люко Дашвар (Ірина Чернова), Міла Іванцова, Андрій Ко-

котюха, Василь Шкляр, Ірен Роздобудько, Тимур Литовченко, Галина Вдовиченко, Володимир Лис, Алла Сірова, Світлана Талан, Дара Корній та інші.

Відзначено й творчість відомих українських авторів, наклад творів яких перевищує сто тисяч примірників: Іван Білик, Роман Іванчук, Юрій Винничук, Сімона Вілар (Наталія Гавриленко), Анатолій Дімаров, Мирослав Дочинець, Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Ліна Костенко, Андрій Курков, Юрій Логвин, Лада Лузіна, Юрій Мушкетик, Всеволод Нестайко, Леся Романчук, Генрі Лайон Олді (Дмитро Громов і Олег Ладиженський), Андрій Валентинов (Андрій Шмалько), Олег Черногуз, Михайло Шевченко, Ганна Чубач, Сергій Пономаренко, Олександр Мороз, Леонід Горлач, Любко Дереш, Василь Фольварочний, Сергій Ухачевський.

Відзнаки поза Конкурсом КС

Художні твори багатьох авторів, що брали участь у Конкурсі, отримують додаткові відзнаки поза межами «Коронації слова». Цих відзнак забагато, щоб з точністю перерахувати. Подаємо деякі приклади. Низка романів неодноразово входить до Всеукраїнського рейтингу «Книжка року». Роман Галини Вдовиченко «Пів'яблука» став переможцем конкурсу «Дебют року 2008» у номінації «Кращий автор» від мережі книгарень ЕМПіК (БУКВА). Лауреат ІІ премії в 2009 році Максим Кідрук отримав почесну відзнаку «Відкриття року» за роман «Мексиканські хроніки». Також цей роман посів друге місце в щорічному рейтингу журналу «Кореспондент» «Найкраща українська книга – 2010» в номінації «Документалістика».

«Короновані» твори здобувають визнання й за межами України. Зокрема, романи відзначаються на конкурсі «Книга року Бі-Бі-Сі». Роман Анни Багряної «Етимологія крові» («За Габією, або Усупереч забобонам») і твір молодого автора Івана Підгірного «Ініціація» стали лауреатами Міжнародної українсько-німецької літературної премії ім. О. Гончара. Також цей же твір Анни Багряної отримав ІІ місце на конкурсі видавництва «Смолоскип». Роман «Майже ніколи не навпаки» Марії Матіос здобув у 2007 р. першу премію «Коронації слова», а в 2010 р. вийшов англійською мовою в Австралії. Роман

Мар'яни Малиної «Фіолетові діти» відзначено і видано грецькою мовою посольством Греції.

Твори авторів-переможців «Коронації слова» – це теж історичний та соціологічний портрет сучасної України. Сторінки рукописів віддзеркалюють життя справжніх людей: якими справами вони займалися, які життєві тягарі несли, чим захоплювалися і чим обурювалися, що їх тішило і що хвилювало, що давало піднесення і наповнювало гострими відчуттями, куди буяли їхні фантазії та що приземлювало їх. Власне, ці тексти для майбутніх поколінь – це літопис буття людей тієї доби, коли оновлювалася Україна. Вони доповнюватимуть сухі історичні дослідження живими людьми, подіями і безсмертними надіями.

**РОЗДІЛ І.
ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА
ГРОМАДЯНСЬКОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

СПОГАДИ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ: У ПОШУКАХ ВІЛЬНОГО СВІТУ ТЕТЯНИ БЕЛІМОВОЇ

Наталя Ліхоманова

Ознакою сучасних соціальних і гуманітарних досліджень є посилення інтересу і звернення до студіювання пам'яті у різних її проявах: національних, історичних, колективних, сімейних тощо. Оскільки пам'ять є тим індивідуальним та суспільним феноменом, завдяки якому відбувається особиста і колективна ідентифікація.

Притаманний кожному суспільству і кожній епосі комплекс текстів, зображень і ритуалів фіксує і передає у майбутнє власне бачення себе, формує колективну пам'ять минулого. Документально чи художньо зафіксовані спогади є тією наративною основою, що пов'язує минуле із теперішнім. Як правило, вона позбавлена об'єктивності і характеризується усталеною аберацією минулого, коли віддалені у часі події і постаті набувають рис суб'єктивної ідеалізації.

Художнє втілення подібної аберації ми можемо побачити вже у давньогрецькому епосі. Наприклад, антична міфологія розповідає нам повчальну історію про п'ять віків людства і поступову зміну поколінь у формі антиградації: від золотого, *«коли владикою неба був Кронос»* і де *«люди жили, мов боги ті безсумні і світлі душею, / Як від тяжкого труда, так від горя далекі однако. / Старість до них не зближалась. Могучі на руки й на ноги / Завжди на учтах вони веселились, не відавши лиха, / А помирали як сном опановані»*[3], до покоління залізного – *«Ні вдень, ні вночі вже / Не припочити йому від труда, не позбутися смутку. / Долі немає. Турботи тяжкі від богів йому дані»* [3].

Роман Тетяни Белімової «Вільний світ» (I премія «Коронації слова – 2014») не випадково викликає асоціації із знаменитою поемою Гесіода «Роботи та дні». Адже основною темою твору є події життя кількох поколінь двох українських родин, долі яких переплітаються у жорнах історії (під дією безжального Кроносу), де *«самі лиш остануться біди / Смертним рожденцям землі, і не буде на муки поради»* [3].

Тай подальші пошуки вільного світу персонажами роману, про які розповідає нам авторка і які визначають тему твору, виявляються марними. Про це говорить і сама Тетяна Белімова в одному зі своїх інтерв'ю: *«Це ніби так трохи саркастично – «Вільний світ». Бо насправ-*

ді його ж не було ніколи. В ті часи, коли розгортається дія мого твору, його, звісно, не було. І герої, які покинули межі рідного світу у пошуках вільного світу, не знайшли його. Це такий мій авторський сарказм, не знаю, наскільки відчутно це із тексту. Насправді, вільного світу як не було, так і не має до сьогодні. Але пошуки його тривають» [5].

Сюжетні лінії життя Терещенків з Києва і Коломійців з села Княжа Криниця, що на Черкащині, розгортаються від 30-х років ХХ ст. до сучасності (остання часова позначка у романі – 2005 рік). Шляхи їх кілька разів перетинаються, а наприкінці роману читач дізнається, що онуки цих двох родин щасливо одружуються.

Перед читачем розгортаються події, які є передусім автобіографічним викладом спогадів, листів, щоденникових записів представників двох родин. Ми бачимо *«два дуже подібні життєписи двох українців, дуже переплетені, дуже схожі, але й дуже відмінні»* [5]. Це і важлива частина сімейної і, насамперед, особистої історії, яку прагне донести до читача, а, можливо, і до власної родини письменниця (цим можна пояснити і наскрізну ліричність (або, на думку деяких критиків, мелодраматичність – *«динаміка мильної опери витримується – напруга почергово перемикається між сюжетами двох родин, історія не має початку і кінця, від конкретного епізоду залежить, хто з героїв з'явиться нині «крупним планом»* [6]). Теоретичною основою для аналізу цього роману, на нашу думку, може послугувувати концепція «комунікативної пам'яті» (Я. Ассман). Однією з її різновидів є пам'ять поколінь. Тобто це так звана біографічна пам'ять, усні і зафіксовані спогади, щоденники, фотографії, які презентують і ретранслюють уже завершену життєву історію.

Згідно з концепцією німецьких дослідників Яна та Алейди Ассманів, пам'ять поколінь обмежується до трьох-чотирьох поколінь, які живуть одночасно (діти – батьки – діди – прадіди). З їх смертю комунікативна пам'ять стає частиною пам'яті культурної, тому так важливо зафіксувати фрагменти усних і задокументованих спогадів пам'яті поколінь. Природно, що культурна пам'ять з часом «трансформує фактичну історію в ту, яку запам'ятала, і тим самим у міф» (Я. Ассман). Але часова віддаленість зафіксованої історії не зменшує її значимість для культурної пам'яті, так як вона і формує пам'ять історичну.

«Що більше від нас віддаляється Аушвіц, то ближче підступає до нас ця подія, спогад про цей злочин», – читаємо ми в одній з праць

німецької дослідниці А. Ассман «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» (2009). Події минулого не знебарвлюються з часом, вони парадоксально ближчають і актуалізуються. На цьому наголошує і Тетяна Белімова, характеризуючи свій роман як антитоталітарний і антивоєнний.

«Аби не зникнути в майбутньому, досвід свідків тих подій має бути перенесеним до культурної пам'яті нащадків», – зазначає А. Ассман [1, 24]. Вона підкреслює і значимість трьох стабілізаторів індивідуальної пам'яті: афекту, символу і травми.

За А. Ассман, культурна пам'ять охоплює епохи і формується на усталених, нормативних, історично визначених і політично схвалених текстах, тоді як комунікативна пам'ять *«охоплює, як правило, приблизно три покоління»*[1, 22].

Чому ми бачимо підтвердження на сторінках роману Тетяни Белімової. Спогади персонажів завершуються щоразу ліричним рефреном, який стверджує і нагадує нам – марно деінде шукати вільний світ, він може бути лише в кожному з нас.

Так читач спостерігає за розвитком долі Єфрема (Юхрема або ж Юхремчика, так називає його у своїх листах і спогадах мати), який дитиною пережив голодомор, а юнаком потрапив до німецького полону. Він ставить перед собою і читачем вічні питання про сутність власної ідентифікації і суб'єктивної плинності часу: *«Я – Єфрем. Мені вісімнадцять, а може, уже й дев'ятнадцять? Я втратив лік дням, просту пам'ять часу, я – живу – тут – і – сьогодні, не замислюючись про завтра»* [2, 39]; імперативну визначеність добра і зла: *«Зло завжди породжує до себе подібне! Саме так – вирвати, вирізати зубами все! Так само, як знищили все моє! Вибити зброю й націлити на ворога! Щоб уже не ти, а він у смертельних корчах... Але поки я беззбройний, одиниця з нашитим на рукаві номером (без імені й прізвища), і я не знаю, чим і як боротися за вільний світ. Вільний світ – довкола чи в мені – що це? Чи існує такий?»* [2, 49].

Саме Єфрем є тим голосом, який постійно ставить перед нами питання щодо власного самовизначення: *«Але роблю я все це механічно. Ніби уві сні... Оте вранішнє відчуття зміненого кута зору (таке вже колись було зі мною... коли? чи тоді, коли був в'язнем Проскурівського концтабору? Чи в дерев'яному вагоні простого товарняка дорогою сюди? Чи вже тут, у цій ситій бауерській Німеччині?) знову накриває*

мене... Хто я? Хто? У цьому великому світі? І де те місце, оте саме пристановище, де я буду собою? Не в'язем, не «костом», не рабом, а вільною – людиною – для – себе – самого? Та й чи можливо це? Коли врешті знатиму? Знову знатиму відповідь на таке, здавалося б, просте запитання: хто – я – такий?» [2, 192]. Молодий хлопець, що був примусово вивезений на роботу до Німеччини, вирішує повернутися до Радянського Союзу, незважаючи на спокусливі обіцянки визволителів-американців: «Більшість із нас нічого не тямлять у політиці – ми звичайні, пересічні, шеренгові, але нам хочеться додому, до наших родин, до рідних покинутих гнізд, хай і розорених, спустошених війною, та й до війни бідних і злиденних. Нам хочеться додому» [2, 200].

Єфрем звільняється з полону голодної смерті у 30-х роках, а згодом тікає з німецького полону: «І ми біжимо, а мені так радісно, так легко, ніби й не було ніколи цього багатомісячного погибельного полону! Не було скаліченого, осиротілого дитинства! Ніби це не я, а хтось інший, схожий на мене, пройшов ці страшні випробування. І хтозна які, може, стократ лютіші випробування ще попереду? Ніби я знаю, що мене чекає вільний світ – світ поза концтабором, війною, голодом. Ми біжимо, вільні і юні, а тому дужі та сильні! Ми біжимо... у прекрасний вільний світ» [2, 56].

Перебуваючи у перманентному екзистенційному пошуці вільного світу, герої роману опиняються передусім у ситуації втечі – з полону, ворожої країни, тоталітарної ідеології.

Його мати, яка чекає на повернення свого сина, тужить за покійним чоловіком: «Плаче Марія. Ридма ридає. Лягла головою на стіл, але не відчуває його відшліфованої гладесенької поверхні. Плаче... Коли вже вона буде вільна? Вільна, як Іван? Полине до нього в його вільний світ?» [2, 133].

Майбутня дружина Єфрема, Ольга, що працює у сусідньому будинку у родині Дунау, бачить свій вільний світ у минулому: «Удома, певно, сніг. Уже давно випав. І світ довкола став білий-білий. Той далекий, свій, знаний до останньої бурулі під солом'яним дахом світ. Той світ, у якому любов, добро й воля (чи була, чи лише примарилася, коли тікали на Алтай). Той її вільний світ, а не цей, де сіра мряка ранку зливається в одну непорушну пляму напівсутінок-напівсвітла, і так увесь день – аж до глупої ночі» [2, 161]. Саме туди вона прагне повернутися. По завершенню війни, не зважаючи на спокусливі обі-

цянки американських агітаторів, вона вирушає до батьківщини разом із чоловіком Єфремом: *«Лустка цього великого кам'яного дому, лише вітер, вільний вітер (чи не той – із України?) свище в комині, хряпає відчиненою для провітрювання кватиркою. Вільний сіверко»* [2, 161].

Інша доля у Тоні Марецької, доньки ворога народу, остарбайтерки, яка залишається у повоєнній Німеччині, а згодом емігрує із чоловіком Георгієм до Австралії. Поетична душа Тоні піднесено почувває себе на горищі будинку своїх німецьких господарів. Наодинці із собою і безмежним небом, *«завислим над головою, через яке уночі, якщо немає хмар, – мільйони чужих зірок (бо ж і небо чуже). «Ось він – вільний світ! Він вільний? Там нема остарбайтерів? Там нема остарбайтерів... і... ворогів народу? Їх теж...»* [2, 94].

Її чоловік також тікає, спочатку від смерті: *«Хвороба відступила! Отже, воля, хай навіть у цьому заґратованому світі! А свобода? Буде колись? Буде! Теж не за горами, як і весна (чи була, чи лише наснилася?), бо вже ж спека (спека? Чи вже літо?) струменіє в кожную шпарину цього похмурого місця – місця, що його я покину одного дня, щоб іти у вільний світ»* [2, 103]. А далі Жора (Георгій Терещенко, а згодом Джордж) шукає свою долю у світі за океаном.

Наприкінці свого життя Георгій розмірковує про свій пошук ілюзорного вільного світу у чужій країні, він розуміє, що його дружина *«не – повинна – була – жити – поза – Україною (її ностальґія була навіть більшою за її внутрішні уявлення про Батьківщину). Вона думала, що сильна й усе здолає, що в неї є бажання й воля до нового, кращого життя. А насправді оці всі її спроби – писати вірші й публікувати їх у безкінечних діаспорних альманахах, членство в Союзі українок Австралії, членство в Союзі українських організацій в Австралії – були лише намаганням старанно замаскувати порожнечу, яку вона відчувала весь час нашого існування «тут». Я звик і прилаштувався до життя, вона – ні. Це зрештою її і спалило. Той вільний світ, якого Тоня так прагнула, став для неї справжньою в'язницею, яку вона носила в собі всі шістдесят років свого життя»* [2, 235].

Спогади Георгія, Єфрема, Тоні, Марії, Гафії та інших персонажів передусім рефлексивні. Оповідач перебуває у ситуації самоспостереження, самофіксації, його особистість розщеплена на «Я», що згадує і розповідає, і «Я», про яке згадують і про яке розповідають. Цим

пояснюється експресивний характер оповіді і внутрішніх монологів роману, які Г. Улюра визначає як «ламентация» [6].

Визначення жанру роману влучно формулює його авторка: *«критики його визначили сімейною сагою. Я, коли відсилала його на конкурс «Коронація слова» і мусила вибрати жанр, не могла визначитися, бо він наче і історичний роман, а наче і не тягне на повноцінний історичний роман. Я сама вигадала таке визначення: історичний роман-образ. А на сагу мені не хотілося б посягати, бо обсяг (твору – ред.) якось недостатній для саги»* [5].

Аналізуючи жанрові особливості роману, С. Журба зазначає властиву для нього жанрову поліфонію: *«Поєднання рис екзистенційних, психологічних, часово-просторових, осмислення дискурсивної практики нарації дає підстави визначити жанрові дефініції твору Т. Белімової «Вільний світ» як роман-хроніка, роман-спогад, біографічний роман, роман-пам'ять, сімейна сага та історіософський роман»* [4].

На наш погляд, це не сімейна сага і не історичний роман, оскільки бракує йому не лише обсягу, а й епічної описовості. Він демонструє і переобтяженість ліричними фрагментами, одним з яких є поетичні епіграфи до кожної частини, які можуть бути ключем для розкриття ідеї учнівського твору, але для подібного «історичного роману-образу» є зайвими.

Перед нами і роман-пам'ять, жанр, якому притаманно суб'єктивний характер нарації та сюжетна фрагментарність. «Пам'ять не можна пояснити», – писала Вірджинія Вульф.

Виклад подій оповідачем часто переривається внутрішніми монологами персонажів, вони наповнені питальними і окличними реченнями, риторичними запитаннями і вигуками: *«А як же було не тікати? Везуть на роботу? У Європу? У нове, краще життя? А як ні? Он євреїв везли уже у світле майбутнє. Та хіба лише їх? І куди привезли? У моторошний самою лише назвою Бабин Яр? Моторошний... Бо всі вже знають про те, що робилося у вересні сорок першого в тому погибельному місці, дорога до якого через декілька давніх, як сам Київ, кладовищ (справжня *viadolorosa* – хресна путь – шлях скорботи – дорога до смерті, невблаганної, страшної) спускалася дедалі нижче й нижче – у самісіньку пекельну безодню глибочезного урвища»* [2, 82].

Потрібно зазначити, що твір адресовано до широкого кола масового читача, який об'єднаний одним постколоніальним історичним

простором і має свої впізнавані тематичні і образні маркери. Тому такий читач не потребує розгорнутих змалювань картин історичної доби, він зможе одразу зрозуміти політичний контекст події лише за кількома реченнями: *«Тоня навіть не побоялася поїхати «туди», у «совок». У вісімдесятому році – ніби на олімпіаду в Москву (тоді по-блажливо пускали всіх, і навіть колишніх земляків). Але до Києва все ж не пустили. Довелося її майже вісімдесятирічну матір везти в столицю зустрітися з дочкою»* [2, 234]. Адже схожі події можна знайти майже у кожній родинній історії сучасного українського читача. Комунікативна пам'ять його сім'ї, можливо, ще не перейшла у пам'ять культурну, але має усні, а часом і документальні підтвердження про випробування голодомором, війною, полонем, примусовими роботами у Німеччині, радянськими і фашистськими таборами, еміграцією.

Тому читач, який вбачає в цьому романі певні паралелі зі своєю родинною історією, можливо, і не зовсім потребує глибокого авторського аналізу і опису широкого контексту історичного тла, оскільки для нього більш важливим є власний спогад та особиста ідентифікація.

Важливим, на нашу думку, є образ долі (який тут постає як незмінний фатум у пророцтвах давньогрецьких трагедій). Він персоніфікований у образі хворої дівчинки Полі, яка має дар до знахарства і провидіння. Від народження у неї проблеми із серцем, бо воно чутливе до болю кожного з родини Терещенків і мешканців всього Труханового острова. Незмінними є пророцтва Полі щодо подальшого життя кожного персонажа, вона немов диктує книгу життя кожного з них.

Невипадково наприкінці роману ми бачимо оповідачку, яка перечитує щоденникові записи бабусі, розглядає гілки свого родинного дерева і розмірковує про майбутнє: *«Я хочу бути як Поля. Хочу допомагати іншим»* [2, 265].

Образ втраченого вільного світу, особистої, родинної й національної ідентичності втілює традиційний концепт «острова».

Це Труханів острів, що наближається до міста із наступом зимових морозів, і віддаляється навесні із відлигою. Це острівець того вільного світу, який залишається лише в пам'яті і до якого повертається лише уві сні: *«А вночі сниться зелений острів дитинства – зелений, оповитий сталевими хвилями могутньої ріки, весь залитий сонцем (мов визолочений) або ж омийтий літнім дощем»*.

Вдихаєш на повні груди цей запаморочливий озон і боїшся прокинутися» [2, 232].

Адже будинок родини Терещенків під час війни зникне у вогні, він так і не буде відновлений. Його мешканці розійдуться світом у пошуках нового дому, кімнати у київській комуналці чи просторого австралійського будинку: *«Усе згорить... Усе поглине вогонь, страшний, навісний, невблаганний. Вони, звісно, цього не побачать. Будуть лише здалеку, із низини лівого берега, дивитися на цю заграву, відбиту в Дніпрі, відтінену нічним небом. Бачитимуть дерева, які корчуватиме вогонь, і вони будуть падати. Плакатимуть... Надто мати. У неї вже ніколи не буде власного дому – кімната в комуналці, спільні тісні сіни, загальна брудна кухня... А острів? Навіки втрачений, загублений, минулий світ...» [2, 118].*

Гафія Терещенко перед смертю згадує радісні і трагічні миті, *«спалений острів їхнього життя, втрачених мрій, сподівань, минулого, мов сон, щастя» [2,168].*

Клава, за якою причиняються двері, також йде *«у – вільний – світ – по – той – бік – дверей, де світить сонце (чи й місяць), Дніпро, острів у легкому літньому мареві. Це там? По інший бік ріки? Це десь там...» [2, 85].*

Вільний світ – це і світ спогадів. Юхремчика, який згадує у полоні свій дім, свою сім'ю. Гафії, для якої втрачений світ минулого залишається у згарищі будинку: *«Для когось це лише попелище, а для неї... Для неї? Рештки її минулого (Чи існування, чи найяснішого, скороминущого щастя?)» [2, 174].*

Культурна пам'ять демонструє сентиментальні спогади про минуле, радість життя залишається назавжди у дитинстві, юності чи молодості. Для родини Терещенків – це ілюзорний вільний світ Труханового острова, для Єфрема Коломійця – впорядкований світ сільськогосподарської Німеччини. Для Георгія Терещенка цей світ давно зник, як міфічна річка забуття, – *«Пробіл чи розлом, у якому, ніби у казковій Леті, безслідно зникло непрожите життя. Непрожите тут, на Батьківщині, біля своєї родини» [2, 248], чи затонула Атлантида: «А острів? Теж заріс... І сліду не лишилося від їхнього колишнього життя, вулиць, садиб, будинків, як і від тої смертельної пожежі. Це зовсім інший острів. І зовсім інакший Київ» [2, 249].*

Світ існує як дійсність, а не реальність. Світ «обумовлений існуванням суб'єкта і існує лише для суб'єкта» (А. Шопенгауер). Вільний світ є лише уявленням кожного персонажа роману. Світ є результатом лише суб'єктивної волі його оповідача.

Як бачимо, образ вільного світу у романі невловимий і мінливий. Більш чітким і виразним є образ долі, яка заздалегідь визначена і незмінна, і яка визначає подальше життя кожного персонажа. Але цей роман передусім про пам'ять минулого, яке визначає подальше життя кожного з нас: *«Рани часу потребують терапії: спогади, неперервність та ідентичність перетворюються на нагальне завдання. Як може бути збережена тотожність особи як раціональної істоти, неважаючи на провали часу і забуття?»* [1, 106].

Окрема історія кожного персонажа роману Тетяни Белімової «Вільний світ» демонструє функціонування комунікативної і культурної пам'яті, які формують колективну історичну пам'ять, що дозволяє зберегти особисту, родинну, культурну і національну ідентичність.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Белімова Т. Вільний світ / Тетяна Белімова. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 272 с.
3. Гесіод Роботитадні. Переклад В. Свідзинського // Антична література: Хрестоматія. Упорядник О. І. Білецький. – К.: Радянська школа, 1968. – С. 116-126. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://ae-lib.org.ua/texts/hesiod__opera_et_dies__ua.htm#02
4. Журба С. С. Жанрові модифікації роману «Вільний світ» Т. Белімової [Електронний ресурс] / Світлана Журба // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. – № 9. – 2017. – С. 61-69. – Режим доступу: http://journal.kdpu.edu.ua/world_lit/article/view/2850/2431
5. Зануда А. Белімова: вільного світу як не було, так і немає досі [Електронний ресурс] / Анастасія Зануда. – Режим доступу:http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141201_book_2014_interview_belimova_az
6. Улюра Г. Малі історії [Електронний ресурс] / Ганна Улюра. – Режим доступу:<http://litakcent.com/2014/10/23/mali-istoriji/>

**«ВЕРТЕП. #РОМАНПРОМАЙДАН» ОЛЕНИ ЗАХАРЧЕНКО:
СВІТЛОТІНІ НОВОЇ ІСТОРІЇ**

Оксана Пухонська

Написання творів на тему революції в Україні періоду незалежності стало одним із пріоритетних у сучасній літературі. Помітно, що саме молоді автори звертаються до цієї теми. Пояснення цьому очевидне, оскільки саме молодь стала найбільшим ініціатором радикальних політичних, суспільних та культурних змін останнього часу, спрямованих на остаточне відособлення від радянської ментальності та способу життя. Широку палітру революційної інтерпретації спостерігаємо у творах, написаних хронологічно після подій Євромайдану, які докорінно змінили українську візію власного минулого, та суттєво скорегували уявлення культурної спільноти про майбутнє. Важливі вони остільки, оскільки мають статус своєрідної художньої картографії та геоінтерпретації національної історії, вписаної у літературний дискурс по гарячих слідах і свіжій пам'яті. Очевидно, що така художня лектура не позбавлена і недоліків. Одним із них можна вважати хоча б її надмірну емоційність, не скореговану часовою відстанню. Важливо, що ці тексти створюють не лише літературний, а й якісно інший культурний дискурс, який відкриває перспективу залучення в нього широкого суспільного кола, в тому числі – дослідників і критиків. Така література, з одного боку, фіксує пам'ять актуальну, з іншого – активізує минуле, відкриваючи можливість його реінтерпретації. У цьому випадку маємо справу здебільшого із прозовими творами («Вогняна зима» А. Кокотюхи, «Покров» Люко Дашвар, «Під покровом Великої матері» С. Процюка, «Вертеп. #РоманПроМайдан» О. Захарченко), які також вкладаються у річище ринкової кон'юнктури, відповідаючи масовим запитам читацької аудиторії на постмайданний літературний продукт. З іншого боку, формують художній наратив сучасної історії й актуального досвіду.

«Вертеп. #РоманПроМайдан» Олени Захарченко через біографію однієї жінки розкриває характер цілого покоління періоду незалежності. Разом із тим – це не лише «історія однієї революції», а насамперед алюзія революційної традиції від 1990-х років – до сьогодні та спроба верифікації історичної свідомості нації із залу-

ченням важливих героїчних міфів, легенд, символів, що є неодмінною складовою національної пам'яті. У світлі подій Євромайдану авторка порушує проблему революційної тенденційності, пов'язану із масштабними суспільними протестами, що почалися ще на початку 1990-х. У романі присутня як тема Революції на граніті 1990-го, так і неодмінно згадуються події Помаранчевого майдану.

Так чи так, щонайменше три масштабні акції протестів загальнонаціонального характеру упродовж понад двадцятилітнього періоду мали важливу спільну мету – звільнитися з-під тоталітарного впливу СРСР, а згодом і Росії, яка, як відомо, проголосила себе його спадкоємницею. А тому не дивно, що, з точки зору багатьох дослідників, кожна наступна революція розуміється як продовження революції попередньої. Більше того, українські суспільні зрушення цілком логічно вписуються у контекст європейських революцій та протестних акцій, що виникали як у зв'язку із розпадом Радянського Союзу (у Польщі, Литві, Росії), так і через будь-які інші посягання на демократичні свободи. А тому визначення хронологічних меж та етапів як і конкретна дефініція цих подій є завданнями не простими. Так, Артемій Магун, революцією називає «події руйнації “соціалістичного ладу” та советської держави, що почались у 1985 році і тривають до сих пір». Е. Вілсон свого часу зауважив, що українська Революція 2004, услід за революціями у Югославії (2000) та Грузії (2003), продовжила традицію протестів проти квазі-демократичного й авторитарного режиму влади, який теж, зрештою сягає радянської традиції. Алла Киридон пише про «пролонгованість революції» власне української, що мала кілька етапів: «перший етап – 1991 рік (у цьому випадку дослідниці йдеться радше про наслідки національних протестів, референдум та власне проголошення Незалежності, оскільки, як відомо, Революція на граніті тривала у жовтні 1990-го – О. П.), II етап – 2004 та III етап – 2013-2014 роки». Щодо літературної рефлексії з приводу цієї проблеми, то у текстах 1990-х, зрештою і 2000-х, практично не знаходимо повноцінних творів, заангажованих у тему українських революцій після 1990-х. Натомість, як зауважувалось вище, саме Революція гідності акумулювала в собі практично весь культурний і літературний потенціал усіх років незалежності, ставши точкою

біфуркації у процесі літературного пропрацювання посттоталітарного минулого.

Як текст комунікативної пам'яті прочитуємо також твір Олени Захарченко «Вертеп. #РоманПроМайдан». Він по-своєму репрезентує революційну «традицію». Кожне наступне суспільне збурення таких масштабів неодмінно апелює до попереднього (попередніх), беручи до уваги як досягнення і прорахунки, так і стратегію поведінки й самоорганізації. Важливо у цьому випадку те, що власне комунікативна пам'ять має виразну поколіннєву репрезентацію. На барикадах Євромайдану авторка зводить представників наймолодшої генерації, які вже є свідомими учасниками національного протесту (ідеться про сина головної героїні Данила та його товариша Світозара), представників покоління 20-30-літніх, які добре пам'ятають також події Помаранчевого Майдану (Катерина – головна героїня, її подруга Віта, журналіст Женя, Тарас, Міша та ін.), середнє покоління – активних учасників протестів 1990-го та найстарших, для яких власна історія життя – це досвід перманентних спроб здобути незалежність (вісімдесятилітній дід Віти) чи просто протистояти узалежненню.

Ідеться у цьому випадку про художню репрезентацію спадкоємності поколіннєвої пам'яті, що у мистецтві Майдану зіграла визначальну роль. Властиво, що вперше спогад про Революцію на граніті звучить із вуст пораненого полоненого (представник генерації «трьох революцій») в урядових підвалах, куди потрапляють діти Данило і Світозар. Символічним бачиться і те, що контексти двох революцій представлені через призму дитячої свідомості. Оповідач, як виявилось, на початку 1990-х був «малий ще геть» як і, власне, Данило та Світозар сьогодні. Наявністю в сюжеті дитячих персонажів авторка акцентує на необхідності причетності їх до історії, твореної наживо, що може стати запорукою її правильного розуміння ними в майбутньому. Також у цьому випадку можемо говорити про формування культури національної свідомості, хай не зовсім зрозумілої найменшим героям, зважаючи на їх вік, однак необхідної суспільству, котре одужує від тоталітарної травми. Більше того, зауважена А. Киридон «пролонгованість революції» у випадку оповіді власного досвіду одним поколінням іншому забезпечує «пролонгованість» національної пам'яті.

Події студентської Революції на граніті один з героїв «Вертепу...» називає «першою революцією». Згадуючи протестні акції 1990-го перед дітьми, він свідомий того, що «вам уже тепер не цікаво, напевне», утім саме у світлі подій, що відбуваються тут і тепер, той досвід важливий остільки, оскільки це «було... було». Як і Помаранчева революція, Революція на граніті у контексті роману мислиться і як передумова сучасних подій, і як перший етап тривалого процесу, апогей якого відбувається тут і тепер.

Дослідження ж національних протестів свідчать також про неоднозначне їх трактування, особливо у стосунку до дефініції поняття революції. Ендрю Вілсон, наприклад, українську ситуацію початку 1990-х називає «незалежністю, але не революцією»; «ніби-то-переможною ніби-то-революцією» означає її також Микола Рябчук, акцентуючи на важливому явищі – відсутності усвідомлення злочину та публічного каяття з боку представників тоталітарного комуністичного режиму, що призвело до «забуття скоєного» і, водночас, до «індульгенції на нові злочини». Рябчук звертає увагу на відсутність градації суспільної свідомості, яка мала б стати результатом революції. Адже авторитетні думки теоретиків трактують революцію і як зміну політичного режиму, і як зміну світоглядних основ суспільства. Так, Брюс Акерман під цим явищем розуміє «увінчані успіхом зусилля, оперті на колективній і свідомій мобілізації, метою яких є зміна існуючих принципів і практик, що стосуються основної сфери життя». А. Магун заявляє, що «революція перевертає наші уявлення про минуле і майбутнє, визначає епоху, яка завершилася». Двотижнева студентська акція голодування на Майдані у жовтні 1990-го із нігілістичними вимогами не так повалення, як скоріше лібералізації комуністичного режиму була революцією радше метафорично. Втім нова історіографія розглядає це явище насамперед як реалізацію історичного права на самостійність Української держави, яка саме тоді стала найбільш можливою. Літературного висвітлення Революція на граніті свого часу, на жаль, так і не набула, як і, зрештою, не стала трендовою в літературі революція Помаранчева. Вже художні тексти Євромайдану апелюють до цих сторінок недалекого минулого засвідчуючи потребу формування традиції пам'яті незалежності. Разом з тим, ці акції висвітлюють також проблему деконструктив-

ного впливу непроговореного тоталітарного минулого на сучасне суспільство.

Попередньо часткового висвітлення Революція на граніті набула у «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко. На відміну від О. Захарченко, яка у своєму романі через революційну традицію намагається проілюструвати пролонгованість детоталітаризації в Україні, у Л. Костенко пріоритетним є саме емоційне проживання персонажами революції, як часу патріотичного піднесення. Саме тому для героя «Записок українського самашедшого» Помаранчева революція, в період якої виникають його найглибші філософічні саморефлексії, є для нього не настільки знаковою. Він бачить себе зайвим на «цьому святі життя», в той час, коли протестні акції 1990-го викликають елегійну ностальгію: «Може, тому, що то була моя молодість. І то була революція, хай локальна, лише на цьому граніті, але повстали студенти, голодували студенти, то було перше таке повстання, ще ж за радянських часів». Майдан, у візії героїв роману Костенко стає символічним локусом, де Україна «зустріла себе». Причому авторка наголошує на важливій сентенції Помаранчевого майдану, до остаточного розуміння якої дійдуть лише учасники Євромайдану – «лінію оборони тримають живі». Ідеться у цьому випадку про «живу» свідомість нації, що прагне докорінної зміни українських реалій, повернення до ментального європейського дому, який досі практично був закритий завісою фальшивої, викривленої, гібридної пам'яті, вигідної колонізатору з метою подальших маніпуляцій.

У романі Олени Захарченко саме в контексті спогаду про Революцію на Граніті виникає доволі символічна метафора деконструкції пам'яті тоталітарної у свідомості покоління найменших. Згадуючи пам'ятник Леніну на Майдані, герой запитує у Данила і Світозара: «знаєте, хто то такий? Ні? Ну й не треба вам знати». Ідеться про природний процес декомунізації свідомості, коли соціально активне покоління не заражене тоталітарним досвідом псевдо-ідей і псевдо-ідеалів. З одного боку, відсутність правдивого знання про минуле а рїогі позбавляє об'єктивного ставлення до нього, з іншого ж – ідеться властиво про зміну смислу певних історичних фактів, біографій, реалій, які втрачають ідеологічну сутність, перестають бути «сагою» ностальгії за СРСРом, чи, у протилежному випадку, родин-

ною травматичною пам'яттю (як у випадку Юра – героя «Теми для медитації» Л. Кононовича), а відтак набувають нової інтерпретації у процесі вивчення історії незаангажованої.

Ще один важливий чинник, який апелює до теми Революції на граніті у «Вертепі...» Олени Захарченко – це легенда про козацьку литавру, вдаривши в яку, представник роду головної героїні Катерини викличе на поміч українцям усю козацьку рать. Цей історичний артефакт авторка наділяє сакральним містичним змістом. Литавра не може бути знищена ніким, оскільки це принесе нещастя народу, який наважиться на такий вчинок. А тому, за легендою, війська Петра Першого під час спалення Батурина знайшли і викрали литавру. Згодом, під час Першої світової війни вона «виринула там, де потрібно було». Асоціюючи цю подію із докорінною зміною світового порядку, у якому Україна вперше отримала шанс на набуття державної суб'єктності, авторка символічно вписує артефакт переможної битви у хронологічний початок національної боротьби за українськість, що тривала практично все ХХ століття. У цьому випадку Олена Захарченко апелює до тих аспектів історичної пам'яті, які безпосередньо вписані у процес сучасної традиції боротьби за незалежність. Революція гідності видається найбільш сприятливим часом для реінкарнації забутої/витісненої пам'яті. Авторка роману у контекст актуального переосмислення тоталітарної травми вписує мотив дототалітарної пам'яті. Їй важлива не стільки героїка історичного минулого, скільки потреба реконструкції національної традиції державності. А Магун, наприклад, ідею «реставрації далекого минулого» вважає «важливим рушієм і результатом будь-якої революції».

Поруч із мітом козацької героїки неодмінно постає ще один, історично пізніший мотив – діяльність УПА як її продовження козацької боротьби за незалежність. Захарченко не даремно апелює саме до цих історичних сюжетів, оскільки вони розкривають сторінки минулого, безпосередньо пов'язані із визначальними проявами національної свідомості. І, якщо у випадку козацької доби питання національного виглядає доволі сумнівним, тут ідеться радше про символ військової сили і звитяги, то діяльність українських повстанців у першій половині ХХ сторіччя не викликає сумнівів щодо їх національної позиції. Практично до сьогодні ця тема, з одного боку, про-

ливає світло на чимало білих плям у посттоталітарній історії України, з іншого – є прецедентом до поширення квазі-міфів, котрі навіть після Радянського Союзу конфронтують суспільну свідомість, призводячи до міжрегіональних непорозумінь та ментальних конфліктів.

На прикладі однієї родини Олена Захарченко ілюструє феномен пам'яттєвого розламу, свідому гібридизацію родинної історії, яка через покоління шукає свого вирішення. Так, вона зовсім не випадково зводить на сторінках роману Катерину та Аскольда, поєднуючи їх не лише кровними зв'язками, а й спільним травматичним досвідом. Дід Аскольда – воїн УПА, учасник відомого бою під селом Гурби, що на Волині, в'язень сибірських концтаборів, національна позиція якого не лише переказувалась, а й успадковувалась у родині з покоління до покоління. На противагу цьому авторка презентує гілку того самого роду, який пішов від двоюрідної сестри Аскольдового діда. Внучкою його і є Катерина. Метод культурної амнезії, нав'язаної тоталітарною ідеологією, практично визначив долю цієї родини. Під страхом кари за допомогу повстанцям жінка змушена була стати зрадницею, а згодом вийти заміж за «совітського солдата». Вона не лише зрекла власних переконань, але й втратила родину, яка була виселена в Сибір і звідти не повернулася. У зв'язку з цим, жінка, як і її нащадки (батько Катерини та його сестри), були приречені на прийняття тієї пам'яті, яка культивувалась вже у «правильній» радянській родині. А відтак ворожнеча поміж родичами продовжувалась уже на рівні покоління Катерини та Аскольда, хоча й була не до кінця усвідомленою молодими. Стосунки між Катериною та Аскольдом – це спроба генетичного возз'єднання роду, відновлення родової пам'яті, примирення національної та демаскування колоніальної свідомостей. Цікаво, що спроба реконструкції пам'яті роду стає фабульною не лише у романі Захарченко, а також у «Покрові» Люко Дашвар.

Авторка «Вертепу...» неодноразово акцентує на тому, що саме Помаранчева революція стала першим кроком до віднайдення спільної національної пам'яті як у окремих родинах, так і в межах цілої країни. Разом з тим, це ще не була революція свідомості, лише природна реакція ментально вільного народу на обмеження вибору, інстинктивне відторгнення чергової перспективи колонізації. Герої роману цілком свідомі такого розуміння. Вони згадують цей час як

період «загального піднесення», фестивальної атмосфери, «мирного протесту». Ярослав Грицак зауважує, що в період Помаранчевого майдану «було щось, що виходило за межі раціонального пояснення. Важливою була сама драматургія цього протистояння, котра пробудила глибинні механізми міфологічної самоідентифікації». Так, авторка звертається до цієї події не стільки в її історичному значенні, скільки у значенні символічному: саме у вирі Помаранчевої революції Катерина зачала свого сина Данила, який стане тим, хто за родовим правом, хоча зовсім несвідомо, вдарить у литавру і викличе на боротьбу дух історичного національного героїзму. У цьому випадку можемо прочитувати алузії як біблійних, так і літературних сюжетів, однак важливе інше – Помаранчева революція в інтерпретації твору стала першим кроком до безповоротного пробудження національної пам'яті, а відтак і свідомості, які на повну силу проявилися під час Євромайдану.

Світ Революції гідності у романі дуалістичний. Авторка прагне не стільки протиставити, скільки зіставити для розуміння своїх героїв взаємопов'язаність минулого і теперішнього. Вона намагається символічно зазирнути в гирло майданного кратера. Значну частину подій роману О. Захарченко переносить у київські підземелля, в яких символічно прочитується місце замовчаної пам'яті. Бункери, каземати, камери, архіви колишнього КДБ – локації, котрі досі приховують таємниці минулого. Для Катерини і Віти – це прообраз так званого потойбіччя, Хароном у якому є Марк – спецслужбовець. Завданням його є знищити потенційну загрозу – Катерину. Бо ж саме вона, як носій родової пам'яті, повинна віднайти Литавру і запустити механізм незворотної дії – остаточного знищення псевдаавторитету столітнього колонізатора. Символічно й те, що саме Революція гідності визволяє з підземного світу досі невидимі привиди радянського минулого. Тіні людей, що виходять повз Катерину з урядових підвалів, – це, власне, «тінь пам'яті», визволеної революцією після десятилітніх її заборон і репресій. Ця пам'ять має обриси людей дорослих і зовсім юних, навіть немовлят. Її ще варто буде відчитати, відкрити, і, наскільки це можливо, назвати властивими іменами.

«Верхній» світ – це зовнішня репрезентація тих глибинних процесів історії, які акумулювала суспільна свідомість упродовж понад

двох десятиліть незалежності. Це світ успадкованого страху, що «по тюрмам посадять, налякають <...>. Так же полякались, що вдома говорити українською перестали, хто і говорив. Таксистів боялися, що вчують запах диму й завезуть у міліцію. Сусідів боялися, що донесуть, що на майдан ходили. Затихли і мовчать» . З іншого боку, це й світ, у якому посттоталітарне суспільство набуває власної суб'єктності, дорослішає: «тут не стало того страху, що всюди лежав на вулицях <...>. Це все було схоже на великий завод, де зараз щось серйозне відбувається, тому всі мусять із усіх сил працювати, щоб закінчити якусь важливу справу» . Так, якщо, за Я. Грицаком, у 2004-му «фронт боротьби за світову демократію проходив через Україну», ґрунтуючись передусім на політичних доктринах світового порядку, то восени 2013-го – взимку 2014-го Україна стала фронтом боротьби за гуманістичні цінності свободи, культурний розвиток, право вибору і право на правдиву пам'ять.

Роман «Вертеп...» репрезентує Майдан як простір антагоністичної свідомості. З одного боку – активна освічена молодь (Міша, Женя, Віта, Тарас, Катерина, Ігор та ін.), що у революції вбачає реальну перспективу змін. З іншого боку – світ перманентної патологічної байдужості, коли зовсім поруч «люди не звертали на Майдан жодної уваги, ходили в магазин, на роботу, на базар... <...>. ...жили без огляду на те, що робиться далі, ніж може розказати двоюрідна тітка з Борщагівки...». Активній динаміці Майдану протиставляється нафталінна атмосфера, застійна совкова свідомість Антимайдану зі стереотипними гаслами-лозунгами «Україна, Россия, Беларусь – государственность и соборность», «Только вместе», «Новое Русское государство – новая сила». Власне ця проблемна антагоністичність знакових епізодів сюжету виявляє художню рефлексію незворотної еволюції національної свідомості, яка не піддається масовій паралітичній дії історичних квазі-міфів про слов'янське братерство, за яким не що інше, як чергова колонізація.

Роман Олени Захарченко апелює до культурної, історичної і меморіастичної засад революції. Герої не стільки переймаються проблемами політичного характеру, скільки їм ідеться про ситуацію, яка, за А. Киридон, «вимагала з'ясування проблеми самоідентифікації, питань: хто ми? чого хочемо й куди йдемо?». Перманентне відчуття

того, що «щось змінилося», що «навіть мертві це відчують, тому і стогнуть так, що це можна почути, якщо спинитися», постійна тривога, кольори і запахи Майдану, апокаліптична візія міста і, що головне, при цьому усьому – відсутність страху. Важливо також те, що апологетами боротьби стають наймолодші, інтелектуали, яким йдеться про самовизначення у світі глобальної культури. Дада Дхармадхікарі у революції рушійною силою вважає саме інтелект, а не стихію, зауважуючи, що це явище «нічого не приймає на віру, не витворює кумирів» . Адже справді, у Євромайдану не було авторитетів, в той же час була мета – відстояти ті демократичні цінності, якими, здавалось, живе європейська культурна спільнота уже не одне століття, розвиваючи і примножуючи їх, в той час, як колоніальні амбіції Росії надалі пропагують квазі-цінності радянського минулого.

Завершення «Вертепу...» Олени Захарченко, як і власне завершення Майдану немає. Він трансформувалася у проблеми масштабніші – окупацію Криму, а згодом і війну на Донбасі. Разом із цим трансформувалася вся сучасна література. Однак як події реальні, так і їх художня інтерпретація свідчать про те, що механізм докорінної ревізії тоталітарного досвіду запущено, а відтак правдива національна пам'ять має шанс на повернення. А тому у романі авторка виводить на вирішальну битву революції «покоління дідів і прадідів, які вмирили за волю, гинули за ідею» і ставить їх пліч-о-пліч із сучасниками. Найважливішим є усвідомлення того, що «сила, яку вони влили у вас, передали вам, переказали, переспівали, перешептали вночі, вона тут, у вашій крові, з вами! Усе, що казали на вухо, усі ці сімейні перекази, сила духу, гордість, непокора, усе, що було затаєне й передане як таємне знання, що не розкажеш у школі, усе, що було накопичене поколіннями, збережене». А це вже сфера генетичної пам'яті, яка разом із пам'яттю травми тоталітаризму призвела до активізації в суспільній свідомості відчуття сили національного духу непокори. З точки зору меморіастичних студій, роман втілює практику зіткнення пам'ятей і їх взаємодоповнення, що формує абсолютно іншу парадигму розвитку та інтерпретації досвіду незалежності.

Таким чином, Олена Захарченко своїм романом прописує важливий сюжет сучасної української дійсності. Революція гідності її героїв – це глибокий процес переосмислення всієї історії незалеж-

ності України. На арені сучасної історії, в інтерпретації твору, голосу набувають практично всі покоління, причетні до сьогодення. Вони у різний спосіб репрезентують втрачений смисл пам'яті минулого і її активне відродження у сьогоденні. «Вертеп...» вже самою своєю назвою апелює до глибокої символічності тих подій, які за будь-яких перспектив докорінно змінили культурну свідомість українського суспільства.

Література

1. Акерман Б. Ревізія ідеї революції / Брюс Акерман // Літературно-мистецький часопис «І». – Львів, 2004. – № 34. – С. 48-55
2. Грицак Я. Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад / Ярослав Грицак. – Київ : «Критика», 2011. – 350 с.
3. Дхармадхікарі Д. Філософія революції / Дада Дхармадхікарі // Літературно-мистецький часопис «І». – Львів, 2004. – № 34. – С. 68-72
4. Захарченко О. Вертеп. #РоманПроМайдан / Олена Захарченко. – Київ : Нора-Друк, 2016. – 288 с.
5. Киридон А. Євромайдан / Революція Гідності: причини, характер, основні етапи / Алла Киридон // Історична пам'ять. – Вип. 33. – Полтава, 2015. – С. 17-32
6. Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 416 с.
7. Магун А. Подія революції / Артёмій Магун ; перекл. С. Скачко // Літературно-мистецький часопис «І». – Львів, 2004. – № 40. – С. 26-46
8. Рябчук М. Українська правда / Микола Рябчук // Критика. – Число 1-2 (87-88). – 2005. – С. 4-6
9. Wilson A. Ukraine's Orange Revolution / Andrew Wilson. – New Haven and London : Yale University Press. – 232 p.

НАЦІОНАЛЬНА ТА ГРОМАДЯНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТРАВЕЛОЗІ «БЛУКАЮЧИЙ НАРОД» ОЛЕКСАНДРА ГАВРОША

Наталія Розінкевич

Для українського суспільства першого кварталу ХХІ століття актуальними є питання національної та громадянської ідентичності, національної самоідентифікації та збереження національної цілісності з метою забезпечення державної безпеки.

У «Політичній енциклопедії» зазначено, що «ідентичність (від лат. *identicus* – однаковий, тотожний) – парасольковий термін, який використовують для відтворення сприйняття (розуміння) самого себе як складної, особливої істоти. У соціогуманіт. науках існує багато визначень поняття «І.». Найпоширеніше – це процес або ж результат ідентифікації (співвіднесення) індивідуума себе, або ж іншими, з тією чи тією групою, територією, країною, нацією, етнічністю» [13, с. 274].

Н. Хазратова зіставила етнічну і територіальну ідентичності (які визнано первинними, «соціобіологічними» за своєю природою) з громадянською ідентичністю та з'ясувала, що остання належить до ідентичностей культурно-політичного характеру: «Громадянська ідентичність передбачає ототожнення людиною себе з громадянським держави (незалежно від етнічного походження) і членом громадянської спільноти, що являє собою консорціум – об'єднання людей у їхній спільній долі» [19, с. 112]. Дослідниця підсумувала, що національна ідентичність орієнтована більше на національну культуру і традиції, а також на національні інтереси в політиці [19, с. 112]. Водночас, зауважила Н. Хазратова, що «дослідження громадянської ідентичності в українських громадян дали б змогу виявити багато цікавих психологічних фактів, які необхідно знати для побудови психологічного підґрунтя системи національної безпеки» [19, с. 124].

Таким чином, об'єднуючим фактором консолідації українців у світі є спільні цінності: національні інтереси, звичаї, традиції, історія, духовність, менталітет та культура.

Сучасний український письменник Олександр Гаврош у 2007 році був лауреатом Міжнародного конкурсу романів, кіносценаріїв, п'єс та пісенної лірики про кохання «Коронація слова» у номінації «П'єси»

(драма на одну дію – «Ромео і Жасмин»). У 2012 році – дипломантом у номінації «Романи» (роман «Капітан Алоїз») та отримав спеціальну премію «Вибір видавців» за травелог «Блукаючий народ», у якому науковим поглядом через висвітлення проблеми еміграційного процесу XVIII століття намагався досягнути проблеми ідентичності та національного самозбереження і дошукатися власних відповідей на ці досить актуальні на сьогодні питання.

Травелог «Блукаючий народ» є результатом реальної та практичної подорожі письменника-мандрівника, журналіста, драматурга із Закарпаття (з м. Ужгород) Олександра Гавроша до Сербії у 2009 році: «Я їхав за красивою легендою <...> про далеких родичів», які «не розчинилися в часі та просторі», а «мусили законсервуватися» [2, с. 5].

Мандрівник відкриває для українців першу та найстаршу у світі руснацько-українську діаспору («Перші згадки про руснаків у Воєводині датуються 1746 роком» [2, с. 12]), котра нині є етнічною общиною у Сербії.

Експліцитний наратор, що співвідноситься з біографічним автором, проявляє себе двояко: і як журналіст, і як літератор. У своїй творчості він користується журналістсько-літературними методами подання інформації одночасно. Наприклад, назву книзі підбирає метафоричну: у XVIII столітті закарпатців на Балканах через часті переселення називали «блукаючим народом» («gens vaga»), тому що вони переселялися з місця на місце, щоб не платити високих податків.

За авторським жанровим маркуванням твір є романом-подорожжю у часі та просторі. Опубліковано його у київському незалежному видавництві сучасної літератури «Нора-Друк» у 2012 році в унікальній серії репортажних книжок «Мандри». У цій серії друкували свої твори мандрівної прози такі автори, як: Максим Кідрук «Мексиканські хроніки» (2009), «Подорож на Пуп Землі» (2010), «Любов і піраньї» (2011), Леся Воронина «У пошуках Огопого» (2010), Артем Чапай «Подорож із Мамайотою в пошуках України» (2011), Ірен Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі» (2011), Маркіян Камиш «Оформляндія або Прогулянка в Зону» (2015). Такі дані свідчать про актуалізацію уваги українських письменників до творів такого зразка.

Презентовано книгу «Блукаючий народ» в Ужгороді, Львові (Україна), Пляшеві (Словаччина) та Новому Саді, Вербасі, Коцурі, Руському Керестурі (Сербія).

Висвітливо проблематику травелогу та проаналізуємо засоби, якими послуговувався автор для її розкриття. Визначимо жанрову специфіку, композиційні та інформативні особливості твору. Через дослідження проблематики також спробуємо виявити факти, як структурні елементи документалізму, що наявні в травелозі як жанрі «belles non-fiction» та з'ясуємо стратегію їх репрезентації. Таким чином, інтегруємо наукові погляди теоретиків літературознавства щодо специфіки фактуальної інформації та водночас вкажемо на особливості зображення семантичних полів травелогу.

Точкою перетину двох дисциплін – літератури та журналістики є питання дослідження травелогу. Цей жанр у контексті постмодерної сучасності розглядають «в рамках публіцистичної жанрової форми» [14, с. 133], також як літературний жанр, який «коливається між художнім і документальним» [11, с. 66]. Він поєднує у собі елементи літературної та журналістської творчості, тобто за своєю природою є художньо-публіцистичним жанром, що дає можливість відносити його до художньо-документальної літератури («belles non-fiction»). «Співвідношення документального та художнього є надзвичайно важливим аспектом травелогу, даючи можливість для викладу реальних подорожей в фікціональній формі роману, новели, вірша», – зауважує А. Майга [11, с. 67].

Факти є структурними елементами документальної та художньо-документальної літератури. У своїх наукових доробках О. Галич [3], Н. Ігнатів [6], Н. Коношук [9], І. Савенко [16] та ін. описують саме таку літературу, яка має документальну основу. Травелог як жанр «belles non-fiction» активно вивчають: Н. Білецька [1], О. Калинюшко [7], А. Майга [11], А. Полонский [14], В. Сасенко [15] та ін. Творчість письменника О. Гавроша предметом цілісного та усебічного вивчення ще не була. Різноманітні типи феномену ідентичності досліджували: С. Гантінгтон [21], М. Левіцька, А. Фоланд [10], Л. Нагорна [12] та ін.

«Документальність з'являється у двох іпостасях: як “установка на істинність” та як “фактична точність”», – твердить О. Деремед-

ведь [5, с. 13]. Основою категорією тексту є інформація (за І. Гальперіном [4, с. 27]). І. Гальперін розподілив текстову інформацію на: «а) змістовно-фактуальну (ЗФІ), б) змістовно-концептуальну (ЗКІ), в) змістовно-підтекстову (ЗПІ)» [4, с. 27]. «Змістовно-фактуальна інформація містить повідомлення про факти, події, процеси, що відбуваються, відбувалися і будуть відбуватися в навколишньому світі, дійсному або уявному. У такій інформації можуть бути подані відомості про гіпотези, що висуваються вченими, їхні погляди, всякі зіставлення фактів, їх характеристики, різного роду припущення, можливі рішення поставлених питань та ін.» [4, с. 27 – 28]. В. Шовковий, у свою чергу, зазначає, що «текст може включати п'ять типів інформації – фактуальну, концептуальну, підтекстову, емоційну та оцінну» [20].

А. Полонський як журналіст-медійник виділяє такі стратегії репрезентації фактологічного матеріалу, які можуть бути наявні у будь-якому травелозі: «тотальна стратегія, відповідно до якої докладно <...> фіксується кожний етап подорожі і результат спостереження; селективна (фокусна) стратегія, пов'язана з концентрацією уваги на певних фактах і подіях; декларативна стратегія, націлена на реєстрацію фактів і їх опис в нейтральній модальності; раціональна стратегія, орієнтована на фактичну, достовірну інформацію та її інтелектуальне осмислення; емоційна стратегія, завдання якої полягає в тому, щоб задіяти весь репертуар емоцій людини за допомогою образної репрезентації фактів, асоціативних розгалужень, жартів, іронії, пародіювання, шаржування і т. п.; гібридна стратегія, яка є поєднанням елементів різних стратегічних рішень» [14, с. 132].

Для репрезентації фактуальної інформації у травелозі «Блукаючий народ», який написано у формі роману з елементами репортажу, О. Гаврош задіяв тотальну, селективну, раціональну та емоційну стратегії. Назвати твір романом можна лише умовно, незважаючи на те, що суб'єктивне висвітлення подій у ньому привілеює, і я-концепція є основним організуючим змістовим фактором.

У творі наявний композиційно завершений сюжет, який починається із зустрічі у Сербії на станції Новий Сад – столиці автономного краю Воєводини з Владіміром Кочішем, – письменником, актором та фермером, нащадком українських переселенців, – і закінчується там

же – прощанням. Такий прийом є своєрідним художнім обрамленням мандрівки.

З іншого боку, у тексті немає художньої вигадки й мінімальна ступінь використання авторського домислу. Вважати повністю науковим доробком теж не можна, тому що в ньому не дотримано наукових норм. Наявні роздуми («Цікаво, що історики не знаходять відомостей про контакти запорожців із руснаками, хоча одні від одних жили недалеко» [2, с. 42]), оцінки, коротенькі історії, саморефлексії наратора, орієнтація на широке коло читачів («Це вам не півтори доби трястися в плацкарті “Ужгород-Харків”» [2, с. 8]). При зверненні до реципієнтів автор використовує висловлювання, які притаманні усній формі спілкування (наприклад, наявне у тексті слово – «пам’ятаєте»). Такий прийом допомагає фіксувати увагу читачів на важливих моментах. У текст також включений уривок із драматичного твору (розповідь під назвою «Франц Йосип де Редл: мізансцена» [2, с. 48]). Хоча мова твору літературна, в ній автор не використовує діалектизми, але наявні метафори («отримавши кусень території» [2, с. 9]) та фразеологізми («лаючи на чім світ стоїть» [2, с. 8]).

На лінійну нарацію накладається таким чином емоційно-естетичний пласт, що проявляється також у вставних конструкціях, вставних словах, вигуках (так-так; думаю; тепер мені зрозуміло; чесно кажучи; (у цьому місці потрібно голосно засміятися); кажуть; ще одна для мене дивовижа; уявляю собі; цікаво; не покидає відчуття; (що-що, а пити ми завжди вміли!); я з подивом дізнаюся; ясна річ і т. д.). Таким чином здійснюється оцінка дійсності та виявляється ставлення до буття.

Семантичне поле твору мандрівної прози визначають: дорога, рух, координати простору, часу та мандрівник.

Мета подорожі героя спрямувала вектор його руху. Він особисто проїхав і пройшов давньо-сучасний маршрут (маршрут кінця XVIII, що наклався на маршрут початку XXI століття) відстанню у 550 км, яким «руснаки»-переселенці («руснаки» – наголос на другому складі – уточнює письменник) розпочали рух «возами, які часто тягнули вручну» [2, с. 5].

Шлях пролягав із найзахіднішого гірського краю Австро-Угорщини – Карпат (із Закарпаття, Пряшівщини, Горніці) – історичної батьківщини, тодішньої Мукачівської греко-католицької єпархії, що

підпорядковувалась Папі Римському, а нині є частиною сучасної Східної Словаччини, до південних рубежів Австро-Угорської імперії, на Балкани. Сьогодні ця дорога проходить через два кордони: українсько-угорський та угорсько-сербський.

Крайньою точкою шляху мандрівника були землі межиріччя Дунаю і Тиси («Дольніца») – регіон Бачка, що в нинішній Сербії є складовою автономного краю Воєводини.

Дорога у травелозі є сюжетним тлом, на якому вибудовується реальність і накладається сучасний географічний маршрут, яким рухається автор, роблячи локально-просторові зупинки у Воєводині. Дорогою відбувалися зустрічі із руснаками, переважно: науковцями, письменниками, священиками, журналістами, редакторами, бізнесменами, художниками.

Внаслідок уяви («Особливо захопливим є для мене уявляти та моделювати в голові події минулого» [2, с. 32]) та за допомогою історико-ретроспективного маршруту, автор відтворює політико-релігійне минуле руснацької громади на чужій (другій) батьківщині, де відбувається їхнє етнонаціональне самозбереження.

Сюжет розвивається двома шляхами: екскурс в історію та опис сьогодення українців у Сербії. Двоплановий маршрут (реально фізично-географічний та уявно-метафізичний) дає можливість перетнути різносторічні часові шари інтертекстуального простору для того, щоб вибудувати темпорально об'ємний образ «блукаючого народу» – перших масових переселенців «з Карпатських гір до Паннонської долини» [2, с. 5].

Письменник паралельно висвітлює, осягає та пізнає не тільки Воєводину та Закарпаття як окремі регіони, а й цілісно – Україну як суверенну, демократичну державу та частково Сербію. Долання історичної відстані, як способу занурення в історію, потрібне для пошуку ідентичності (культурної, релігійної, соціальної, національної та громадянської) одночасно із висвітленням актуальних проблем сучасності. «Адекватне забезпечення прав осіб, що належать до національних та етнічних меншин, є одним із пріоритетних питань функціонування будь-якої суверенної демократичної держави [8, с. 4], – так зазначає у дисертації «Русини в етнополітиці країн Центральної та Південно-Східної Європи» (2015) Н. Кічера та додає:

– В українських реаліях становище русинів значно відрізняється, у порівнянні з рештою досліджуваних країн, де вони визнані національною меншиною. В Україні русини офіційно є складовою українського народу, однією з його етнографічних груп, крім того етнонім “русин” розглядається як стара самоназва українців» [8, с. 7].

Маршрут допомагає в хронотопічній організації тексту. Мандрівка реальним простором проходить через географічні топоніми – важливі осередки русинів у Сербії – місто Новий Сад, містечка Дюрдьов, Вербас, Кула, села Руський Керестур, Коцур та інші.

Семантика такої конкретної подорожі не зводиться лише до зміни простору, а виявляється мандрівкою в часових шарах, які розділені не одним сторіччям, а різними епохами. Цей прийом дає можливість робити аналітико-історичні висновки-узагальнення, пов'язані із становленням етносу на чужій території: «Руснаки виростили із аполітичної маси колоністів до рівня народу, який має право на власне думання і власний голос» [2, с. 101].

Реципієнт цілісно уявляє частину народу, котрий просторово відділився від батьківщини, але не втратив інших буттєвих зв'язків: духовних, ментальних, мовних, релігійних. О. Гаврош розмірковує над соціальною історико-культурною долею закарпатсько-словацької місцевості загалом та над кожною із них окремо.

Своє бачення сучасних подій та історичної перспективи автор переплітає з історичними фактами. Багатий травелог на історичні екскурси в минуле, ретроспекції: «повстання угорського князя Ференца Ракоці» [2, с. 32]; «Гуцульщина опинилася під владою Габсбургів аж у 1772 році, після розділу Польщі між Австрією, Росією і Прусією» [2, с. 54]; «1786 року офіційна колонізація Бачки була закінчена» [2, с. 56]; «революція 1848 року, яка вибухнула і в Австрійській імперії» [2, с. 98].

Опрацювання документальних матеріалів (наприклад, дисертації історика Янка Рамача «Русини у Південній Угорщині (1745 – 1918)» яка видана українською 2007 року) та вивчення давніх історичних та сучасно-сьогоденних процесів, котрі мали і мають місце на освоєваних просторах, дають можливість унаочнити історичне минуле.

Щоб підкреслити інтелігентність, віру та працелюбність руснаків, автор концентрує свою увагу на просторових знаках-топосах інфраструктури. Наприклад, описує Руснацьке культурно-просвітне дружство імені Шевченка розташоване у типовій воєводинській хаті [2, с. 26], греко-католицьку церкву у Дюрдьові [2, с. 43], церкву Святого Миколая у Руському Керестурі [2, с. 70].

Відчуття сучасності представлено через життєві історії реальних, відомих, авторитетних людей – героїв книги, з якими автор проводив бесіди та дискусії, брав інтерв'ю, тобто активно використовував журналістські методи збору, обробки та вивчення інформації із перших вуст, поруч із спостереженням та оглядом документів. Герої травелогу не просто зіставляються з реальними фігурами, вони такими є. Одночасно додає О. Гаврош до документальних матеріалів особисті враження як автобіографічні чинники.

На підтвердження достовірності та унаочнення фактів – подає фотографії, історичні гравюри, картини. Усе це свідчить про художньо-документальну сутність травелогу як жанру.

Письменник у творі порушує низку пріоритетних проблем. Перша проблема історико-політична. О. Гаврош пояснює, чому селяни-русини масово (було дві великі хвилі еміграції – по тисячі осіб) почали переселятися на чужі землі, покидаючи рідні: «Закарпаття на той час переживало важкі часи» [2, с. 13]. Австрійським урядом у Відні було, по-перше, надано земельні ділянки і місця для забудови, по-друге, гарантовано звільнення переселенців на шість років від податків. Однак, не всі українці могли помандрувати на нові землі, а тільки ті, які дотримують три умови: 1) мають бути вільними (не кріпаками); 2) мають бути уніатами греко-католицького віросповідання; 3) мають бути трударями, виносливими, щоб мати змогу обробити родючі чорноземи [2, с. 13].

Друга проблема, піднята автором, пов'язана з національними традиціями та звичаями. Завдяки вродженій витривалості, українці переборолі всі труднощі, мобілізувалися, обжилися на новому місці: розбудувалися, розгорнули суспільно-культурну, виховну й політичну діяльність та організували спільноту. Однак, незважаючи на це, генетично й до сьогодні відчувають зв'язок із землею своїх предків, першою історичною батьківщиною – Україною: продовжу-

ють співати тужливі пісні прабатьків про улюблену Горніцу; «невидимий духовний зв'язок у вигляді прізвищ теж тягнеться сюди аж із Карпат», «Я ходжу поміж могилами з такими дивними і водночас рідними іменами, як “Маря” (саме так кликали у селі мою бабку Марію), “Дюра”, “Пава”, “Осиф”, “Габор”. А тутешні “Петро” і “Микола” звучать геть по-українськи» [2, с. 31]; «архаїчні для нас слова “панотець” і “паніматка” руснаки зберегли і поважають» [2, с. 42]. Водночас руснаки підтримують і розвивають ці генетичні зв'язки: «товариство руснацької культури села Дюрдьова носить ім'я ... Тараса Шевченка» [2, с. 26].

Третя проблема зачіпає питання ідентичності. Письменника-журналіста цікавить, що ж урятувало українців-руснаків від повної асиміляції та денаціоналізації? Він дошукується відповіді.

По-перше, це греко-католицька віра, тому що поряд із руснаками мешкали нації інших віросповідань: римо-католики (німці та мадяри), протестанти-євангелісти (словаки) та інші православні, – а змішування віри є неприпустимим. «Без церковної історії не має історії руснаків. Не були вони ні видатними вояками, ні політиками, ні вченими. То був народ селян і священників» [2, с. 71]. «Саме завдяки унікальності свого релігійного становища – ні православні, ні католики, ні протестанти – руснаки не змішалися з іншими народами, які населяли Бачку» [2, с. 73 – 74].

По-друге, це – мова, яка вирізняла серед інших народностей і яку зберігали як ознаку своєї нації, незважаючи на те, що вона поповнилася польською, словацькою, сербською, але це не завадило руснакам кодифікувати її як літературну мікромову – бачванських русинів-українців: запровадити в школі, писати книги і т. д. «Цікаво, що руснаки взяли собі за основу українське письмо» [2, с. 15], – дивується автор.

По-третє, національна свідомість: руснаки чітко ідентифікували себе як українці, зберігали українську етнічну культуру та традиції. «Назва “руснак” така ж наша, як і “русини” чи “українці”. Адже творена від святого для всіх нас слова “Русь”» [2, с. 6], – так простежують руснаки свій зв'язок з Україною. Діти і до теперішнього часу у школі вивчають українську історію та літературу, дорослі досліджують історію своєї місцевості, церкви, роду чи мови. Мають сотню письменників, адже українці є співочо-ліричною нацією.

Отож, упродовж віків руснаки захищали власний життєвий простір, намагалися максимально уберегти себе за межами кордонів України від політичного та ідеологічного тиску та не асимілюватися у чужому (іншому) соціумі.

По-четверте, руснаки підтримують демографічну ситуацію – дбають про продовження роду. У кінці XVIII століття у Сербії було біля двох тисяч руснаків, а до 2010 року стало біля 15-ти тисяч: «назвою “руснаки” офіційно користуються у світі лише 15 тисяч тутешніх переселенців» [2, с. 25]. Отож, математичні підрахунки дають змогу зробити припущення, що кожного року протягом 250 років в цій громаді народжувалося біля 50 осіб – непоганий показник як для малої етнічної групи.

Незважаючи на це, сьогодні у середовище руснаків впроваджується політика розколу: їх ділять на тих, які вважають себе вихідцями з України – українофілів (ними опікується організація «Союз русинів і українців Сербії») та тих, які доводять, що руснаки є окремим народом, відмінним від українського – українофобів (дбає про них так звана організація «Руська матка»).

Невизначене до сучасного теперішнього становище та статус руснаків (меншина чи етнос) перегукується із питанням державної безпеки, коли втрачається відчуття спільності, солідарності, ціннісних орієнтацій. Ця проблема корелюється із неоднозначним розумінням полісемантичного, не чітко окресленого термінологічного апарату щодо понять: українська нація, український народ, корінні народи, національні меншини, етноси, – змістовне наповнення якого підлягає уточненню. В іншому випадку, твердить Л. Нагорна, це приведе до політичної спекуляції. Дослідниця додає: «Важливо бачити і всебічно враховувати у політиці той негативний вплив, який справило на практичну політику в етнонаціональній сфері нечітке розрізнення етнічного й національного у конструктах національної ідеї, національної ідентичності, національного інтересу, національної пам'яті тощо» [12, с. 226].

Із цими проблемами тісно переплітаються наступні – соціальні. Четверта проблема – виживання української меншини в Сербії: «Люди, які звідти прийшли [з України], знали свій родовід, своє коріння. Тому й <...> не стали сербами, мадярами чи словаками»

[2, с. 114]. «У Воеводині теж є свій сепаратизм. Чимало місцевих політиків, і передусім сербських, відкрито говорять, що автономній республіці було би краще жити без Белграда. Адже низинний родючий край дає до державного бюджету більше, ніж отримує навзаєм» [2, с. 136]. Останні роки, будучи об'єктом політичних спекуляцій, ця меншина все активніше асимілюється, розчиняється, а отже, зникає.

П'ята проблема: ставлення руснаків до своїх сусідів та України – виявляється двояким: «Важко вірити у батьківщину, яка навіть не знає про твоє існування» [2, с. 54]. «Життя в умовах постійної конкуренції з іншими народами робило руснаків мобільними і готовими до змін, спрямованих на результат» [2, с. 106], «Бачванські руснаки шукають дедалі тісніших контактів із великою батьківщиною» [2, с. 155].

Шоста проблема – ставлення України до руснаків проявляється традиційним концептом незадоволення від підсвідомого очікування зовсім іншого: «А Україна про них нічого не знає. Як і не знала <...>» [2, с. 25]. Українці майже не цікавилися життям та літературою бачванських русинів. «Місцеві руснаки стали популяризаторами українства у Сербії і роблять те, що мала би робити держава Україна. Мала би, але не робить» [2, с. 53]. «Бачка й досі залишається невідкритим островом в океані української діаспори» [2, с. 205]. «На жаль, українською мовою поки видано мізер <...>: дві книжки із 400. Так сьогодні виглядає українська зацікавленість руснаками» [2, с. 184]). Однак, майже через сто сторінок травелогу автор зробить уточнення, що «була ще одна книжка, яка побачила світ за радянської України» [2, с. 290] – Олекси Мишанича.

Л. Нагорна вбачає джерело цієї проблеми в тому, що «українська влада так і не зуміла чітко визначитися із пріоритетами своєї етнонаціональної політики. Правова неусталеність і теоретико-методологічна неузгодженість безлічі проблем, що існують в етнонаціональній сфері, створюють загалом несприятливий фон для формування як національно-громадянської, проективної, так і соціокультурних, максимально наближених до потреб конкретної людини, ідентичностей» [12, с. 229].

Образ руснацького способу життя формується у читача через сприйняття письменником незвичних, дивних для нього речей:

«Тутешні хати навіть кінця XIX століття вражають своїми розмірами [2, с. 24]. Особливість цих давніх будівель – хвилястий дах [2, с. 29]. Тут зовсім інша культура вживання алкогольних напоїв [2, с. 28]. Так-так, тут є звичай не тільки вибирати собі місце під могилу, а й споруджувати пам'ятник наперед [2, с. 30]. Чесно кажучи, кримінальна ситуація в Сербії далека від ідеалу [2, с. 34]. Найпопулярнішим транспортом у Дюрдьові є... трактори [2, с. 36]. Греко-католицька церква у Дюрдьові відрізняється від сусідньої православної хіба лише хрестом. Та й то у диковинний для нас спосіб. Бо на вежі православного храму красується простий хрест, який у нас називають "латинським", а на греко-католицькому – косораменний, який у нас кличуть "православним". Тобто все навпаки [2, с. 43]. Ось так поїздиш світом і розумієш, серед яких умовностей існуєш [2, с. 44]. У розмові дізнаюся для мене шокуючи новину – греко-католики Руського Керестура користуються григоріанським календарем. Себто відзначають Різдво і Великдень разом із католиками, а не православними [2, с. 82]. Професорами у Сербії називають навіть викладачів гімназії [2, с. 95]. Риса руснаків – зарядженість на працю [2, с. 232]. Я нарешті зрозумів, хто такі "дротярі" <...>, – [це ті], які давали друге життя черепкам» [2, с. 102].

Сюжетно-подієвий тип оповіді співвідноситься із вісімдесятьма трьома пронумерованими розділами композиції, назви яких мають виразні емоційні конотації. Наприклад, «Замогильний голос», «Скупаний у контекстах», «Коцур, цап і весна» та ін.

Поділ на розділи як композиційні одиниці не є цілком умовним, адже можна простежити локаційно-персонально-тематичний принцип їх спіралеподібного перехрещення. Автор, ніби «плете мотузку», переплітає, снує частини твору та сюжетні лінії. Він, на перший погляд, зовнішньо, ніби у довільній формі, поєднує фрагменти твору, але вони є внутрішньо узгодженими між собою.

Перший розділ є передісторією: наратор знайомить із метою свого візиту до «сербських наших родичів» [2, с. 6] – руснаків. Автор чітко самоідентифікує руснаків із нами – українцями.

Після мотиву зустрічі з Владіміром Кочішем починається у другому розділі сюжетна лінія історії містечка Новий Сад, яка продовжиться у розділах – 8, 10, 25, 76, 78, 80 та закінчиться мотивом про-

щання у 83-му. Ці розділи наповнені персональними історіями та інтерв'ю з мешканцями міста: єпископом Юрієм Джуджарем, адвокатом, працівником радіо Симеоном Сакачем, молодими інтелектуалами – істориком і поетом Дюри Гарді та літературознавцем Стеваном Константіновичем. Розповідь про відвідини Романа Мизя – настоятеля греко-католицької церкви, енциклопедиста, подвижника, котрий «видав понад півсотні власних книжок» [2, с. 279] та зустріч із Борисом Варгою – журналістом, кореспондентом «української редакції радіо “Бі-Бі-Сі”» [2, с. 286].

У третьому розділі починається історична сюжетна лінія, яка продовжується у: 5, 6, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 22, 24, 26, 28, 30, 35, 37, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 61, 63, 65, 67, 77, 79 розділах. Моделюючи «в голові події минулого» [2, с. 32] не войовничих руснаків, які почали заселяти Воєводину та розживатися на ній, автор веде «розповідь про колонізацію тутешнього краю» [2, с. 8] від часів Османської імперії. Паралельно здійснюючи лінгвістичний аналіз руснацької мови, письменник доводить, що «без церковної історії немає історії руснаків» [2, с. 71] – «церква замінювала всі інстанції» [2, с. 71] та одночасно робить «досить детальний звіт про гостру міжусобну боротьбу між першими руснаками-колоністами» [2, с. 73].

«У руснацькій історії мало героїв. Не було в них свого панства чи знаті. Хіба священики та вчителі. Але й селянство висувало неординарних особистостей» [2, с. 114]: наприклад, Ферка Пап-Радвані – одного із лідерів Руського Керестура кінця ХІХ століття та колоритну особистість ХІХ століття, пияка, картяра і «Руського солів'я» Михайла Вралеба [2, с. 130].

Недарма автор акцентує увагу на історіях окремих індивідуумів, кожен із яких має власні моральні орієнтири та цінності, які визначають поведінку в соціумі, але не суперечать його нормам життя. Така людина є вільною, тобто не перекладає відповідальність на інших, а чинить на свій розсуд і несе сама відповідальність та приймає рішення самостійно. Американський економіст ХХ століття, лауреат Нобелівської премії з економіки 1976 року, Фрідман Мілтон у книзі «Капіталізм і свобода», яку написав у 1962 році стверджував: «Для вільної людини її країна має бути сукупністю індивідуумів, які її складають, а не певною вищою інстанцією. Вільна людина пиша-

ється спільним надбанням і зберігає вірність загальним традиціям. Однак вона дивиться на державу як на засіб, знаряддя, а не як на джерело милостей і дарунків і аж ніяк не пана й Бога, яким слід сліпо підкорятися та покійрно слугувати. Вільна людина не визнає жодної національної мети, якщо вона не є консенсусом цілей, до яких прагне кожен окремих громадянин. Вона не визнає жодного національного завдання, якщо вона не є гармонійним поєднанням завдань, яким по-окремо слугують громадяни» [18, с. 11].

В історичному екскурсі О. Гаврош наводить уривки із статей Гавріїла Костельника «Чому я став українцем?» (1935), «Яка наша народна назва?», в яких проведено лінгвістичний аналіз слів «руснак», «русин», «малороси», «великороси», «українці», і подає історію життя та трагічної смерті цього «творця і зачинателя руснацької мови, літератури та історії» [2, с. 179], котра ще й досі «залишається предметом політичних спекуляцій» [2, с. 183].

Не оминає автор своєю увагою й історії інших знакових постатей першої половини ХХ століття: владика Діонізія Нараді – найбільшого мецената «культурного життя руснаків» [2, с. 197] та письменника Михайла Ковача. Поступово починає розповідати життєві історії сучасних руснаків: найвідомішого руснацького журналіста Мирона Жироша, який мешкає в Угорщині та найвеселішого руснацького письменника Мірко Горняка Коле [2, с. 219].

У 75-му розділі подана історія «зародження та розвитку нашої найтаємнішої діаспори» [2, с. 261] – боснійської: «Перші українці з'явилися у Боснії 1899 року» [2, с. 262]. Також подана вставна розповідь про дослідження російського мовознавця Олександра Дуліченка, на думку якого, «мікрмова від діалекту чи говірки відрізняється тим, що вона має літературну традицію і більш-менш усталені норми письма» [2, с. 283].

У 81-му розділі йде розповідь про закарпатця-літературознавця, «україніста, академіка, Шевченківського лауреата» Олексу Мишанича, котрий після Другої світової війни «звернув увагу на югославських руснаків» [2, с. 290].

Четвертий розділ, який має продовження у 7, 12, 14, 16, 18, 20, 23, 27 та останньому – 83-му розділі розповідає про Село Дюрдьов та автономний край Воєводину, де мешкають Владо Кочіш з родиною, худож-

ник-професіонал Владімір Дорокхазі, священники-москвофіли Холошнія (котрі ініціюють конфлікт між українофілами і українофобами), юрист Богдан Віславський, який очолює «Союз русинів і українців Сербії». Результати діяльності цієї організації є на сторінці офіційного сайту.

Розповідь про історію і сучасний стан села Руський Керестур на прикладі розвитку та функціонування церкви, школи, гімназії, кладовища, монастиря, музею, театру починається із 28 розділу та продовжується в наступних – 29, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52-му. Дослідник веде філологічні роздуми над етимологією назви села. Паралельно згадує село Кісач, про яке почнеться розповідь у 74 розділі. Тут «живе Янко Рамач, найвидатніший руснацький історик, з фундаментальною книжкою якого “Русини в Південній Угорщині (1745 – 1918)” я тепер не розлучаюся» [2, с. 66], – зазначає автор. Історії його брата – радника директора Воєводинського телебачення Михайла Рамича, буде присвячено 82 розділ.

Розповідає наратор про Гавриїла Костельника, котрий разом із провідним руснацьким інтелектуалом, єпископом Дезидерієм Нараді «приймають рішення розробити літературну мову на основі власної говірки» [2, с. 96]. У 1923 році Костельник написав «Граматику руської бешеди», «в якій твердить, що це – варіант української мови» [2, с. 96]. У своїй праці він спирався на спостереження Володимира Гнатюка – відомого українського етнографа, «який першим відкрив руснаків для України, <...> записавши і видавши кілька томів етнографічних матеріалів» [2, с. 103] та написавши дипломну роботу «Руські оселі в Бачці» (до речі, керівником якої був Михайло Грушеський).

Історія села Коцур починається із 54 розділу і продовжується у 56, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 68, 69, 70-му. Автор знайомиться із Миколою Шанта – місцевим письменником, головним редактором «єдиного руснацького видавництва у цілому світі “Руське слово”, яке видає літературу мовою бачванських руснаків» [2, с. 169] та дізнається про його сімейні зв'язки з Миколою Цапом – редактором «єдиного руснацького літературно-мистецького часопису “Шветлосц”» [2, с. 170]. Відбулася також зустріч із іншими селянами: подружжям Маліків, братами Тамашами, родиною Макаїв.

Паралельно з історією життя отця Володимира Мудрого – канадійського коцурця, розповідає автор про історію української емігра-

ції до Канади. Зустрічається також з отцем-єзуїтом Яковом Кулічем, котрий живе в Римі та викладає в Ужгороді історію Візантії.

Історія містечка Вербас подана у порівнянні з іншими населеними пунктами, де проживають руснаки (розділи 71, 72, 73). Переказані автором життєві історії подружжя – українців Кузьмів та українського активіста в Сербії, перекладача Ярослава Комбіля.

Описано інтерв'ю з академіком Юліаном Тамашем, в науковому доробку якого є 600-сторінкова «Історія руснацької літератури». Розповідь про його монографію «Величина малих» (2008) продовжено у 79-му розділі. Офіційну інформацію про науковця можна отримати, наприклад, на сайтах новин Західної України, Європи, Ужгорода, Мукачеве, Карпат і Закарпаття – UA-Reporter.com та Закарпаття онлайн.

У 74 розділі автор порівнює містечка Кули та Вербас. У Кулі відбулось знайомство з тими, хто «творить українську присутність у Сербії» [2, с. 255]: Василем Дацишиним – радіожурналістом; Євгеном Кулебою – редактором української газети-місячника «Рідне слово».

Село Кісач згадував автор попередньо у 28-му розділі. У ньому мешкає Янко Рамич. Спробу зобразити документально обґрунтовану картину поєднано із спробою яскраво відобразити побачене і передати власні емоції.

Зустрічі та розмови під час подорожі із етнічними українцями дають можливість автору осмислити сучасні події із позицій теперішнього. Історичні екскурси – з позицій минулого. Така подвійна перспектива осмислення подій створює цілісний, збірний образ «блукаючого народу» XVIII століття та сучасної України, до якої теж підходить ця метафора.

За допомогою спіралеподібної композиції автор ніби відображає генетичну програму розвитку історії етнонаціональності, котра передається з покоління до покоління. Руснаки зберігають вірність українським традиціям, але живуть вільно поза межами України, відчуваючи свою автономну індивідуальність і не переймаються державоцетризмом. Вони розвивають українську національну культуру, яка є засобом національної самоідентифікації.

Таким чином, локальне репортажне дослідження на основі особистої подорожі у Воєводину (Сербію) О. Гаврошем історії майже

забутої та маловивченої української діаспори, унікальної етнічної групи, дає поштовх для комплексного вивчення історії України. Наслідки привернення уваги до регіону вже відчутні для громадськості України: телеканалом «Тиса-1» знято документальний фільм про життя української діаспори, наших далеких земляків на Балканах «Маленькі історії Руського Керестура» (режисер Максим Мельник і оператор Віктор Рейпаші). Це перший український фільм про руснаків Сербії. Також українські науковці, публіцисти, освітяни почали активно по-новому досліджувати і осмислювати цей регіон. Водночас відчутне зацікавлення руснаками, які мешкають в інших регіонах світу.

У травелозі наявні найважливіші частини хронотопу – дорога і зупинки. Автор-мандрівник через своє світовідчуття показує життя у Воєводині, що дає можливість порівняти із життям своєї батьківщини – України і остаточно визнати руснаків окремишнім народом чи частиною їх етнічної прабатьківщини. Хоча, як не дивно, але українська нація у першому кварталі XXI століття все ще намагається ствердити свою національно-культурну ідентичність і вивчення та дослідження інформації про етніони є важливим для визначення місця України в Європі та консолідації українців у світовому просторово-часовому континуумі.

Отож, на думку Л. Нагорної, «складним і неоднозначним є процес формування ідентичностей в сучасному світі. На свідомість сучасної людини виразно тиснуть глобалізаційні стандарти, змушуючи її узгоджувати свої інтереси і потреби з вимогами ринку, політичними реаліями, капризами мінливої моди. Але водночас у глибині людських душ жевріють і дедалі гучніше нагадують про себе закладені попередніми поколіннями уявлення про добро і зло, і потреба збереження фундаментальних цінностей виростає у проблему самозахисту від цивілізаційних і геополітичних викликів» [12, с. 261].

Аналіз фактуального матеріалу є спробою розгляду інформаційних можливостей травелогоу. Дослідник-журналіст описує, вивчає, розповідає, порушує важливі неоднозначні проблеми й одночасно включає в текст автобіографічні елементи й перепускає все через свій суб'єктивний погляд. Таке поєднання переконає, що травелог є художньо-публіцистичним жанром, а тому його вивчення не може обмежитися тільки літературознавством.

Література

1. Білецька Н. Жанр тревелогу на українському книжковому ринку / Н. Білецька // Коло. – 2013. – № 5. – С. 41–44.
2. Гаврош О. Блукаючий народ : роман-подорож у часі і просторі / О. Гаврош. – К.: Нора-Друк, 2012. – 312 с.
3. Галич О. Глобалізація і квазідокументальна література : монографія. – Рівне : Луганський національний університет ім. Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. – 200 с.
4. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М: КомКнига, 2006. – 144 с.
5. Деремедведь О. Жанрові особливості англійської жіночої літератури мандрів кінця XVIII – першої половини XIX століття (на матеріалі творів про Крим) : автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн / О. Деремедведь. – Сімферополь, 2008. – 24 с.
6. Ігнатів Н. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970 – 90-х рр. : автореф. дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Н. Ігнатів – Дніпропетровськ, 1998. – 18 с.
7. Калинюшко О. Жанрові модифікації тревелогу в романі Ольги Токарчук «Бігуни»/О. Калинюшко//Молодий вчений. – 2014. – №6(2). – С. 88–92.
8. Кічера Н. Русини в етнополітиці країн Центральної та Південно-Східної Європи : дисертація на здобуття наук. ступ. канд. політичних наук : спец. 23.00.02 – політичні інститути та процеси / Н. Кічера. – Чернівці, 2015. – 256 с.
9. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – Вип. 78. – С. 215 – 223.
10. Левіцька М., Фоланд А. Територіяльна ідентичність у Польщі та Україні: регіональні відмінності // Україна модерна. Спец. випуск. Львів, 2007. – Ч. 12 (2). – С. 271 – 298.
11. Майга А. Африка во французских и русских тревелогах (А. Жид и Н. Гумилев) : дисертація на соискание ученой степени кандидата филологических наук : специальность 10.01.03 – литература народов стран

-
- зарубеж्या (література народів Європы), 10.01.01 – русская література / А. Майга, – Санкт-Петербург, 2016. – 234 с.
12. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань: монографія / Л. Нагорна. – К., ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2011. – 272 с.
 13. Політична енциклопедія / Редкол. Ю.А. Левенець (голова), Ю.І. Шаповал (заст. голови) та ін. – К.: Парламентське видавництво, 2011. – 808 с.
 14. Полонский А. Особенности травелога как жанровой формы публицистики / А. Полонский // Век информации. 2017. – Т. 2. – № 2. – С. 132 – 134.
 15. Саснко В. Модифікації травелогу в сучасній українській та німецькій літературах / В. Саснко // Вісник Одеського національного університету імені І.І. Мечникова. – Філологія. – 2016. – Том. 21. – Випуск 1 (13). – С. 133 – 145.
 16. Савенко І. Основні проблеми документального письма в контексті літературознавчого дискурсу межі століть / І. Савенко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Вип. 44. Ч. 2. – С. 128 – 137.
 17. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970 – 1980. – Т. 2, 4.
 18. Фрідман М. Капіталізм і свобода / М. Фрідман, Р. Фрідман ; пер. з англ. Н. Рогачевська. – К.: Наш формат, 2017. – 216 с.
 19. Хазратова Н. Громадянська ідентичність у структурі особистісних ідентичностей / Н. Хазратова // Проблеми політичної психології. – 2015. – Вип. 2 (16). – С. 112 – 125.
 20. Шовковий В. Теоретичні основи відбору засобів вираження категорії інформативності (на матеріалі давньогрецьких текстів) [Електронний ресурс] / В. Шовковий // Народна освіта: електронне наукове фахове видання // Київський обласний інститут післядипломної освіти педагогічних кадрів (Біла Церква), Інститут педагогіки АПН України (Київ), Міжнародний освітній фонд імені Ярослава Мудрого. – 2010. – № 3(12). – Режим доступу: <http://www.narodnaosvita.kiev.ua/vupysku/12/index12.htm>
 21. Huntington S. Who Are We? The Challenges to America's National Identity. New York, 2004.

**КОЛОНІАЛЬНІ ТЕНЕТА, АБО ЯК ЗАЛИШИТИСЯ ЛЮДИНОЮ
В АКВАРІУМІ? (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ
ОЛЕКСІЯ ЧУПИ «АКВАРІУМ»)**

Юлія Вишницька

Національні виміри постколоніальних студій в українському літературознавстві набувають сьогодні особливої потужності й виразності (зокрема дослідження Т. Гундорової [4; 5], П. Іванишина [7], С. Євтушенко [6], О. Сінченка [13], М. Павлишина [9], Я. Поліщука [10, 11, 12], В. Чернецького [15]). Ярослав Поліщук, розглядаючи наукову парадигму постколоніальної критики, спостерігає певне «системне зміщення» – «трансгресію смислів» (Тамара Гундорова зазначає, що трансгресія «виконує роль денатуралізації: руйнування і зміщення сексуальної, національної, мовної ідентичності» [4, с. 13]), – коли активізується «ревізія культурних кодів», внаслідок якої текст, з уже усталеними значеннями, відкривається для нових смислів [10, с. 74] і тому осмислюється як «символічна репрезентація світу» [10, с. 75]. Дослідник у цьому контексті зупиняється на колоніальній моделі, для якої є характерними стереотипи культурної ідентичності, що «не піддаються трансформації й консервують прикметні риси колоніальної залежності, загроженої тожсамості» [10, с. 77]. А це призводить до «культивування “окопної”, загумінкової свідомості, що, очевидно, не може бути адекватною реакцією на динамічні реалії сучасного світу» [10, с. 77]. Американський антрополог Кліффорд Гірц, опонуючи Клоду Леві-Строссу [3], відстежує «не зовнішні поведінкові прояви, як-от звичаї, традиції, ритуали тощо» [10, с. 94], а символічну репрезентацію: «набір механізмів контролю: правил, рецептів, планів, інструкцій» [3], що регламентують поведінку людини» [10, с. 94]. Так, узагальнює Ярослав Поліщук, Гірц віддає перевагу не «безпосереднім, генетичним, матеріальним чинникам контролю» [10, с. 94], а «культурним програмам», запропонованим суспільством. Література, творячи ідеологічні смисли, виступає певним «замовником часу», адже здатна відповідати на виклики дійсності. Тому, як і ідеологію, її можна вважати «метафорою реальності» [див. про це : 3, с. 25–26; 10, с. 97–105].

Олексія Чупу вважають одним із найвідвертіших голосів Донеччини, письменником, у текстах якого цей регіон, зі «слабко за-

значеною, роздвоєною, депресивною, схильною до ресентименту ідентичністю» [12, с. 261], виступає основним об'єктом художнього зображення [12, с. 259]. Роблячи «екскурсу у реалієзнавство Донбасу» [12, с. 263], Ярослав Поліщук досліджує особливості реалізації актуальних процесів сьогодення і минулого цього певною мірою «аутичного, обмеженого, загальмованого у своєму розвитку» [12, с. 263] регіону у творчості Олексія Чупи, зазначаючи, що в характеристиках його персонажів – «героїв внутрішнього роздвоєння, душевного надламу» [12, с. 266] – закладено «давні й замовчувані, нікому не сповідувані травми» [12, с. 263]. Повість «Казки мого бомбосховища» з реконструйованою свідомістю донбаського регіону дослідник розглядає як приклад тривалої його колонізації, що «породив метастази та інерцію колоніальної свідомості» [12, с. 266], а також як «backgroundimage, що постає із тривалої практики колоніалізму» [12, с. 267].

Питанню локальної ідентифікації людей присвячено також статтю Соломії Ушневич «Альтернативне моделювання історії в романному просторі О.Чупи "Бомжі Донбасу"». Національна ідентичність мешканців Донбасу поступається місцем ідентичності виживання: «самозбереження, матеріального забезпечення і продовження роду» [16, с. 243] й окреслюється в умовах історичного роздоріжжя [16, с. 245]. Олексій Чупа, на переконання Рішарда Купідури (Ryszard Kupidura), показує Донбас одночасно як занурений у власну ізоляваність від зовнішнього світу регіон [17, с. 236] і джерело української ідентичності, носіями якої, наприклад, у «Бомжах Донбасу» стають безхатченки [17, с. 234].

Про роль (само)свідомості у творенні власної і колективної ідентичності йдеться й у розвідці Ніни Бернадської «Новітній український роман: жанрові модифікації і їх вивчення». Дослідниця тлумачить метафору акваріуму з однойменного роману Олексія Чепи так: «втрата самосвідомості веде людину до трагічного передбачуваного фіналу» [1].

Наративна структура роману окреслюється як двовимірна оповідь-сповідь, оповідь-одкровення: Оповідач 1 (молодий хлопець Олесь, свідок розпаду тоталітарного режиму й набуття Україною своєї незалежності), прослуховуючи касету зі сповіддю Оповідача 2

(дослідника-садиста Олеся Шенколюка), проводить паралелі між світами: антиутопічним, наповненим надреальними страхіттями, і реальним – із його дійсністю і минулим.

Першою скріпкою між Оповідачем 1 («Я») і Оповідачем 2 («безликим мудаком» Олесем Шенколюком) є образ-алегорія «мухи» [16, с. 11]. Цей образ хтонічного світу як психологічний асоціатив смітника, смороду, гниття, розпаду тощо завуальовано означається в хронотопі «планетарного масштабу» – розвалу СРСР: коли *«несамовите гніздо тоталітаризму, держава, якої боялося півсвіту <...>, зламалося, розпалося на закривавлені, ще теплі шматки і відразу почало гнити»* [16, с. 11–12]. Саме семантика *«смороду, <...> хворобливого, липкого замітника повітря»* [16, с. 13] ототожнює *«імперію зла»* [16, с. 12] з роєм мух. Нестача свіжого повітря трансформується в заціпеніння від жаху. *«Скам'яніла маска»* [16, с. 14; див також: с. 20] страху запускає текстову образну домінанту – *«риби на гачку»* [16, с. 14], реалізовану, зокрема, мотивами задухи від гніву [16, с. 14], безнадії й образом наповнених *«гниллю»* легень [16, с. 15].

В оповіді Олеся Шенколюка Союз постає як механізм, де кожен зі співробітників науково-дослідного центру *«був маленьким гвинтиком»* [16, с. 15], *«потенційним піддослідним»* [16, с. 15]. Буття в реальному світі перехідного, маргінального часу (період розпаду Радянського Союзу й набуття Україною незалежності, коли процвітали жебрацтво, банкрутство, закриття виробництв, нестача всього) означається як *«порожнеча»* [16, с. 23], зіткана зі станів *«озвіріння»* [16, с. 21-22], сп'яніння від вивільненої агресії, полегшення від скиненого важкого тягаря [16, с. 22], обурення, емоційного збудження [16, с. 24], *«безпричинної ейфорії»*, *«неконтрольованого викиду щастя та радості»* [16, с. 24] – мішанина емоцій і станів спустошеної людини, звільненої від масок подвійного життя, на відміну від тих, хто *«залежно від ситуації вміє витягати із себе іншу свою сутність і при цьому не відчуває найменших докорів сумління за те, що перебуває в стані постійного намагання надурити дійсність»* [16, с. 20]. Спалювання роману Орвела (*«з недбало, наче кігтями, видертими зсередини сторінками, із мокрим слідом її [дружини – Ю.В.] черевика на віцілому розвороті»*) [16, с. 21] як алюзія на один із маркерів тоталітаризму – знищення «шкідливих» книжок – буквально здирає

маску удаваного господарника і книголюба Шенколюка, оголюючи нутро звіра.

Такий самий хаос – і в минулому колишнього співробітника науково-дослідного центру: процес згадування–*порсання в спогадах*» Шенколюка [16, с. 31] ототожнюється з порсанням бомжів у сміттєвих контейнерах поблизу торговельних центрів [16, с. 31]. Іманентним внутрішньому хаосу – спогадам Оповідача 1 й Оповідача 2 і зовнішньому хаосу посттоталітарної дійсності є образ нагромадженого епохами, культурами й усіякими речами горища старого будинку, у якому соціопат Шенколюк реалізує свій маніакальний задум – побудову суспільства-акваріума (буквально: *«Це була величезна скляна коробка довжиною три з половиною, шириною два і висотою півтора метра»* [16, с. 81]): горище з мотлохом постає як арена боїв, як місце-вимпел, що постійно переходило з рук в руки, як *«звалище чужої мертвої пам'яті»* [16, с. 84].

Персональну і колективну історію – як катаклізм, розпад, деградацію, хаос – змикають мотиви смороду, гниття, руйнації. Якщо колективна і персональна історії певною мірою є релевантними між собою, віддзеркаленнями одна одної, то в тоталітарному суспільстві легітимізованими є лише «ми-емоції», «ми-почуття»: колективна совість (*«яка все обдумувала, виносила вироки за скоєне і контролювала виконання покарання у спеціально вигаданій для цього формі»* [16, с. 64]), колективна зневага, колективна ненависть, колективна незгода (що *«були вбивчими, по-справжньому страшними»* [16, с. 64]), – і забороненими всі прояви особистісних емоцій. У постколоніальному суспільстві ці татуйовані «я-почуття», «я-емоції» виштовхуються назовні й чітко окреслюється дистанція між свій – чужий (*«Зрештою, – зауважує Оповідач 2, – людям притаманне вороже ставлення до всього чужого»* [16, с. 65]).

Хронотоп *«темних захарашених нетрів старого будинку»* [16, с. 24] віддзеркалює внутрішній світ *«пекельного»* [16, с. 25] соціопата Шенкалюка, *«наповненого ненавистю до тварин, які себе називають людьми»* [16, с. 10], до слабохарактерних людей-хамелеонів, що *«добровільно переймають колір, звучання та й взагалі головні зовнішні ознаки середовища, в якому їм судилось опинитися»* [16, с. 24]. Слабохарактерність, що породжує безголовість, заляканість,

усвідомлення непотрібності, проектує в площині Оповідача 1 тоталітарну модель, у якій у *«маленькому заляканому українцеві із дивним вчорашнім днем, брудним сьогоднієм та химерним завтра»* [16, с. 25] розвинуто комплекс меншовартості, *«зовнішньою, публічною проекцією»* його прихованого варіанту Валер Булгаков називає комплекс національної вищовартості [2, с. 18]. Наталя Ліхоманова, спираючись на концепції Гомі Бгабга, Жилія Делеза, у розвідці *«Постколоніальні рефлексії і наратив»* зауважує, що саме в постколоніальному суспільстві *«чуже»* здатне підмінювати *«своє»*, адже останнє нівелюється, щезає: чужим стають власна країна, власна мова тощо [8].

Пригноблення, паніка, страх, відчай, приниження тощо як незамінні складові екзистенційної ситуації експлікуються в розіграваних соціопатом нічних виставах-*«війнушках»*. Забування набутого (російськомовності, зокрема) й, відповідно, пригадування свого (власне рідної, української, мови) у *«вихорі збожеволілої пам'яті»* [16, с. 29], коли жажіття від *«гавкання по-німецьки»*, відтворюючи сцени з попередньої реінкарнації дружини Шенколюка (*«де злі німецькі пси підіймали її із без того неспокійної постілі ударами важких черевиків, де їх гвалтували, різали, розстрілювали, палили заживо»* [16, с. 29]), повертали до початків (*«голосила по-українськи, благуачи не чіпати її або хоча б не вбивати як свиню»* [16, с. 29]). Розігравані *«жорстоким і збоченим екземпляром»* [16, с. 30] Шенколюком нічні вистави стають уособленням одночасно приниження інших і власної сили. Апогеєм шенколюкової влади над ними *«тваринами»*-людьми стає витончене знищення людського, інструментом чого виступає *«прозора рідина <...>, хитромудра, поморочена і педантично дозована чиймись дбайливими руками смертоносна сполука»* [16, с. 31–32]. Експеримент зі знищення-розваги приховано в сюжетній лінії розвалу держави – зведення нанівець науково-дослідного центру, де кожен зі співробітників був потенційним піддослідним [16, с. 15], і проявлено образом-провідником у хронотопі акваріуму – *«ампули з прозорою рідиною»* [16, с. 18], названою редуктином. Імпліцитно-експліцитні образно-мотивні ланцюги розгортають ключовий алгоритм перетворення. Сам процес метаморфози – *«атракціон з перетворенням»* [16, с. 41] – відбувається в оніричному ста-

ні жертви-піддослідного (одна з алюзій на «Перевтілення» Франца Кафки). Про ймовірність *«подібних карколомних перевтілень»* [16, с. 37] свідчить паралельне проживання почутого з касети зізнання Оповідача 2 Оповідачем 1: це як реакції-ступори, шоківі стани, так і проєкції особистісних спогадів на колективні, групові. Колективні травми, на переконання Оповідача 1, набагато болючіші й тривкіші, аніж особистісні, адже *«уявити тисячу людей, які одними темпами, не заважаючи і не випереджаючи одне одного, із розумінням та підтримкою видряпуються зі спільної ями, я не можу. Боротьба зі зневірою групою важча, аніж подолання зневіри персональної <...>»* [16, с. 38].

Радянський Союз як імперія, що розсипалася, розпалася на *«окривавлені, ще теплі шматки»* [16, с. 39] і відразу почала гнити, постає для Оповідача 1 танатоморфною, тераморфною, хтонічною істотою: *«монстром Франкенштейна посеред державних утворень, зібраним і шитим грубими білим нитками, що від перших хвилин свого існування, не усвідомлюючи свого потворства, перся у всі відчинені і зачинені двері, викликаючи то страх, то огиду <...>»* [16, с. 39]. Я–ми–паралель, спроектована особистісною / колективною пам'яттю, моделює два віддзеркалені один в одному хронотопи: форма колективної тоталітарної історії – акваріум, у якому мешкають-«плавають» частинки *«Мертвої Потвори»* [16, с. 39] – *«неймовірні іграшки»* [16, с. 48]: *«маленькі фігурки»* [16, с. 40] людей-«жуків» [16, с. 40] (ще одна промовиста алюзія на кафкіанський світ). Модель акваріуму матеріалізує концепцію обраності «надлюдей» і поділ на категорії [16, с. 53–55]. Хронотоп акваріуму конструюється, першою чергою, за допомогою домінантного образу риби, підсиленого мотивами плавання [4, с. 56], мовчання тощо. «Риба» як знак аксіологічного перетворення експериментатора (*«я сам собі нагадував велику замислену рибу»* [16, с. 56]) розсекречує внутрішній світ Оповідача 2: *«<...> здавалося, що в грудях у мене поселилася риба, яка ворухить хвостом і лоскоче мене зсередини»* [16, с. 56]. «Риба» як частина «Я» Оповідача 2 з часом поглинає всю його сутність, ініціюючи внутрішні зміни Шенколюка: *«<...> мені здалося, що я маленька рибка у величезному акваріумі, з якого я дивлюся на світ через товсте і не зовсім чисте скло»* [16, с. 58]. Ирреальність часо-

простору акваріуму означається ізоморфним образом-хронотопом темного і страшного коридору, який *«зрідка виринає, немов з іншого боку буття»* [16, с. 59]. Ще одним маркером акваріуму-хронотопу є гідроморфні образи: дощу, що не вщухав ні на хвилинку протягом тижня й взяв Шенкалюка у *«водяну оболугу»* [16, с. 57] (алюзія на Великий Потоп) і магічної рідини редуکتину (що блокував усе особисте й залишав лише загальне [16, с. 95]).

Експеримент із людьми – цей *«цікавий варіант продовження існування»* [16, с. 60] – полягав у створенні спільноти піддослідних, особливого світу з тоталітарним контролем – метафоричної моделі тоталітаризму, де відбувалося *«консервування цілого народу, наче помідорів у банці»* [16, с. 77].

Створення акваріуму стає реконструкцією тоталітарного суспільства. Зменшена копія *«імперії зла»* виштовхує її гіпертрофовані ключові символи: непримітні *«фігурки розміром не більше сірникової коробки»* [16, с. 85] – гвинтики великої загерметизованої *«скляної в'язниці»* [16, с. 104], портрет Вождя – *«неначе ікона, неначе верховне божество, немов всевидючий, уважний, який нічого не пробачає, Великий Брат, – Іосіф Сталін»* [16, с. 85], пізніше – дерев'яна статуя подоби людської фігури, що відкидала тінь на піддослідних і символізувала *«володаря їхнього, та верховне їхнє божество, єдиного в цілому світі, хто здатний карати їх і милувати, єдиного, наділеного щастям смикати ниточки їхніх життів і розкладати пасьянс їхніх доль»* [16, с. 125–126] (у паралельному світі спогадів Оповідача 1 про комуністичні мітинги – *«монументальний диктатор, витесаний з каменю або вилитий з якогось металу, ікона всіх без винятку комуністів – В. І. Ленін»* [16, с. 86]). Колекціонування екземплярів для акваріуму набирає обертів полювання на піддослідних: *«божевільний вчений-садист»* [16, с. 139] вилловлював людей на вулицях, у барах тощо, втілюючи свою теорію. Колекцію «жуків» акваріума складають ненависні *«геніальному збоченцю»* [16, с. 101] особини (як-от власна дружина, п'яниця-гуцул, ті, кого Шенколюк називає *«жебраками на звалищах історії, які порпаються в чужих долях, відчищають їх до блиску і несуть до крамниць, де ці долі потім гірко всміхаються з книжкових полиць»* [16, с. 91], – поети, *«найбільш галасливі та агресивні»* [16, с. 113]

футбольні уболівальники, студенти, повії, науковці, *«спрагли плотських утіх домогосподарки»* [16, с. 115], *«декілька дрібних політиків»*, журналісти та десятки і сотні інших відловлених випадкових жертв). Мотив справедливого покарання не гідних життя «жуків» виявляє в романі Чупи слід Достоєвського – раскольніковську теорію *«Тварь ли я дрожащая или право имею»*: Шенколюк-дослідник впевнений у тому, що, наприклад, *«має повне моральне право покарати абсолютно кожного з присутніх за симпатію до подібного роду збіговиськ <поетичних вечорів – Ю.В.>»* [16, с. 93]. На переконання Шенколюка, колекційні екземпляри (які часто обиралися казуально) ставали жертвами не випадково, адже заслуговували це своїм *«скавучанням і обмеженістю»* [16, с. 103].

Мешканці акваріуму з роками, поки тривав експеримент, стали проявляти *«ознаки якогось колективного розуму»* [16, с. 103]: згуртовуватися, обирати / підтримувати лідера (першим вожаком був колишній адміністратор заводу), робити спроби втечі з акваріуму-в'язниці (будують своїми тілами піраміди-драбини), відбивати напади розлючених «велетнів» тощо. Акваріум-спільнота дублює як у дрібницях, так і глобально спільноту людей у реальному світі: є вожаки-лідери, за якими йдуть інші, є активні групи й аморфні, яким байдуже до всього, що відбувається всередині, є й ті, яких цікавить, манить відмінний від свого *«світ за склом»* (дублерами такої групи в реальному світі, на думку Оповідача 1, є українці, що мріють про еміграцію, *«про забугорне життя»* [16, с. 104], а коли отримують таку можливість, у певний момент відчувають *«сум за своїм засраним, але рідним акваріумом, і безмежний розпач»* [16, с. 104] від неможливості повернення додому). Володар світу-акваріуму, *«батько»* та *«хазяїн»* піддослідних, створює ще одну групу з метою покарання бунтівників: *«загони смерті»* [16, с. 118] (велетнів, утричі більших за звичайних акваріумних «жуків» через введений їм розбавлений редуктин). Екземпляри відбиралися з *«найбільш галасливих та агресивних уболівальників»* [16, с. 113], з мінімальною присутністю інтелекту на обличчі, і застосовувалися як один із методів придушення страйків: *«голодні і злі, <вони – Ю.В.> підбігали до <...> маленьких жучків і починали роздирати їх, пожираючи просто заживо»* [16, с. 114]. Найпростішим методом розправи

над непокірними були екзекуції і масові вбивства: розчавлювання бунтарів або показово у центрі акваріума руками («Я вбивав їх, як мух, розмазуючи скляною поверхнею, а потім байдужі піддослідні так само байдуже доїдали своїх вожаків» [16, с. 111], або ногами («щойно втікачі перебиралися зі скляного дна на дощату підлогу, як я затоптував їх своїми важкими черевиками» [16, с. 119–120]; «я хапав жучків голими руками, по декілька жмень за раз, кидав їх на підлогу та з ненавистю топтав. Згодом вся підлога докола акваріума була вкрита засохлою кров'ю та потоптаними хрящами» [16, с. 128]).

Важливим є психологічний/психопатичний чинник поведінки піддослідних і експериментатора-садиста, між якими відбувалося постійне протистояння, адже вони «потребували одне одного для самоствердження» [16, с. 128] (див.: схема 1).

Соціальний устрій (диктатура, тоталітаризм), угруповання, опір репресіям і знущанням (страйки, бунти, справжні воєнні операції), методи, якими стримувалося «формування колективної свідомості» [16, с. 115] тощо – усе це повторювало реалії «більш просторого» [16, с. 142] акваріума – Акваріума-світу / України.

Отож, експеримент божевільного соціопата Шенколюка з метою вирощування-виховування рабів відкрив скриньку пандори, оголивши «мертві пухлини» [16, с. 139] соціуму і людини. Колоніальне мислення бінарними категоріями «раб – вождь», «покора – спротив», «перший – останній» тощо проектує «акваріуми» і легалізує «акваріумні» сценарії.

Ростислав Семків у передмові «Ч.У.П.А.: гримуча суміш» наводить три переконливі аргументи поринути в художню реальність, створену донецьким письменником Олексієм Чупою: пройти випробування ненавистю («наскільки ми любимо людей, щоб не солідаризуватися з персонажами перед ними?» [16, с. 6]), випробування вірою у свої сили («Чи будемо чинити опір навіть за видимої його безперспективності?» [16, с. 7]), випробування уявою (щоб «розігнати її до глобальних масштабів суспільного мислення» [16, с. 8]). Можна доповнити цей ланцюг ще одним випробуванням: зустрітися з монстром задля того, щоб не дозволити ніколи ні собі, ні іншим бути/стати ним.

Література

1. Бернадська Н.І. Новітній український роман: жанрові модифікації і їх вивчення / Н.І. Бернадська // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта. Серія : Філологічна. – 2016. – Вип. 13. – С. 18-23. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ioism_2016_13_6
2. Булгаков В. Вузські місця діяспори / Валер Булгаков // Критика : часопис. – Київ ; Кембридж, 2005. – Рік 9, число 12. – С. 17–22.
3. Гирц К. Інтерпретація культур / Клиффорд Гирц ; пер. с англ., послесл. А. Елфимова ; Гл. ред. и авт. проекта: С. Я. Левит ; редкол. сер.: Л. В. Скворцов (председатель), И. Л. Галинская, Б. Л. Губман [и др.]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» РОССПЭН, 2004. – 560 с. (Серия «Культурология. XX век»).
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т Критики. Серія «Критичні студії». – Вид. 2-ге, перероб. та доп. – Київ : Критика, 2009. – 448 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).
6. Євтушенко С. Деколонізація як складний феномен / Світлана Євтушенко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. – № 9. – С. 30-34.
7. Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : Монографія / Петро Васильович Іванишин. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. – 308 с.
8. Лихоманова Н. Постколоніальні рефлексії і нарратив / Наталя Лихоманова // Žmogus kalbos erdveje. Mokslinių straipsnių rinkinys. Vilniaus universiteto Kauno fakulteto Užsienio kalbų katedra. – 2017. – Nr. 9. – P. 166–175.
9. Павлишин М. Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Ред. рада: В. Шевчук та ін; Вступна стаття

-
- І. Дзюби; Худож.-оформл. серії І. Гаврилук; Іл. С. Якутовича. – К. : Час, 1997. – 447 с. – С. 223–237.
10. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – Київ : Вид-во «Акта», 2008. – 286 с.
 11. Поліщук Я.О. Література як геокультурний проект : Монографія / Ярослав Олексійович Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
 12. Поліщук Я. Досвід локальної ідентичності / Ярослав Поліщук // *Studia Ukrainica Posnaniensia*. – Uniwersytet Adama Mickiewicza, vol. VI: 2018, pp. 257-267.
 13. Сінченко О. Постколоніальні дослідження: український вимір / Олексій Сінченко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол.: О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. – № 3. – С. 74-80.
 14. Ушневич С.Є. Альтернативне моделювання історії в романному просторі О.Чупи «Бомжі Донбасу» / С.Є. Ушневич // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2014. – № 2. – С. 242-247. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2014_2_32
 15. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації : авториз. пер. з англ. / Віталій Чернецький ; пер.: К. Ботанова [та ін.] ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Наук. т-во ім. Шевченка в Амерці, Ін-т Критики. – К. : Критика, 2013. – 429, [1] с. – (Серія «Критичні студії»).
 16. Чупа О.А. Акваріум : роман-антиутопія / О.А.Чупа; передм. Р.А.Семкова. – Х. : Віват, 2-15. – 144 с. – (Вітражі).
 17. Kupidura Ryszard. Postkolonialna analiza twórczości Aleksija Czupy / Ryszard Kupidura. // *Studia Ukrainica Posnaniensia* Uniwersytet Adama Mickiewicza. – vol. IV: 2016, pp. 229-237.

**ПОВЕРНЕННЯ МОЖЛИВЕ:
РОМАН ІРИНИ ВЛАСЕНКО «ЧУЖІ СКАРБИ»**

*Олена Бровко,
Наталія Богданець-Білоskalенко*

Розмисли про нове прочитання, реінтерпретацію історичних подій, міфологізацію минулого в масовій свідомості впродовж останніх років залишаються предметом дискусій істориків різних країн і є виявом загального стану сучасної гуманітаристики. Одним із художніх творів, присвячених актуальній проблемі національної ідентичності українців, кристалізації самоідентифікації у свідомості емігранта став роман Ірини Власенко «Чужі скарби», який на «Коронації слова – 2017» отримав спеціальну відзнаку Київського університету імені Бориса Грінченка. При вивченні художньої літератури важливими є адаптаційні та інтеграційні практики митців, які в мистецькому полі описали, проаналізували, осмислили проблеми ідентичності, що може служити для створення моделей і сценаріїв позитивної культурної реконструкції та формування громадянської ідентичності в сучасній Україні.

Основною оповіді є родинна історія француженки з українським корінням Анні Щербініної, яка пережила чимало втрат і поневірянь. Дівчині довелося залишити милу серцю країну, в якій вона виросла, щоби познайомитися з Батьківщиною своїх предків, зрозуміти й полюбити її. Ірина Власенко докладно розповідає не тільки про Анні, її маму й тата, а й про їхніх нащадків, аж до онука Анні та його дружини. Водночас Ірина Власенко зазначає, що дехто назвав «Чужі скарби» жіночим романом, дехто нарік «родинною сагою», «хтось бачить авантюрну складову тексту і навіть наполягає на цьому», адже у творі «є і авантюрний сюжет, пов'язаний зі скарбами, є любовна лінія, яка, певно, сподобається шанувальницям любовних романів, є історія роду» [1]. Проте, за твердженням письменниці, їй хотілося написати світоглядний роман, дещо філософський, інтелектуальний, який змушує замислитися, заглибитися у себе, в історію, в сьогодення, щоб знайти той скарб, який у кожного свій [1]. «Спочатку, – коментує Ірина Власенко, – роман називався «Повернення можливо», потім «Вороття», і головна думка його полягала в тому, що ми завжди

повертаємося туди, звідки прийшли. Де б не мандрували, з ким би не стикалися, як би не змінювалися протягом життя, ми завжди повертаємося в те небуття, з якого появилися на світ. Ми повертаємося до самих себе» [1].

У романі авторка поєднує монологічне мовлення, описово розповідну композиційну форму, вставні топонімічні перекази лінгвістичної та культурологічної тематики, екскурси в історію Київської Русі, доби козаччини, рецепцію подій в Україні 2014–2016 років, роздуми про національну, європейську, антиімперську ідентичність українців. А також зауважує на спорідненість генетичного прагнення до свободи у французів і в українців, перетини історій двох народів, які спостерігалися ще за часів французького короля Генріха I, дружиною якого, а згодом і королевою Франції, була дочка Ярослава Мудрого – Анна Ярославна.

Специфіка ідентичностей є значущим предметом вивчення в класичних дослідженнях Ч. Тейлора «Джерела себе», Е. Сміта «Національна ідентичність», есея Е. Саїда «Думки про вигнання», К. Гайна «Два розмисли про мандри й вигнання», студії Ф. Фукуяма «Ідентичність і міграція» та ін. Ці роботи є теоретико-методологічним підґрунтям осмислення ідентичності і глобалізації як модусів сучасного світу в аспекті геопоетики – одного з актуальних напрямів вивчення художньої літератури. Увагу дослідників привертає роль антропогенного чинника в довкіллі, аналіз урбаністичного і рустикального, взаємодії сакрального та світського ландшафтів, ментальних карт тощо [2]. Зокрема, Ю. Веденін зауважував, що поетична географія – це культурний ландшафт, або система культурних ландшафтів, які відтворені в художніх образах або використовуються в ролі символів у творчості поета» [3, с. 134]. Як відомо, культурний ландшафт – це частина довкілля, не тільки трансформованого під впливом людини, а й узагальненого до статусу символу. За Ю. Лотманом, «у системі символів, вироблених історією культури, місто посідає особливе місце. При цьому слід відокремити дві основні сфери міської семіотики: місто як простір, місто як ім'я» [4, с. 275]. Учений зауважує, що «місто, як складний семіотичний механізм <...> є котлом текстів і кодів, різносторонніх і гетерогенних, таких, що підпорядковуються різним мовам та різним рівням» [5, с. 325].

Звернімо увагу на художню специфіку культурного ландшафту як чинника формування національної ідентичності героїні в романі «Чужі скарби». Мешкаючи на Дніпропетровщині, колишня французька, бабуся Анні, «страждала хронічною ностальгією й безперервно хотіла повернутися туди, звідки життя, як морквину з теплої гряди, віроломно її висмикнуло» [6].

Фрагменти історичного та краєзнавчого матеріалу дають змогу виписати розлогі локальні тексти, що охоплюють топонімічні свідчення, історичні факти, народні легенди. Художній контраст стає основним прийомом створення геокультурного ландшафту: *«А тут, на злитті річок Саксагані та Інгульця, панувала експресія іншого гатунку, й діставати доводилося не естетичні враження, а граніт і залізні руди. Тут не було Ейфелевої вежі й Лувру, та й узагалі не так вже і багато значущих архітектурних пам'яток, хіба що індустріальні, які надавали місту самобутнього і суворого вигляду. Існувало, звісно, двійко широких вулиць, з супермаркетами та яскравими вітринами. Але хіба порівняєш Кривий Ріг з Парижем. Та він і не претендував. У нього була своя стримана і незворушна краса, яку ще потрібно зрозуміти та відчувати»* [6, с. 17]. Проте Анні не надихала *«навіть легенда про одного козака Кривого Рога, який заснував містечко на півночі Запорізької Січі. Ту історію безліч разів переказував їй зять, показуючи пам'ятник на Молодіжній площі та своє дивовижне каміння у формі козацької голови»* [6, с. 17].

Окрім осмислення урбаністичних топосів в аспектах «місто-ім'я» та «місто-простір» (за Ю. Лотманом), відзначаємо, що текст Ірини Власенко також розгортається в контексті утвердження україноцентричної інтенції. Зокрема, у розмовах із захопленим історією слов'янських народів П'єром (Петром) у Люксембурзькому парку юна студентка філософського факультету Сорбонни Анні Щербініна дізналася для себе чимало нового: *«Що могло чекати київську княжну в брудному, темному Парижі, населення якого становило близько п'ятнадцяти тисяч осіб, тоді, як у Києві на той час жило – п'ятдесят? Київська Русь тоді була однією з найбільших і наймогутніших держав Європи. У Києві вже було зведено Софійський собор, Золоті ворота й Десятинну церкву. Тоді ж саме закладали Печерський монастир. Сьогодні він один з найдавніших і найбільших в Європі. Анна*

звикла до просторого й чистого міста з золотими маківками церков, тож була неприємно вражена тіснявою Парижа з його брудними вуличками й недотриманням елементарних правил гігієни. Три вулиці, чотири двори, насправді Генріх – «володар двору», так в перекладі з давньогерманської звучить його ім'я» [6, с. 117].

За твердженням литовської дослідниці Н. Стракаускайте, саме пам'ять і місце через ландшафт дають змогу поєднати в єдине ціле локальні, етнічні та глобальні аспекти [7, с. 11]. Через десятки років, порівнюючи Париж і Київ, згадуючи про королеву Анну, Анні розмірковуюватиме: «Чому б киянам не згадати про це? Певно, чекають свого Вольтера або Віктора Гюго, який скаже їм: *«Не Париж, а Київ є справжнім дивом: це вже заснована столиця іще не створеної цивілізації, це місто, що таїть в собі розмах для цілого континенту. Звідси те високе хвилювання, яке виникає під час споглядання цього стольного граду – серця людства»* (перефразована цитата з есе В. Гюго «Париж») [6, с. 294].

Художня географія допомагає тримати увагу читача, адже завдяки топосам і локусам Франції авантюрна сюжетна лінія корелює з історією Анни Ярославни: серед місць, де ймовірно померла королева, називають абатство Санліс, де пізніше було побудовано новий замок, чимось схожий на резиденцію Анни. Залишки так званого руського замка збереглися в Паризькій провінції Монжерон, де в притулку перебувала Анні Щербініна.

В. Топоров вкладає в поняття «міський текст» специфічну мову міста, що «говорить» вулицями, будівлями, садами, людьми, історією, міфами, а тому «текст міста» – це «<...> гетерогенний текст, якому приписується деякий загальний сенс і на підставі якого може бути реконструйована певна система знаків, що реалізується в тексті» [8, с. 274–275].

Звернімося до роману Ірини Власенко: *«Якось зовсім непомітно для себе Анні стала мислити іншими категоріями. Ні, вона залишилася парижанкою й любила своє рідне місто. Але щось змінилося в цій любові. Спостерігаючи за боязким хвилюванням парижан після терактів, старенька бачила, як реагує на події світ, та їй ставало гірко від того, що в милій серцю Україні практично те саме відбувається вже понад два роки. Гинуть тисячі людей, але світ не стає*

на вуха. Він просто висловлює свою стурбованість. Чому? Тому що Париж – це не Київ? А Франція – це не Україна?» [6, с. 294]

Текст Ірини Власенко вирізняється увагою до потреби сучасної людини осмислити минуле своєї країни, звільнившись від імперських міфів. «І не важливо, що держава втрачала свої кордони і переходила під владу Орди, Литви, Польщі, Московії, народ, що населяв ці території, ніколи не втрачав своєї самобутності. Ген свободи й гідності не має кордонів, він у крові люду, який живе на цій землі» [6, с. 312]. Роман «Чужі скарби» потенційно потрапляє під різні перехресні погляди: геополітичний, екзистенційний, онтологічний, антропологічний, що може стати предметом подальшого літературознавчого дослідження.

Література

1. Власенко І. Про що книга «Чужі скарби» [Електронний ресурс] / Ірина Власенко. – Режим доступу: <http://h.ua/story/445424/>
2. Антропология простору. Том. 1. Культурний ландшафт Києва та околиць / За наук. ред. М. Гримич. – К. : Вид-во «Дуліби», 2017. – 316 с.
3. Веденин Ю. А. Очерки по географии искусства / Ю. А. Веденин. – М. : Рос. НИИ культур и природ. наследия, 1997. – 224 с.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве : структура художественного текста : Семиотика кино и проблемы киноэстетики ; Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993) / Юрий Михайлович Лотман / [вступит. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Ю. Лотмана ; сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман ; сост. альбома ил. И. Г. Ландер]. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство СПб», 2000. – 704 с.
6. Власенко І. Чужі скарби: роман. – Х. : Віват, 2018. – 320 с.
7. Strakauskaitė N. Kultūros kraštovaizdis prie Kuršių marių / Nijolė Strakauskaitė. – Klaipėda : Klaipėdos universiteto leidykla, 2010. – 255 s.
8. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс; Культура, 1995. – 624 с.

**РОЗДІЛ II.
АНТРОПОЛОГІЧНІ
Й ГЕНДЕРНІ ХУДОЖНІ МОДЕЛІ:
ТИПОЛОГІЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ**

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ПРОСТІР ГЕНДЕРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В РОМАНІСТИЦІ МАРИНИ ГРИМИЧ

Ольга Башкирова

В українському письменстві звернення до тем тілесності та сексуальності набуває нових конотацій, не завжди співвідносних із західною художньою практикою. Відчуження від власного тіла, досвід хвороби і зраненості стають симптомами постколоніальної травми; увага до жіночого тілесного досвіду в контексті національної літератури набуває значення закономірної реакції на майже виключне панування чоловічого дискурсу, заснованого на патріархальних цінностях (не випадково кінець ХХ – початку ХХІ століть ознаменувався в українській літературі активним розвитком феміністичної критики, до заслуг якої належить і сучасне перепрочитання спадщини великих письменниць-модерністок, передусім Лесі Українки та Ольги Кобилянської); нарешті, активна розробка проблематики, пов'язаної з тілесними практиками та сексуальністю, свідчить про подолання вимушеної ізоляції національної культури від широкого світового контексту упродовж десятиліть домінування соцреалізму як офіційного художнього стилю.

Аналіз художньої репрезентації людської тілесності в сучасній великій прозі неможливий без бодай стислого окреслення статусу цього поняття в науковій думці, постструктуралістських та постмодерністських концепціях останніх десятиліть. У сучасній науці тілесність не має єдиного визначення, однак усі трактування цього поняття так чи інакше виводяться із певного зв'язку та співвідношення тілесної і душевної складових, протиставлення яких є основоположним для західноєвропейської філософської думки. Сама категорія тілесності є наслідком подолання дуалізму душі і тіла, характерного для класичної філософії. Такий погляд на основні «виміри» існування людини продемонстрував свою обмеженість і вичерпаність, невідповідність сучасним запитам не тільки гуманітарних, соціологічних, а й природничих наук. Однак, протиставлення душі і тіла як культурного і природного начал, інерцію якого відзначають дослідники [16, 11], в сучасній літературі зазнає нової актуалізації, передусім на противагу надмірній сексуалізації мис-

тецьких дискурсів і порнографічному модусу існування сучасної масової культури.

Таким чином, в основі категорії тілесності лежить постулат «про нерозривність чуттєвого й інтелектуального начал» [8, 299], а сама ця категорія сформувалася у європейській теоретичній думці «шляхом запровадження чуттєвого елемента в сам акт свідомості, утвердження неможливості «суто споглядального мислення» поза чуттєвістю, яка проголошується гарантом зв'язку свідомості з довколишнім світом» [8, 299]. І. Ільїн виокремлює три провідні тенденції теоретичного та художнього мислення, сформовані завдяки утвердженню категорії тілесності: «По-перше, «розчинення» автономності й суверенності суб'єкта в «актах чуттєвості», тобто в таких станах свідомості, які перебувають поза владою вольового й раціонального начала. По-друге, акцентування афективних сторін чуттєвості зумовило загострений інтерес до патологічного її аспекту. І, нарешті, сексуальність як наочно-концентрований прояв чуттєвості висунулася на перший план практично в усіх теоретиків постструктуралізму й постмодернізму й стала помітно домінувати над усіма іншими її формами» [8, 300 – 301].

Водночас, попри значущість категорії тілесності для постструктуралістського та постмодерністського мислення, воно, як зазначають деякі дослідники, потребує конкретизації. Передусім варто розвести поняття «тіла» і «тілесності». Т. Цветус-Сальхова здійснює їх розмежування в онтологічному й гносеологічному плані. «В онтологічному сенсі їх відрізняє одне від одного, так би мовити, міра «життєвості». Під «тілом», як правило, розуміють передусім фізичний об'єкт, не наділений суб'єктністю й позбавлений духовності. Людську «тілесність» розуміють як одухотворене тіло, що є результатом процесу онтологічного, особистісного зростання, а в широкому сенсі – історичного розвитку. Іншими словами, тілесність покликана виразити культурну, індивідуально-психологічну й смислову складові людської істоти» [16, 12]. У гносеологічному аспекті про тілесність доцільно говорити як про особливий простір, що включає в себе душу й тіло як два протилежні полюси, даючи таким чином можливість «вивчати в органічній цілісності природні, психологічні й соціокультурні маніфестації людської сутності» [16, 12].

Досліджуючи походження категорії «тілесність», Т. Цветус-Сальхова визначає два провідні фактори, що вплинули на його становлення. З одного боку, це досягнення культурології та семіотики, що утвердили множинність тілесних практик і поглядів на людське тіло в різних культурах; з іншого – принципово новий погляд на такі поняття, як «хвороба», «біль», «організм»: «виявилось, що це не стільки природні стани тіла, скільки культурні й ментальні концепції, що присвоюються, формуються й переживаються людиною» [16, 12]. І. Ільїн відзначає особливу роль фрейдистської й неофрейдистської теорії у формуванні концепції «сексуалізованої й еротизованої тілесності» [8, 301]. Суттєвий внесок у розвиток теорії тілесності зробили також постструктуралісти, акцентувавши увагу на тому, що сексуальність є не природною даністю, а історико-культурним конструктом. Зокрема, варто відзначити позицію таких науковців, як М. Фуко та У. Еко. Перший у своїй «Історії сексуальності» (1976) представив сексуальність як наслідок впливу «системи поступово сформованих дискурсивних і соціальних практик, що у свою чергу стали результатом розвитку системи нагляду й контролю над індивідом» [8, 301]. Отже, людська тілесність у новітній гуманітаристиці постає як складне утворення, основане на складній взаємодії біологічного і культурного, індивідуального й соціального.

Активне звернення до гендерної проблематики; особлива творча увага до відтворення динаміки «чоловічого» і «жіночого» в соціумі; загострення інтересу до невротичних проявів людської природи, перверсивної тілесності в українській літературі межі ХХ – ХХІ століть у багатьох відношеннях перегукується з творчими настроями попереднього *fin de siècle* – зламу ХІХ – ХХ ст. В сучасній літературі, як і в попередню переломну епоху, відбувається «чергове «наздоганяння» інтелектуальних стандартів, від яких довго були відлученими: адже радянська ментальність законсервувала патріархальні цінності й уявлення ХІХ століття» [2, 441]. Актуалізація теми тілесності в українській модерністській літературі (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, згодом – В. Підмогильний та ін.) в умовах браку широких зв'язків зі світовими літературами, «де в ХХ столітті ці проблеми безбоязно інтерпретували» [2, 441], не змогла подолати аскетизму національного письменства, де проблеми статі / сексуаль-

ності зазвичай замовчувалися й вуалювалися. Очевидно, що повноцінний розвиток дискурсу тілесності в літературі можливий тільки за умови повноцінного діалогу чоловічих і жіночих творчих голосів, однак в українському письменстві радянського періоду жінки-авторки заявляють про себе значно скромніше, ніж у перші десятиліття ХХ століття. Дослідники вбачають пояснення цього в ідеологічних настановах соцреалізму, нівеляції приватного на користь колективізму, суспільного пафосу [2, 441].

У вітчизняному літературознавстві неодноразово здійснювалися спроби аналізу національного письменства другої половини ХХ століття крізь призму категорій тілесності / гендерного менталітету/сексуальності. Так, Наталя Лебединцева у своєму дослідженні запропонувала генераційну парадигму репрезентації тілесності, згідно з якою в українській поезії 60 – 80-х років послідовно постають тіло-жертва («мотив тіла, підпорядкованого духовним пориванням і раціональним (громадянським) настановам», характерний для творчого мислення шістдесятників); «тіло-світ як синергетична цілісність» (Київська школа); тіло-бунт, яке живиться стихією карнавалу, засвідчує подолання стереотипів і табу, здійснює деструкцію освячених традицією культурних кодів (наймолодші вісімдесятники) [11, 284 – 285]. Подібну парадигму, але уже з позицій сексуальності/еротизму, плотської / духовної любові вибудовує Ніла Зборовська, акцентуючи на двох прецедентних для українського письменства текстах – «Роксолані» Павла Загребельного і романі Валерія Шевчука «Дім на горі». Визначальним у національному культурному контексті для Н. Зборовської, як і для ряду інших дослідників, стає колоніальне становище України другої половини ХХ століття, адже владні дискурси неминуче впливають і на приватну сферу, деформуючи гендерні ролі. Образ Роксолани, створений П. Загребельним, «відсилає до провідного українського архетипу мужньої жіночості» [7, 386]. За художньою концепцією письменника, саме жіноче начало здатне гуманізувати суспільство, основане на принципах влади й підпорядкування, агресивній маскулінній сексуальності, суголосній імперським амбіціям [7, 384]. У «модельованні Загребельним фатальної для імперії української жіночості» [7, 386] особливого значення набуває тілесність, однак це тілесність одухотворена, наповнена

енергією думки й радості життя, що й зумовлює непереборну привабливість Роксолани для володаря Османської імперії. Н. Зборовська називає роман П. Загребельного вершиною антиколоніального дискурсу шістдесятництва, який поєднав у собі реалістичні й романтичні інтенції, засвідчивши «відродження власне українського патріархату, що ґрунтується на родинній духовності», віддаючи перевагу «свідомій любові над імперською ерогенністю» [7; 386]. Натомість літературно вісімдесятництво, репрезентоване передусім постаттю В. Шевчука, постає в концепції дослідниці як таке, що більшою мірою розвиває дискурс сексуальності на противагу «“любовному” шістдесятництву» [7; 387]. Показовим у цьому відношенні є роман «Дім на горі», де своєрідно трансформується Шевченків сюжет про дівчину-покритку, світова гармонія асоційована з матріархатом, а патріархальний світоустрій, натомість, постає демонічним й агресивним, і тільки материнство здатне примирити це протистояння. Порівнюючи постать Роксолани в художній інтерпретації П. Загребельного і узагальнений образ жінки, який постає на сторінках творів В. Шевчука, Н. Зборовська пов'язує першу з подоланням низьких інстинктів, одухотвореністю й потужним культуротворчим началом, а другу – з демонізмом, ірраціональністю й інстинктивною привабливістю для «культурного чоловіка», яка зрештою призводить до негативного відновлення «донжуанівського колоніального психотипу» [7, 392]. Попри всю дискусійність такого трактування названих творів, спостереження Н. Зборовської дають цінний матеріал для розуміння особливостей художнього мислення межі ХХ – ХХІ ст., передусім естетичної репрезентації гендерних проблем.

Дослідниця наголошує на зумовленості формування художньої парадигми «перехідного покоління» духовною спадщиною шістдесятників і вісімдесятників, а також – на модусі театральності, властивому для світосприйняття цього покоління. Дослідниця зауважує, що лицедійство для української культури становило актуальну стратегію виживання в умовах постійного імперського тиску. Саме тому очевидною є спадкоємність традиції, започаткованої «Енеїдою» І. Котляревського, у творчості митців угруповання «Бу-Ба-Бу». Водночас Н. Зборовська акцентує невротичність театралізованої художньої свідомості і її глибинний зв'язок з проблемою статевої самоіденти-

фікації особистості. Сам перехідний період чергового зламу століть кваліфікується дослідницею як «невротичний» і закономірно порівнюється з попереднім *fin de siècle* на підставі актуалізації статевої проблематики, зокрема внутрішньої бісексуальності. Як і С. Павличко, Н. Зборовська констатує ситуацію «війни статей», що розгортається на межі XX – XXI століть: «Характерною тенденцією творчості на сучасному порубіжжі стала різка поляризація чоловічого і жіночого начал, що зумовлює формування двох таборів і є основою постколоніальної «драматургії», як і чоловічого і жіночого монологічного (нарцистичного) театрів, які змагаються між собою, опонуючи одне одному без бажання почути одне одного» [7, 400].

Зняття ідеологічних табу у 80-90-ті роки ознаменувалося справжнім бумом еротичної тематики, розробкою сюжетів, помітне місце в яких посідає сексуальність; при цьому подібні інтенції часто стають самоціллю, тиражуються сцени насилля, «демонстрація бруталної маскулінності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів» [2, 441]. Відзначена С. Павличко «боротьба або війна статей» [14, 182] стає закономірним наслідком приходу в українську літературу цілої когорти яскравих жінок-авторок, які запропонували альтернативний по відношенню до панівного дискурс ґендерних стосунків. Однією з найбільш резонансних подій став вихід «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко, які спричинили гострі дискусії, відвертий осуд та звинувачення авторки в руйнуванні традиційної національної культури. В автокоментарі з відомої лекції «Жінка-автор у колоніальній культурі...» письменниця аналізує таке сприйняття роману, виділяючи ті основні моменти, які виявилися особливо дражливими для читацької аудиторії: репрезентацію теми сексуальності, що продемонструвала різку відмінність від культивованих упродовж століть стереотипів «жіночої» поведінки; розкриття реваншистських настроїв чоловіка, який прагне самоствердитися за рахунок жінки й компенсувати в такий спосіб власну змарґіналізованість; нарешті, ненормативна лексика, до якої вдається героїня [6, 189]. О. Забужко побіжно зауважує, що вербальне волевиявлення тривалий час було для жінки єдиним з можливих. Якщо «лайлива» героїня «Польових досліджень...» стає у 90-ті роки чи не головною іпостассю звільненої жінки, що зважується відверто говорити про наболіле, то жіноча

німота в сучасному українському письменстві перетворюється на метафору безправ'я й маргіналізації в умовах патріархальної культури. Мотив мовчання/німоти належить до наскрізних у «Солодкій Дарусі» М. Матіос: Матронка мовчить про свої поневіряння на території, підпорядкованій «Советам»; Даруся через свій мимовільний гріх втрачає здатність говорити. Дві німі героїні, мати і донька, з'являються й на сторінках трилогії Люко Дашвар «Біті Є». Неспроможність говорити юної Дори співвідносна із залежним станом дівчини у світі можновладців; каліцтво заробітчани Марічки, внаслідок якого вона втрачає здатність говорити, стає тілесним знаком її рабства у таборі андалузьких ромів.

Межа ХХ-ХХІ і початок ХХІ століть засвідчує подальшу розробку літературного дискурсу людської тілесності, виявляючи при цьому увагу до найрізноманітніших її аспектів. Звертаючись до української поезії останнього помежів'я століть, Н. Лебединцева виділяє такі художні доміанти в естетичній репрезентації людської тілесності: «мотив неспроможного розчленованого тіла (тіло-симулякр) у поезії 1990-х років; нарешті, однаково актуальні в найновішій поезії два мотиви: віртуального інформаційного тіла та водночас тіла-перцепції, безпосередньої чуттєвої даності як потенційної можливості віднайдення нової цілісності – у творчості так званих двотисячників, «нульового покоління» [11, 284-285]. На сучасному етапі розвитку національного письменства окреслені тенденції (віртуалізація тіла, тіло-афект, плинне й аморфне тіло світоглядно дезорієнтованого суб'єкта) співіснують і з протилежними тенденціями нової тілесної та психологічної інтеграції (моделювання символічного тіла-космосу; зовнішньо фіксована точка зору на тіло як естетичний об'єкт; застосування стратегій карнавалізації, в центрі якої опиняється гіпертрофована (але не перверсивна) тілесність). Характер репрезентації тілесності корелює з авторськими художніми стратегіями, покладеними в основу моделювання картини світу, жанровими особливостями твору. Дві протилежні тенденції, що їх можна спостерігати в сучасному письменстві, – конструктивне переосмислення постмодерністського художнього інструментарію і відновлення літературної, зокрема романної, традиції з одночасною актуалізацією стратегій гри та інтертекстуальності – виявляють, відповідно,

різні підходи до мелювання людської тілесності. Конституювання специфічно «чоловічого» чи «жіночого» погляду на сучасному етапі втрачає полемічну гостроту. Тілесний досвід перетворюється радше на поле експерименту, індивідуального пізнання й упорядкування світу. Очевидно, можна констатувати якщо не остаточне завершення, то принаймні помітне послаблення тенденцій, що були окреслені С. Павличко як «війна статей». Натомість більш помітними стають пошуки життєвих стратегій досягнення гармонії у стосунках між статями, вироблення партнерських взаємин у світі, що відійшов від патріархальних моделей поведінки. Ця тенденція розвивається паралельно з творчим переосмисленням національної літературної традиції, яка піддається перепрочитанню в контексті зняття табу на теми тілесності й сексуальності.

Тіло часто опиняється в центрі культурологічних рефлексій Марини Гримич, частина творів якої (власне, ті, що можуть бути зараховані до жанру еротичного роману) видана під псевдонімом Люба Клименко. Творчість авторки тією чи іншою мірою представляє всі смислові конотації тілесності, які постають в сучасній українській романістиці – від символізації тіла (передусім жіночого), надання йому ознак мікрокосму до віртуалізації й заперечення плотської любові як тваринного начала, що відчужує людину від її духовної сутності.

Тенденція до творення «нового космосу» на противагу принципам фрагментації й нонселекції, характерним для постмодерністського художнього мислення, проявляється, зокрема, й у розбудові цілісного символічного образу тіла, що в самій своїй основі є інакшим стосовно фрагментованої, аморфної, дезінтегрованої тілесності, яка постає у творах багатьох авторів кінця ХХ ст. Таким чином, світ символічний мислиться як світ упорядкований, де найбільші й найскладніші системи (Космос) знаходять відповідність у менших (людина). Моделювання символічного образу людського тіла здійснюється шляхом актуалізації архаїчних образів-архетипів, зокрема землі, дому, дерева. І для чоловічої, і для жіночої прози однаково актуальними є метафори «жінка – земля», «жінка – країна». Жіноче тіло асоціюється з ландшафтом, його надра – з надрами землі. Образний ряд дім – дерево – людина є наскрізним для ряду творів сучасної укра-

їнської романістики («Епізодична пам'ять» Любові Голоти, «Фріда» Марини Гримич, «Felix Avstria» Софії Андрухович): дім постає в них як живий організм, асоціюється з вічно оновлюваним деревом, а дерево, у свою чергу, олюднюється. Ототожнення жінки з деревом закорінене в міфологічну свідомість і співвідносне з образом Берегині. Берегиня, за міфологічними уявленнями українців, – «захисниця людей від усякого зла, добра “хатня” богиня» [15, 251], що зображувалася як «символічна постать жінки із застережливо піднятими руками» [15, 251]. Символ дерева пов'язаний із культом Великої богині, відповідно до якого коріння асоціювалося з ногами праматері світу, а крона – з її головою. У «Фріді», як і в «Епізодичній пам'яті», відбувається «взаємовростання» людини й оселі: Фріда від народження носить у собі зернятко «дому-древа», що уособлює і багатонаціональну спільноту мешканців будинку на Торговій, 4, від якої жінка успадкувала свої таланти, і Україну, де переплелися історичні долі багатьох народів, і світ, що, подібно до вертепної скриньки, має «небесний», «земний» і «підземний» яруси. Низка образних домінант дім – дерево – людина доповнюється у «Фріді» ще одним – символом хреста. Його полісемантичність дає надзвичайно широкий простір для трактувань. Хрест, поруч із деревом, є тією сакральною віссю, яка організує хронотоп, «реалізуючи уявлення про час (ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима) і простір (схід, південь, захід, північ)» [15, 135].

Хрест як центральний символ християнської традиції є втіленням мученицької смерті й початку нового життя. Не випадково в одному зі своїх «архетипальних» снів Фріда постає як хрест, що перетворився на дерево, однак зберігає пам'ять про розп'ятого на ньому Ісуса Христа. Зауважимо, що у сновидних відчуттях Ірини-Фріді увиразнено саме тілесний їх характер: «У тому сні її тіло було хрестом, з якого проросло життя: десь під її пахвою сплела гніздечко молода пара пташок і відклала там яйця, а по її стовбуру сновигали вгору-вниз мурашки. І вона тримала на собі всю цю живність, яка зрослася з нею... І раптом... Раптом відчула вона в цьому дивному сні, що з неї, тобто з хреста, так і не зняли тіло розп'ятого бога-пророка» [5, 177]. І в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти, і у «Фріді» за допомогою архетипальних образів змодельовано ситуацію символічного «зцілення» героїні, що полягає у примиренні її з власною суттю, віднай-

денні власного місця у впорядкованому Всесвіті. При цьому тіло, як і відновлена пам'ять, виступає медіатором між мікрокосмом людської свідомості і макрокосмом світу. В обох творах саме тілесний досвід формує етапи особистісного становлення героїнь. Болісний перший досвід статевого життя зумовлює холодність Фріди, а тяжкі травми, одержані в результаті аварії, співвідносні з душевним болем від втрати єдиної близької людини – бабусі. Ці випробування зазнають «витіснення» у сферу підсвідомості, внаслідок чого героїня замикається в собі, уподібнюючись до ізольованого світу, який, за висловом самої Фріди, поєднує в собі Схід (інтуїтивне жіноче начало) і Захід (раціональне чоловіче). Тільки відновивши пам'ять про травматичні події і прийнявши свою власну історію, Фріда досягає цілісності. Відновлення героїнею «самості» представлене в романі передусім як гендерне самоусвідомлення – жінка зізнається в любові до свого друга і ділового партнера Маджаряна. Досягнення психічної зрілості героїнею «Епізодичної пам'яті» здійснюється через непростий досвід материнства, причому народження дитини постає як сакральний процес, що може бути здійснений безболісно і природно тільки в духовному просторі питомої культури – жінці, що тривалий час не могла завагітніти, допомагає лікар, який говорить українською. Таким чином, мова здійснює функції символічного означування-творення світу, що гармонізує об'єктивну дійсність. Не випадково особлива роль в обох творах відводиться імені (слову).

Відома теза про «невидимість» чоловічої позиції якраз через те, що ця позиція віками приймалася за «норму», за ту точку відліку, з якої розбудовувалася світоглядна система координат, прийнята в патріархатних суспільствах, була висловлена представницями феміністичної критики й знаходить підтвердження і в сучасній вітчизняній художній практиці. На нашу думку, значну компенсаторну роль відіграє тут жіноче письмо, яке прагне до осягнення чоловічої тілесності, неунікно приймаючи за «точку відліку» досвід життя в жіночому тілі. Популярною сюжетною моделлю жіночої прози стає вторгнення жінки у життєвий простір чоловіка, внаслідок чого відбувається не тільки розширення його світоглядних горизонтів, а й сутнісне саморозкриття, «нове знайомство» з самим собою («Сарабанда банди Сари» Л.Денисенко, «Paloma negra» Люби Клименко).

Повертаючись до проблеми власне жіночої тілесності, варто відзначити, що чуттєвий характер жіночого письма, зауважений Г.Сіксу, зумовлює активну розробку в сучасній романістиці мотиву жінки як мікросвіту. Сучасні авторки досить часто підкреслюють особливу цілісність жінки, здатність її віднайти в глибинах власного єства розуміння і ніжність, яких вона потребує. У романі М. Гримич «Фріда» цей мотив корелює з популярним у сучасному письменстві типом самотньої ділової жінки. При цьому авторка залучає юнганський термін «самість». Мотив самодостатності жінки, хай і приховано, звучить і в пейзажній замальовці з роману М. Матіос «Солодка Даруся»: гуцулці, яка, випасаючи овець, грає на дрибмі, не треба «ні мужа, ні любаса, ані горілки» [12, 41]. Зауважимо, що в образній структурі твору, де особливе значення надається константі голосу як чи не єдиному способу жіночого самовираження, медитативна гра на дрибмі набуває смислових конотацій самопізнання: «Хтозна... може, у дрибмі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш – то почуєш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тобі серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дрибми від пальців...» [12, 41]. Голос як метафора прихованого жіночого єства фігурує і в романі Люби Клименко «Paloma negra»: в тексті неодноразово підкреслено, що Марія Фернандес «співає низом»; низький голос героїні, корелюючи з іншими образними означеннями (пристрасть – виверження вулкану; живіт жінки, що народжувала, – зорана рілля), актуалізує архетипальний образ матері-землі.

В. Агєєва зазначає: «Як би не варіювалися релігійно-філософські метафори маскулінності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди будується по тій самій осі: суб'єкт – об'єкт, сила – слабкість, активність – пасивність, жорстокість – м'якість і т.д.» [1, 112]. Це твердження справедливе й стосовно романістики початку ХХІ ст. Якщо жінка в ній замальовується з позиції іманентності властивих їй рис, самооприявнюється через індивідуальні психофізичні характеристики, постаючи окремим мікрокосмом, то чоловічі образи моделюються значною мірою через константу володіння (простором, речами, владою). Якщо в жінці акцентовано її здатність поши-

рyвати власну тілесність на матеріальний світ (приготування страв у романі С. Андрухович «Felix Austria»; спів у творі Люби Клименко «Paloma negra»), то чоловік утверджується передусім через активне перетворення матеріального світу, статусне й особистісне утвердження в ньому. У випадку жіночих персонажів («Фріда» М. Гримич, «Вона: шості двері» Ірен Роздобудько) вольове начало більшою чи меншою мірою трактується як «не жіноче» (лейтмотив «дідової (чи татової) дочки» у прозі О. Забужко). Натомість у художніх моделях, що належать авторам-чоловікам, нездатність утвердитися в матеріальному світі, підпорядкованість волі іншого чоловіка постають як «лузерство» чи рабство («Камінь посеред саду» В. Лиса).

Якщо поступове розширення кола проблем, артикульованих жіночою літературою упродовж ХХ ст., було виявом становлення емансипації, збільшенням соціальної та політичної активності жінок, то розробка жінками-письменницями теми міжстатевих стосунків (в тому числі й сексуальних) на початку ХХІ ст. набуває дещо іншої мотивації. Ця тенденція, на нашу думку, є своєрідною реакцією на багато в чому невизначений статус сексуальності (і, відповідно, переживання людиною досвіду тілесності) в сучасному світі. Зняття будь-яких заборон і табу, як зазначає Ольга Муха, обернулася не культурним злетом, а явищем транссексуальності (асексуальності). Ліквідація обмежень, що регламентували сексуальне самовизначення й життя індивіда, «спричинила тотальну „сексуалізацію“ всього і тому секс немов розчинився і щез. [...] Сучасна транссексуальність є відповіддю на втомливу всепроникність сексу» [13, 66]. Дослідниця відзначає зростання унісексуальності як світоглядної та поведінкової моделі, що не надає значення розмежуванню жіночого й чоловічого, а також знецінення сублімації в процесі творчості через легкодоступність сексу. Сексуальність, що сприймається як довільна, змодельована, втрачає значення іманентного чинника формування людської особистості. Звідси – уявлення про неї як про поле гри й експерименту, що допускає будь-які функціональні варіанти – від максимального урізноманітнення сексуального досвіду до віртуалізації й цілковитої відмови від фізичних контактів. Однак у сучасній літературі названа тенденція співіснує і з прямо протилежною – пошуками іманентної основи сексуальності, яка самооприявнюється за

допомогою чітко визначених, специфічно «жіночих» чи «чоловічих» характеристик і поведінкових моделей.

Сюжетна модель, у якій зустріч із жінкою відкриває чоловікові його справжню природу, гармонізуючи чоловічий світ, досить поширена в сучасній великій прозі (романи Марини Гримич (Люби Клименко); «Він: ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько; «Сарабанда банди Сари» Л. Денисенко). При цьому чоловічий простір постає зазвичай замкненим, ізольованим від зовнішнього світу, добре розбудованим і деталізованим.

Своєрідно реалізується ця колізія в гостросюжетному політичному романі М. Гримич «Егоїст». Система опозицій, яка формує образну структуру твору («аристократ – холуй», «село – місто») становить масштабну дихотомію, що може бути означена як «свої – чужі». Самотність Георгія зумовлена його непричетністю до певної спільноти, невідповідністю колег, коханок, суспільства високим запитам чоловіка. Знайомство героя з Євою, а згодом – із таємним товариством анархістів якраз і дає йому відчуття причетності. Марина Гримич актуалізує такі константи, як «порода» і «кров» («Ми з тобою однієї крові»). Авторка акцентує увагу на «панських» руках Єви, які є знаком її приналежності до української еліти, на манері триматися й силі характеру, що її виявляє жінка під час випробувань. В образі героїні актуалізовано значеннєве поле, яке співвідноситься з біблійним сюжетом про первородний гріх (символічне ім'я жінки виконує тут роль промовистого коду): «Так уже нам судилося: мене спокусив Змій під назвою анархізм, а я спокусила тебе. І ми обоє постраждаємо за це і впадемо з високої гори донизу...» [3, 175] Означення «перша жінка» набуває в даному випадку нових смислів: та, що відкрила чоловікові його здатність любити, а отже, повноту буття: «У кожного чоловіка в житті є перша жінка. Єва. І не обов'язково вона з'являється на початку життя. [...] Георгій відчув, що він її зустрів» [3, 80]. Єва не тільки вводить героя до кола «своїх», а належить до одного з ним людського типу: «Вона – егоїстка! Вона – страшна егоїстка! Тепер усе стало ясно, як божий день: таж вона точнісінько така, як я! [...] Що ж я вимагаю від неї, якщо сам такий?» [3, 121].

Окреслена сюжетна модель виявляється досить продуктивною і в іншому романі авторки, виданому під псевдонімом Люба Кли-

менко, «Paloma negra». У цьому творі письменниця звертається до явищ транссексуальності та віртуалізації тілесності, що корелюють з самотністю успішної й забезпеченої людини в сучасному суспільстві. Головний герой роману, Марк Антоній, як і Григорій Липинський («Егоїст»), пересичений численними любовними пригодами, відмежовується від зовнішнього світу і живе у добровільній самоізоляції в затишному львівському особняку. М. Гримич вдається до продуктивної в сучасній великій прозі моделі розімкнення замкненого чоловічого простору через вторгнення в нього нових людей і обставин («Сарабанда банди Сари», «Помилкові переймання...» Л. Денисенко), витворюючи образ свого героя в рамках нарцистичного дискурсу, доволі впливового в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття і характерного як для чоловічого, так і для жіночого письма. Письменниці початку ХХІ століття вдаються до інших, порівняного з «нарцистичним монологом» 90-х, нарративних стратегій: об'єктивованого викладу-розповіді («Paloma negra» Люби Клименко), монологів-саморефлексій героя, якими пересипано цей об'єктивований виклад («Егоїст» М. Гримич), введення двох нараторів – чоловіка і жінки («Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Тамдевін» Галини Вдовиченко, «Забавки з плоті та крові» і «Помилкові переймання» Лариси Денисенко). Нарцистичний дискурс виступає тепер не стільки світоглядною позицією, з якої герой-мовець, що йому автор делегує свої інтенції, сприймає світ і стосунки між статями, скільки об'єктом художніх рефлексій, покликаних дослідити симптоматичні соціально-психологічні явища сучасності. Пряма вказівка на психологічний феномен нарцисизму міститься в тексті роману «Paloma negra»: Марк Антоній є учасником віртуальної спільноти «нарцисів», яка проголошує вершиною людських стосунків любов до самого себе. Значне місце у проблемному полі твору належить явищу віртуалізації людської тілесності. Здатність людини делегувати певні функції свого тіла технологічним винаходам, описана Мак-Люеном у його «Галактиці Гутенберга», на сучасному етапі трансформується у відчуження від власної біологічної складової, ототожнення з безтілесним інтелектуальним утворенням, яке існує у віртуальному просторі. Граничним виявом такого відчуження виступає таємничий Мумрик, якому Марк Антоній звіряється у своїх

складних почуттях до двох жінок – Марії Фернандес і Оленки. Зауважимо, що мотив віртуального друга-помічника постає і в інших творах сучасної літератури, зокрема романі Л. Денисенко «Помилкові переймання...». Мумрик називає самого себе «віртуальним духом», а в одній із розмов зізнається, що він – людина з фізичними вадами, яка ніколи не зазнавала плотського кохання, тому комп'ютер перетворився для нього на «кисневу маску».

М. Гримич звертається до проблеми відчуження людини від безпосереднього переживання власної тілесності в низці своїх творів. Герой не здатен не тільки досягти гармонії у стосунках з іншою людиною, а й усвідомити власні душевні порухи, подивитися на власне життя розумно й неупереджено. Глибина цього відчуження підкреслюється введенням персонажів-посередників, функціонально споріднених із чудесними помічниками, які фігурують у чарівних казках. При цьому герой-посередник сам певним чином відсторонений від основних подій. Критерії відстороненості можуть бути найрізноманітнішими: «віртуальна» природа помічника (Мумрик у «Paloma negra»); сексуальна орієнтація (Ростик із «Магдалинок»); належність до іншої раси і культури (молодий кореєць із «Ієрогліфа кохання»), нарешті, дитинність («Paloma negra», «Магдалинки»). Образові дитини відводиться особлива роль у любовних романах М. Гримич, виданих як під власним іменем, так і під псевдонімом Люба Клименко). Так, у першому з названих творів маленька дочка Марії Фернандес Марта стає посередницею між матір'ю і її новим коханцем, Марком Антонієм. У фінальному епізоді роману «Магдалинки» Сашка зустрічає темношкіру дівчинку на ім'я Магда, яка є втіленням святої Магдалини, покровительки жіночої спільноти. Розмова з нею відкриває жінці очі на дійсний стан речей у її житті й допомагає порозумітися з коханим чоловіком. У романі «Ієрогліф кохання» герой-посередник також уподібнюється до дитини, що забезпечує «зовнішній» погляд стосовно любовної історії, яка розгортається на його очах. Слід зауважити, що цей персонаж оперує саме мовою тіла (за фахом він є масажистом), допомагаючи таким чином зблизитися чоловікові й жінці-одинакам. Ідея єдності чоловічого й жіночого у творі реалізується через монструозну тілесність: плотське злиття чоловічого й жіночого начал постає в андрогінному образі Дракона-самітника,

який об'єднує обидві статеві складові. Саме монструозність та ірраціональність плотського кохання відсторонює корейця від любовної історії головних героїв.

Ірраціональне, тваринне начало людської тілесності послідовно протиставляється раціональній, «розумній» складовій сучасної людини, часто викликаючи в неї страх перед неконтрольованими проявами власної природи. При цьому культура у всій множинності своїх проявів набуває характеристик захисного начала, яке стримує природну спонтанність індивіда, розподібною його з твариною. Протиставлення культурного, раціонального, специфічно людського, начала природному, спонтанному, тваринному послідовно проводиться у творчості М. Гримич, набуваючи різних смислових та проблемних відтінків. Так, Григорій Липинський, головний герой «Егоїста», спостерігаючи в санаторії за оголеними державними мужами, усвідомлює мудрість цивілізаційних процесів: «Георгій дійшов висновку, що цивілізація недаремно пройшла свій шлях від культу оголеного тіла до накладання найстрогіших табу на інтимні і не дуже інтимні місця. Культура одягу – це велика і мудра культура» [3, 182]. Психолог Марина, яка також виконує роль посередника між Георгієм і Євою, без одягу «нічим не відрізняється від затурканої дитьми аборигенки» [3, 185]. Сором за оголене тіло й страх перед власним тваринним началом належить до промовистих мотивів роману. Так, для Григорія стає цілковитою несподіванкою його власна реакція на сварку з Євою – він агресивно ґвалтує жінку, а потім важко переживає цей спалах тваринної хіті. Несподіваний коментар Марини розкриває погляд на людину як багаторівневу істоту, що здатна поєднати в собі і найвищі злети духу, і тваринні інстинкти: «Євдокія – це така жінка, що буде говорити годинами про блакитну кров і про українську еліту і про витонченість аристократії, а внутрішньо бажатиме грубого тваринного сексу...» [3, 234].

Саме тварина стає втіленням інстинктивної спонтанності, сексуального потягу в романі «Paloma negra» Люби Клименко. В іншому творі авторки, «У світі твар... пардон! мужчин», письменниця вивворює своєрідний бестіарій, в основу якого покладено соціальні, психологічні та фізичні характеристики, а також особливості «любовної» поведінки різних типів чоловіків. У всіх випадках образ тва-

рини набуває визначених смислових конотацій: інстинктивна поведінка, притлумення раціонального начала, акцентована тілесність. У згаданому романі «Paloma negra» ці смислові константи втілюються в образах кобили і левиці, які постають у дитячих спогадах і снах Марка Антонія. Ці візії мають переважно відчуттєвий, тілесний характер і виникають у свідомості героя, викликані фізичним контактом з Марією Фернандес. Так, дотик до грудей жінки нагадує йому гарячу лошицю, бачену в дитинстві. У сні Марка Антонія Марія Фернандес і Оленка перетворюються на левиць – досвідчену й молоду. Тваринне начало, асоційоване з людською тілесністю й сексуальністю, виразно протиставляється віртуалізації, асексуальності й, зрештою, раціональному началу, яке обмежує природну спонтанність і корелює зі штучним поняттям «пристойності». У романі Люби Клименко «Пор'ядна львівська пані» карикатурним втіленням заkostenілих уявлень про «пристойне» є свекруха героїні, Правдослава Іванівна, образ якої змодельовано за допомогою підкреслено кітчевих рис (постать «мого коханого свекрушища» є наскрізним і для роману «У світі твар...»). Зауважимо, що в цьому творі письменниця демонструє гендерно обернену модель вторгнення у заkostenілий світ домашнього затишку, монотонних сімейних стосунків: якщо у згаданих романах «Егоїст» М. Гримич, «Помилкові переймання...» та «Сарабанда банди Сари» Л.Денисенко жінка дестабілізує замкнений чоловічий світ, то в «Пор'ядній львівській пані» монотонність існування героїні порушує «Одіссей». Цей персонаж репрезентує тип романтичного героя, коханця-привида, «людини нізвідки», чоловічий інваріант образу Марії Фернандес («Paloma negra»), який здобуває в тексті твору таку характеристику: «Її звати Марія Фернандес. Однак насправді її ім'я не має ніякого значення. Я нарешті збагнув, хто вона. Вона – «летючий голландець», вона з'являється то тут, то там, у житті то одного чоловіка, то однієї жінки. [...]

Вона – посланий з неба темно-синій ангел, ангел любові» [10, 148]. Концепція тілесної любові, яку розбудовує М. Гримич, примирює й гармонізує сексуальний потяг і духовне начало. Це кредо виразно сформульоване в роздумах Пенелопи («Пор'ядна львівська пані») перед сповіддю: «Бог добрий. Він не може карати щасливу жінку. А може, Бог сам посилає їй це щастя, щоб компенсувати всі

її жертви, віддячити за всі її чесноти» [9, 127]. Власне, у наведеній цитаті знайшли втілення активні пошуки сучасною літературою основ нової духовності. Це завдання письменства стає особливо важливим з огляду на ситуацію кричущої світоглядної асиметрії: тілесне переважає духовне. О. Муха відзначає, що сучасна людина, попри реабілітацію тілесності, не змогла вповні пережити її досвід, обмеживши власне сприйняття певними схемами, які нав'язані масовою свідомістю. «Нав'язливе піднесення тілесної краси і сексуальності, причому, сексуальності поза моральними нормами, культ юності, нестримне споживання, лихоманка-прагнення скуштувати всіх насолод, обожнення спортсменів і на вершині всього – всемогутній бог грошей» [13, 65] – такий комплекс тенденцій сучасного сприйняття тілесності, що засвідчують пріоритет тілесного перед духовним. Дослідниця відзначає стандартизацію і штучність у ставленні до тіла, віддаленість сучасної людини від реальності власної плоті. Подолання дуалізму душі й тіла, прямо чи опосередковано проголошуване сучасною гуманітарною думкою, в романістиці початку ХХІ століття оприявнюється не тільки як реабілітація тілесності, а і як її одухотворення.

В художній концепції української письменниці сексуальні стосунки трактуються передусім як вияв повноти життя, глибокого емоційного зв'язку чоловіка і жінки, і тільки в такому випадку вони виправдані: «...ніщо не може бути в житті солодше від звичайної плотської любові – не нудного механічного розгойдування ліжка задля продовження роду, а красивої, вигадливої, романтичної, іронічної, вишуканої, інтелігентної, не похабної плотської любові, яка перетворює звичайний секс на явище космічне» [9, 157]. Знання власної сексуальної природи, вивільнення прихованих бажань і чесність з собою виступають запорукою особистого щастя: Пенелопа, головна героїня роману «Пор'ядна львівська пані» з її «покірною пристрастю» стає щасливою тільки у стосунках з ініціативним «Одіссеєм», який прагне «відкрити цю жінку, як весняне сонце відкриває бруньку, і випустити назовні її притлумлену пристрасть» [9, 153]; натомість активна й вигадлива Кася гармонізує власне життя завдяки закомплексованому й готовому підкорюватися чоловікові Пенелопі. У названому творі авторка знову вводить постать «чудесного поміч-

ника», аналогічного маленькій Магді («Магдалинка») – лікаря, який з'являється на початку і в фіналі роману, констатує попередній status quo (роздратованість жінки, монотонне подружнє життя) і її щасливе перетворення завдяки справжньому коханню.

Плотська любов, позбавлена духовної складової, постає в романістиці М. Гримич не як гріх, а як тваринний акт, чужий уповні реалізованій людській природі. Таке трактування бездуховних сексуальних стосунків здобуває граничний вияв в образі Марушки («Падре Балтазар на прізвисько Тойво»). Постає героїні, як і бізнес-леді Ірини-Фріди («Фріда»), репрезентує тему фригідності, психологічні витоки якої М. Гримич досліджує у своїй творчості. Жінка не може примирити у своїй свідомості глибоко духовне начало і плотські бажання, властиві людині («Як Він міг? Мій милий, ніжний, добрий, делікатний, розумний Бог? Як може – такий чистий, цнотливий – як Він може підсобляти цій потворній справі!» [4, 207]). Марушка почуває глибоку відразу до плотської любові й власних батьків, які не здатні дати вичерпної відповіді на її болючі запитання; працюючи акушеркою, закликає русинів-емігрантів розумно ставитися до народження дітей, щоб не прирікати їх на злидні й хвороби; зрештою, ставши свідком відразливої інтимної сцени між своєю пацієнткою і її чоловіком, у стані афекту вбиває останнього. У прощальному листі до Никитки-падре Адріяна Марушка дякує йому за його любов, яка обмежувалася духовним почуттям. Марушка належить до типу «свобідних жінок», не випадково мешканці колонії Нова Австрія порівнюють її з Ольгою Кобилянською. До типу освіченої жінки початку століття належить і матушка Варвара Іваницька, яка на сповіді зізнається падре Балтазару, що почуває відразу до власного чоловіка й сексуальних стосунків з ним; дискутує з приводу заборони контрацепції, яка призводить до небажаної вагітності, надмірного фізичного виснаження жінок, високої дитячої смертності. Зауважимо, що звернення до проблеми жіночої емансипації та її суспільного сприйняття на межі XIX – XX століття не випадково порушується М. Гримич на новому рубежі віків. Якщо для попередньої епохи fin de siecle особливо актуальними були питання емансипації особистості, передсім жіночої, та реабілітації тілесності, то нове помежів'я століть радше прагне гармонізувати в людині духовне і тілесне начала, по-

вернути індивідові безпосередність власного «буття-в-тілі», вільну від нав'язаних мас-медіа та модою уявлень.

Отже, розглядаючи у своїй творчості надзвичайно широкий спектр проблем, пов'язаних з людською тілесністю, Марина Гримич репрезентує крізь призму цієї категорії «больові точки» світосприйняття сучасника, для якого важливе віднайдення гармонії між приватним і суспільним, тілесним і духовним.

Література

1. Агеева Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеева. – К.: Факт, 2008. – 359 с.
2. Агеева В. Гендерна літературна теорія і критика / Віра Агеева // Основи теорії ґендеру: [навчальний посібник] / К.: «К.І.С.», 2004. – С. 426 – 445.
3. Гримич М. Еґоїст: [роман] / Марина Гримич. – К.: Дуліби, 2006. – 324с.
4. Гримич М. Падре Балтазар на прізвисько Тойво : [роман] / Марина Гримич. – К.: Нора-Друк, 2017. – 256 с.
5. Гримич М. Фріда: [роман] / Марина Гримич. – К.: Дуліби, 2006. – 192с.
6. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоби до української ґендерної міфології / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. – К.: Факт, 2009 (Серія «Висока полиця»). – С. 152 – 191.
7. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: [монографія] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с. (Монограф).
8. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.
9. Клименко Люба. Пор'ядна львівська пані / Люба Клименко. – К.: Дуліби, 2013. – 160 с.
10. Клименко Люба. Paloma negra / Люба Клименко. – К.: Дуліби, 2007. – 156 с.
11. Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини ХХ – ХХІ сторіччя / Наталія Лебединцева // Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т.Гундорової, А.Матусяк. – К.: Лаурус, 2014. – 336 с. (серія «Теоретичні ревізії», вип. 4). – С. 280 – 293.
12. Матіос М. Солодка Даруся. Драма на три життя: [видання третє] / Марія Матіос. – Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2005. – 175 с.

-
13. Муха О. Я. Трансформації людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього» / Ольга Ярославівна Муха. // Соціогуманітарні проблеми людини. – 2010. – С. 60 – 68.
 14. Павличко С. Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі / Соломія Павличко // Павличко С. Фемінізм. – К.: Основи, 2002. – 181-187.
 15. Словник символів культури України / За заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
 16. Цветус-Сальхова Т.Э. Дистинкция понятий «тело» и «телесность» в культурологических исследованиях / Т.Э. Цветус-Сальхова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 13. – С. 10 – 16.

НОВЕЛІСТИКА ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО: УРБАНІСТИЧНИЙ ФЕМІНІЗМ ЯК НАРАТИВ

Ольга Хамедова

Євгенія Кононенко – видатна письменниця, лауреатка багатьох престижних літературних премій, у тому числі Всеукраїнського конкурсу романів, кіносценаріїв і п'єс *«Коронація слова»*. Її твори привернули увагу багатьох дослідників (Н.Зборовська, С.Грабовський, Г.-П. Рижкова, С.Матвієнко, О.Соловей, М.Стріха ін.). Літературознавців зацікавили насамперед її романи *«Імітація»* та *«Зрада»*, а новелістика письменниці ґрунтовно не проаналізована. Збірки *«Три світи»* (2006) і *«Книгарня «Шок»* (2010) об'єднали вибрані новели і оповідання, які були написані в різні роки.

Як стверджувала Т.Гундорова, «літературна традиція – не нейтральний культурний простір, а поле, де активно діє ґендерна влада, а стать письменника значною мірою визначає його місце в культурній ієрархії» [1, 19]. Створити власну, фемінну, модель творчості вдалося Євгенії Кононенко. Жінка і Київ – це дві магістральні і взаємопов'язані теми творчості Є.Кононенко. Героїні Є.Кононенко – це інтелігентні жінки-киянки постколоніальної доби. Як відзначила Н. Зборовська, у творчості Є.Кононенко «йдеться про психологічну жіночу ситуацію в час великих суспільних перемін» [3, 59].

Мета статті – виявити і проаналізувати специфіку конструювання наративу через модель взаємодії урбаністики і фемінізму.

В оповіданнях і новелах Є.Кононенко визначаємо дві основні нарративні моделі: гетеродієгетична (третьоособова) і гомодієгетична (першоособова). Більшу частину збірки складають твори з третьоособовою формою викладу з гетеродієгетичним наратором. Л.Мацевко-Бекерська характеризує цю нарративну модель як «сконструйовану автором фікційну особу, що висловлюється в епічному творі, надавця викладу, в якому народжувався, творив і розвивався зображений у творі художній світ: фабула, персонажі, тло подій» [8, 1]. У більшості творів (*«Три світи»*, *«Елегія про старість»*, *«Бра над ліжком»* та ін.) авторка відмовилася від розповіді всезнаючого наратора, максимально наближеного до автора, та «актуалізувала наратора експліцитного» [2, 2]. Така нарративна модель передбачає, що на-

ратор відкрито не виявляє свого ставлення до зображуваного, проте у читача залишається стійке враження про авторську присутність у творі. Специфіка обраної форми викладу полягає у тому, що судження розповідача непомітно перетікають у внутрішні монологи героїні.

В оповіданні «У неділю рано» розвінчується традиційна патріархальна модель родини. Розповідь наратора надзвичайно стисла, вона подекуди зливається з невласне прямим мовленням героїні. Лаконічні коментарі наратора окреслюють її безрадісне життя, яка почувається самотньою в родині. Вона пише вірші, проте ні чоловік, ні свекруха не сприймають її творчості. До художньої тканини твори вплетено ретроспективні спогади героїні про несподівану зустріч з чоловіком, небайдужим до мистецтва. Наратор промовисто називає одноманітне життя обивателів «мороком», а незабутній життєвий епізод – «вогняним метеором» [5, 16]. Розповідь переривається роздумами героїні про неможливість поєднання двох світів – обивателського животіння з його приземленими потребами і світу творчого, насиченого яскравими подіями. Опозиція «духовне/матеріальне» окреслює провідний конфлікт багатьох творів Є. Кононенко.

У цьому оповіданні в характері героїні втілені автобіографічні риси, а наратор є носієм авторської свідомості. Літературознавці підкреслюють, що травмуючий життєвий досвід стає джерелом жіночої творчості, тому нагальним завданням літературознавства є «аналіз перетворення автобіографічної самотності на літературу» [3, 57]. У межах парадигми *авторка – наратор – читачка* чи не найважливішою ланкою стає остання, на абсолютне розуміння, співчуття, співпереживання якої покладаються авторка і наратор. Через співчутливі нотки, пронизливо-сумну тональність розповіді читачка відчуває близькість світоглядних позицій наратора і героїні. І. Папуша, дослідник наративної структури української прози ХХ століття, наголосив, що «незважаючи на використання розповіді від третьої особи, література набуває дискурсивних ознак, що виявляється в ліризиції, автобіографічності тощо» [7, 1]. Завдяки суб'єктивованій манері розповіді читачі відчувають «емоційну залученість до твору», а авторка досягає «фузії реципієнта з твором» [5, 325].

В оповіданнях «Драні колготи», «Нові колготи» наратор відкрито не виявляє свого ставлення до зображуваних подій, його оцінка

прочитується в підтексті. Суб'єкт викладу характеризує традиційний спосіб життя подружжя у патріархальному світі: «він сказав, вона зробила» [5, 47]. При цьому можемо відзначити «внутрішню фокалізацію» наративу (Ж. Женетт). Водночас у творі збільшується питома вага діалогів і монологів, які стають важливими засобами характеристики персонажів. Так, саме у діалогах розкривається сутність чоловіків, котрі жінок сприймають як власні речі, товар, який має ціну.

Гендерні норми українського суспільства озвучуються в багатьох творах як наратором, так і героїнями, межа між їхніми голосами майже відсутня: «Тіло, тіло, жіноче тіло. Жінка – це тіло, чоловік – це дух. Хоча який, в дідька, дух, чоловік – це гаманець...» [4, 22]. Ще донедавна табуйовані теми жіночої тілесності, жіночого сексуального досвіду розкриваються і у новелах збірки «Книгарня «Шок» (2010). В оповіданні «Голий ювілей» головна героїня, яка має святкувати своє п'ятдесятиріччя, болісно роздумує про старіння тіла у суспільстві, де цінується лише жіноча зовнішність: «Жінка має бути гарною і молодою, а чоловік має бути яким завгодно, аби при грошах» [4, 22]. Невласне пряме мовлення стає основним засобом розкриття внутрішнього стану героїні, яка переживає кризу середнього віку.

У новелі «П'ять хвилин ніжності» наратор не лише незворушний свідок зображуваних подій. Він займає синхронну щодо дії позицію і здатний проникнути у свідомість персонажа. Через невласне пряме мовлення відбивається перебіг думок героїні, сміливої і чутливої жінки, яка їде у передмістя Києва до коханого чоловіка за «п'ятьма хвилинами ніжності». Третьособова нарація переплітається з монологом героїні, який побудовано як усноповідну структуру: «Як завжди, на підході, серце забилося, як у юної дівчини. Я сама вирішила приїхати сюди ніби ненароком. Ніхто не змушував мене. Це мій вибір. Моя свобода» [5, 126]. Розповідач емоційно окреслює небезпечну ситуацію, в яку потрапляє жінка по дорозі. Усне мовлення імітують стислі, ніби обірвані, речення: «Так, в неї була зовсім не така сумочка. Цю носять на коротенькій лакованій ручці. А її одягалась на плече. Тепер їй по-справжньому страшно» [5, 127]. Наратор вдається до експресивної тональності, використовує риторичні запитання («Чому жінки такі дурні?»). І. Папуша аналізує таку специфічну форму розповіді, в якій «дискурсивні елементи проступають

у вигляді оцінок і характеристик, загальних міркувань дискурсивного типу, логічних членувань, які маркують слово «іншого» [9, 1]. Тому в цьому творі можемо говорити про своєрідну суб'єктивовану форму розповіді.

Майстерно поєднуються об'єктивна і суб'єктивна форми викладу також в оповіданні «Весна». Відавторський наратор промовисто характеризує невлаштоване особисте життя героїні. Проте для зображення непростих стосунків жінки з сином-підлітком авторка несподівано вдається до першоособової форми викладу. До твору вмонтовано лист подруги сина, що випадково потрапляє до рук матері. Першоособовий наратив від імені подруги сина – це лише вставна історія, проте вона розкриває напругу у стосунках між старшим і молодшим поколіннями, окреслює традиційний для багатьох творів Є. Кононенко конфлікт батьків і дітей. В оповіданні авторка «розподіляє дискурс між різними дійовими особами», це «один із варіантів письма, в якому дискурсивні елементи переважають над розповідними» [8, 1].

У деяких творах Є. Кононенко коментарі третьоособового наратора зведені до мінімуму або майже відсутні. Новела «Поцілунок у сідницю» побудована як суцільний діалог між двома персонажами: матір'ю і дорослою донькою. Кожна з героїнь втілює певну іпостась жінки, («домогосподарка», «творча особистість»). До традиційного конфлікту поколінь додається і феміністичне питання: право жінки на реалізацію поза родиною і домом. Наратор не коментує позиції персонажів, а дає змогу читачам самостійно зробити висновки.

Оповідання «Шантаж» і «Випередила» побудовано як монологи чоловіків, які звинувачують жінок у своєму нещасливому житті. Авторка вдається до першоособової оповіді як до засобу викриття чоловічої моделі поведінки у сучасному світі. В оповіданні «Шантаж» втілений тип «мамія», який не здатний до самостійного життя. Його власні інтереси не виходять за межі побуту, а єдина пристрасть – це «Домашня Їжа» [5, 76]. Н. Зборовська культ їжі, втілений у творах І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, пов'язує з втратою українськими чоловіками «динамічного буття в колоніальних умовах, що веде до отупіння та виродження національного роду» [3, 62]. В оповіданні вольова, рішуча жінка зображується крізь призму сприйняття слабкого і безпорадного чоловіка. Оцінки наратора-чоловіка

її вчинків, суджень є суб'єктивними, а коментарі – експресивними («божевільна», «навіжена дівка»). Перед читачами розкривається традиційний погляд чоловіка на жінку: вона є втіленням хаосу, темряви, її думки – нелогічні, а вчинки – небезпечні. Водночас судження оповідача-героя викривають насамперед чоловічі слабкості і вади, таким чином осміюється чоловік. Н. Зборовська «осміювання чоловіка, що стає своєрідним символічним способом повернення жінки у свою власну значущість у негативній ситуації» [3, 60] називає одним із чинників, які впливають на задоволення у жіночій творчості. Є. Кононенко відзначає, що у сучасному світі патріархальні цінності нівельовані, а гендерні ролі змінені.

В оповіданні «Випередила» монолог чоловіка засвідчує, що він мислить патріархальними стереотипами: «Мале коло – це побут. Велике коло – світ. Чоловікові слід обертатися великим колом, жінці – малим» [5, 101]. Проте життя для нього стає трагедією, коли його кидає жінка і він змушений «обертатися малим колом». Чоловік виявляє свою безпорадність у вихованні малого сина, не може поєднати побутові клопоти і роботу. Наратор відкриває перед читачем найпотаємніші почуття персонажа, його егоїстичні думки і вчинки. У монологах героя підкреслено визначальні риси характеру: самолюбство, безвідповідальність. Жінка для нього – «вперта, як ослиця», теща – «народна артистка погорілого театру», рідний дід – «бедлам». Оповідь героя експресивна, часто переривається емоційними вигуками, риторичними запитаннями. На нашу думку, саме жінка – це гіпотетичний читач оповідань, в яких головним суб'єктом викладу є чоловік. Історія «поневірянь» чоловіка викликає лише іронію та сміх у читачок (адже, за словами одного персонажа, «хоч один тато відчує себе у бабській шкурі»), у той час як читачі-чоловіки часто заявляють про своє несприйняття і навіть шок від прочитаного [6, 1].

Відзначимо у проаналізованих оповіданнях класичне «послідовне повісткування», коли наратор розповідає про минулі події. Ж. Женетт наголошував, що для класичної розповіді від третьої особи дистанція між моментом розповіді та історії не визначена і не важлива. Однак в деяких оповіданнях і новелах Є. Кононенко інколи трапляються паузи, тобто позачасові зображення, які традиційно збігаються з пейзажем та інтер'єром.

Наратологи стверджують, «пауза – це не зупинка у повістванні, це зупинка в історії» [9, 2]. Творчість Є. Кононенко – це київська історія, це розповідь про Місто. Красу Києва, його історичного центру, середмістя, тонко відчувають її персонажі-інтелігенти. Часто шляхетність персонажів визначається, в тому числі, і за тим, в якому місці Києва вони народилися чи мешкають: Львівська площа, Ярославів Вал, Чехівський провулок, Бульварно-Кудрявська вулиця та ін. У новелі «Телефонна елегія» двоє літніх людей віднаходять втрачену радість буття у нескінченних телефонних розмовах про старий довоєнний Київ. Для них – це місто їхнього дитинства, на вуличках і скверах якого вони росли, де переживали найбільш щасливі і драматичні події свого життя. Ці сакралізовані локуси («просто зараз пригадала, як ми в сорок шостому сиділи з подругою на лавці в тому самому сквері на Столипинській, тодішній Чкалова, зараз вона ще якось називається, не пригадаю як...» [4, 53]) стають спільною історичною пам'яттю, яка долає час і простір.

Урбаністичні пейзажі Є. Кононенко документально точні і яскраві. В оповіданні «Три світи» головний герой, молодий киянин, «поєднаний таємними судинами із кровоносною системою» Києва і Дніпра. [5, 7]. Пейзажі виконують психологічну функцію, вони суголосні настроям персонажів. Так, зображення весни в місті допомагає розкрити внутрішній стан героїні, закоханої жінки, яка з нетерпінням чекає на побачення («Весна»). В оповіданні «Колосальний сюжет» осінній міський пейзаж уповільнює дію, відкладає саму розповідь, проте характеризує пригнічений стан персонажа. Водночас нове обличчя Києва визначає і центр з «безглуздими хмарочосами», і Лівий берег з передмістям, забудованим однаковими багатопверхівками. Переїзд для персонажів на Лівий берег Києва часто означає новий етап життя або ж взагалі «зникнення» для решти друзів і знайомих, перехід в інший вимір буття: «то ви перебралися на Лівий берег, тому ти й зникла?» [4, 53]. Околиці Києва для персонажів, як і для самої авторки, є символічним топосом, «краєм світу», де «гудуть потойбічні вітри і...космічні буревії» [5, 125].

Письменниця місто не ідеалізує, навпаки, зображує максимально реалістично через відтворення міських локусів («прокурені кав'ярні», «убогі кам'яниці» тощо) [5, 61]. Топоніми (Боричів Тік, Ку-

ренівка, Поділ, гора Хорив, Щекавиця та ін.) надають творові неповторного локального колориту. В оповіданні «Режим» залізничний вокзал зображується через слухові відчуття героя: «Під склепінням залізничного вокзалу реве багатоголосся. Він уже знає цей ефект: іноді сума какофоній дає несподівану гармонію. У гуркоті він уже розрізняє скрипки і труби» [5, 97]. Київ у сприйнятті героїв оповідань Є. Кононенко постає великим і гамірним містом, яке втілює «пульс», «серцевину життя» [5, 63].

Інтер'єри київських квартир виконують іншу важливу функцію: вони промовисто характеризують соціальне становище персонажів. Мешканці «трьох світів» співіснують поряд в київських комунальних квартирах. Приналежність героїв до «третього» світу (світу інтелігентів, митців) визначається в тому числі через інтер'єр: «рядки книжок височили до стелі старовинної кімнати. Картини і фотографії на стіні нагадували олтар. У цій кімнаті хотілося молитися, хоча, власне, ікон у ній не було» [5, 10].

Таким чином, у творах Є. Кононенко необхідний читачеві код для розуміння авторського послання подається через своєрідні наративні форми. У центрі новелістики – історія жінки, для якої органічною є феміністична риторика. Об'єктивна манера викладу значно трансформована: через автобіографічні деталі, (пов'язані з життям авторки у великому Місті), емоційно-оцінні судження вона набуває ліричного забарвлення. Специфічний локальний колорит «київської історії» створюють урбаністичні візії авторки. Своєрідність обраної форми художнього викладу полягає у тому, що судження наратора непомітно перетікають у внутрішні монологи і невласне пряме мовлення героя. Така форма наративу дозволяє достовірно зобразити життя сучасної киянки. Авторка заглиблюється у внутрішній світ своїх героїнь, показує, яким чином вони борються за власну гідність і свободу, що виявляється у структурі наративу через внутрішню фокалізацію епізодів.

Через специфічні наративні форми (монолог оповідача-чоловіка) відбувається деконструкція гендерної влади українського патріархального суспільства. У творах з автодієгетичним наративом (О. Ткачук) головним суб'єктом викладу є антигерой, тобто «герой із негативним атрибутами» [11, 13]. До першоособового викладу пись-

менниця вдається для викриття чоловічих вад, яке має на меті нівелюючу патріархальних стереотипів.

Література

1. Гундорова Т. «Марліттівський стиль»: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська / Т.Гундорова // Гендерна перспектива / Упоряд. В.Агеєва. – К.: Факт, 2004. – С.19-36.
2. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 / Л.М.Деркач. – К., 2008. – 20 с.
3. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики / Н. Зборовська // Слово і Час. – 2005. – №6. – С. 57-68.
4. Кононенко Є. Книгарня «Шок». Новели, есеї / Є. Кононенко. – Львів: Кальварія, 2010. – 128 с.
5. Кононенко Є. Три світи: Вибрані новели / Євгенія Кононенко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – 152 с.
6. Кононович Л. Фемінізм від Євгенії Кононенко // Режим доступу до док.:
7. <http://culture.unian.net/ukr/detail/188723>
8. Література. Теорія. Методологія / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 543 с.
9. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі // Режим доступу до док.: <http://papusha.at.ua/pub/1-1-0-32>
10. Папуша І. Що видно у дзеркалі наратології? // Режим доступу до док.: <http://papusha.at.ua/pub/3-1-0-40>
11. Папуша І. Аналіз повествовательной техніки А.И. Куприна в повісті «Поединок» // Режим доступу до док.: <http://papusha.at.ua/pub/1-1-0-31>
12. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ДЕТЕКТИВИ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО ЯК ЗРАЗКИ «ЖІНОЧОГО ПИСЬМА»

Галина Шовкопляс

Євгенія Кононенко – відома сучасна українська письменниця і перекладач. Її творчий доробок складається з «малої прози» (новел) та романів. До творів Кононенко можна спрямувати твердження про те, що вона є «єдиним цікавим, помітним київським автором в україномовній літературі сьогодення» [1]. Авторка підручника «Сучасна українська проза. Постмодерний період» Роксана Харчук віднесла творчість письменниці до «феміністичного дискурсу сучасної української прози» [2, с. 5].

Справжня літературна слава прийшла до Євгенії Кононенко у 2001 році, коли у львівському видавництві «Кальварія» вийшов друком її перший детектив «Імітація». Видання детективу викликало обурення певних літературних критиків та вузького кола читачів – шанувальників новел Кононенко, як про це пише письменник Іван Андрусяк: «Вона є найвіртуознішим сучасним прозаїком. А тому сам факт того, що вона поповнила ряди детективотворців, мусить дивувати»[3].

Інші ж дослідники, прикладом вчений та перекладач Максим Стріха, роздивилися новий твір письменниці глибше і були в оцінках більш поблажливі: «.. «Імітація» – детектив лишень тією мірою, що й відомий роман Чернишевського з його «снами Віри Павлівни». Що й «Ім'я троянди» Умберто Еко. Чи, коли хочете, що й «Злочин і кара» Достоєвського» [4]. Згадувана вже авторка підручника Роксана Харчук визначила складові роману Кононенко досить стисло: «три в одному» – детектив, соціально- психологічний роман, гендерний есей» [2].

У 2002 році був виданий детектив Кононенко «Зрада» (2002), а в 2006 році – «Ностальгія» (2006).

Романи поєднані у трилогію пружною детективною фабулою, де розробляється одна й та сама схема: «двоє вбитих – детектив-аматор – несподівана розв'язка». За словами Максима Стріхи, «... аж два трупи, й каркаломне аматорське розслідування призводить до цілком несподіваної розв'язки» [4]. У всіх трьох творах зберігається

терпка відвертість стилю з ліричними відступами альтер его авторки, єдиний художній простір (середмістя і передмістя Києва), увага до деталей як до ознак часу. До слова, схема фабули винайденого Євгенією Кононенко «суто українського вбивства» супроводжується наявністю «української міс Марпл» – детектива-аматора, мистецтвознавиці Лариси Лавриненко, чий наскрізний образ є структурною складовою, що циклізує навколо себе всі три детективи. Зберігає письменниця і три соціальні світи, які були означені ще у її ранніх творах, а саме: люмпенське дно, обивательський загал і «вежа зі слонової кістки» – царина високочолих інтелектуалів. Графіка розташування цих соціально-ієрархічних структур майже прозора і просторово закріплена: люмпени животіють знизу («нижній світ») у підвалах, просяклих сечею, обивателі мешкають на поверхах «бетонок», будівлях доби Хрущова – Брежнєва, а інтелектуали-елітарії можуть міститися хоч би і в занедбаних, хоч би і колишніх комуналках, але старих поважних будинках середмістя, прекрасних залишках минулих століть: «Старий ліфт підняв його на останній поверх, і він натиснув дзвоник. У цієї жінки в домі був елітний пес, привітний чорний коллі – порода, що зустрічається значно рідше, ніж руді. А ще в неї був величезний білий пухнастий персидський кіт з фіалковими очима і печаттю презирства до всього світу на пещеному безносому обличчі. У її мешканні були дві просторі кімнати, де у великі вікна, напівкруглі угорі, входило небо» [5, с. 74].

Уподібнення людського суспільства і його структур побудові людського тіла у сучасної письменниці традиційне, а саме: мозок знаходиться вгорі, життєво важливі органи у тулубі, і остання частина – тваринний низ, пов'язаний як з випороженням, нечистотами, так із розплоджуванням. Авторка окреслює художній простір у двомірній проекції вертикалі та горизонталі. Шлях самовдосконалення людини спрямований вгору, в небо. Додамо, що життєвий шлях героїнь Кононенко – також шлях вгору. Вони, уродженки соціального дна, діти підвалів Подолу або передмістя Саперної Слобідки, де зручності на дворі, піднялися нагору завдяки обдарованості і наполегливості («Мене дуже вразило, що ця дівчинка, буквально з життєвого дна, ідентифікувала математичні символи і знала напам'ять «Титарівну» [5, с. 81].

Молоді амбітні жінки, піднімаючись кар'єрним шляхом по соціальних сходинах, не подолали зв'язку з «нижнім світом», звідки вони піднялися вгору і звідки до них приходить смерть. «Нижній світ», зв'язаний з потойбічним світом померлих, набуває в трилогії Кононенко ознак скільки загрозливих, стільки ж потворних: світ алкоголіків, міських і сільських, відьом і ворожіння, калік і потвор, здичавілих механізмів – трамваїв і потягів. Письменниця надає цьому світу суто історико-соціальне тлумачення, відсилаючись до до-радянського минулого («радянське дно») або звинувачуючи хижий пострадянський капіталізм.

До світу смерті відноситься все, що є ворожим людині, все, що вбиває її: потяги й трамваї, під якими гинуть люди («Він так і не побачив крові. Коли її дістали з-під колеса і понесли, він на мить побачив спокійне лице молодої гарної жінки з високою зачіскою – тоді так було модно. Він навіки запам'ятав те обличчя») [6, с. 10], рейки київського метро, брудні палати лікарень, де кожна ін'єкція може бути смертельною, індустріалізовані радянські міста, де всі будівлі розташувалися навкруги шкідливого виробництва – Комбіната. Інколи ворожий людині світ подає таємничі знаки, нагадуючи про своє існування, знаки незрозумілі та загрозливі: «Із квартирки, ніби погрожуючи невідомо кому, визирають іржаві граблі. Вже бозна скільки років, сідаючи за письмовий стіл, дивиться він на ті граблі і на те брудне вікно» [6, с. 8].

У «міській частині» детективів простір оформлено за геометрією звичної для городян будівлі – багатоповерхівки, де «нижнім світом» тлумачиться «соціальне дно», «дно життя» з його мешканцями і його загрозами.

До найдавніших мешканців «нижнього» хтонічного світу відносять щурів. Есхатологія повсякденного буття твердить, що щури прогризають діри у тканині світобудови, впускаючи смерть. Щури мають особливий статус, близький до межі життя і смерті. Більшість з них – диявольські створіння, пов'язані з демонічними персонажами або наділені демонічними якостями. Ці хтонічні істоти поєднані мотивом «гризіння», тому семантичною експлікацією їх стає тлін – смерть-загибель. Щури присутні у всіх трьох романах Євгенії Кононенко, і у всіх цих творах вони поєднані зі смертю. Мар'яну Хрипович з «Імі-

тації» штовхає під потяг хлопець, що вигодував «скаженого щура» («– А що таке скажений щур? – Це такі щури, що живуть у покинутих їдальнях. Чим їх не годуй: чи щурячою отрутою, чи товченим склом, а їм воно тільки на користь») [6, с. 173]. У подальшому детективи-аматори звать хлопця Юру «малим диким щуром» [6, с. 186].

У «Зраді», другому романі з трилогії Кононенко, виникає не менш несподіваний образ щура – «п'яний щур», це вісник смерті, загибелі, якого можна обдурити, почастувавши горілкою («мама мені розповідала про щурів у дідовому домі. Вона для них ставила блюдечко з горілкою, щоб вони п'яніли і не стрибали у ліжко») [5, с. 59]. Щури постають вісниками хтонічного світу, поєднуючи останній з верхніми прошаркам суспільства, з'являючись будь-де і перед будь-ким, майже передуючи появі смерті. Хтонічний світ амбівалентний за своєю природою. Його насельники мають таємні зв'язки як з життям, так і зі смертю. У давньогрецьких елевксинських містеріях вславлялась Деметра, культ якої «був присвячений поверненню до хтонічних підземних божеств, природа яких пов'язана з таємницею родючості, життя і смерті» [7, с. 47].

Якщо соціум письменника уподібнює будівлі, де низ – льох, підвал, цокольний поверх, нульовий поверх, то поклавши вертикаль долу, отримаємо горизонталь, власне кажучи – землю, чий горизонтальний простір має центр і маргінес. Хтонічний світ – не тільки царина смерті, але й добра родюча земля. У горизонтальному розташуванні родючість землі – хтоніки залежить саме від околиць – маргінесу. У провінції народжується все талановите і навіть геніальне, нею живиться центр – столиця. Для Кононенко провінція, (регіони) України – це Схід, депресивний, занедбаний, зі всіма населеними пунктами, що мають жажливі назви Гірничого, Комбінатного і Новожахового (!). Край багатий на талановитих дітей, які народжуються у родинах прибиральниць і шоферів. Усі талановиті діти, якими опікувалась загибла Мар'яна («Імітація»), яка була співробітницею міжнародного фонду «Gifted Children», є інвалідами. Вони потерпають від страшних хвороб, ніби покручена і згвалтована земля українського Сходу народжує такі самі покручені корінці і паростки («..вірші писала Анжелка, маленька калічка.. Нещасна істота, страшенно потворна, горбунка, одноока. Але з

підвищеним вмістом анандаміду в крові. Живе у вигаданому світі, і, здається, тим дуже щаслива») [6, с. 80].

Водночас хтонічний світ – світ жіночий, світ тих, хто народжує, утаємничений світ жінок, зображений у душі постмодерного фемінізму («Скільки іпостасей поєдналось в твоїй бабусі! Тут і прадавній український матріархат! І православний пуризм! І ранньоконуністична відданість великій справі, і маскулінна здатність пожертвувати родиною заради справи життя!») [5, с. 27].

Започаткована Юлією Крістєвою, Люс Ірегаре та Елен Сісу ідея «жіночого письма» як принципово відмінного від канонізованого чоловічого письма у детективах Євгенії Кононенко отримує продовження: зникає бінарна опозиція культура / природа, де жіноче відноситься до першої частини названої опозиції. Традиційне тлумачення належності жінки до світу природи з її першоджерелами і містичним її знанням (мотив відьомства і ворожіння, наявний у всіх трьох романах) доповнюється цілком раціональними культурними концепціями («Всі ви, чоловіки, несете в собі архаїку. А жінка вносить у гендерні стосунки прогресивний дискурс») [5, с. 123].

Як бачимо, дуже цікавим і несподівано плідним є пошук у міському інтелектуальному детективі талановитої української письменниці «універсальних моделей несвідомої психічної активності, що охоплює найбільш суттєві риси для кожної нації, які є психологічним корінням містичних ірраціональних рушійних сил у життєдіяльності цієї нації» [9, с. 44].

Архетипи охоплюють генетично закарбований досвід багатьох поколінь предків і являють застигли форми, які не заповнені власним змістом і які постійно відроджуються та виникають там, де творча фантазія вільно себе висловлює. Архетип хтонічного світу об'єднує у собі три складові, що є об'єктами вшанування української нації – культ поклоніння землі і жінці та культ царства померлих. Хтонічний світ лякає і захоплює, він репрезентує себе як сукупність зрозумілих образів і знаків, має сталі атрибути. Рецепція хтонічного світу не є одновимірною. Бо архетипові уявлення можуть бути не тільки позитивними, а й негативними, можуть поєднувати у своєму річищі різні знаки людського досвіду: від архетипу Матері – Великої Матері Лади – Діви Марії – Мудрої Жінки до Відьми, Злої Відьми і Мачухи.

У своїх творах Євгенія Кононенко заповнює найдавніші форми – архетипи як сталими образами – знаками (щури), так і матеріалом надсучасним, коли поєднуються в жіночому началі ірраціональне (природа) і раціональне (культура) в душі постмодерного фемінізму. Ця еклектичність не відміння для творів нашої сучасниці наявність архетипів, що легко прочитуються і відбивають структури свідомості, котрі породили ці тексти, а лише надає змогу повторити те, що було сказано раніше: архетипи являють безпрецедентні успадковані форми колективного несвідомого, які постійно відроджуються і виникають там, де творча фантазія вільно себе висловлює.

Особою, що поєднує два світи – земний і підземний, сама балансує на межі життя і смерті, бо ж детектив завжди має справу зі вбивцею, а значить зі смертю, є головна героїня детективної трилогії Лариса Лавриненко (Лавриса – називає її колишня подруга Марьяна Хрипович). Образ Лавриса за своїм структурним навантаженням є втіленням жіночого архетипу Персефони, яка є провідницею між двома світами – світом мертвих і світом живих. Протягом трьох детективів героїня шукає не тільки вбивцю, що винний у смерті трьох жінок, але в своїх невинних мандрах шукає себе, велику дівчинку у великому світі, своє місце, свою ідентичність, часом приходячи до невтішних висновків внаслідок занурення у буденщину і повсякдення, майже чеховський «трагізм життєвих дрібниць»: «Божевільня, божевільня, – шипіла Лариса, грюкнувши дверима й біжучи по сходинках, – кожне київське житло є філіалом божевільні. Там, де мешкає більше однієї особи, – відділення для буйних. А там, де менше двох, – то для тихих. Але всюди бедлам. Київ – то місто божевільних» [6, с. 81].

Письменниця не ідеалізує свою героїню: Лариса – городянка, більш того, мешканка столиці, киянка, що не є позитивом для української літератури, яка з давніх часів традиційно закохана у село. Лариса зверхньо відноситься до провінціалів, скиглить і скаржить на життя, аж поки не визнає солодкий смак слів «фонд» і «грант», вживає алкоголь не тільки на свята, має коханця, відправивши чоловіка на заробітки до Америки. Вже не кажу, що фах її, якість мистецтвознавства, на думку людини прагматичної, досить сумнівний:

«Мистецтвознавець! Саме мистецтво прийняти можна. Але мистецтвознавство – мастурбація в чистому вигляді! Втім, що те облудне мистецтвознавство у порівнянні з життям і смертю» [5, с. 33]. Словом, належить Лариса Лавриненко до тих інтелектуалів-гуманітаріїв «геніїв словесного шумовіння, в якому нібито ховається неіснуюча думка» [5, с. 34] і кого рецензентка з київської газети «Столичные новости» з презирством визначила як «дрессированных интеллектуалов» [10].

Але, як би критично не ставилася авторка до «геніїв словесного шумовіння», розслідування ведуть саме вони і висновки роблять саме вони. Бо інтелектуалка Кононенко пише інтелектуальний, а не міліцейський детектив. Міліція письменниці не те що не подобається або вона їй не довіряє. Міліції в її детективах майже не існує: зателефонує міліцейський голос і повідомить про загибель Мар'яни Хрипович у Комбінатному (« – Говорить капітан міліції Чернець. Співробітниця вашої організації Мар'яна Миколаївна Хрипович загинула на станції Комбінатне Новожахівського району...») [6, с. 14] або добросердечний міліціонер Вітя підтримає Сашка Чеканюка, що ледве не втратив свідомості біля тіла загиблої, або зауважать друзі загиблої про небажання, щоб міліція порпалася у цій непростій справі. І все. Міліціонери в детективах Кононенко – другорядні персонажі, що не варті уваги. У «міліцейських» детективах всі герої постають як сміливі, розумні, добродесні хлопці. Кононенко зображує своїх детективів-«елітаріїв»-гуманітаріїв досить іронічно. Вочевидь, справа в тому, що і самі інтелектуали ставляться до себе критично. Про що зазначає журналістка Леся Ганжа у рецензії: «И тут, наверное, важно понимать, что дело ведь совсем не в том, что одна социальная группа (милиционеры) нравственной другой (интеллектуалы-гуманитарии), а в мере ответственности и склонности к самобичеванию. Судя по всему, интеллектуалы не готовы умиляться собой даже в детективах» [10].

Література

1. Сюдюков І. Доба імітації // День. – № 184. – 11 жовтня 2001 р.
2. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період. – Київ: Академія, 2008. – 218 с.

-
3. Андрусяк І. Літпроцесія / Бібліотека альманаху «Кальміус». – Донецьк: Кальміус, 2002. – 76с.
 4. Стріха М. «Імітація» Євгенії Кононенко як дзеркало доби імітації // Дзеркало тижня, №2. – 19-25 січня 2002 р.
 5. Кононенко Є. Зрада. Made in Ukraine. – Львів: Кальварія, 2002. –159с.
 6. Кононенко Є. Імітація – Львів: Кальварія, 2001. – 186 с.
 7. Булгаков М. Белая гвардія. – Москва: Издательство АСТ, 2003. – 477 с.
 8. Аверинцев С. Софія – Логос Словник – Київ: Дух і Літера, 2003. – 650 с.
 9. Кононенко Є. Без мужика Prosus nostalgos – Львів: Кальварія, 2006. – 206 с.
 10. Ганжа Л. Дрессированные интеллектуалы // Столичные новости. – № 03 (199). – 29 января – 04 февраля 2002 г.

**РОЗДІЛ ІІІ.
АКСІОЛОГІЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ
У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ**

ТРИ ПОЛЯ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА

Сніжана Жигун

Василь Кожелянко (1957-2008) зажив слави «найпарадоксальнішого українського письменника» останнього двадцятиліття.

Звання лауреата Всеукраїнського конкурсу романів, кіносценаріїв і п'єс «Коронація слова» Василь Кожелянко здобув за твір «Третє поле» (2005), що став останнім прижиттєвим романом автора. У ньому письменник звертається до часів трипільської культури, але не заради відтворення історичної достовірності. Роман стає простором для діалогу між сучасністю і минулим, і зокрема й для самого автора, активуючи ідею трьох піль, які переходить людина за життя: «перше, коли росте і прагне кимось стати; друге – коли вона кимось таки стає; третє – коли вона переосмислює своє друге поле і розуміє, що стала не тим, чого вимагало її внутрішнє єство, і робить крок у цілком несподіваний для інших людей бік» [7, 164]. Цей роман став передвіщенням іншого Кожелянка, якого читачі відкрили, на жаль, вже після його смерті.

Отже, першим полем письменника стала поезія. У 1990-х вийшли поетичні збірки «Терновий іній» (відзначена літературною премією «Гранослов-92»), «Білий і рудий» (1994), «Семибарвний кінь» (1995). Остання поетична збірка «Як вчив Кожелянко-цзи», що виказала орієнтальні захоплення автора, побачила світ 2000 року. Однак літературну славу йому приніс роман «Дефіляда в Москві» (1997), що був відзначений літературною премією журналу «Сучасність» і досі лишається найпопулярніший його твором. 2001 року Львівське видавництво «Кальварія» видала п'ятитомник альтернативної історії та політичного фентезі В. Кожелянка («Дефіляда в Москві», «Конотоп», «Людинець», «ЛжеNostradamus», «Котигорошко»), а за рік – «Тероріум». 2004 у цьому ж видавництві виходить друком ретророман – «Срібний павук», а В. Кожелянко починає роботу над романом «Ефіопська січ» (2011). 2007 вийшли друком роман «Третє поле» та збірка оповідань «Логіка речей», наступного року – ще одна збірка «Чужий». Ці твори збагатили українську літературу жанром альтернативної історії, політичного фентезі та ретророману.

Попри те, що досі вплив В. Кожелянка на вітчизняне інтелектуальне життя не було поціновано належно, видається, нинішня

складна суспільна ситуація здатна ініціювати новий виток інтересу до письменника. Українська література першого двадцятиріччя незалежності лише зрідка зверталася до воєнної тематики, апелюючи передусім до визвольних змагань 1917-21 років (як у творах В. Шкляр чи А. Кокотюхи), однак все це твори сюжетні, що оповідають захоплену історію про пригоди героїв. Вони можуть спонукати до роздумів про відбирання історії як засобу упокорення колонізованих народів, але загалом їхня прагматика інша: вони створюють національні міфологеми. Ідеї мислителів-постколоніалістів мали вплив і на Василя Кожелянка. Вже перші його твори поставили під сумнів єдиноможливість перспективи, визначеної російською та радянською історіографією і можливість єдиної перспективи взагалі. Давній інтерес до історичних творів, зокрема Р. Іваничука, дав несподіваний наслідок у моделюванні альтернативних історичних сценаріїв. Тому увага письменника переважно зосереджена на вітчизняній історії, а у випадках звернення до іноземної («Ефіопська січ») – він обирає ті відтинки, що нагадують вітчизняну. Такі перепрочитання порушують проблеми національного коріння, становлення нації, її «золотої доби» та перспектив. Але історія «від Кожелянка», набуває значення і цінності у підкресленій суб'єктивності її перепрочитання.

Його головним захопленням було не створення міфів, а розвінчування їх. Творчість письменника сформувалася під впливом постмодерністської філософії, і вслід за Ж. Деррідою, він деконструє стійкі уявлення про вітчизняну історію та сучасність. Як відомо, ідея деконструкції – у вияві та активізації невизначеності дихотомій, спробі стерти роз'єднувальну грань між ними. Такі дії спрямовані не замінити одну парадигму на іншу, а виявити широкий спектр ідей та інтерпретацій.

Найвідоміший твір В. Кожелянка – альтернативна історія «Дефіляда в Москві». Роман заснований на припущенні, як розвивалися б події, якби А. Гітлер визнав Українську державу, проголошену Я. Стецьком, і Україна стала б сателітом, на зразок Угорщини та Румунії. І хоча Радянський Союз в наслідок цього програє війну, а Україна стає «державою трьох морів», її суспільно-політичне обличчя дуже нагадує радянський тоталітаризм. Таким чином, з-під іронії і гри виникає відчуття безвиході, що апелює до нашої сучасності. Тож «Дефі-

лядою в Москві» можна ілюструвати відому теорію американського критика Леслі Фідлера, за якою у літературі постмодернізму даремно шукати чітке розмежування між елітарною та масовою літературою. На переконання американського теоретика, у добу масового суспільства елітарний статус збіднює художній твір, а засобом збагачення його є «подвійне кодування», завдяки якому твір стає цікавим водночас і масовому читачу, й інтелектуалу.

Отже, масовому читачеві письменник запропонував карколомну фабулу: бойовик ОУН Дмитро Левицький за сприяння резидента ОУН Максима Ісаченка вбиває засекреченого радянського агента, полковника НКВД, знаного в Берліні як обергрупенфюрер СС Мюллер, і ця подія змінює співвідношення сил серед вищого керівництва району. Гітлер визнає Українську державу 1941 року, головний герой у чині хорунжого Української армії воює проти Радянського Союзу, бере участь у захопленні Сталіна, і в нагороду отримує право пройтися в першій шерензі під час урочистої дефіляди в Москві. Однак після неї Україна звільняється від нацистської зверхності, й сама перетворюється на імперію (якщо й не за формою правління, то за його способом), що врешті-решт вдається до космічної експансії, однак наштовхується на спротив невідомих істот.

Однак не цей «екшн» спричинився до слави автора як «найпарадоксальнішого письменника». Написаний у період гострих дискусій навколо війни і УПА, роман наполіг на увазі до теперішнього і майбутнього, адже перемігши у II Світовій війні, супердержава Україна ігнорує демократичні свободи, пригнічує інші народи, користуючись тими самими методами, що й СРСР.

Наступні твори В. Кожелянка («Конотоп», «Котигорошко», «ЛжеNostradamus», «Тероріум»), за виразом В. Єшкілева, складають «один метароман про “віртуальну українську Імперію”» [2]. Зазвичай їх також зараховують до альтернативних історій, хоча вони й не відповідають головним вимогам жанру. З цієї причини варто визначити їх як політичне фентезі, що поєднує (у різному співвідношенні) магичні елементи з алегорією та іронією, яка у творчості Василя Кожелянка є світоглядним принципом скептицизму. Такий погляд на світ здатен звільняти людину від догматичної вузькості мислення, нетерпимості, заперечення життя заради ідеології. Іронічний стиль

стає маркером потреби верифікації прочитаного, а будучи формою критичного освоєння дійсності іронія виказує творчу позицію автора, не наголошуючи на його остаточному виборі. Може видатись, що останні з названих якостей прози Василя Кожелянка не актуальні у часи невігданого війни, кількість реальних жертв у якій щораз зростає. Однак, щоб переконати у зворотному, звернуся до роману «Конотоп», написаному 1998 року.

За сюжетом, 2 травня 1999 року журналісту Автовізю Самійленку незнайомиць, що представився паном Чортенком і власником газети «Ніч», для якої й писав Самійленко, запропонував вирушити на україно-російську війну.

(«– На цукрову, автомобільну чи соняшникову? – допитувався Автовізій.

– На саму що не є мілітарну україно-російську війну, хлопче, – повідомив Семен.

– Але ж така ще не почалась» [5, 15].)

Журналісту пояснили, що за допомогою новітньої окультної технології – кармпортації – його свідомість відправлять у тіло мандрівного дяка з XVII ст., що прибував до Конотопу, і не отямився після бійки. Побачивши на власні очі Конотопську битву, коли війська І. Виговського, підтримувані загонами кримських татар і поляків, розбили московське військо, журналіст має створити низку репортажів для своєї газети. Однак, повернувшись з 1659 року, Автовізій створює матеріали для всіх видань, які лише брали його репортажі. Відтак подальший текст роману і складають найцікавіші з них. У деяких Автовізій таки змальовує перебіг битви і війни в цілому, але так само часто він вдається до націософських роздумів, хоч і відверто маскультних. Апелюючи до найпоширеніших концептів вітчизняної історіософії, Кожелянко стилістично профанує їх: «Після того треба було взятись за північних антропофагів. Тодішня держава у-вці [тут: загальна назва мешканців сучасної території України. – С. Ж.] – Києворуський каганат – розрослась, і прийшов час зайнятись колоніальними війнами... У межиріччі Оки та Волги перші колоністи у-вці спостерігали сумну картину: по лісах ходило дуже багато хижого звіра, а впереміш з ним якісь смішні люди, що лопотіли на незрозумілих для легіонерів – угро-фінських та тюркських говірках. Ха! Метропо-

лія – Київ далеко, в руках меч, довкола багатющі людські та природні ресурси, що залишається робити колонізаторові? Звичайно, нести тягар білої людини!» [5, 38]. Щоправда, цей стиль міг відволікти читача від не завжди втішної футурології лише 15 років тому. Нині репліки про періодичні україно-російські війни, Третю світову війну, яка розпочалася з однієї з них, долю Криму і претензії росіян на нього стримлять з тексту, приковуючи до себе увагу читача.

Конотопську битву автор розглядає як одне із можливих роздоріжж історії, пропонуючи читачам «десять геополітичних віртуальностей», одна з яких стала реальністю, а ще одна передбачала перемогу московських військ і припинення існування українців як нації. Усі інші варіанти розвитку передбачають утворення Української держави приблизно у кордонах 1991 року, хоча й з різними формами правління. Оскільки Автовізію Самійленку були добре відомі наслідки нерішучості І. Виговського, він неодноразово спонукає гетьмана вчинити інакше.

Сучасний контекст дає роману «Конотоп» нову, наврядчи передбачувану автором, перспективу: події на Сході України також є історичним роздоріжжям і можуть мати найрізноманітніші наслідки, щоправда вирахування варіантів у футурологічній перспективі є складнішим, ніж в історичній. Принаймні, теперішній читач відчуває свій час як такий, що пропонує шанс зламати тезу героя «Тероріуму»: «Прекрасна країна, щедра родюча земля, гарні добрі працюючі люди, але прокляття [...] є прокляття» [6, 169]. Та роман «Конотоп» цікавий нині не лише історичними паралелями, але й піднятою проблемою поліваріантності оповіді. Як вже йшлося вище, повернувшись із XVII ст. Автовізій Самійленко писав для багатьох газет: під власним прізвищем – газетам «Шлях в перемогу», «Вереск нації» та російською – виданню «Кієвські весті», для якої заперечив все, що писав доти. Під псевдонімом Автовізій Самуелі він писав для газети «Єдіот гадашот» (де зображення битви втілюється у коротку фразу: «Ці гої побили тих»). Для газети «Пульс Тушкіна» під псевдонімом Автовізій Самойлов навів версію, де московські війська воюють не з православними українцями, а з «татарами нечестивими». Для часопису «Жечь посполитих!» Автовізій Самуельський свідчив, що вихід з польського протекторату не був би таким легким, як описував це Са-

мійленко у геополітичних віртуальностях. А Самуїл-огли для газети «Алтин-и-Кирим» викладає погляд на битву з точки зору кримських татар. Зрозуміло, що всі ці тексти суперечать один одному не лише оцінками, але й викладом подій. І це знову повертає нас до сучасності, адже наш інформаційний потік містить чимало взаємозаперечних повідомлень і оцінок. Це нагадує нам про існування Іншого, а також про потребу критичного ставлення до повідомлень, необхідності зіставляти й аналізувати прочитане. Саме порівняння багатьох джерел дозволяє довести, що переказана Самойловим оповідь Тихона Хреннікова (яка українською мовою називається «сказ») містить не справжні події, а вигадані. Водночас фінал роману актуалізує суперечну деконструкції ідею. Річ у тім, що Автовізій вирішує не повертатися до свого часу, передаючи своє тіло убитому мародеру. Тож текст роману розпадається на «авторитетний» (написаний самим Автовізієм для своєї газети) та фіктивний (написаний інформаційним мародером).

Журналіст лишається у минулому, щоб стати «козаком у чорному», які беруть на себе відповідальність карати зло, незважаючи на авторитети: героїчні запорожці не мають права порушувати закон. Останні сцени роману можна тлумачити й символічно: поле битви слід захистити від мародерів, не лише реальних, але й політичних, що намагаються отримати дивіденди від своєї причетності. Автовізій сподівається, що «випікання скверни», допоможе змінити хід історії. Ця ідея також варта уваги сучасного читача, що очікує нині докорінних змін.

Попри ідейну актуальність творчості письменника, можна висловити сумнів щодо актуальності окремих її якостей. Почнімо з того, що Василь Кожелянко цікавий передусім історіософськими ідеями, дивовижними обставинами й подіями, натомість інтерес до людини у більшості творів дещо ослаблений. Його герої загалом позбавлені глибоких переживань і страждань, а їхня реакція на зовнішній світ – індивідуальності. Переважно, його головні герої – сміливі, відчайдушні борці за долю вітчизни, однак їх жодним чином не можливо розглядати у категоріях традиційних етики та естетики. Вони не викликають захоплення, оскільки мають зазвичай сумнівну мотивацію і наділені низкою тих якостей, про які класична література воліла

змовчати (скажімо, невірність Дмитра Левицького з «Дефіляди в Москві», чи зрадливість Кароля і Гельмута зі «Срібного павука»). Ці герої не потребують співчуття, оскільки не переймаються оцінкою своїх вчинків, і не спонукають замислитися про долю людини. Вони існують поза прекрасним, героїчним, піднесеним, трагічним, актуалізуючи лише іронічне.

Однак звернення до внутрішнього світу людини, її реакції на кризи – найбільш поширені засоби письменників продемонструвати антигуманність війни. Антивоєнна проза рідко демонструє загальні наслідки бойових дій, зосереджуючись на тому, як вони вплинули на життя і свідомість однієї людини. Сучасне суспільство потребує розуміння один одного не менше, ніж розуміння подій, які розгортаються.

Прагнення осмислити людину, а власне, ціле покоління стало для Василя Кожелянка його третім полем. Роман «Діти застою» опублікували вже після смерті письменника, відкривши його цілком іншого. У цьому творі автор відмовився від культивування ігрової естетики і улюблених жанрів, звернувшись до соціально-психологічного роману. Його темою стала історія життя покоління, народженого наприкінці 50-х. За свідченням автора, роман якоюсь мірою автобіографічний, на думку редактора роману, «автор мовби роздає своє життя кільком персонажам: одному кохання й політику, другому – літературу, третьому – своє захоплення східною філософією»[1]. Роман має дві сюжетні лінії: часові рамки основної охоплюють період від 70-х років і до часів після помаранчевої революції. Друга є інкорпорованою і оповідає про 1930-40-і роки. Письменник відмовляється від експериментів з часом, лишаючи тільки прийом монтажу різних часових уривків, буквально ототожнивши життя із книжкою, «яку можна читати від початку до кінця, а можна відкрити на будь-якій сторінці» [4,144].

Місце дії роману – Джерелів, якого критика назвала українською Йокнапатофою, став квінтесенцією «північно-балканської» своєрідності. Це містечко, «розташоване у приємній для ока місцевості з плавними горбами, небуйними річками, величезними буковими лісами, безкраїми кукурудзяними ланами. Тут багато яблук, літніх і зимових, винограду, що досягає у жовтні, грецьких горіхів, які вкривають землю чорно-зеленою шкаралупою раніше, ніж доходить

виноград. Тут шанують старших, попа, старе і молоде вино, гарячу мамалигу з бринзою, копчене сало взимку і свій та чужий гонор» [4, 6]. Дорадянський Джерелів – має ознаки ідилічного хронотопу, життя у якому обертається навколо господарства, землеробства і побуту, це повторюється з покоління в покоління. Тому головні герої роману Пантелеймон Людинюк і Василь Годюр незмінно повертаються до Джереліва. Однак «північно-балканську» ідилію зруйновано радянською землею, а отже й ідилічний сюжет про рух головного героя з великого, але чужого світу випадковостей, до маленького, але стабільного світу родини зазнає змін: повстанцю Василю Годюру нікуди повертатися, а Людинюк після армії опиняється під наглядом обласного КДБ. І хоч за радянських часів на Джерелів діє загальна тенденція знеособлення, містечко зберігає своєрідність, передусім, своїми мешканцями-диваками «за кількістю яких на тисячу душ населення Джерелів безнадійно випереджав решту населених пунктів краю» [4, 91] (Дьордій-сінемафіл, Влодко-співак, Ніцул-живописець, Вася Чаклун, Арбурел Небелюк та інші). Натомість неназваний обласний центр позбавлений своєрідності, спонукаючи читача посумувати за тим, як барвисті Чернівці Кароля і Гартля з роману «Срібний павук» перетворилися на місто, обличчя якого творять КДБ, стометрівка покій та Народний дім.

Два життя головних героїв демонструють історію краю і ті разючі зміни, що там відбулися. Джерелів малого Цилька (Василя Годюра) – чарівне місце, де стаються усілякі дива, і живуть справжні герої (січові стрільці), що передають йому запал боротьби. І хоч повстанцем Василь стає майже випадково, за українською історичною традицією зазнавши невдачі в особистому житті, він очолює визвольний рух на Буковині, приєднується до УПА і гине в бою з НКВД, ставши для наступних поколінь Джерелівців символом нескореності національного духу. І хоч поховано його таємно від влади, місце могили знають навіть діти, хоч їм і заборонено говорити про це вголос. В уяві джерелівців Василь Годюр був новітнім Довбушем: народним месником, що загинув через кохану жінку.

Натомість біографія Людинюка контрастує з життям Годюра, адже діти застою не мають ідеалів. Їхній протест – безглуздий і безтямний: Людинюк вперше потрапляє в КПЗ, коли п'яний понищив

радянську символіку, але і подальша його провина перед системою нікчемна (необережне слово і організація опозиційного осередку з трьох (!) осіб, що через страх навіть не були здатні на вчинок). Пантелеймон – не герой і не мученик, на фоні постатей В.Стуса, Л.Лук'яненка, З.Красівського та інших, чії життєписи складають вагомий сегмент націотворення, Людинюк – маленька людина, зламати яку нічого не варто. Але навіть негероїчна особа є носієм національного духу, який відроджується за кожної сприятливої нагоди (Людинюк бере участь у РУСі, а згодом – Помаранчевій революції). Однак до того – єдиний протест, на який здатне його покоління, – атрибути хіпі та «схиляння перед Заходом».

На відміну від усіх попередніх творів автора, «Діти застою» позбавлені авантюрного елемента, а історичні події, що змінюють життя Людинюка, становлять лише тло для історії людини, позбавленої цілісності: Пантелеймон здатний на політичний виступ і не здатний на систематичну працю, що забезпечила б успіх; здатний кохати, але не здатний берегти вірність чи бути чесним. Відповідно змінюється і структура персонажа, де основним засобом характеристики героїв стає психологічний аналіз і самоаналіз. Однак позбавлений етичних орієнтирів, герой так і не знаходить відповідей на свої болючі питання, його життя котиться за інерцією.

Діти застою, на думку Василя Кожелянка, – це ще одне втрачене покоління (і не випадково Людинюк прагне жити «за Хемом»). Але якщо герої Ремарка і Хемінгуей були дезорієнтовані війною, то душевне сум'яття дітей застою породжене тоталітарним суспільством, у якому немає місця чесним та щирим, їх нейтралізують, заражаючи страхом діяти, натомість безпринципні й безчесні не мають жодного спини. Ні перші, ні другі не придатні стати рушійною силою суспільних змін.

Література

1. Вийде автобіографічний роман Кожелянка [Електронний ресурс] / Літакцент. Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/04/27/vyjde-avtobiohrafichnyj-roman-kozheljanka/>
2. Єшкілев В. Василь Кожелянко [Електронний ресурс] / В. Єшкілев. Режим доступу: <http://www.calvaria.org/autor.php?aid=14>

-
3. Кожелянко В. Дефіляда в Москві /В. Кожелянко. Львів: Кальварія, 2000. – 160 с.
 4. Кожелянко В. Діти застою / В. Кожелянко. Чернівці: Книги – XXI, 2012. – 328 с
 5. Кожелянко В.Конотоп. Роман, новели /В. Кожелянко. Львів: Кальварія, 2001. – 176 с.
 6. Кожелянко В. Тероріум / В. Кожелянко. Львів, Кальварія, 2002. – 172 с.
 7. Кожелянко В. Трете поле / В. Кожелянко. Вінниця: Теза, 2007. – 222 с.

КОНЦЕПТ «МІСТО» У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ (ЗА ТВОРАМИ ПЕРЕМОЖЦІВ КОНКУРСУ «КОРОНАЦІЯ СЛОВА»)

Лариса Волошук

Здатність міст породжувати пов'язаний з ними літературний текст визначається як особливістю їх метафізичної аури, так і специфікою менталітету нації або особи-реципієнта. Художня структура міста пройшла складний еволюційний шлях, адже урбаністичний простір постає не лише на рівні образу-персонажу, який виступає самостійною домінантою, а й визначається як символ передачі загальнолюдських цінностей. На думку А. Степанової «Місто як суб'єкт переходу являє собою самоцінний і самодостатній простір, в якому відбувається зміна соціальних формацій, культурних парадигм, типів культурної свідомості, вироблених і закріплених естетичною думкою» [1].

«Всі дороги в місто ведуть. Місто – це місце зустрічей. Міста – вузли, якими зв'язані економічні і соціальні процеси. Це центри тяжіння всіляких сил, якими живе людське суспільство. У містах зародилася вся зростаюча динаміка історичного розвитку. Через них здійснюється розкриття культурних форм», – писав Н. Анциферов у «Книзі про місто» [2, с. 3]. За визначенням Л. Стародубцевої: «урбанізується» не лише ландшафт землі, не лише спосіб життя людства, а й думка людини: місто стає фундаментальним елементом мови образного мислення і метафорою свідомості... Місто й свідомість стають структурно, поняттєво, образно подібні» [3, с. 87]. До питання міста в літературі зверталися дослідники: Н. Анісімова [4], А. Ашкеров [5], В. Вагін [6], В. Ванчугов [7], Г. Горнова [8], М. Каган [9], Л. Коган [10], К. Лінч [11], Т. Пастух [12], О. Севрук [13], Е. Соія [14], А.В. Соколова [15], В. Фоменко [16], В. Топоров [17], О. Харлан [18], А. Шипілов [19] та інші.

Спробуємо окреслити деякі художні ознаки міста у творах Люко Дашвар, Марини Гримич, Наталки Очкур (Шевченко), Олега Шміда – переможців Міжнародного конкурсу «Коронація слова». Події роману «Рай.центр» Люко Дашвар, відбуваються у Києві, який виступає у певних часово-просторових зв'язках, соціальних позиціях, визначених модулях, розумінні «чужого» і «свого», поліфонічних узагал-

неннях. Мозаїчне полотно сповнене реальних і романтичних описів, «де золоті куполи церков вищі за дахи будинків. Фролівський монастир, Покровська церква, Богородиці Пирогощі, Миколи Притиска, Іллінська, Христо-Воздвиженська, дзвіниця церкви Миколи Доброго, Набережно-Микільська та Різдва Христового, де Кобзаря відспівували... А над ними – Андріївська. А в повітрі – Божа благодать від передзвону. А під ногами земля з ясною пам'яттю. Її спогадами простояють дерева, дихають кам'яні стіни» [20, с. 14-15].

Місто у творі – об'єкт змінний, трансформуючий, що набуває ознак раю і пекла, гріховного і святого, величного і ницого, справжнього і надуманого, реального і міфічного, сакрального і профанного. Місто з парадигмою певних топосів (монастирі, церкви, куполи, будівлі, вулиці, набережні, клуби, площі) створює особливий колорит для вільної комунікації, місце для спілкування, особливий космос – двадцятисемиметровий космос на Костянтинівській на Подолі, космос козацьких часів, космос жирного життя «Царського села», космос урбаністичного простору.

Життя у Києві трьох студентів, що приїхали до столиці з метою підкорити її, пов'язані з космосом на Подолі: «Тижні зо два Макар з Гоциком пристосовували свої космоси для співіснування у двадцяти семи квадратних метрах плюс веранда. Результати надихали. Крім незручності спати разом і різних розмірів одягу і взуття, вважається нездоланною перешкодою для спільного студентського проживання, бо нащо такий сусід по кімнаті, коли ти в його джинси не влізеш, їм обом було по двадцять, вони обидва четвертий рік навчалися у столиці, любили однакові пиво, кіно і музику, шалено вболівали за київське «Динамо», дуже поважали кросівки «Nike» і команданте Гевару, ненавиділи метросексуалів, а не вбивали їх тільки тому, що купили одну на двох туалетну воду «СНІС for men» від Кароліни Геррера». [20, с. 16-17].

Особливий колорит Подолу яскраво виписаний у картині Житнього ринку: «З Костянтинівської повз Житній ринок, обложений приїжджими селянами, як гланди ангіною. Торби порозкривали, копійчину на свіжому повітрі торгують, бо у павільйоні за торгове місце гарно платити треба, а де його взяти? «Картопелька, картопелька...», «Грибочки, пані...», «Скуштуйте хрону! Язика обпечете. Чи

вам лагідного? Є, є...», «Віники, торішній гарбуз ще добрий, квашена... О-ой! Нема нічого! Складайте, люди!» Ага! Значить, хтось узрів погон міліцейський. Картопельку в торбу, торбу на спину, за ріг, звідти – тьху ти, прости, Господи! Це ж і не міліціонер зовсім. ДАІшник, здається, а для нього всі, хто без керма, не існують. Назад до ринку. Торби порозкривати. «Картопелька, картопелька...» [20, с. 22].

Письменниця визначає столицю через властивий їй поліфонічний соціум, репрезентуючи його як ряд соціальних типів – студент «Політехніки» Саня Макаров, майбутній філолог Гоцик, студентка Києво-Могилянської академії Люба, перукарка Ліда, помічниця парламентаря Мартазавра, випускник Лондонської школи економіки Макс, лікар Іван Степанович Гусько, колишній комсомольський функціонер Володимир Сердюк. У соціум ХХІ століття виписано і козаків-сердег кумів Свирю та Микишку, які через 340 років завітали на землю, щоб побувати у раю (цікаво, що їх можуть бачити тільки ті, на кому гріха нема). Сьогодні студент Гоцик заздрить їм, адже класне життя прожили: «Кажете, серденьята найманцями були? Так, добрі люди. Найнялися життя віддати за Україну і гетьмана Дорошенка. Навколо цього гуртувалися, роду-племені не питали – українці, валахи, московіти, навіть жиди з ляхами серед сердюків були, – одну істину знали: просити – тільки Бога, помирати – тільки заради рідної землі, жити – тільки у зв'язі, тому не знали: у бою – страху, до зради – пощади, після бою – суму й печалі» [20, с. 233].

Величність сердяг усвідомлюється і через неможливість сьогоднішніх молодих щось змінити, адже Київ вщент розбиває сподівання студентів – Макар мріє назавжди покинути Україну, Гоцик – забрати маму з Португалії і розводити коней, а Люба гине, адже не може пристосуватися і стати такою як всі. Символічною є фінальна картина: «...столиця височіла на горизонті темною могутньою хмарою. Такою могутньою, що здавалося, чи до неба сягне і затулить його, чи розповзеться по землі, залле її собою аж до кордонів. Сонце блимнуло. Розігнало хмару, не лишивши тій і краплі лякливої сили» [20, с. 269]. Краса міста там, де зовсім немає людей, саме там гарно і затишно.

У романі «Мати все» Люко Дашвар, як і в попередньому творі «Рай.центр», основні події відбуваються у Києві – Поділ, Троєщина, Оболонь, Куренівка, Нивки, Печерськ. Автор визначає образи-персо-

нажі через призму їх проживання, а саме: п'ять поколінь лікарської династії – це Поділ, багатодітна незаможна родина – Троєщина. Район проживання у Києві, таким чином, формує соціальний статус людини, що в свою чергу породжує злість і ненависть: «Стас ніколи не стане їй рівнею. І справа не в грошах. Серед багатих ідіотів повно – як штучних діамантів у ювелірному салоні. Сяяти сяють... Ні, справа не в грошах. Поруч із Лідою Стас хронічно відчуватиме себе гіршим» [21, с. 48]. Водночас, коли людина не знаходить злагоди з собою, вона шукає підтримки іноді не тільки серед «своїх», а й тих, хто набагато нижчий за соціальним статусом, але може вислухати, зрозуміти і підтримати: «Ліда міцніше перехопила валізу, побрюхала в бік Межигірської. До порожнього будинку, де Марк, шури і батарея. А коти помирають. Хай він її вислухає! Хоча б і за гроші! Їй треба. Треба виплакати. У покинутому домі горіла мала свічка, і від того він скидався на забутий Храм» [21, с. 287].

Люко Дашвар, намагаючись вивести персонажів із негарздів і непорозумінь, прокладає шлях до високого і святого – дорогу до Храму: «Ліда робила гак і спочатку йшла на «своє місце»: повертала до Лаври, ішла повз лаврський мур, зводила очі до золотих маківок, доходила до мистецької галереї і повертала праворуч, на вузьку, непримітну доріжку. Устелена старовинною бруківкою, захована у деревах, вона стриміла вгору, до невеличкого майданчика, звідки видно не тільки весь лівий берег Києва, а й синьо-зелений безкрай за ним. Майданчик обривався кручею. Падав до Дніпра. Здавалося, стоїш на затишній і аж ніяк не пафосній вершині світу. А якщо ще Бога шукаєш, то варто лише озирнутися праворуч – і золоті лаврські маківки, що до них треба знизу вгору линути, тут на рівні очей, поруч. Варто лише простягнути руку» [21, с. 297]. Вустами своїх персонажів автор наголошує, що справжньою людиною може бути тільки на землі, адже в місті вона задихається.

У романі «Биті є. Макар. Книга 1» Люко Дашвар стикаємося із різноманітними образами нашого сьогодення, які проживають у різних частинах Києва – Оболонь, Русанівка, Лівий берег, ДВРЗ, Дарниця, Поділ. Район проживання формує певні стосунки, поведінку, соціальну приналежність. У творі проведено чітку паралель між «господарями життя» і тими «тисячами, мільйонами громадян, які

щодня добровільно погоджуються на всілякі паскудства – несправедливу зарплатню, побиті шляхи, начальників ідіотів, зіпсовані продукти, отруєні воду і повітря, гнилі перспективи і ще більш гниле існування... І відчайдушно ненавидять собі подібних за ту згоду жити в багні» [22, с. 209].

Дисгармонійність існування підкреслена зображенням образу Києва, який персоніфікується: «Київ проти. У Києва свої прокляття. Жене автівки шляхами-венами, а вони тромбами – хоч вий. Уже і вітер помагати взявся – підняв куряву, підганяє – цабе! Та де! Верещать клаксонами, залізом труться, наче мить – і не втримаються, злигаються і перетворюються на один величезний рухливий організм із металообрухту» [22, с. 125]. У романі пейзажні замальовки столиці подаються через призму розуміння психологічного стану персонажів, і по суті, є тлом на якому відбуваються події: «Порожні вулиці просиналися від руху перших поодиноких авто, густий туман розгойдував меч у руці Батьківщини-Матері, бродячі пси кволо перетинали проїжджу частину з упевненістю пішоходів на смузі, і тільки повсюдні горобці цвірінчали на тій же істеричній ноті, що й завжди» [22, с. 167].

Люко Дашвар можна назвати майстром імпресіоністичної картини: «Жовтень заливав дорогу сльозами розчарувань. Нічого в жовтня не виходило – знай пудрив небо над Києвом блідою блакиттю, та вона не трималася, опадала темними хмарами. Хмари чіплялися за маківки церков, сходили водою, і, ніби від того, що одній хмарці плакати, інші теж схлипували, і дощ водносталь періщив по всьому місту ось уже третій день поспіль» [22, с. 149]. Повернення Макара на Андріївський узвіз, Костянтинівську, тобто до свого космосу є водночас логічним завершенням і початком нового етапу в житті, який окреслює справжні істини, розуміння сакраментальності буття і повернення до самого себе.

Події у романі «Павук» Олега Шміда відбуваються в основному у Львові, що сповнений жаху і незрозумілих смертей. Львів постає ворожим світом, навіть мертвецьким, в якому відбуваються ще більш страшні події, постають картини похорону, причому не тільки у катастрофічно-неживій реальності, але й на роботах відомого молодого художника: «Сіре неживе місто тяглося гострими шпильями в порож-

нечу неба, а понурі тіні в саванах безконечним потоком сунули звивистою дорогою між скелями й безоднею туди, на захід, де сідало сонце. А на чолі, вихитуючись на хвилях безмовного натовпу, пливла домовина. Без плачу і страждань лилася ріка за човном-домовиною, а оголені дерева салютували їй своїми мертвими вітами. І важко було зрозуміти, хто кого веде. Чи це одноплемінники несуть труну, чи це домовина вказує їм шлях у вирій. А над усією цею крижаною пусткою душ і тіл – тінь кістлявої, тріумф досягнутої гармонії. Полотно дзвеніло – тонко тремтіла павутина у порожній хаті. Маєстро павук тримав у лапах струни мелодії, у тактах якої билася муха-полонянка. У світлі догораючої свічки хилилася додолу тінь без обличчя та імені, не в змозі витримати пронизливий дзвін павутини, що співав гімн безглуздості її існування» [23, с. 6].

Настрій приреченості, порожнечі заповнює місто і стосунки між людьми. Те, що відбувається, має назву «українська чума», добре організоване масове вбивство з метою перерозподілу геополітичних зон впливу, де Україна була центром. Місто-монстр забирає останні сили у людей, руйнує духовність, внутрішні сили, безжально уніфікує і, за шпенглерівською концепцією «...цивілізація зі своїми гігантськими містами зневажає коріння душі і позбавляє їх» [24, с. 112]. У романі Львів губить свою незабутню гармонію і вирізняється замкненим простором, у якому людина приречена на деградацію: «Львів збожеволів» [23, с. 5], «...трупний сморід» [23, с. 5], «Львів увігнався у весну. Весна легко піддалася» [23, с. 18], «Люди мруть у Львові. Як мухи» [23, с. 25], «...гнітючий настрій до смерті переляканого Львова проник у підвал старого театру» [23, с. 24].

Життя у мертвому місті неможливе, а причина всього – у намаганні створити штучний мозок, бути вищими за закони природи: «Люди створили цілу систему приписів і норм, і правилом є у всьому їх дотримуватися. Зазвичай ці норми перечать могутнім законам природи, які, по-перше, набагато старіші, ніж людські, а по-друге, їм підлягає все, що існує у Всесвіті. Без сумніву, намагання людини весь величезний простір, усю його природу підпорядковувати своїм законам – смішне» [23, с. 46]. Текст твору побудований на есхатологічних мотивах, що пов'язані з картинами кінця, завершення, агонії, де місто набуває ознак символу пекла, смерті, попередження людству.

На древній Львів насувається прагматичний інтелект, що зумовлює його загибель. У романі події Львова екстраполюються на інші міста – Каунас, Одеса, Трускавець, Київ, Паневежис, Полтава, Вільнюс, адже загроза людству криється у містах і, зрештою, може знищити.

Сюжет роману «Егоїст» Марини Гримич розгортається у політизованому Києві початку ХХІ століття. Георгій Липинський, депутат Верховної Ради, аристократ, класний юрист, нащадок древнього роду сприймає столицю через призму дитячих спогадів, адже «він виріс у центрі Києва, на маленькій і тихій вуличці, в чарівному закапелку. Усі кияни люблять Київ по-різному. Новоприбулі кияни по-своєму, так звані «гуртожитеські кияни», які отримали квартири після десяти-двадцяти років тимчасового і досить непевного статусу, – інакше, а народжені в Києві – зовсім по-особливому. Серед корінних киян вирізняються ті, хто народився і виріс у центрі міста. Це особлива порода киян. Для них найчарівнішим є не той музейний Київ із золотими банями і доглянутими парками, а саме такі затишні закапелки, яких зараз, на жаль, стає дедалі менше» [25, с. 40].

Образ Києва природний для Георгія: він виникає з його дитячих спогадів і протягом життя залишається магічним, священним, адже жив він на маленькій вуличці, що брала початок від Андріївського узвозу, «який у ті часи був не нинішнім взірцевим сувенірним купи-продаєм, а магічною крученою стежкою у королівстві зачарованих старих будівель з рипучими дерев'яними сходами, химерних будинків, де жили дивакуваті люди, зі своїми специфічними звичаями і уподобаннями, зовсім несхожі на тих, хто жив поза узвозом» [25, с. 40]. Ностальгія за старим Києвом сповнена страху від того, що блукаючи стежками свого дитинства, Георгій не знаходить звичних, таких теплих, рідних закапелків, адже сучасний Андріївський узвіз перетворився на ляльковий театр – від того гірко, адже забрали дитинство. Георгій живе у сучасному часі, але поєднує в собі і час історичний, більш справжній і місткий. Теза «всі ми родом із дитинства» може слугувати лейтмотивом образу, адже навіть тим, «які переїхали в місто, не так тяжко у їхній ностальгії за дитинством. Вони знають, що десь далеко є їхня старенька хата, стежки дитинства, до яких вони можуть щомиті повернутися. А повертаючись туди, побродивши день-другий ностальгічними місцями, скинувши оскому, вони знову

ставали нормальними дорослими» [25, с. 41]. Для дітей старого Києва це неможливо – вони загублені в часі і просторі: «вони – немов ті, яких блуд водить по якомусь лісовому лабіринту і не виводить на узлісся. Вони шукають на місцях новобудов, реконструйованих районів сліди свого дитинства і не знаходять. І вони хворіють через це. Із жаждою чекають на сни, де бачать у подробицях кожную сходинку, кожную лавочку, кожную схованку, кожне вікно...» [25, с. 41]. У сучасних апартаментах, незважаючи на повний комфорт, холодно і незатишно. У творі постають спогади про булгаківський будиночок, Андріївську церкву, рідний Червоний корпус університету, Сінний базар, Десятинну, Тарасівську, Печерськ, і все це не просто назви, а прожите, передумане, ностальгійне відчуття. Спосіб життя, який нав'язує сучаснику місто, викликає страх, призводить до втрати ідентичності, розпачу, самотності, адже Київ для Георгія Липинського – не просто місце народження, це самотній світ дитинства, в якому все було прекрасно. Поступово втрачаючи це, ми втрачаємо себе, адже Київ у кожного свій.

Трагіфарс Марини Гримич «Варфоломієва ніч» – це іронічна розповідь про брудні технології наших виборів у маленькому провінційному містечку NN. Автор подає надзвичайно точну характеристику специфічних рис та особливостей життя мешканців у обмеженому просторі провінції: «Під маскою провінційної нудьги в маленьких провінційних містечках киплять пристрасті голлівудівського масштабу; тут можна дізнатися подробиці не менш пікантні, ніж у європейських нічних клубах; містечко облутане своїми внутрішніми інтригами, наповнене своїми кривавими тасмніцями; на людей щомиті чигає смертельна небезпека. Більше того, все, що відбувається в маленьких містечках, має для їхніх мешканців всесвітній характер. Адже будь-яка подія – чи то вибори мера, чи клімакс директорки гімназії, а чи смерть улюбленого песика завідувачки перукарнею – стосується кожного особисто, чого ви не зустрінете у великих містах. А повільний ритм життя надає певної епічності і значущості всьому, що тут відбувається» [26, с. 9].

Вже на початку твору зазначено, що містечко дуже затишне й миле, а головне – люди хороші. Поступово розкриваються риси життя у цьому міні-космосі. На думку автора, «маленька» людина може

все, адже секрет полягає в тому, що кожна велика людина колись була маленькою. У творі подано кілька іронічних характеристик місць, які впливають тим чи іншим чином на передвибірні події: «Чи знаєте ви, дорогі мої читачі, що таке районний радіовузол? Це маленька тісна кімнатка з милими, усміхненими жінками з гарними голосами, які розповідають вам п'ятнадцять хвилин на день про найкращий спосіб квашення капусти з кмином, про народний календар і про місцеву поетку Вероніку Пуговку, яка надривним голосом читає вам вірші про любов» [26, с. 42].

Ще одне місце, яке означає провінцію, – це місцевий генделік під назвою «Бермуди»: «О, ці провінційні кафе з екзотичними назвами «Маямі», «Єгипет», «Оазис», «Фіджі»! Затурканий життям і побутом чоловік приходять у задрипане кафе із світломузикою й уявляє себе в одному з райських куточків. Зате втомлений від кругосвітніх подорожей бізнесмен хоче втрапити в кафе під назвою «У Галі», «Під вишнею, під черешнею», «Смачно, як у мами» [26, с. 118]. І зрозуміло, районна газета «Рідне поле», яка робить вигляд, що виборів просто не існує: «А якщо вони й існують, то це настільки незначна подія порівняно з підготовкою техніки до весняних польових робіт і станом готовності сільськогосподарської техніки до тих самих весняних польових робіт, що не варто про це й згадувати» [26, с. 119 – 120].

У творі органічно поєднуються іронія, сарказм і величний пафос. Перед смертю старий солдат Варфоломійович, який очолював виборчу кампанію Павла Печеніга, зазначає: «– Пашко! Я вже був змирився, що все моє життя – коту під хвіст, що я так і згнию в цій дірі. Аж тут з'явився ти! І я зрозумів: це Бог послав тебе до мене! Це мій шанс, посланий Богом! Розумієш, Пашко? Розумієш? Я мусив стати тобою! Через тебе б отримав те, що заслужив. Ні, не гроші мені були потрібні. Не слава. Не влада! Ре-а-бі-лі-та-ці-я! Я – герой! І я хотів елементарної поваги за те, що я зробив. Я справжній герой. Я тобі кажу це, як перед Богом. А герой повинен бути на престолі. Розумієш? На престолі людської пам'яті» [26, с. 157]. Роман Марини Гримич «Варфоломієва ніч» вирізняється не тільки картинами-візіями, але й чуттєвими ознаками щодо реалій життя у маленькому провінційному містечку.

Зі сторінок роману «Містичний вальс» Наталки Очкур (Шевченко) місто Лева постає щемливим спогадом студентських років Світлани: «Вона знала кожну львівську вуличку, кожний камінець бруківки, вона відчувала дух міста і пройнялася ним назавжди. Вона пам'ятала духмяні чари львівських кав'ярень і неповторну чарівність львів'ян» [27, с. 34]. Мозаїчні рефлексії-спалахи, ніби кадри фільму, висвітлюють яскраві враження від міського побуту, що в цілості дають уявлення про особливу ауру Львова. Увага до найменших подробиць ліризується описами емоційного стану ліричної героїні: «Львівська вуличка, якою вона мчала, була вузенькою, мов талія затягнутої у корсет панни, вигиналася так кокетливо та рельєфно, немов стегно красуні, що сперлась на одвірок, а завдяки бруківці називалася «Смерть Підборам»» [27, с. 51]. На думку Світлани, саме у Львові живе її серце. Так постає витончений образ міста, в якому жила героїня в гармонії з собою – коли дихала разом зі Львом в одному циклічному ритмі, ніби переживаючи разом однакові почуття.

Рецепція Києва у творі досить категорична, визначена цікавими спостереженнями, негативним сприйняттям урбанізації як порушення ідилії, гармонійного життя: Київ – «місто важке. Амбіційне. Гонорове. Динамічне, із потужним ритмом. Не таке жорстоке, як, наприклад, Москва, але теж іноді нагадує каток для вкладання асфальту – якщо потрапиш під нього, розплющить. І останнім часом столиця стає європейською такими темпами, що зі свистом вивірюється дух старого Києва – місто Кия, Аскольда та Діра, міста Магдебурзького Права» [27, с. 66].

У романі Наталки Очкур (Шевченко) «Учора і завжди» знаходимо романтичні описи київського простору: «Вечірній Київ. Я люблю його. Денний Київ мені нелюбий – він весь час вирує, постійно кудись поспішає, він на дев'яносто відсотків говорить чужою мовою, галасує на базарах і штовхається в тролейбусах та метро. Він забудований якимись підземними торговельними центрами, де ціни вдвічі вищі за сьомі небеса, а продавці, хоч дідька лисого зароблять через оті шалені ціни, мають такий набундючений вигляд, ніби геть є нащадками живого бога Далай-Лами та королеви англійської, статки мають не менші від султана Брунею, тому й дивляться на тебе, мов солдат на вошу. Інша річ – Київ у сутінках, Київ уночі. Гамір

розчиняється, немов накритий грубою вовняною ковдрою темряви, задуха відступає, і моє місто, прикрасившись намистом вогнів, омивши втомлений лик у стрімких водах Славутича, нарешті являє себе справжнього» [28, с. 43-44].

Водночас, головна героїня твору захоплена і містом Лева, в якому події сприймаються через призму містичних картин, ірреального існування, особистісного відчуття: «Я завжди любила місто Лева, [...] за його дух, за автентичність і своє обличчя, за неймовірну, запаморочливу красу старовинних церков, за смак львівської кави і за особливу говірку, яку можна почути тільки тут» [28, с. 104]. Твір Н. Очкур «Учора і завжди» визначено як іронічний, жіночий детектив, отож у ньому поєдналися романтичні, ліричні, інтимні, авантюрні елементи, але простір міста – Києва чи Львова, однозначно зображується як піднесено-тремтлива особистісна картина: «Львів. Він, нестаріюче кохання, до якого приємно повертатися; він не принижується до обіцянок і не примушує до благань. Він просто чекає на тебе. Завжди. І я була вдячна місту Лева за це чекання. Я блукала вузькими брукованими вуличками, відвідала всі музеї, які тільки трапилися мені на мапі, і всі храми, що зустрічались мені по дорозі, я побожно цілувала глянсові краї різнокольорових філіжанок, наповнених найбільшим на світі, ароматним, гарячим і паруючим кавовим дивом, я зупинялася послухати невеличкі оркестри біля відкритих кафе і насолоджувалася містом» [28, с. 104-105].

Концепт «місто» у романах Люко Дашвар, Олега Шміда, Марини Гримич, Наталки Очкур (Шевченко) – переможців Міжнародного конкурсу «Коронація слова» визначається множинністю і поліфонізмом художніх втілень – місто-космос (у кожного свій), місто-жах, місто-спогад, місто-міф, місто-їдилія, місто-пам'ять, місто-сподівань, місто-мрій тощо. У творах протиставляється автентизм історико-культурних об'єктів урбаністичним зрушенням, які покликані невблаганним часом і, зрештою, руйнують не тільки особливу ауру міста, але й мешканців, які тут живуть (чи виживають). У сучасному місті людина відчуває себе самотньою, занесеною у вир технізованого простору, що посилюється аксіологічною та емоційною напругою. Особлива харизма міст подається у рецепції персонажів від формату реальних картин до містифікаційних урбаністичних візій. Можна

констатувати факт появи у сучасній українській прозі особливого міського простору з естетично-екзистенційним кодом, що відтворює існуючу модель світу та оновлює її психолого-інтуїтивним відчуттям авторської інтенції ХХІ століття.

Література

1. Степанова А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох / [Режим доступу] /http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2_009_22/stepanova.pdf/.
2. Анциферов Н. Книга про місто / Н. Анциферов. – Л., 1926. – С. –3.
3. Стародубцева Л. Город как метафора урбанизируемого сознания//Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1999. – С. 87.
4. Анісімова Н. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників. – Слово і час. – № 2. – 2008. – С. 33-43.
5. Ашкерев А. Ю. Античный город / А. Ю. Ашкерев // Человек. – 2003. – № 4. – С. 149-160.
6. Вагин В. Русский провинциальный город: ключевые элементы жизнеустройства / В. Вагин // Мир России. – 1997. – № 4. – Т. VI. – С. 53-88.
7. Ванчугов В. Философия города / В. Ванчугов. – М. : РИЦ «Пилигрим», 1997. – 224 с.
8. Горнова Г. Феномен города в духовном мире человека. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. – 392 с.
9. Каган М. Культура города и пути ее изучения//Город и культура. – М., 2000.
10. Коган Л. Быть горожанином. – М. : Мысль, 1990. – 350 с.
11. Линч. К. Образ города / Пер с англ., сост. Иконников А. В. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
12. Пастух Т. Роман «Місто» Валер'яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму. – Луганськ, 1999.
13. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича. – Слово і час. – № 3. – 2010. – С. 70-80.
14. Соля Э. Как писать о городе с точки зрения пространства / Э. Соля // Логос. – 2008. – № 3.

-
15. Соколова А. Образ міста у міфосистемі Валерія Шевчука (на прикладі роману «Стежка в траві. Житомирська сага»/ http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2010_23_1/sokolova.pdf.
 16. Фоменко В. Місто і література: українська візія. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с.
 17. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте//Исследования по структуре текста. – М., 1987.
 18. Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Грини Вільде «Метелики на шпильках» / О. Харлан // Слово і час. – № 2. – 2008. – С. 27-32.
 19. Шипилов А. О смысле города и городе – смысле // Человек. – 2006. – № 1-2. – С. 5-18.
 20. Дашвар Л. Рай.центр [Текст]: худож. О.Маслов. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 272 с.
 21. Дашвар Люко Мати все [Текст] / Люко Дашвар / передм. О. Герасим'юк; худож. О. Маслов. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 336 с.
 22. Дашвар Люко Биті є. Макар. Книга 1 / Люко Дашвар. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 288 с.
 23. Шмід О. Павук. Роман. – Львів: ЛА «Піраміда», 2004. – 212 с.
 24. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – М., 1999. – Т. 2. – Львів, 2001.
 25. Гримич М. Егоїст: Роман. – К.: ПП «Дуліби», 2006. – 324 с.
 26. Гримич М. Варфоломієва ніч : Роман / М .Гримич. – Львів : Кальварія, 2002. – 160 с.
 27. Шевченко Н. Містичний вальс : Роман. – К.: Нора-Друк, 2008. – 368 с.
 28. Очкур Н. Учора і завжди / Н. Очкур. – К. : Нора-Друк, 2005. – 364 с. – Серія : Лауреати конкурсу «Коронація слова».

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ІДЕЙ ЩАСТЯ, СРОДНОЇ ПРАЦІ ТА СЕБЕПІЗНАННЯ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА

*Катерина Борисенко,
Анастасія Павлова*

Ідея сродної праці яскраво відображається в тексті «Графині» Володимира Лиса. Талановитий художник, вчитель малювання місцевої школи Платон Лещук, слідуючи за своєю природою, пізнав себе у малюванні. Перед нами постає чоловік, який віддав малюванню майже все своє життя, адже ще на початку твору ми бачимо, що всі близькі родичі Платона мають вже власну сім'ю, подекуди навіть бавляться з онуками і лише художник ділить квартиру із своєю колишньою коханкою.

Разом із тим, він доклав достатньо зусиль для того, аби його учениця Любов Смажук досягла якомога більше у малюванні, адже бачив її талант. Від початку тексту ми зустрічаємо такі слова Платона: «Я взагалі багато чого міг би, а зробив не так. Міг би одружитися, а не одружився. Міг би жити в більшому місті. А от більшим художником, ніж є, стати ніяк не міг. Більшого мені не дано, ніж навчати дітей малюванню і писати до безтями пейзажі, пейзажі, пейзажі, пейзажі» [1, с. 8].

Головний персонаж не вважає себе «завершеним», адже пише лише пейзажі. Проте все змінюється наприкінці твору, коли він створює свій портрет, адже до того часу він вважав, що це для нього є не можливим. Автор вимальовує нам декілька любовних ліній у житті Платона: так він мав стосунки із Марією, своєю колишньою хазяйкою, з Інгою, але жодна не змогла утримати Платона: «Я (Платон) ж не міг вирішити – щасливий я чи ні? «Здається, щасливий», – подумав» [1, с. 12]. Швидше за все це трапилось або через те, що він по-справжньому любив лише свою ученицю Любу, або ж ніхто з них не оцінював по-справжньому його творчість, адже це було важливим для Платона.

Платон поки ще не розуміє, чому в нього виникла відраза до малювання, шукаючи відповідь на це питання, він занурюється у свою внутрішню людину: «Що за дивне прагнення щось там обов'язково мазюкати? Коли захочу, відчую потребу, тоді й писатиму. А якщо ні,

якщо я остаточно став творчим імпотентом...», тобто тут ми вже бачимо, що без відчуття щастя, яке швидше за все Платон отримує, коли любить, а головне взаємно, споріднена праця є для Платона не чим іншим, як просте існування. Герой розчаровується в обраній професії, адже він не визнає себе справжнім художником. Для цього йому необхідно зрозуміти, що його визнає не просто пересічна людина і навіть не проста жінка, а єдина його кохана жінка. Про це свідчить також і те, що чималі гроші, які Платон отримав за свої картини, для нього є нічим іншим, як просто папір.

Серед пейзажів Платон все ж таки намалював декілька автопортретів, які, втім, не лишив собі, а роздав. Він ніби розпорошив свою людину між автопортретами, а коли душевні переживання змусили його зрозуміти себе, він захотів забрати автопортрети назад, так ніби він покладав надію на те, що це допоможе йому віднайти себе: «Я вирішив викрасти у неї [Люби] свій автопортрет» [1, с. 42]. Також є те, що поштовхом для пізнання своєї справжньої людини і віднаходження щастя для Платона стала сама Люба. Автор розповідає нам, як художник по-батьківському опікувався своєю ученицею, допомагав їй і таємно був закоханий у неї. Ті самі почуття мала до свого вчителя і Люба, але обидва їх приховували. Кожен із них жив подвійним життям, адже свої справжні почуття вони намагались вбити хибними. Люба навіть одружилась із іншим чоловіком – Олегом. Окрім нього, вона закохувала у себе декількох чоловіків: один із них вчився разом із нею, а іншого вона закохала у себе задля виконання свого плану.

Витворена Володимиром Лисом сюжетна лінія Люби Смажук показує нам, що дівчина прагне заховати себе справжню за образом графині Венцеслави Ловиги, яка жила у Густому Лузі ще у 18 ст. Її портрет вона побачила в місцевому музеї. Дівчина стверджувала, що «справді зробила її своїм ідеалом, символом свого життя. І все почалося з портрета» [1, с. 187]. Люба вирішила випробувати життя графині на собі. Будуючи свої стосунки з чоловіками, вона слідувала за графинею, як остання була закохана в управителя маєтком, але жила із графом Ловигою, так і Люба була насправді закохана в Платона, але одружилась з багатим Георгієм. Люба, подібна до графині, заворожувала усіх своєю красою, ба навіть виглядала, як Венецлава

на картині. «Раптом я побачив, як вона скинула шубу й побігла ще стрімкіше... Люба бігла й скидала із себе на бігу одяг. Слідом за шубою в сніг полетіло яскраво-червоне в'язане плаття, комбінація...» [1, с. 187].

Люба прагнула навіть відтворити ті самі події, що відбувалися з графинєю. Вона закохала в себе молодого історика Віталіка, якого попросила труїти собак у Густому Лузі, подібно до того, як це відбувалось у 1762 році. Вітдак, ховаючись за обличчям та життям іншої людини, Люба втрачає себе. Попри це вона сама не помічала, що своєю пихою та гордістю ламала життя іншим, але поруч із тим ми можемо констатувати, що саме Любина гра стала поштовхом для Платона до пізнання свого єства.

Градацію розвитку Платона ми простежуємо паралельно з появою Люби в його житті. Саме вона з'явилась Платонові у Криму, коли, здавалося б, чоловік віднайшов своє щастя з Інгою, і тоді Платон був змушений поїхати. Саме вона змусила Платона відчувати свою безпорадність та безвартісність у світі. Та як ми потім дізнаємось, вона робила це через те, що «бачила поруч себе когось достойнішого, бо художниця (знаменита!), яка вийшла із якогось там задрипаного Густого Лугу, єдина і неповторна, не може поєднати долю з примітивним (нібито!) учителем малювання. Гординя таланту! – ось, сказати б, у чім проблема» [1, с. 218].

У листах перед нами постає своєрідна сповідь дівчини. Протягом тексту ми бачимо декілька таких листів – два до Платона та один до Віталіка, тобто Люба тричі пізнавала свою істинну людину та не боялась її показати хоча б письмово. Звісно, найсильнішим є останній лист, у якому дівчина зізнається у своїх справжніх почуттях: «Але про що це я?... Про тебе, Платоне. Про того, кого я завжди любила... Таємного, болісного коханого... І друга колізія, Платоне, яка виходить з першої, – це моє намагання ... відчуті себе спадкоємицею (по духу, стилю, поведінці і т. д., аякже!) графині Ловиґи. Венцеслави (яке ім'я!). Я вибирала її, не свою долю» [1, с. 218].

Саме розуміння того, що Люба втратила себе при спробі бути іншою жінкою, змусило її втратити здоровий глузд: «Після тієї фальші, вкладеної в ціле життя, тільки й лишається, що божевілля чи гра в божевілля» [1, с. 219]. Можливо, це був єдиний спосіб для Люби, став-

ши по-суті знову маленькою чистою дівчинкою, почати своє життя спочатку і пізнати себе.

Стосовно Платона, то радість від праці він знову пізнав тільки після того, як написав власний портрет у вагоні поїзда. Будучи повністю оголеним, безпомічним, лишившись наодинці із собою та своїми думками, він поступово починав підійматись драбиною самопізнання, прислухаючись до своєї внутрішньої людини та зображавши її на портреті. Але справжнє щастя він пізнав, коли зміг бути поруч із коханою Любою, най якою б вона не була хворою. «Я на... ма... лювала, – раптом з натугою каже вона... Намалювала. Картину. Там. Я проводжу очима за її рукою і бачу аркуш картону... На ньому безформно розмазані фарби. Вперше за півроку, відколи ми вдома, Люба проявила інтерес до того, що донедавна було сенсом її й мого життя... І вперше вона говорить» [1, с. 220], – саме це і є справжнім щастям для Платона, побачити, що його кохана віднайшла себе у фарбах, а отже, є справжньою Любою, яка його любить.

Цікавим із боку рецепції ідеї самопізнання є роман Володимира Лиса «Камінь посеред саду». Роман побудований на пошуку Андрієм Трояном сенсу життя і себе в цьому житті. Андрій Троян протягом багатьох років жив у шлюбі із Магдою. Проте його життя змінюється після того, як Магда покинула його. Ця відправна точка поклала початок зануренням Андрія у свої думки, почуття, що відкривали у ньому зовсім іншу нову людину.

Володимир Лис створив «Камінь», наче суцільний текст «пошуку себе». Автор навмисне вводить у текст постать другого Андрія – начебто рідного брата, успішного бізнесмена, по-перше, для протиставлення їх одне одному, по-друге, для реального змалювання того ідеалу чоловіка, до якого прагнула Магда і, можливо, Андрій.

Першим кроком до пізнання себе вважаємо зізнання Андрієм про те, що він насправді не кохав Магду. Згадуючи свою першу зустріч із Магдою, Андрій тішить себе ілюзією про те, що він тоді у неї справді закохався, але його внутрішній голос сказав йому «навіщо ти обдурюєш себе?» [23, с. 54], що змусило Андрія таки зізнатись, що він не мав почуттів до цієї жінки: «Так, я не кохав Магду, хоч тішив себе ілюзією кохання і довго, аж до вчорашнього дня, переконував себе в протилежному» [2, с. 56]. Разом із цим ми читаємо, що Андрій

вже гранично чітко розуміє, що весь цей час він грав роль, а не був собою: «Я йшов далі вулицею, наповненою людьми, яких, крім мене, ніхто не бачив, і раптом мені здалося, що так само ніхто не бачить мене справжнього...» [2, с. 58]. Головний персонаж зрозумів, що вже час «тікати до самого себе» [2, с. 66].

Володимир Лис вправно вписує в лінію Андрія спогади, які підсилюють відчуття необхідності пошуку себе справжнього. З них впливає те, що справді щасливим Андрій відчував себе, коли був маленьких хлопчиком і поруч завжди була його мама. Але ідилія цих спогадів порушується моментами, коли Андрій перебуває в небезпеці, так ніби його сьогоднішнє життя вривається в минуле, змушуючи розуміти приреченість та неможливість відчувати себе зараз дійсно щасливим.

Також автор, виписуючи спогади, наголошує на тому, що усе життя Андрія з Магдою було грою, яку вони «натужно» грали. Після усвідомлення цього наш персонаж уникав самотності, яка чекала на нього будь-де. Задля уникнення цього стану, під час якого, варто констатувати, він найчастіше зустрічався зі своєю внутрішньою людиною, він вирішив провести ніч у бабусі, яку він зустрів у парку. Ця подія стала межею між Андрієвим новим і старим життям, адже він звільнився, знайшов нову роботу та навіть закохався.

Важливою для віднаходження в собі нової людини стала третя частина роману, яку Володимир Лис не дарма назвав «Вільний від усього», бо Андрій звільнився від себе колишнього, проте досі не зміг знайти себе справжнього. Іноді чоловіку здавалось, що він вже не зможе стати щасливим, і тоді він навіть вдавався до самогубства. Проте його рятувала любов, адже він вибіг на вулицю до дівчини, яка нагадала йому Катю, яка і справді була його єдиним коханням.

Змальовуючи сад, де в дитинстві так любив сидіти Андрій, Володимир Лис зобразив камінь, який є образом людських страждань, проблем та власної загубленості в саду своєї душі. Андрій Троян протягом усього роману по-суті намагається підняти цей камінь, але таки не втримує його і гине. Як і обіцяв нам автор, у той час, коли Андрія не стало, біля будинку його матері з'явився Яромир, котрий запропонував матері стати її сином, адже вона хотіла ліпшої долі для свого сина.

Можемо припустити, що Яромир і Андрій – це дві складові однієї людини, тож насправді загинув Андрій-невдаха. Адже зустрівши Яромира, мама запропонувала і тому підняти великий камінь, але чи зумів він підняти його – невідомо. Але ми знаємо, що той камінь є наше життя, і чи здатні ми витримати його, залежить від нас.

Здається, роман Володимира Лиса «Маска» абсолютно є нетиповим для авторського доробку, адже в ньому простежуються елементи детективу, завуальованості, інтриги, що вибивається з контексту творів, які побудовані за традиційною схемою: доля (часто трагічна) українця в селі.

Своєрідність проблематики роману полягає в тому що, паралельно з традиційними темами (кохання, тема «батьки-діти», становлення особистості, самотності тощо), з'являється нетипова тема людини в масці. «Мені, власне кажучи, подобається, коли у творах дія відбувається на якомусь пограниччі, коли людина мусить щось вибирати, коли або намагається стати, або стає самою собою, коли вона, як та цибуля, яка реагуючи на погоду, одягає відповідне вбрання, одягається в «кожух», а потім його скидає, тобто скидає все наносне. Можливо, людина, готуючись до обставин, які будуть тиснути на неї в цьому житті, одягає той подвійний кожух – кожух захисту, самоіронії, в якому працює, живе, робить якусь кар'єру і який потім раптом чомусь скидає. Уявіть, що буває ситуація, коли начебто треба і від холоду боронитися, і коли той кожух начебто й не потрібний... І от на такому пограниччі народжується щось таке, що виявляє в людині ті риси, про які людина й сама не здогадувалася...», – розповідає Володимир Лис ЛітАкцентові [3]. Сучасна українська література має чимало авторів і творів, у яких простежується маска як засіб для приховування справжніх почуттів, переживань героїв. Володимир Лис не вперше використовує у своїх творах прийом маски. Закономірність її використання можна простежити, хоча й не досить виразно, і в інших творах, зокрема романі «Століття Якова».

Володимир Лис, вводячи образ маски у свій твір, втілює в ньому сугестивну складову, граючись із уявою реципієнта, і змінюючи його ставлення до Прокопа Марушко. Наявність такого прийому, накладеного на діючих персонажів твору, створює труднощі в побудові цілісного образу й розуміння істинного стану персонажа. Таємничість об-

разу-маски постає перед нами під час прочитання, інтерпретуючись у використанні різних імен для головного героя. Відтак образ щастя буде втілюватись через образ маски, що призводитиме до певних труднощів у процесі виокремлення моментів усвідомлення Прокопом істинного щастя від маскуванню його під псевдощастям.

Першою проблемою, яка висвітлюється у творі, є кохання та зрада. Вона структурує увесь твір, оприявнившись у житті багатьох героїв. Справді щасливою можна назвати сім'ю графа Юзефа Войцицького, адже для них щастя полягало в міцній родині й взаємному коханні. Графиня Ядвіга Войцицька (дружина графа Юзефа) невимовно сильно кохала свого чоловіка: «Вони були разом восьмий рік, так-так, через місяць виповниться вісім років від дня їхнього весілля. А кохання досі обпікало серце, вона хотіла вірити, що так буде завжди. Як вона чекала, як молилась за нього, коли Юзеф через півроку після весілля подався в армію Костюшка...» [4, с. 21]. Їхнє кохання втілилось у маленькій дочці Ядзі, яку вони плекали й цінували більше життя. Автор уводить категорію загрози сімейному щастю, оскільки граф на балі зриває маску з розбійника.

Володимир Лис через маску Прокопа Марушка також маркує в тексті елемент небезпеки. Зокрема, ми читаємо: «У палаці Войцицьких остаточно оселився страх. Липкою павутиною він заснував усі кімнати... Тим більше, що у палаці було десятка півтора кімнат, у яких взагалі ніхто не жив» [4, с. 27]. Найголовнішим страхом для Юзефа була втрата коханої дружини і донечки, а отже, і втрата щастя. Тому після багатьох випробувань, що вони пережили (вбивство слуги, напад у палаці на Ядвігу старшу, напад у лісі та ін.), останньою краплею стала подія в палаці Войцецьких: «На пальмі висіла улюблена іграшка доньки – велика золотокоса лялька. «Заморська принцеса», як її називала Ядзенька. Великі, наче живі, сині очі «заморської принцеси», були виколоті» [24, с. 47]. У цьому епізоді автор використовує містичне забарвлення сцени, з ритуальним дійством, які виконують сугестивну функцію навіювання психічного страху. Впливаючи, таким чином, і на Юзефа, автор змушує його стати на захист свого щастя й здатися розбійнику.

Кохання графині до Юзефа теж є щастям. Наприкінці твору Ядвіга, щоб визволити свого чоловіка, погоджується на її збезчещення

людиною в помаранчевій масці. Цей вчинок був для неї надзвичайно важким, адже перед нею поставала проблема вибору між собою та чоловіком. Фактично екзистенційна проблема вибору втілюється в сюжетній лінії Ядвіги, а ідея жертвності, подана в тексті Володимиром Лисом, змушує героїню вдягати маску і йти проти власної волі, скорившись обставинам.

Щодо Прокопа, то в його житті кохання також переплітається зі зрадою. Його мати Явдошка познайомилась із паном Рудольфом, коли носила татові обід на роботу до маєтку пана Моджієвського. Явдошці сподобався Рудольф і «... замість вечорниць почала бігати в панський сад, де слухала розповіді Рудольфа... І одного вечора вона дозволила йому себе обійняти, потім... Поцілунок вродливого іноземця був, як виявилось, набагато солодшим, ніж цілунки сільських парубків...». Проте розумний, вродливий, спокусливий іноземець, який мав здібності до вивчення мов, був не таким добропорядним, бо «коли виявилось, що донька «понесла», Рудольфа вже не було в маєтку. Як з'ясувалося, він паралельно намагався спокусити доньку самого хазяїна Хомутівки, і його з ганьбою вигнали, без виплати компенсації» [4, с. 31]. Тут ми можемо простежити, що щастя для Рудольфа полягає виключно в гедоністичному ставленні до життя й повної байдужості до долі інших.

Доля збезчещеної Явдошки склалась якнайгірше. Спочатку тато вагітну доньку «бив лише паском і тільки живіт та гріховне місце... Потім були спроби всіма приступними способами – зіллям, випаркою позбавитись від ганебного і ненависного плоду» [4, с. 32]. Попри знущання, Явдошка народила сина, але після пологів Трохим мав вбити новонародженого. Однак «на якусь мить він навіть завагався...». Матір дитини не дозволила вбити свого сина Прокопа, бо вирішила зробити це самотужки. Проте любов змусила Явдошку втікати з дому, аби врятувати життя синові. Тут і далі простежується жертвність Явдошки, яка поступається своїм щастям задля щастя малого сина.

Далі в тексті ми знаходимо, що Явдошка забрела до лісу, де жив без'язикий Корнило, у якого вона й залишилась. Корнило справді покохав дівчину, проте щастя було недовгим: через шість років у Прокопа з'явилась сестра, «яка також була нерідною дочкою Корнила» [4, с. 40]. Через 10 років «під час чергової сварки, коли Кор-

нило пішов на жінку-невірницю з сокирою, вона схопила замашне поліно. Замахнулися разом, та першою вдарила Явдоха. Удар припав якраз на скроню» [4, с. 40]. Чоловік помер, а з жінкою почалось коїтись щось лихе, їй хтось марився, кликав за собою, і вона йшла, та одного разу не повернулась. Доля Явдошки чимось нагадує долю Шевченкової Катерини. Тут яскраво відбито й проблеми тогочасної моральності, і зрадливого несправжнього кохання. Як матір Євдокія виявила свої найкращі якості. Тут знову, чітко змальоване письменником, жертвопринесення є виявом материнської любові, попри всі негаразди.

Далі Прокіп Марушко зі своєю сестрою ріс у діда Трохима. А перед своєю смертю дід відвів його до пана Моджиєвського з проханням взяти на роботу. Саме тут він вперше відчув прототип кохання. Його пасією стала пані Гелена Зайончковська, що гостювала у Моджиєвського. Вона була вродлива та розбещена. Вправно спокусивши Прокопа, вона захотіла його викупити, за що заплатила своїм тілом. Стосунки Гелени та Прокопа були прикладом кохання за розрахунком, проте, кожного разу один із цих компонентів переважав. Щастя для Гелени полягало в безкомпромісній владі над усіма (за яку вона готова була заплатити навіть своїм тілом), а також у отриманні земних насолод. Гелена – це антипод Євдокії, яка жертвує собою задля щастя інших, а Гелена таку жертвовність виявляє задля власного задоволення. Через таку призму світобачення Гелени ми розкриваємо справжню причину того, чому Прокіп Марушко (непривілейований хлопець) потрібен жінці. Автор пише, що Прокіп був вправний не лише у вивченні мов, а й у ліжку, що дуже імпонувало пані Гелені, хлопця ж «...це притягувало, наче своєрідний наркотик». «Не один раз пані Гелену відвідувала думка, чи не зробити Прокопа своїм законним чоловіком?» [4, с. 112], але не на ґрунті кохання, а для задоволення свого лібідо.

Далі ми можемо знайти ще один приклад самозакоханості й жорстокості пані Гелени. Вона полягає у тому, що на предмет її задоволення посягнула інша дівчина, яка справді кохала Прокопа. Зайончковська помстилась Яринці, заклавши її у маленькому льосі, збрехавши, що віддає її у монастир. За півтора року Яринка стала схожа на стару бабку «на голові у неї злиплись ковтуни, тіло було

вкрите виразками і коростою... Виразки були і на руках, і на обличчі, і на голих ногах» [4, с. 119]. Познущалась пані Гелена і з Прокопа, проте згодом вибачила його й вони повернулись до колишніх стосунків. Наприкінці опису стосунків Гелени й Прокопа жінка поступово знімає з себе маску. Відкидаючи цей образ, перед нами постає нова Гелена, яка справді була щасливою, адже мала до Прокопа чисті почуття. Проте її обранець навпаки вдягає на себе маску байдужості та гедоністичної насолоди.

Наступного разу він закохався, вже будучи розбійником у масці. Це кохання, як і попередні, відіграло велику роль у його житті. Його історія кохання до графині Л. викладена в «Оповіданнях невідомого». Прокіп вперше вдягнув на себе маску фіктивного кохання з Геленою, зняв її – з Яринкою й графинею Л., проте лише Яринка змогла прийняти його справжнього, що завжди було важливим для парубка.

Розібратися, чи матеріальна маска для персонажа є ілюзією щастя, чи вона допомагає отримати щастя, яке полягає у прийнятті його як особистості, ми можемо в «Оповіданнях» та розділах, де Прокоп постає перед читачем як і в масці, так і без неї. Так, діяльність Прокопа як розбійника здійснювалась у перших трьох личинах – шляхтича Мечислава Кульчицького, князя Людвіга Другого анхельгст-пфальцського, графа Ференса Естерхазі. Автор показує нам Прокопа з іншої сторони. Для порівняння, у тексті ми зустрічаємо його без своїх масок, справжнього. Саме цю справжність він хотів відкрити коханій людині. Із тексту ми виявляємо, що ними стали Графиня Лейбелен, Зоф'я Розумовська, Гертруда Лемісекр і Гелена Зайончковська. З цими персонажами в нього складались дуже дивні стосунки після зізнання. У першому випадку, у прояві кохання до Графині Прокіп постає перед нами романтичним героєм, його поведінка, викладена в «Оповіданнях», є цьому прикладом: «Але чому? – запитав я. – Чому, моя таємничка незнайомко? Адже я, не знаючи вас, можу вас ніколи не зустріти. О, не будьте так жорстокі!» [4, с. 240]. Задля графині Лейбелен Прокіп відкрився їй, але вона не прийняла правди, хоч любила справжнього Прокопа. Кожним наступним жінкам він теж відкривав себе, але кожна з них жахалась його. Він спочатку жалів їх, але потім все одно нищив, кожну по-своєму. Живою залишилась лише Зайончковська. Також таємницю знала його донька від Ярин-

ки – Палагея, до якої він пройнявся величезним почуттям любові. Спочатку він спостерігав за нею, потім говорив, як подорожній, а згодом набрався сили й сказав їй усю правду і через це змушений був убити власну дочку. Кожен персонаж, що пересікається з Прокопом, відкриває нам нову сторону його єства. Наприклад, з Ядвігою Войциською він поводить себе обережно, але зсередини його переповнюють почуття. Заради неї він розшукує кольє княгині Ольги. Цей учинок свідчить про те, що ним може керувати кохання. У випадку зі Слепньовим, Прокіп відкриває для читача ще одну позитивну якість – дружба й довіра. Лише йому Прокіп відкриває душу і не боїться бути знехтуваним. До Слепньова він також проявляє жалість, не вбиваючи його. Жалів він і Графиню Лейбелен, про яку автор зазначає «... уперше Прокіп так жалів свою потенційну жертву» [4, с. 247]. Щодо Гертруди, то вона теж знала про його подвійне життя. Її він намагався вберегти від цього: рятуючись від закону, він дав їй грошей і помешкання, наказавши не йти за ним. Це є проявом благородства й щедрості, проте Гертруда розповіла все про нього владі й вказала дорогу, якою він прямуватиме.

Прокіп без масок міксує в собі позитивні й негативні риси, що часто є взаємовиключними. Він безжалісно вбивав, але над могилами деяких жертв він плакав. Він знущався, вбивав тих, кого любив (графиня Лейбелен, Палагея, Зоф'я Розумовська). Ті, хто лишалися живими, терпіли інакші фізичні та моральні «вбивства». Наприклад, Зайочновську він побив і прикував до палаючої лавки, Гертруду сильно бив за те, що та отруїла його дружину. Над Ядвігою Войциською він познущався морально: спочатку залякуючи смертю донечки, потім взяттям в полон її чоловіка, а потім шантажував коханням до її чоловіка. Єдиною, хто не відчув на собі страшного норову Прокопа, була Яринка. Можливо, це сталося через те, що вона була справжнім коханням, знущення з якого поселило в ньому ненависть та агресію. Але, на противагу цим негативним почуттям, автор наголошує на тому, що до кожної з жінок Прокіп мав лише світлі почуття, що часто супроводжувались певними благородними, чоловічими вчинками. Отже, Прокіп Марушко без масок для нас залишається загадкою, адже на противагу його позитивним якостям автор одразу констатує його повний негативізм у поведінці. Володимир Лис не знімає всіх

масок із героя. Маски матеріальні лише доповнюють маски душевні Прокопа Марушко, тому Володимир Лис вправно розробив систему «маска на масці», що відбиває сутність душі Прокопа в уяві читача.

Отже, можна зробити висновок, що без масок Прокіп не був щасливим, адже мусив вбивати своїх обраниць, які дізнавались таємницю хлопця й не могли прийняти його справжнього.

Як зазначалося, Прокіп мав у своєму арсеналі п'ять масок. Автор наділив головного героя кмітливістю, незвичайною здібністю до вивчення мов, добротою, чуйністю. Але на противагу цьому, він носив у собі також злість, байдужість, агресивність. Ці всі якості надалі допомогли стати йому людиною, яку всі знали й не знали водночас. Найголовнішою маскою для героя була помаранчева. Під нею Прокіп позиціонував себе польським шляхтичем Мечиславом Кульчицьким. Після того, як він втік від Гелени Зайончковської, по дорозі на Січ на нього напали розбійники, ватажком яких він згодом став. Саме від цього моменту почалася його розбійницька кар'єра. Колір маски теж має свою історію «...одного разу, ідучи вулицями містечка Бара, Прокіп побачив на даху будинку чоловіка, який фарбував дивною яскравою фарбою, що він її раніше не бачив. Отож і гукнув маляра і запитав, що це за фарба цікава така. – Та це нова, жовтогаряча, або ж помаранчева. Кажуть, її чи то німці, чи то італійці вигадали» [4, с. 176]. Із таким кольором маски він здійснив свої перші «великі вилазки». Щодо того, як кріпак Прокіп став шляхтичем Мечиславом Кульчицьким, то тут варто зазначити, що до Прокопових рук потрапив Мечислав Капсукас, який після смерті матері їхав до дядька, якого ніколи не бачив. Саме тоді вперше до Прокопа прийшла ідея видати себе за Капсукаса перед дядьком Мечислава. (Під час аналізу цього епізоду ми бачимо, наскільки Прокіп був хитрою і розсудливою людиною, з аналітичним складом розуму. Можливо, Прокіп ще до того, як вдягнути маску, відчував себе вищим за всіх людей, навіть надлюдиною, що створило сприятливий ґрунт для «приживлення» маски у парубка). Для цього він «спочатку детально розпитує Мечислава. Розпитує його про село [...] про матір» [4, с. 180]. Під час допиту, він дізнається, що Мечислав і його дядько бачились лише в дитинстві. Потім Прокіп взявся вчити литовську мову, до чого мав хист, і коли він дізнався все, що треба, то вбив полоненого, а сам поїхав

до його дядька, як рідний племінник. За деякий час Збігнев Кульчицький усиновляє Прокопа, і останній стає шляхтичем. Уже з цим титулом парубок їде до Німеччини, до свого «родича». Там він вивчає досконало німецьку мову і її діалект і «тут він вперше одягає свою другу маску – зелену» [4, с. 182]. Робить подальші напади і вбиває того ж родича з Німеччини, а згодом Збігнева Кульчицького (свого названого тата), і отримує повну свободу дій.

На цьому Кульчицький не зупинився. Згодом автор нам відкриває таємницю ще однієї маски Прокопа – цього разу він постає перед нами як Людвіг II Легницький. Він проводить чергову аферу зі своїм ніби родичем Кондрадом Легницьким, і в амплуа лже-Легницького прибуває до Карла-Гюнтера Четвертого. Карл, ще не отямившись від смерті сина (якого вбив Прокіп), пропонує Людвігові стати його прийомним сином. Прокіп «розчулившись від такої чести, став на коліна перед майбутнім батьком і зросив сльозами його старечі руки...» [4, с. 235]. Після офіційного акту усиновлення Людвіг їде вчитись до Італії, де стає грабійником у синій масці з новим іменем Сільвіо Беркунціні. Саме тут Людвіг-Мечислав отримує звістку про смерть князя-батька. Чи доклав до цього руку Прокіп – невідомо, адже автор у цьому епізоді залишає відкритий фінал.

«Через деякий час він [...] легально їде з візитом до своїх родичів у Польщу, перетворюючись там на Мечислава Кульчицького. Потім він купує ділянку в Богемії, використовує дім [...] як перевальну базу у своїх переїздах з Німеччини до Польщі і навпаки [...]. Але цього йому було також мало..... Він звертає погляд на південний схід від свого німецького князівства – до Австрії. Про його діяльність на цих територія ми дізнаємось із «Оповідань невідомого» [4, с. 238], що були написані ним самим. У «Повідомленнях» було сім частин, у яких йдеться про кохання тридцятирічного німецького князя до графині Л. Тут Прокіп вперше постає перед нами під вигаданим ім'ям Фріца Буеркена. Згодом він здобуває собі титул графа Естерхазі також дуже цікавим способом: на балу граф Френц Естерхазі «на свою голову познайомився з князем анхельст-пфальцьським, тобто Прокопом Марушко...» [4, с. 250]. Згодом Марушко дізнається, що «новоспечений граф Естерхазі ніколи не був у своєму родовому замку» [4, с. 250]. У цьому замку графа також ніхто ніколи не ба-

чив. Згодом справжній граф Естерхазі зникає, і «усі його документи, звісно, благополучно перекочувались до Прокопа Марушко» [4, с. 251]. Також в Австрії Прокіп був бароном Фрідріхом фон Гальдхайном, що зайвий раз підтверджує нам, що текст просякнутий безліччю головоломок, загадками й інтригами, що посилює сугестивну складову твору, роблячи його надзвичайно напруженим. Загалом, роман «Маска» зовсім не характерний для прозової творчості Володимира Лиса. Усі його твори вирізняються спокійним часовим континуумом, де дія відбувається повільно без жодного поспіху, плине у спокійному руслі. «Маска» є більш динамічною, у розвитку композиції багато напружених моментів. Також проспекція та інтроспекція тримають реципієнта в напруженні.

Рецепція виокремлених ідей щастя, сродної праці та самопізнання Володимиром Лисом у своїх романах досить вагома. Можемо стверджувати, що всі аналізовані твори будуються на основній ідеї щастя, проте кожен роман розкриває цю ідею через втілення інших ідей.

У всіх аналізованих нами творах ми у тій чи іншій мірі спостерігаємо імплементацію ідей Григорія Сковороди, які підсилюють психологічну основу текстів та допомагають авторові створити глибші образи головних і другорядних персонажів.

Література

1. Лис В. С. Графиня / Володимир Лис. – Х. : Кн. Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – 224 с.
2. Лис В. С. Камінь посеред саду : роман / Володимир Лис. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. – 256 с.
3. «Мені цікаво розповідати історії...» [Електронний ресурс] / Олександр Клименко – Режим доступу :<http://litakcent.com/2008/10/11/volodymyr-lys-meni-cikavo-rozpovidaty-istoriji/>
4. Лис В. С. Маска / В. С. Лис. – Х. : Кн. Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. – 320

**РОЗДІЛ IV.
ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ: ТРАДИЦІЇ
І ТРАНСФОРМАЦІЇ**

МИСТЕЦЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ І САМОІДЕНТИЧНІСТЬ МИТЦЯ В РОМАНАХ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «ГУДЗИК» І «ГУДЗИК–2»

Галина Бітківська

Творчість Ірен Роздобудько вважається однією з найяскравіших сторінок сучасної української літератури [1; 8]. Письменниця неодноразово отримувала відзнаки Всеукраїнського конкурсу «Коронація слова». Її роман «Пастка для жар-птиці» був відзначений другою премією в номінації «Романи» (2000), а «Гудзик» – першою (2005) [6, 2]. У 2011 р. Ірен Роздобудько отримує спеціальну відзнаку конкурсу в номінації «Кіносценарії» за «Садок Вишневий...» (у співавторстві з Олесем Саніним); у 2012-му удостоюється звання «Золоті письменники України» [4]. У динаміці цих нагород, окрім усього іншого, відбивається і важлива сфера творчих зацікавлень Ірен Роздобудько, пов'язана з кінематографом, і така особливість її письма як кінематографічність. Визначений аспект спонукає нас дослідити мистецький дискурс творчості письменниці, адже здебільшого її розглядають в жанрово-стильовій парадигмі масової літератури (Я. Голобородько, Н. Герасименко, Ю. Соколовська та ін.).

Метою нашої розвідки є аналіз та інтерпретація засобів мистецької ідентичності і самоідентичності митця в романах «Гудзик» і «Гудзик–2». Під мистецькою ідентичністю розуміємо систему онтологічних, естетичних та етичних переконань митця, які виникають під час його ідентифікації. Слідом за філософом Володимиром Личковим, тлумачимо ідентифікацію як «соціо-психологічну процедуру, у якій відбуваються процеси перенесення, вживання, ототожнення “Я” з людством, расою, нацією, етносом, родом, референтною групою, мікрогрупою, сім'єю, Іншим, самим собою (самоідентифікація)» [5, 128].

Романи «Гудзик» і «Гудзик–2» мають чіткі хронологічні і просторові координати. Події «Гудзика» охоплюють період від 1977-го до 2005-го року, у «Гудзику–2» час має значно чіткіші береги: березень 2012 р. – грудень, 2014 р., проте якщо сюжет першого твору майже весь розгортається в Україні, то в другому – динамічність подій має не лише психологічні виміри, а й суто фізичні (Україна, Латвія, Америка, Шотландія, Україна). Окрім того, композицію пер-

шого твору можна визначити як ретроспективну: головні персонажі монологічно оповідають про своє минуле, що також сповільнює дію твору. У «Гудзику–2» ланцюжок подій прив'язаний до теперішнього або, зрідка, до «вчорашнього», а фінал сприймається як позитивний прогноз на майбутнє. Незважаючи на ці зовнішні відмінності, в аспекті мистецької ідентичності головні персонажі (Денис Северин, Ліка, Єлизавета Тенецька) залишаються вірними своїм переконанням, навіть у різних формах творчої діяльності.

Комплекс онтологічних, естетичних і етичних поглядів Дениса і Єлизавети виявляється в професійній сфері і через систему особистих уподобань. Своєрідним кодом до розшифрування цього комплексу, оскільки обоє мають фах режисера, є інтермедіальні посилання на відомі кінофільми: мелодраму «Єсенія» Альфреда Б. Крєвенни, кінодраму «Андрій Рубльов» А. Тарковського, «Амаркорд» Ф. Фелліні. У тексті «Гудзика» ці назви виринають несподівано й лаконічно, але вони є знаками культурних дискурсів, що піддаються реконструкції в уяві читача. Творчий світ Єлизавети Тенецької презентує документальна стрічка «Божевілля» (в «Гудзику») і повнометражний документальний фільм «Німа кров» («Гудзик–2»).

Денис Северин – викладач інституту кінематографії, автор рекламних роликів, повертається до подій майже тридцятилітньої давності, коли він, вісімнадцятирічний юнак, вступає на сценарне відділення кінофакультету. Для ідентичності митця важливим є повідомлення про мотивацію обраної професії: «Я мріяв про славу. І знав, що вона – прийде» [6, 5]. Перший успіх і відзнака даються йому легко: його екзаменаційний сценарій визнано кращим. Потім цей сценарій ще довго зберігають на кафедрі «як вдалий приклад», що викликає у вчорашнього абітурієнта відчуття втіхи.

Опинившись на кінематографічній турбазі, юнак потрапляє в середовище масової культури, першим маркером якої є мелодрама «Єсенія». Для сучасного читача навряд чи ця назва щось скаже. Проте йдеться про майбутнього студента кінофакультету і, власне, про прикмети 70-х. Денис проходить повз «зелений» кінотеатр і впізнає картину не за кадрами, а за музикою, що свідчить, що картина йому знайома. Двохсерійний мексиканський фільм «Єсенія» (1971) викликав у радянського глядача феноменальну зацікавленість: за сло-

вами кінознавця Неї Зоркої, його подивилися мільйони радянських глядачів. Парадоксом стала розбіжність між очевидною низькою якістю фільму і небувалим успіхом у прокаті без будь-яких рекламних зусиль. Нея Зоркая цілком справедливо оцінює картину дуже низько: «напівпрофесійний, кустарний лубок, який естетично можна зіставити хіба що з ринковими картинами чи з музичними опусами на зразок пісні “Портрет твой, портрет работы Пабло Писасо”... так зване “долюм’єрівське кіно”» [3, 100]. Проте виняткова популярність фільму спонукає дослідницю пошукати причини, і вона їх вбачає в структурі сюжету, його впорядкованості. Глядач найбільше любить «закономірні, внутрішньо впорядковані певними “ритмами” чи візерунками (ніби комбінація петельок у в’язанні, що постійно повторюється) сюжети, де дійсність “відрегульована”, естетизована, віддавно узгоджена з театральними перипетіями» [3, 111]. Нам видається вірогідною причина такого зацікавлення: глядач прагнув наївного забуття власного світу (сповненого соціальних травм, що переконливо видно на історії існування Марини, її родини та інших жителів східного міста в «Гудзику–2». – Г.Б.), повного перенесення в «інший» світ, який, незважаючи на екзотичний антураж, відтворює реальні психологічні мотиви й душевні поривання. Чи не цей ритмічний сюжет захопить Ліку, коли вона в будинку місіс Мелані Страйзен захопиться стародавнім гобеленом і почне його реставрувати?

Контекст «Єсенії» вирине в романі і пізніше, для позначення атмосфери провінційного міста, куди за розподілом після служби в Афганістані і закінчення вузу потрапляє Денис. Він разом з трьома «молодшими методистками» відбирав кінострічки для чотирьох кінотеатрів міста. Уподобання дам прозоро виявляють їхні духовні й соціальні очікування: «Вони вимагали мелодрам, ридали над «Єсенією», бурхливо обговорювали «Зіту та Гіту»...» [6, 66].

Прикмети масової культури – «західні» імена Ден і Макс, мелодрама, гіпсові «наївні» скульптури дівчаток із веслами та інших культуристів» – різкий контраст до того «дещо», що побачить Денис під час вечірньої прогулянки турбазою. Перед нами вишуканий кадр зі світу «нуару»: «Силует, вимальований місячним світлом, який у суцільній темряві скидався на порожній, безтілесний контур. Жінка курила сигаретку, що була вставлена в довгий мундштук. Вона по-

вільно підносила до невидимих губ червоний вуглик, робила вдих, і сріблястий дим на якусь мить заповнював увесь контур, ніби зсередини обмальовуючи тіло. А потім, з останньою хмаринкою диму, воно, це тіло, знов тануло в темряві» [6, 8-9]. Пластичної завершеності «кадру» додає хрипкий, чуттєвий, ніби непристойний голос.

Ім'я загадкової незнайомки Денис довідується після другої зустрічі, яка відбувалася вдень, але була не менш таємничою. Проте встановлює його не сам, а чує від співмешканця по кімнаті Макса. Це показово, адже для нього важливим є не так ім'я, як саме існування жінки, яку він покохав з першого погляду. Єлизавета Тенецька, яка на молодіжному кінофестивалі посіла перше місце за короткометражний фільм «Божевілья». Денис спочатку пригадує своє сприйняття цього фільму, потім згадує сюжет і відзначає незвичність техніки. Фільм його приголомшив, бо це була історія про особисту трагедію людини, яка позбавлена свободи і переживає насильство через душевну хворобу, знятий «без пафосу, без найменшого натяку на ідеологію». В аспекті мистецької ідентичності важливим є усвідомлення персонажа, що існує чітко виражена дистанція між офіційним мистецтвом і «справжнім», яке приречене на напівпідпільне існування: «Як таке кіно взагалі могло потрапити на комсомольський кінофестиваль, не розумію» [6, 20]. Водночас це вже післяхрущовський період, який був позначений послабленням тотального репресивного тиску: крізь густе сито офіціозу «проривалася» й не унормована творчість, наприклад, виставка авангардного мистецтва в Манежі (01.12.1962), московський альманах «Метрополь» (1978) чи львівський альманах «Скриня» (1971). Проте після недогляду партійна машина швидко знищувала ознаки інакомислення: учасників реальних мистецьких подій звільняли з роботи, відраховували з числа студентів, забороняли професійну діяльність, судили та ув'язнювали. У романі плівки фільму Єлизавети Тенецької знищено хімічним розчином. Ставлення до цієї інформації в Дениса поверхове, а для Лізи – це глибоко травматичний і руйнівний досвід. Окрім того, можливість працювати за фахом для неї перекривається.

Повертаючись до світоглядних принципів Дениса, зауважимо, що ідеологічний мотив є дуже невиразним тлом його молодості: в юнацькі роки він не виокремлює для себе цю проблему. Це видно

з його спілкування з дівчиною Сашею, що виявилася для нього «з якогось іншого світу». Власний світ Денис окреслює за допомогою мистецьких вподобань: остання прем'єра в театрі, нова збірка Євтушенка, бардівські фестивалі. Як бачимо, це виразні романтизовані форми, підкреслено не громадянського пафосу, проте лояльні до офіційної ідеології. Хлопець з'являвся, коли почув від Саші різкі фрази: фото членів Політбюро – купа свиней; усі патріоти нині сидять у в'язниці; «свобода не може бути дозованою». Для дівчини мистецькі орієнтири зовсім інші, вона називає імена тих, хто постраждав за відкрите невдоволення владою: Бродський, Стус, Солженіцин. За кожним іменем своя історія протесту і покарання за це: у час, коли розгортаються події, Бродський і Солженіцин уже живуть в еміграції, Василь Стус відбуває перше ув'язнення. Юнак-абітурієнт про цих письменників, як і про інші виступи, нічого не знає («Теоретично я знав, що існують люди, незадоволені владою. Але щоб ось так зіткнутися з цим через якусь шмаркачку! Життя видавалося мені прекрасним, і я не хотів, щоби в нього входила смута, безлад, сум'яття» [6, 25]), прозріння відбувається значно пізніше, і наратор в особі Дениса 2005-го року по-іншому окреслює свої життєві орієнтири: «... потім я згадував Сашу дедалі частіше. І починав розуміти, ПРО ЩО (виділення автора. – Г.Б.) вона казала, й відчував себе закінченим покидьком, ідіотом і негідником. Дивно, але саме цю дівчину я згадав, коли дивився “Божевілля”, що його зняла Єлизавета Тенецька» [6, 25]. Водночас зауважимо, що це самоусвідомлення поки що набуває тільки емоційного вираження, і навіть у світогляді вже 35-річного Дениса ще відсутня принципова позиція і в особистому житті, і в професійних заняттях. Герой сам констатує сум'яття у своєму світогляді, коли спалює власний щоденник перед від'їздом до столиці. «Дорослого» Дениса, такого, що творить дійсність, а не втікає від неї, ми побачимо через десять років, у «Гудзику – 2».

У «Гудзику» сюжетні лінії – стосунки із Сашею і кінострічка нібито не мають нічого спільного, однак, можна сказати, що вони є різними знаками «іншого» світу, який відомий Денису «теоретично», але він ще не готовий увійти в нього. Із Сашею він «обірвав зустрічі», а в Єлизаветі бачить тільки жінку, яку безтямно кохає. Водночас кінематографічний прийом монтажу («Чому життя – не кіно, котре

можна змонтувати на свій розсуд?!» [6, 35]) зберігає для нього на цьому етапі свою ескапічну функцію.

Для Єлизавети особисте на другому плані. Неможливість знімати фільми, так як вона хотіла, примушує пристосовуватися. Ірен Роздобудько подає в романі кілька точок зору на Єлизавету: улюблена викладачка інституту, відома акторка Анастасія Юрїївна ідентифікують її як талановитого митця, який має вижити в несприятливих умовах.

Загалом у романі «Гудзик» можна виокремити кілька типів митців в умовах несвободи: такі, як Денис, яким ще належить прозріти; такі, як Єлизавета, яких система відчула як чужих, але ще не встигла зламати; такі, як Анастасія Юрїївна, вже зломлені, але «злі» від пам'яті про єдину мить справжньої творчості.

Душевна спустошеність Єлизавети стає зрозумілою на тлі її думок про ідеологію брехні, що панує в суспільстві: «І хлопчикам та дівчаткам, за тих умов, що існують нині, ніколи не зняти свого “Андрія Рубльова”» [6, 40].

У тексті роману, знову за допомогою одного скупого посилання, як у випадку з «Єсенією», створюється відповідний мистецький дискурс, що ідентифікує естетичний ідеал. Тепер ідеться не про масові вподобання, а інтелектуальну, елітарну культуру, одним із символів якої став для радянської інтелігенції художній фільм Андрія Тарковського «Андрій Рубльов» (1966). В офіційному «партійному» відгуку 1967 р. відзначалося, що його концепція помилкова, має антиісторичний характер [9]. Проте фільм базувався на архівних джерелах і в дійсності був історичним, але це була історія, що суперечила канонам радянської влади. Кінокритик і доктор мистецтвознавства Майя Туровська писала, що кінофільм, який спочатку мав говорити про проблему митця і влади, переріс межі сценарію і зробив Тарковського класиком російського кіно. Він утвердив головну його тему – духовного зусилля – і створив режисера як «естетичного дисидента». Хоч він не був політичним дисидентом, але «лякав і приваблював новизною кіномови» [11]. Прикмети індивідуального стилю Тарковського: буденність у кадрі, навіть роль божевільної знаходять відлуння у стилі Єлизавети Тенецької. Вона митець із власною візуальною мовою, що вражає і Дениса («Ці теракотові кольори, навмисні подряпини на плівці, ця зйомка в манері підглядання в “замкову

шпарину”» [6, 20]) і кінокритиків у Нью-Йорку («незвичними прийомами монтажу» і «тривимірністю кінематографічного письма без застосувань програмних технологій» [7]).

Крізь творчість Єлизавети і Дениса проходять наскрізні мотиви і жанри. Для Тенецької – це мотив особистої свободи, опір системі, для Дениса – реклама, анімація. Спочатку Денис сприймає рекламу «як хуліганство, як виклик», проте матеріальний успіх спонукає його виконувати свою справу професійно. Він іронізує щодо сприйняття себе в якості «талановитого сценариста та кліпмейкера». Це вже зовсім не те бажання слави, з яким він колись вступав до інституту. Водночас успіх на «медійному ринку» пробуджує в ньому бажання зробити щось вартісне, а еталоном вартісного для нього залишається фільм Єлизавети Тенецької «Божевілья».

Окрім згаданих кінофільмів, у «Гудзику» є й інші знаки, що розгортаються в самостійні повідомлення: коли Денис був в Афганістані, його ровесники читали «Огонёк», дивилися «Покаяние» та «сварилися зі старшими». За кожною визначеною позицією приховується певний досвід громадянського змужніння чи засвоєння способу спілкування. Ці етапи пройшли повз нього, тому він, на відміну від Єлизавети Тенецької, не відчуває того, що «система» продовжує працювати. Остаточне прозріння відбувається після конкурсного фільму Тенецької «Німа кров», подій на Майдані і війни на Сході. Саме там він отримує псевдо Фелліні, яке номінує його зрілість – громадянську і мистецьку.

До речі: для позначення сили «системи» також застосовується кінематографічний образ, який асоціативно пригадує Марина: «Адже сила проти них стояла силенна. Не сила – система. Залізний механізм, котрий вона побачила в блокбастері “Аватар”. А летючі коні, кольорові дракони, дивовижні звірі і сама природа – були з царини фантазій» [7].

Від кінематографічної лінії перекинемо місток до образотворчої, а поєднає ці лінії образ Ліки, точніше, простір її пам’яті. Коли Ліка почула трагічну для себе правду (настільки трагічну, що пише в листі: «Я померла...»), вона змогла повернутися до життя в доброї Ганни Тарасівни, а потім потрапила в чужий для себе простір, який отримав для неї ідентифікацію під назвою – «Амаркорд» (1973) Фел-

ліні. Фільм, назва якого дослівно перекладається «я згадую», для те-перішньої Ліки, що не знає поняття «завтра», означає глибоку старо-вину. Колись, «в іншому житті», вона хотіла його подивитися, а тепер вона його «слухає»: «Краєм вуха я вловлюю фільм та уявляю його героїв, а головне – занурююсь в атмосферу провінційної передвоєн-ної Італії феллінієво-гуерівського дитинства – із тополиним пухом, туманом та хлоп'ячою тугою за коханням. Я слухаю і чищу кахлі на кухні. Потім вмикаю пілосос» [6, 196]. Шум заглушує звуки, які Ліка воліє не чути, щоб не думати про своє кохання. Адже зараз вона і-снує, як звір: «Якщо зараз я дихаю, живу, рухаюсь – це вже добре. Чи думають про завтрашній день птахи, тварини чи дерева...» [там само]. Це незвичне сприймання фільму – слухати, а не дивитися – позначає, мабуть, існування в різних площинах: артефакт чужий для реципієнта. Пригадаємо: Денис також не дивиться, а «впізнає» «Єсе-нію» за музичним супроводом.

Дещо містично прочитується у 2018 р. контекст «передвоєнної Італії», і те, що Дениса у війську назвали Фелліні. Абсурд мирного життя після Майдану і серед війни Денис відчуває особливо гостро: він сам підбирає кінематографічний образ – «Іхтіандр, котрий випір-нув з фонтану посеред міста» – для позначення душевного сум'яття.

Повертаючись до образу Ліки, зауважимо, що етапами повер-нення до неї пам'яті і бажання жити, став живопис і реставрація. Ескізно можна утворити такий ланцюжок: картина мастихіном на пленері – портрети на набережній заради шматка хліба – краєвиди під час подорожей – реконструкція гобелена – реставрація ікони – портрети майданівців.

Картина мастихіном – так вона ніколи не писала – втримала її від бажання полетіти над прірвою і привернула увагу Джошуа Мак-клейна. Запам'ятавши її, Джошуа впізнає її на набережній і розпочне опікуватися нею. Краєвид у готелі стане звісткою для Дениса про те, що вона жива, заставить його шукати причину її зникнення, і так нарешті буде знайдено гудзик – знак фатальної розв'язки. Гобелен заслуговує детальнішої розмови.

Ліка вперше бачить гобелен в маєтку місис Мелані Страйзен: «І зупинилася, розглядаючи дивний сюжет в обрамленні не менш див-ного орнаменту: в центрі на конику, котрий більше нагадував собаку,

їхала жінка в короні, зі списом у руці. За нею, мов крізь туман, бовваніли контури вершників. Під копитами їхніх коней перепліталися тіла псів і косуль. А все полотно обрамляли змієподібні спіралі різного розміру» [7]. Символічні образи персонажів і тварин – важливі, але, ймовірно, значно важливішим є вся композиція. Згадаємо, що тріумфальне повернення Тенецької в інститут розпочалося з лекції «Архітектоніка і композиція повнометражного фільму». Отже, Ліка бачить: «Сюжет і орнамент займав лише половину килима – інша половина була витертою до самої основи. Але фарби і сліди від ниток подекуди збереглися на полисілому тлі основи і проступали на ній, мов кров крізь шари марлі. І на цій марлі Ліка несподівано побачила картину в цілому – всю органіку руху, весь ритм повторюваних загогулинок, а головне – всю палітру приглушених кольорів. Не таких яскравих, якими були кольори на картинах, написаних олією, а особливих – “вовняних”, тих, що утворювали на полотні зовсім іншу структуру. Глибоку і загадкову» [там само].

Теза про глибоку й загадкову структуру викликала асоціацію з картиною Віктора Борисова-Мусатова «Гобелен» (1901), назва якої відображає не так тематику, як техніку письма. Цю техніку художник вивчив у Франції: фарба на полотно кладеться дуже тонким шаром, внаслідок чого стає видно нитки основи і картина отримує кілька планів вираження [2]. Власне проявляється глибинна суть артефакту, пам'ять основи, яку маскує зовнішній сюжет.

Робота над реконструкцією гобелену «кельтського плетіння» допомагає Ліці усвідомити себе деревом без коріння, «не прив'язану ниткою», зрештою приводить її на батьківщину кельтів, у Шотландію. Здавалося б, така глибока «старовина» мала б її відвести десь далеко від сучасного. Однак усе відбувається навпаки. Минуле і сучасне існують в одному просторі, так, як постмодерні інсталяції і гобелен у маєтку Мелані.

Від старовини зробимо екскурс у сучасність, від музейного мистецтва кинемо погляд на комерційний ширвжиток. У романі «Гудзик–2» кілька разів натрапляємо на цитування архітектурних образів. Зупинимось на одному епізоді, який показує, що зміна ракурсу може привести до іншого погляду на усталені цінності або звичний порядок життя: «Отже, хмари сірі, низькі, ледь рухаються, скреготять,

зачіпаючи черевами факел статуї Свободи. З цього берега Манхеттена здається, що вона аж здригається від того, маленька. Туристи купчуються на набережній, підставляють під неї долоню і фотографуються в ракурсі: маленька статуя Свободи на великій долоні» [7].

Російський філософ О. Титар, зіставляючи ставлення до архітектури в епохи модерну і постмодерну, приходять до висновку, візуальні стратегії постмодерну демонструють дискретність, фрагментарність, (де)локалізацію простору, суміщення просторових деталей, а в найбільш радикальних проектах бачить відмову від ідеї простору чи його симуляцію [10].

Світ Ліки перебуває розбитим на друзки з миті, коли обривається той ґудзик, що має її берегти. Ні Монтенегро, ні комфортна Америка, ні старовинна Шотландія не можуть його реставрувати. До певного часу вона перебуває в образі сліпої принцеси з гобелену, але полуда спадає з її очей, коли вона повертається в Україну. І вона знову може малювати по-справжньому, бачити сутність, «основу гобелену»: «Її олівець виявив те, що було недоступно вічку фотокамери. Ніби він, той чарівний олівець, зафіксував не тільки тимчасове, але й виявив минуле всіх тих людей – від народження до того моменту, як ці обличчя стали поживою митця» [7].

Підсумовуючи, хочемо повернутися до тези про архітектоніку. Пригадаємо фразу Тенецької про зібрання випадкових персонажів: «Тепер уявімо, що в кожного з цих персонажів – своя історія: драматична, мелодраматична, трагічна, комедійна. У кожного – свій характер, статус, прагнення і кінцева мета. А ще – свої психологічні особливості. Вони різні. Їх треба звести в одному просторі» [7]. Так воно й вийшло: творча уява Ірен Роздобудько звела до одного художнього простору романи «Ґудзик» і «Ґудзик-2». Ідея такого поєднання, ймовірно, закладена в чотирьох монологах Ліки з першого твору.

Отже, за допомогою аналізу інтермедіальних посилань нами зроблена спроба реконструкції засобів мистецької ідентичності і самоідентичності митця в романах «Ґудзик» і «Ґудзик-2». Вважаємо, що рецепція цих посилань в контексті усвідомленої цілісності здатна генерувати додаткові смисли, що сприяють адекватному прочитанню складеного тексту.

Література

1. Бітківська Г.В. Ірен Роздобудько / Г.В.Бітківська // Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3 т. / [В.І.Кузьменко, О.О.Гарачковська, М.В.Кузьменко та ін.]; за ред. В.І.Кузьменка. – Т. 3. – К. : ВЦ «Академія», 2017. – С. 336–349.
2. Борисов-Мусатов В. Гобелен [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-viktora-borisova-musatova-gobelen/>.
3. Зоркая Н.М. Фавориты публики. Можно ли одолеть «Есению»? / Н.М. Зоркая // Уникальное и тиражированное: Средства массовой информации и репродукционное искусство. – М., 1981. – С. 100-112.
4. Коронація слова [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://koronatsiya.com/peremozhci/>
5. Личковах В. Мистецька самоідентифікація в художній творчості / В. Личковах // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія Культурологія. – 2011. – Вип. 7. – С. 127–134.
6. Роздобудько І. Гудзик / І. Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2008. – 222 с.
7. Роздобудько І. Гудзик–2: десять років по тому [Електронний ресурс] / І. Роздобудько. – Режим доступу: <https://coollib.com/b/370931>.
8. Соколовська Ю. С. Творчість Ірен Роздобудько в контексті української масової літератури : дисертація ... канд. філол. наук / Соколовська Юлія Степанівна. – Івано-Франківськ, 2017. – 196 с.
9. Отзыв о фильме «Андрей Рублев», подготовленный в ЦК КПСС. 1967 г. [Електронний ресурс] / Энциклопедия отечественного кино: проект журнала «Сеанс» // Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. – М., 1998. – Режим доступу: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_-movie_id=222.
10. Титарь Е.В. Культурная идентичность и искусство: визуальные стратегии модерна и постмодерна / Е.В. Титарь // Известия Саратов. ун-та. – Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2014. – Т. 14. – Вып. 4. – С. 55-59.
11. Туровская М. [Андрей Тарковский] / Энциклопедия отечественного кино: проект журнала «Сеанс» // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. – Т. 3. – СПб., 2001. – Режим доступу: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_-movie_id=222.

СВОЄРІДНІСТЬ ВІДОБРАЖЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ В ДРАМІ: (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС УЧАСНИКІВ КОНКУРСУ «КОРОНАЦІЇ СЛОВА»)

Олена Цокол

Надзвичайно складним феноменом української культури, який має різноманітний діапазон пошуків напрямів і стилів є сучасна драматургія. Драматургію ми сприймаємо не лише як літературний вид з певними характеристиками або як текстову складову театрального дійства, а й згідно з Патрісом Паві, як «теорію можливостей представляти світ», який уявляв цілі драматургії таким чином: «Кінцева мета драматургії – презентувати світ, не має значення, чи претендує вона при цьому на міметичний реалізм, чи зберігає дистанцію відносно мімесису, чи задовольняється зображенням самостійного універсаму...» [8, 91-92]. Значний внесок у розвиток драматургії відбувається завдяки існуванню конкурсу «Коронація слова». З 1999 р. це спільний проект компанії «Крафт Фудз Україна» з телеканалом «1+1» як конкурс романів та кіносценаріїв. Нині генеральним інформаційним партнером конкурсу виступає телеканал «Інтер». З 2005 р починає стабільно функціонувати номінація «Драматургія» у літературному конкурсі. Вже до 2013 року, конкурс відкрив 46 нових драматургів з 64 лауреатів і дипломантів.

Сьогодні є невелика кількість друкованих видань із сучасними українськими п'єсами. Окремою збіркою надруковані твори лауреатів конкурсу «Коронація слова» в номінації «П'єси» за результатами 2006 та 2007 років. Зрідка невеликим накладом виходять друком індивідуальні збірки сучасних драматургів. Проте драма стала ближча і до читача, і до глядача, сукупність подій та процесів (літературні конкурси, фестивалі, читки, електронні бібліотеки, окремі сайти, видання збірок та авторських книг) підвищує цікавість до сучасного театру. Відбувається розширення географії постановок за сучасними п'єсами як в Україні, так і за її межами.

Переможцями конкурсу «Коронація слова – 2017» у номінації «Драматургія» стали:

II премія – Олександр Вітер «Під прицілом тиші»;

III премія – Коник Єгор «Громадяни Кале».

Дипломами за п'єси були відзначені твори Ярослава Яроша «Антоніна» та Неди Нежданої «Загублені в тумані».

У номінації «П'єси для дітей» І премію отримав Олександр Вітер з п'єсою «Не дуже солодка казка».

Співзасновниця Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова», голова правління Міжнародного благодійного фонду «Мистецька скарбниця» Тетяна Логуш зазначала, що цього року на конкурс було надіслано багато творів на військову тематику, деякі з них отримали премію чи диплом [4].

Зокрема, Олександр Вітер, який отримав другу премію за п'єсу «Під прицілом тиші» акцентує увагу на проблемі біженців під час війни. Тема стосується не лише України, а будь-якого суспільства, яке живе в одній із країн, що вступають у війну. «Ще три роки тому ти була щаслива вибратися зі своєї історичної батьківщини. Плакала від щастя, що тут кулі не літають, бомби не падають. Я права?» [3].

Німецький театрознавець та режисер Е. Піскатор (Erwin Piscator, 1893 – 1966) у книзі «Історія політичного театру» писав, що «складно знайти таких драматургів, які в п'єсах про війну аналізують безпосередньо війну як соціальне явище, яке необхідно аналізувати та досліджувати. Переважно ці драматурги дивляться на війну тільки як на неприємне явище і сумну подію й з легкістю проходять повз неї, концентруючи увагу лише на людях та на умовах воєнного часу й післявоєнного періоду» [9, 36]. Проаналізувавши п'єси сучасних драматургів, не виникає відчуття легкості в сприйнятті події, насамперед це пов'язано з тим, що війна продовжується під час створення п'єс і для багатьох лишається дуже болючим питання розділення території. Деякі автори приймають рішення не висловлювати своєї позиції у творчості.

Мистецтвознавець Е. Шафії визначив такі типи п'єс про війну: 1) п'єса про війну з точки зору зображення батальних сцен; 2) п'єса про війну з точки зору погляду на історію. Перша категорія ще розподіляється на дві основні групи: а) воєнний стан; б) п'єси, в яких зображені батальні дії [10, 103-105]. Драматургічні твори, які ми розглядаємо, належать до групи а) воєнний стан. Оскільки в цих п'єсах читач знаходиться за межами бойових дій, його увазі представлені розмови різних персонажів про воєнні зіткнення, які мають вплив на всі події п'єси.

Знакові події, які відбуваються останніми роками в Україні, вплинули й на тематику п'єс драматургів, яскравим прикладом постає

п'єса Неди Нежданой «Загублені в тумані». Туман, який авторка виносить у назву твору, втілює змістове навантаження, оскільки значення його як символу, дозволяє змалювати ситуацію, в якій перебувають жителі містечка, де розгортаються події. Туман не символ хаосу, це – невизначеність та сила, яка приховує істину від спостерігача. Це явище не довготривале, хоча в п'єсі наголошується, що він вже давно і тільки деякі можуть у ньому орієнтуватися, щоб не наскочити на міни. Проте розвіювання туману, що стається у фіналі п'єси, символізує перехід з одного стану в інший, також туман може означати еволюцію, оскільки формується з таких елементів як повітря та вода. «Аліса. Туман розсіюється, і скоро буде видно... Арсен. То, мабуть, ти поцілила в туман... Аліса. Тепер тут брудно й страшно...» [6].

Практика роздавати соціальні продуктивні «пакети» існує вже давно, як механізм отримання підтримки на свою користь громадян, найчастіше це вчиняється під час виборів та на окупованих територіях у вигляді пайків. Жителі висловлюють різне ставлення (здебільшого негативне) до подібних акцій, але майже ніколи не відмовляються від «харчових пайків». У драматургічному творі Аліса намагається розплучити очі родині й показати весь механізм отримання таких коробок та чим вони можуть для них обернутися. «Аліса. Це не просто коробка! Це виробництво. Це від ворогів! Вони вас грабують, гвалтують, катують, а ви берете ці жалюгідні подачки і називаєте їх добрими?!... Кожен пакетик (чаю – прим. О. Цокол) може повернутися кулею, яка вб'є тебе, чи вас, чи Арсена, чи ненароджену дитину! Кожен! Це елементарно!» [6].

Драматург використовує у п'єсі натяки на українські реалії. Падіння літака у творі не розглядається детально, але за деякими фактами простежується зв'язок з катастрофою Boeing 777 у Донецькій області. Після трагедії в соціальних мережах з'явилися фото місцевих людей, які хизувалися знахідками з місця катастрофи (фото з косметикою, одягом та посудом). Драматург вводить епізод зі знайденим годинником і дає зрозуміти читачеві ставлення до таких речей двох сторін: Антоніни, яка перебуває на окупованій території, та Аліси, яка лишається поза її межами. Також можна стверджувати, що Аліса має прототип української жінки-льотчиці, яка свого часу перебувала в полоні окупантів. Алісі ж за текстом вдається уникнути цього та врятуватися.

«Антоніна. ...я ж гостинців принесла... годинник...

Аліса. І звідки він?

Антоніна. Упав із неба. Як і ти.

Аліса. Як брати пропаще, то і сам пропадеш... Я не візьму» [6].

Актуальною в сучасній українській драматургії є гендерна проблематика. У п'єсах розглядаються особливості рольової поведінки представників різних статей, а також їх взаємовідносин, які зумовлені впливом соціуму, зафіксованому у поняттях «фемінність» і «маскулінність». Під гендером розуміють сукупність соціальних і культурних норм, які суспільство примушує виконувати людей залежно від їх біологічної належності. Такий зміст цього терміну дозволяє пов'язувати буття жінки із «жіночністю», а буття чоловіка – з «мужньою» поведінкою. Бути в суспільстві чоловіком або жінкою означає не просто мати різні анатомічні особливості, а й виконувати нав'язані їм гендерні ролі. Згідно з психологічним аспектом гендер не можна ототожнювати з «природною» статтю. Швидше за все йдеться про репрезентацію деяких відносин, які є основою для стосунків індивідуума й суспільства і базуються на сконструйованій та усталеній опозиції двох біологічних статей. У п'єсі Неди Нежданої «Загублені в тумані» головний персонаж Арсен переконаний, що «жінка йде за чоловіком, а не навпаки», і в той же час з діалогу зрозуміло, що він пасивна особистість, яка не шукала можливості зустрітися та освідчитися в коханні Алісі, яка поїхала з невеличкого містечка здійснити свою мрію – стати льотчицею.

«Арсен. Чому ти пішла на війну? Ти ж жінка...

Аліса. Війна хіба приходиться лише до чоловіків? Вона одна на всіх...» [6].

Аліса – це протагоніст, який постає перед читачем як сильна, волюва, рішуча, відважна, ризикована та енергійна, пристрасна, здібна ламати стереотипи, продиктовані суспільством, жінка. У фіналі п'єси ми бачимо прагнення обох статей до рівності в намаганні врятувати один одного від смерті.

Деякі переможці конкурсу сьогодні уже стали «зірками» сучасного театру, їхні п'єси з задоволенням ставлять багато режисерів. Наприклад, епатажний та актуальний драматург Павло Ар'є у 2013 році отримав відзнаку на конкурсі «Коронація слова» за п'єсу «Сла-

ва Героям», яка також вибудована на воєнному конфлікті. Режисер Стас Жирков, художній керівник театру «Золоті ворота», знайшов автора, який близький до його естетичних та ідейних настроїв. Привертає увагу вміння режисера відчутти специфіку жанрової дифузії драматургії П. Ар'є, винахідливо поєднувати ірраціональне з раціональним, містичну трагедію, комедію характерів, гротеск, клоунаду тощо. Внаслідок чого з'являються сценічні твори потужного ідейного змісту та глибокої метафоричності. Автор визначив жанр п'єси як трагікомедія, режисер назвав специфічною комедією, таким чином проявивши свій особливий стиль (п'єсу «Сталкери» П. Ар'є режисер С. Жирков також визначив як специфічна комедія).

За класифікацією Е. Шафії «Слава героям» належить до типу «про війну» з точки зору погляду на історію. П'єса була створена чотири роки тому про конкретне покоління людей, й не зважаючи на відсутність у творі політики, проблема роз'єднаності між громадянами однієї країни актуальна й сьогодні. У центрі подій два ветерани, що образно займають одне ліжко у лікарняній палаті. Конфлікт та інтрига полягають у тому, що один з них вояк УПА (Остап Ількович Шемеля), а інший – воїн Радянської армії (Андрій Васильович Чумаченко). «Господи, війна вже скінчилась, а ми й досі як на війні» [1] – говорить один з персонажів, по суті окреслюючи проблематику твору. Адже головною її темою є війна, однак не та, що точиться сьогодні у нашій країні, і навіть не Друга світова, а внутрішня – у серцях і головах, яка продовжує ділити народ на своїх і чужих, на корінних українців і переселенців, на патріотів і зрадників, на братів і чужинців. «З яких пір українець іншому українцеві чужим став?» – запитує драматург словами одного з героїв [1]. У фіналі драматург лишає відкритим питання, чи примирилися чоловіки, чи померли, залишившись вірними своїм початковим поглядам.

Благородна медсестра Ганна (онука Остапа) як протагоніст демонструє риси чуйної розумної особистості, якою керує почуття обов'язку та любов до рідного дідуся. Але незважаючи на всі ці риси, дівчина постає в ролі жертви, яка викликає до себе й співчуття. Все життя Ганни – це Остап: його цінності, правила, погляди, заради нього дівчина готова на сміливі та мужні дії (продати єдину кімнатку, виїхати в село, втратити роботу), але жодного разу не згадується про

її життєві мрії. «Ірина. (до Остапа) Знаєте про що жінки в її віці мріють? Про другу дитину, про те, щоб чоловік машину нову купив, про коханця на роботі. А вона, ваша Ганя, прагне тільки одного, що б Ви одужали, щоб жили. От така ненормальна у нас Ганя...» [1].

Натомість Ірина Зозуля, заввідділу серцево-судинної хірургії, сильна честолобна особистість, опиняється віч-на-віч із корумпованою реальністю. Успішна лікарка з бездоганною репутацією зрадила власним моральним та духовним переконанням. Це тип протагоніста-антагоніста, коли один персонаж виконує обидві функції. У цій п'єсі все відбувається досить спрощено, головний персонаж в якийсь момент змінює мислення з вірою в те, що це допоможе доньці досягнути успіху в навчанні та кар'єрі.

Оскільки всі події розгортаються в одній лікарняній палаті, можемо визначити стратегію написання твору як п'єса з локальним місцем дії з багатьма полілогами. Рефлексування над драматичним текстом дає можливість зафіксувати особливе бачення характерів окремих людей і суспільства в п'єсах з використанням визначеної стратегії («Труп на кухні, або вагітна Лола» М. Вакула, «Станція, або розклад бажань на завтра» О. Вітер, «Звідки беруться діти», «Жага екстрему» А. Крима). Полілог закладає поведінкові риси характеру дійових осіб та створює імітацію розмовної мови. У свою чергу, територіальне обмеження дії персонажів зображує глухий кут з відкритим простором для міркувань. У розгортанні конфлікту домінують не тільки особистісні, а й загальносуспільні проблемно-тематичні аспекти, перипетії. Конфлікт реалізується й розв'язується не лише в моменти значимих переплетень сюжетних ліній, а перш за все завдяки вирішальним рисам характерів головних дійових осіб.

Але переможцем на конкурсі «Коронації слова» у номінації «Драматургія» Павло Ар'є став ще у 2011 році з драмою «Людина в підвішеному стані». П'єса була визнана як найкраща для експериментальної та камерної сцени. Вона розповідає про український театр і написана, за висловом самого автора, «на оголеному нерві». Павло Ар'є в п'єсі «Людина в підвішеному стані» («ЛПС») вводить таких незвичайних персонажів, як глюки, вони не мають реплік, використовуються на рівні з ремарками, допомагають передати стан,

настрій головного персонажа, якого автор досить красномовно визначив як людину в підвішеному стані.

Розглянувши кілька п'єс про війну різних авторів, але створених в один і той же період, можна говорити про те, що сама війна як історична подія є каталізатором конфлікту творів про людську долю, які не за власним бажанням беруть участь у військових діях. Зусилля драматургів спрямовані більшою мірою на змалювання духовного світу героїв і менше – на подієві аспекти, зображуючи страждання людей, зруйновані почуття, втрачену любов та спалені землі. Незважаючи на глибокий психологізм драматургії, п'єси прив'язані до соціально-політичної ситуації в країні і світі.

За останнє десятиліття суттєво змінюється характер п'єс, які були відзначені в номінації «П'єси для дітей». В одному з інтерв'ю лауреат І премії в номінації «П'єси» Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» Надія Симич сказала: «Більшість моїх п'єс – п'єси-казки. І тому їх легко можна поставити в школі. Участь у такій виставі неоціненна для кожної дитини – не буду перераховувати, чому... Для мене діти – ті ж дорослі, що мають, щоправда, трохи менше життєвого досвіду і більше надаються до виховання. А ще – вірять у казку і диво, а отже, ближчі до реальності, яка і є дивом...» [5].

Для порівняння розглянемо п'єси 2005 та 2017 років. Отож, «Казка Тропічного лісу, або Мальва» Н. Симич була дипломантом конкурсу в жанрі драматургії в 2005 р. У п'єсі-казці Н. Симич «Казка Тропічного Лісу, або Мальва» (2005) дія відбувається у світі ельфів та фей на Краю Світу – у тропічній Сельві. Феї та елфи Сельви переполошилися, бо в їхніх краях з'явилася чужинка, яка стверджує, що прилетіла з-за Океану. До того ж чужинка забула Чарівне Слово і тепер не може перенестися до невидимого Світу Фей, тому стає вразливою, як людина. Внаслідок власної нерозважливості Мальва опинилася по той бік Океану. Тепер фея понад усе прагне одного – дочекатися Залізного Птаха і потрапити додому, до Країни Мальв. Але тут, на чужині, вона несподівано знаходить дружбу і кохання.

У 2017 році І премію в номінації п'єси для дітей отримав Олександр Вітер «Не дуже солодка казка». Твір, у якому багато підтекстів, орієнтованих на дорослого читача. Елементів, які дозволяють класифікувати твір як дитячий, не так багато: сливове варення, серед пер-

сонажів є молоді люди (брат і сестра), добро перемагає зло, всі лишаються живі. В аналізі Є. Новіка, де він розглядає праці В. Проппа, вибудована система персонажів казок, у тому вигляді, в якому вони представлені безпосередньо в чарівній казці. Дослідник виокремив два рівні: дійові особи (герой, шкідник, дарувальник, помічник і т.д.) та власне персонажі [7]. Якщо слідувати цій схемі, то у п'єсі «Не дуже солодка казка» Уна постає в ролі дарувальника сливового варення, її брат Корнель – герой, який намагається врятувати сестру від смертної кари, Оскар – помічник, Леопольд – шкідник. «Корнель. Ви вірите лише в те, що весь світ злий. Ви шукаєте зло всюди, де тільки можна. Якби не випадок – Уна була б уже мертва. Заради чого? Заради фантазій Бернарда? Ви ж усі прекрасно розумієте, що все це брехня. Але приємна для вас. Безпечна. Бо завжди приємно боятися придуманої небезпеки» [2].

У п'єсі проглядається алюзія на твір Франца Кафки «Процес». В основі обох творів абсурдний процес, у Кафки, щоправда, невідома навіть причина арешту, у Вітера ж приводом для арешту стає продаж сливового варення. За місцевим законодавством на «злочинця» чекає страта, а вже потім судове засідання. «Корнель. В цьому і вся ваша проблема. В катах, що не лізуть у політику, а лише чесно служать всім, хто в короні!» [2]. Сліпа й бездумна віра в правителя породжує жорстокість суспільства. Спроби вплинути на рішення влади й змінити сценарій дій завершуються в'язницею. «Оскар. Всі розумні люди давно вже спочивають у новій в'язниці» [2].

Проблемно-тематичні реєстри розширюються за рахунок воєнних дій в Україні (Павло Ар'є «Слава Героям», О. Вітер «Під прицілом тиші», Неда Неждана «Загублені в тумані»), також вносить поправки і зміна цільової аудиторії з дорослих на молодих людей (О. Вітер «Не дуже солодка казка», Н. Симич «Казка Тропічного Лісу, або Мальва»).

У більшості сюжетів розглянутих п'єс протагоніст постає перед читачем як символ колективного образу людини нашого часу, як в образі жінки, так і в образі чоловіка. Варто наголосити на тому, що стать протагоніста впливає на характер психології поведінки. Також драматурги створюють такий тип персонажа, який одночасно має риси і протагоніста, й антагоніста. Часто негативна дійова особа

введена до тексту задля вивищення протагоніста, автори грають на контрасті.

Не зникає інтерес до інтеретекстуальних зв'язків. Основний конфлікт п'єс лежить у буттєвій площині, змагаються два світи: світ справжній (природа, світ тварин, світ почуттів) та світ ілюзорний, уявний, гріховний (машини, зневіра, бездушність).

Отже, конкурс «Коронація слова» розвиває мистецьку індустрію шляхом суттєвої зміни (омолодження) обличчя української, зокрема драматургії, відкривши читачеві твори як раніше відомих, так і не відомих авторів. Те, що є кому писати історію, – це заслуга цього конкурсу. Учасники конкурсу своїми творами мають змогу формувати власне майбутнє, оточення, майбутнє країни.

Творчість розглянутих драматургів є невід'ємною частиною літературно-мистецького життя України двотисячних років. Письменники збагачують тематику, дбають про модернізацію драматичної форми, продовжують сприяти відходу української драматургії від традицій етнографічно-побутового реалістичного театру на ширші, світові обрії. У представлених п'єсах українські драматурги піднімають духовні, культурні, соціальні проблеми сучасної України.

Література

1. Ар'є Павло. Слава героям [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/lava-gerojam-avla-re/>
2. Вітер О. Не дуже солодка казка / Олександр Вітер. – Рукопис Олександра Вітера.
3. Вітер О. Під прицілом тиші / Олександр Вітер. – Рукопис Олександра Вітера.
4. Коронація слова. Підсумки року та церемонія нагородження переможців 2017 року [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/2240671-koronacia-slova-pidsumki-rokuta-ceremonia-nagorodzenna-peremozciv-2017-roku.html>
5. Лауреат «Коронації слова» Надія Симчич: права російської мови розширювати не можна [Електронний ресурс]. – Главред, 12.07.2012. – Режим доступу: <http://glavred.info/archive/2012/07/12/085005-6.html>

-
6. Неждана Н. Загублені в тумані / Неда Неждана. – Рукопис Неда Неждани.
 7. Новик Е. Система персонажей русской народной сказки [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm>
 8. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
 9. Пискатор Э. История политического театра / Пер. Саид Фархуди. Тегеран: Ногре, 1995. С. 36.
 10. Шафии Э. Пьеса о войне и ее виды. Общественные и гуманитарные науки. – С. 103-105.

«ШЕВЧЕНКО ПІД СУДОМ» СТАНІСЛАВА РОСОВЕЦЬКОГО: НОВАТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ АВТОРЕФЛЕКСІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Леся Сидоренко

Творчість Станіслава Росовецького високо оцінили критики, читачі. Письменник став лауреатом Конкурсу «Коронація слова» у 2006-2007 роках за драму «Шевченко під судом». Твір органічно увійшов у сучасну художню Шевченкіану, демонструючи нові можливості дискурсу, підходи до прочитання знакової постаті у національній культурному контексті й філософському ракурсі.

П'єса з'явилася в той час, коли (починаючи, за хронологією Т. Гундорової, із 1990-х) дебати навколо постаті Т. Шевченка розгорнулися надзвичайно широко, а в художній літературі вже склався свого роду алгоритм інтерпретації. Аналізуючи постмодерну гілку літературної рецепції, Т. Гундорова наголошує на грі з каноном як провідній стратегії. Вона оприявнюється у відвертих містифікаціях, у «профанації сакрального культу українського письменника» [1, с. 365]. Увиразнюються також три варіанти втілення названої стратегії реконструкції канону та створення образу Т. Шевченка. «Перформатування літературного канону, яке ми спостерігаємо впродовж постмодерного періоду в українській літературі, відбувається за законами естетичної гри і властивого їй «тотального опосередкування» (за Г. Гадамером), внаслідок якого у грі відбувається *перетворення* всіх учасників комунікативного процесу – і творчості самого Шевченка, і його читачів і моделей його репрезентації у сучасній культурі. У цій грі із Шевченком у сучасній літературі можна виділити кілька стратегій, а саме:

- конкретизація образу поета,
- творення альтернативного образу,
- перетворення шевченкового канону на «перформанс» [1, с. 364-365].

Безсумнівно, п'єса вписана у постмодерний контекст і відображає (як і аналізована Т. Гундоровою лірика) систему рис цього стилю: гру, іронію, інтертекстуальність, діалогічність, використання провокацій і перформансів. Але вона повертає їх у площину авторефлексії літературую цих якостей та їх можливостей, тобто формує метапо-

зицію не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення й пошуку власного нового орієнтира (універсальної моделі Творця). І саме в цьому ми вбачаємо суттєвий зсув у площині інтерпретацій і новаторство твору.

Показовим, на наш погляд, є й вибір С. Росовецьким жанру твору, це – трагіфарс. П'єса поєднує найбільш контрастні начала: з одного боку, притаманне фарсові легке комедійне, а з іншого – трагічне, яке висвітлює традиційне протистояння героїчної особистості силам, що її перевищують. Саме як висока й трагічна інтерпретується доля Т. Шевченка. Власне, документальна основа диктує відповідний пафос твору. У сюжеті долі митця (інтерпретованому іншими персонажами) фіксуються важкі випробування, поневіряння, заслання, царський суд, самотність, соціальна приниженість, невизнання творчості тощо. Складний пафос має й авторефлексія героя у фіналі твору. У ній увиразнюється романтичний трагічний конфлікт ідеалу й дійсності, причому ідеал, мрія про поєднане особисте й суспільне щастя лишаються недосяжним і для поета, і для його нащадків, і наших сучасників.

Підкреслюється й трагічна недосконалість людини, що унеможливорює досягнення ідеалу. Показовим є й високий, проповідницький тон монологу, який містить і гірке самопокаяння, й екзистенціальний трагізм спільної для всіх приреченості на смерть, метафізичної самотності полишеної Богом людини, але, одночасно, – стоїчної відповідальності за вибір і долю. «Немає ніяких радощів у минулому, а майбутнє може зрадити вас – то ж намагайтеся робити прекрасною ту коротку мить, в якій живете, а коли не вдається насолоджуватися нею, спробуйте прожити її хоча б по-людськи осмислено. Бо ж як умрете – не прийде до вас Ісус Христос, щоби воскресити, як друга свого Лазаря, хіба що хробаки прийдуть до вас. Не було і не буде більше таких друзів, лише Лазареві пощастило.

Ні, я не відрікаюся від свого пророцтва:

І буде син, і буде мати,

І будуть люде на землі.

Однак це ще не про вас. І не про мене» [2, с. 154].

Очевидним є катарсичний ефект фіналу, притаманний саме високій трагедії.

Зауважимо, що поєднання контрастів, елементів трагедії й комедії, висвітлює перехідне художнє мислення, схильне до антиномій, парадоксів, що виливається часто в жанровому синтезі.

Використання можливостей комедії розкриває інтенції до оновлення мистецтва слова, тобто загострює традиційний для перехідного мислення конфлікт «старого» й «нового», видає націленість на інновації. За думкою відомого французького дослідника драматургії й театру Патріса Паві, саме комедія є найбільш придатною для авто-рефлексії літератури і її оновлення формою. «На відміну від трагедії, комедія нічого не має супротив ефектів учуднення та залюбки використовує елементи самопародії, розкриваючи у такий спосіб свої прийоми й художній метод. Вона являє собою один із трьох жанрів, які вирізняє високий рівень самопізнання, тому комедія часто функціонує як метамова критики і як театр у театрі» [2, с. 184].

Тобто С. Росовецький підключається до більш широкої традиції саморефлексії й оновлення мистецтва слова, а не тільки використовує постмодерні настанови. Названі властивості комедії (і її форми – фарсу) резонують із намаганням автора переглянути ставлення до класика, вийти за межі канону, створити дзеркало, в якому мистецтво могло б розглядати себе й оновлюватися.

Вибір складної форми з комічним началом дозволяє впустити у п'єсу стихію карнавального сміху й залучити притаманні українському драмопису принципи бурлеску.

Суд над Т. Шевченком постає як театралізоване дійство і саме так сприймається дійовими особами й глядачами у залі, що періодично подають свій голос, втручаються у діють і дають оцінки постановці.

Фантастичним чином така подія підтримується «на горі» (тобто Господом), вона переглядає сутність реального, земного, царського суду над поетом і одночасно бурлескно пародіює суд Божий. Усі дійові особи, власне їх душі, викликаються з того світу, з раю, пекла, чистилища (у ролі якого може виступати і зал з глядачами).

Зображення усіх частин того світу має карнавальний характер. Висвітлюється перевертання центру й маргінесу, високого й низького (наприклад, Микола I, реагуючи на Божий грім, що супроводжує перетин часів, зауважує: «Чаял я хоть здесь найти покой і порядок, а тут у Тебя *(дивиться вгору)*, мій Боже, суцїй бардак» [2, с. 106]. А у картинах

пекла, навпаки, підкреслюється порядок і акцентується тілесний низ й бурхливе цікаве життя: смішні бійки киплячих у котлі суперниць-повій, що ревнують чергового сатану одна до одної, їх ідилічне пліткування в котлі, залицяння до учасників процесу й призначення побачень за точними адресами – на Бульварі повій, в Секторі бандерш тощо.

У картинах раю комічний ефект породжує невідповідність характерів персонажів і обставин сакрального світу: для занадто владних, енергійних і грішних чиновників (які, власне, не повинні були потрапити до раю, але за законами карнавального перевертання опинилися саме там) звичаї й побут цього місця здаються неприємними й сприймаються майже як покарання. За словами Л. Дубельта, «Зранку до вечора слухай арфу – кишки вже із середини вивертає. Одну-однісіньку розвагу собі влаштував – стройові заняття з ангелами, а так ніякої їжі для розуму» [2, с. 89]. Через добродійну нудьгу святого місця його жителі, учасники судового процесу, залюбки беруть участь у цій розвазі, яка повертає їх до подій грішного минулого та сумнівних прижиттєвих ролей («Микола І. «Я, пожалуй, останусь, посижу. Развлечений-то у нас раз-два й обчелся» [2, с. 108].

У бурлескний спосіб «реалії» сакрального світу суттєво знижуються до побутових: отець Григорій продовжує писати доноси, чиновники сприймають все крізь призму уставу і, власне, не змінюються, лишаються служилими людьми («Дубельт. Чи можу я бути вільним, панове? Чергую сьогодні у райському генеральському колі при роздачі порцій, а мені ще за уставом належить з амброзії пробу знімати» [2, с. 99]. «Захисник. <...> Давайте закінчувати, панове. Вечірня повірка от-от начнеться, а там і «Зорю» зіграють на тимпанах. Пожальуйте тоді на килим до начальника ангельського караулу» [2, с. 150].

У карнавальному ключі модифікується й традиційний міфологічний сюжет мандрів іншими світами. Так, персонаж Вічний Студент вибігає на сцену із зали і пропонує свою інтерпретацію характеру поета, сповнену фрейдистськими й провінційними комплексами, за що карається тимчасовим зануренням у пекло, в компанію простих злодіїв, які сприймаються ним у народницькому ключі і дають матеріал для філологічного дослідження специфічної лексики.

Показово, що самі персонажі (душі тих, хто так чи інакше був причетний до долі Т. Шевченка) сприймають суд над поетом як теа-

тральну виставу, причому з яскравим комічним фарсовим модусом. Залучення до дійства сприймається як примусове, або ж, напроти, стає добровільним, особливо в процесі розгортання дії й загострення конфлікту, коли бар'єр сцени починають перетинати зацікавлені глядачі і стає очевидним, що доля поета є ракурсом озвучення важливих проблем чи самоутвердженням деяких особистостей. «Микола І. <...> Я же понимаю, что без воли Небесного Самодержца (*тикає пальцем вгору*) нікто би тебе не позволіл устраївать здесь ето шутовское представлєніє да пересуживать решенное в свое время <...> Я же против доброй шутки ничего не імєю <...>» [2, с. 100].

Деякі герої, не згодні з інтерпретацією образу Т. Шевченка, називають дійство «комедією суду». Зокрема, М. Драгоманов самовільно вривається на сцену і, пропонуючи свою власну версію характеру поета і його впливу на політичне життя, зауважує: «Це китайська комедія якась, а не суд» [2, с. 109].

Крім карнавальної стихії комічне начало, на наш погляд, породжується наступними чинниками.

По-перше, не відповідністю точки зору об'єкта. Наприклад, про велику людину міркують «лакеї» за природою (до яких, власне, відносяться усі чиновники), штатні «шевченкознавці», закомплексовані «вічні студенти», задушені заздрістю літератори або ж «мам зелі» чи колишня наречена Лікера Полусмак, яка не бачила у підстаркуватому закоханому великої людини і поета, зрештою, долучається й сучасна «зірка шоу-бізнесу», що перетворює образ поета на шарж.

По-друге, комічний ефект породжує невідповідність проголошених цілей і прихованих намірів учасників процесу. Деяких приваблює можливість гри й містифікації, перевертання оцінок, радикальної зміни інтерпретацій. При цьому руйнується сам принцип об'єктивності. Захисник (у цій ролі на «суді» виступає літератор Йосип Іванович Сенковський) заявляє: «<...> Я давно вже так не розважався. Одного разу, коли в одній статті підніс Кукольника до небес, а в наступній вибачився перед читачами мимолітною примхою та не залишив від нього каменя на камені. Пролонгуйте усім нам свято, прошу вас» [2, с. 130].

Комічний ефект досягається доведенням до абсурду й учудненням певної ситуації з життя Т. Шевченка. Наприклад, комедія

переростає у фарсову поп-виставу з виступу зірки маскультури, що вривається на сцену із сьогоднішніх часів, як із пекла. Реальні деталі розриву Т. Шевченка з Лікерею і стягнення з невірної нареченої подарунків висвітлюються карикатурно. Зірка викрикує:

«Гей! Гей!

Віддай все, що ти поїла,

Віддай сало, віддай свічки,

Віддай гречку, черевички!

Гей! Гей!

О. Веніамін. *(тонким голосом, намагаючись перекричати фінальні акорди, що їх видає гітарна група)* Да воскреснет Бог і да расточаться вразі його! Амінь.

(Пародія на масмедійну діву зникає, музика замовкає. Темрява)» [2, с. 133].

Поява подібного образу, на наш погляд, видає негативне ставлення автора до «привласнення» національного генія масовою низькою культурою.

Комедійна складова п'єси гармонійно зіставляється з постмодерними рисами твору, оскільки постмодернізм, схильний до іронії та гри, уникає трагедії. Ці настанови підкріплюються підвищеною театралізацією твору, принципом театру в театрі й гротескністю образів.

Суд над Шевченком саме розігрується й перетворюється часом на провокаційний перфоманс, особливо зважаючи на дивні постаті «Головуючого» та маску, яка заміняє відсутнього на сцені Т. Шевченка. Головуючий вбраний гротескно театралью із постмодерним змішуванням стилів і комічним натяком на традиції античної трагедії. Це «високий чоловік у білій мантиї, обличчя прикрито театральною маскою Зевса, стоїть на котурнах, говорить через рупор» [2, с. 79]. Його можливості й поведінка теж провокаційні. З одного боку, він має найвищі повноваження викликати на суд душі причетних до долі поета. А з іншого, його мова й поведінка бувають профанно знижені, поєднують невідповідні ракурси й царини. Наприклад, сучасний молодіжний сленг перетинається з бюрократичною мовою і контрастує із сакральним дискурсом.

«Голос із залу. Хто вас призначив судити Поета?!»

Головуючий. (*заводиться*) Хто, хто? Ей ти, в пальто! Запитав, так хоч відповідь вислухай, чоловіче! Той, Хто призначає, ось Хто (*вказує пальцем на стелю і продовжує знудженим голосом*). Кандидатури судового присутствія призначені Зверху й обговоренню не підлягають. Милостиві государі, представитесь, будь ласка <...> [2, с. 82].

Вже ця перша сцена, яка відкриває п'єсу, підкреслює постмодерну налаштованість на гру, яка розкривається й у підвищеній театральності: суд розігрується, ролі у ньому розписані, дійство коментується «глядачами» із зали, декларується наявність сакрального Режисера («Небесного Режисера», якщо використати визначення Юрієм Андруховичем Абсолюту у «Центрально-Східній ревізії»), і він, дійсно, одного разу втручається у дію, реальні історичні фігури у ролях «обвинувача», «захисника», «свідків» вживаються у пропонувані обставини, реалізується принцип квіпрокво (ніхто не зміг розгледіти Шевченка у масці «Головуючого» на власному процесі).

У творі домінує принцип «театру у театрі», який підключає «Шевченка під судом» до могутньої барокової традиції, у якій «світ – сцена, а чоловіки й жінки – лише актори» (В. Шекспір). У межах такого бачення світу, як підкреслює Патріс Паві, «життя – це сон» (за Кальдероном), Бог – драматург, режисер і головний виконавець. Дослідник висвітлює особливу авторефлексійність і комічну модальність такого принципу: «Цілі, яких прагне досягти ця форма, можуть бути різноманітними, але вона завжди містить у собі момент рефлексії з приводу ілюзії й маніпулювання ілюзією. Показуючи на сцені акторів, які переймаються своєю комедією, драматург пропонує «зовнішньому» глядачеві ідентифікуватися із глядачем «внутрішнім» і, таким чином, оприявнює його дійсне положення – положення театрального глядача, який спостерігає вигаданий світ фікцій. Завдяки такому подвоєнню театральності, зовнішня точка зору сприяє сприйняттю згущеної реальності. Ілюзія ілюзії стає реальністю. <...> Кожній театральній виставі притаманне спонтанне роздвоєння на ілюзію або навіть фікцію й рефлексію із приводу ілюзії або фікції» [3, с. 388-389].

Дія принципу «театру у театрі» посилюється подвоєннями дії та взаємними відображеннями завданих драматичних ситуацій «судів». Така позиція модифікує постмодерний принцип дублікації – повтору, кружляння, але наповнює його змістом перегляду інтерпретацій

й збагачує метою – створити власну метаконцепцію митця. Поставлений на сцені суд стає, по-перше, переглядом вироку земного самодержця (царя), по-друге, відтворює і пародіює дискусії навколо фігури Т. Шевченка, що точилися за життя поета, тобто театралізує суд людський із усіма притаманними йому ревнощами, заздрістю, несправедливістю, духовною й моральною сліпотою учасників (тому «свідками» звинувачення і захисту викликаються реальні історичні особи: граф Бенкендорф, А. Кубинський, Ф. Булгарін, Й. Сенковський, генерал Дубельт, М. Драгоманов та ін.).

Саме цей зріз твору наповнений документальними фактами, інформацією, яка може бути невідомою пересічному глядачеві. Художній і науковий дискурс удало перетинаються, створюючи образ епохи, культурний контекст життя й творчості митця.

Вистава резонує з нинішнім конфліктним дискурсом переоцінки класики, тобто новим «судом» над Шевченком, в якому задіяні сучасники. Їх представляють «глядачі» в залі із доволі традиційними й штампованими репліками, карикатурний «шевченкознавець», що у своїй промові відтворює застарілий канон, «Вічний студент», для якого Шевченко лише привід для самопрезентації й звинувачень співвітчизників у провінційності, зрештою, зірка естради. Крім того, дійство, що розігрується учасниками процесу, стає варіантом суду Божого. І, зрештою, у фіналі моделюється уявлення про ще один «суд» – геніального поета над собою, його дія рушиться авторефлексією героя.

Театральності та постмодерної провокаційності додає і маска Т. Шевченка. Дух або ж реальна постать геніального обвинувачуваного замінені «опудалом» – дерев'яним каркасом, убраним у гумовий макінтош, а голову заміняє посмертна маска. Опудало періодично, як механічна лялька, здійснює руки у відповідь на репліки учасників процесу. Ці жести знаменують відчай і журбу, але в текстових ремарках підкреслюється, що вони мають бути одноманітними й покликані швидко набриднути глядачеві. Подекуди опудалом править персонаж «Слуга», що посилює схожість «Шевченка» із лялькою.

Ця фарсова заміна Тараса Шевченка «опудалом» підкреслює театральність, умовність дії, дискредитує ідею суду і, одночасно, видає авторську негативну рефлексію однієї з версій інтерпретації поета

як фігури нещасної, вічної жертви, плакальника й печальника. Тобто із першої ж сцени автор включається у дискусію щодо образу митця, але свою версію не зводить до постмодерного перформансу, про що свідчить подальша дія і особливо фінал.

Стилістика драми С. Росовецького схожа з аналізованими Т. Гундоровою постмодерними віршами, де руйнується канон Т. Шевченка. Але й виходить за межі запропонованих стратегій і настанов, оскільки орієнтована і на серйозність, на укладання метаконцепції. Її у певній мірі забезпечує авторефлексія героя – геніального поета й пророка Шевченка у фіналі. Вона є ліричною, серйозною, дидактичною, містить трагічні ноти й максимально наближує твір до жанрової матриці метадрами.

Що ж стосується постмодерних рис, то вони не тільки сприяють перегляду канону образу, а й самі стають об'єктом рефлексії, їх можливості переоцінюються, випробовуються. Тобто метапозиція формується не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення, у чому ми вбачаємо суттєвий зсув і новизну твору, посилення авто-рефлексивних тенденцій літератури.

Відсутність Т. Шевченка на сцені (заміна «опудалом» та маскування «Головуючого», що не розкриває себе до останньої хвилини п'єси) свідчить, на наш погляд, про суттєвий зсув у художньому відтворенні образу: увага переноситься на різноманітні інтерпретації, на систему дзеркал, і основним конфліктом стає саме конфлікт інтерпретацій образу Митця. Навіть фінальні слова Головуючого, який зняв маску Зевса й відкрив обличчя Шевченка, стають важливою, але однією з реплік у цьому зіткненні суджень. У цьому плані твір наближається до жанрового «канону» драми або ж комедії ідей.

У складному за формою драматичному творі «Шевченко під судом» реалізовані різні типи конфлікту, зокрема, за типологією Патріса Паві [3, с. 199], тут і «зіткнення двох непримиренних моралей», й суперництво персонажів за політичними мотивами, і своєрідно інтерпретований сторонами «конфлікт інтересів індивідууму і суспільства» (такі конфлікти характеризують стосунки Шевченка із сучасниками, державними чиновниками, критикою), представлено й конфлікт внутрішній, екзистенціальній, що виливається у протиріччя самовизначення поета. Зрештою, проявляє себе й конфлікт метафі-

зичний – людини і долі, «духовна або метафізична боротьба людини з началом, що її перевершує: принципом або бажанням (Бог, абсурд, ідеал, боротьба із самим собою)» [3, с. 199]. Останні два типи пов'язані із трагічною модальністю твору.

Але всі ці типи конфлікту інтегруються й слугують домінанті твору. Вона є, на наш погляд, зіткненням інтерпретацій фігури й творчості конкретного геніального митця, що стає підґрунтям для найширших художніх узагальнень і є формою авторефлексії літератури. Волею автора у п'єсі стикаються контрастні концепції й міфи про Шевченка. Автор збирає й художньо переоцінює опорні точки інтерпретаційного дискурсу, випробовує їх історичним матеріалом.

Кожна з інтерпретацій формує певну образну модель, яка й випробовується у творі в системних зв'язках з іншими.

Зауважимо, що навіть коли мова йде про застарілі інтерпретації (які, наприклад, мали місце за життя поета, функціонували в імперських колах), автор їх розглядає як актуальні, екстраполює на сучасність («А ви помітили, напевно, до чого ляльковими здавалися мої судді на початку нашого фарсу, як легко було ляльководові смикати їх за мотузочки! І як вони ожили, як оговтались ближче до завіси, коли демократична говорильня завершилась і до них повернулося право судити й карати!» [2, с. 153]).

Перехід часових кордонів моделюється постійно, що свідчить про намагання автора продемонструвати повторюваність небезпек і викликів, іронії історії, універсальність певних моделей митця (зокрема, «бунтаря», ворога режиму).

А, по-друге, спираючись на факти реальної біографії, автор проявляє інтенції до найширших узагальнень і моделює власну метаконцепцію творчої особистості взагалі, фактично, дає власну інтерпретацію низці філософських проблем і аспектів психології творчості.

Протягом твору учасники «суду» обговорюють три звинувачення – у державній зраді, атеїзмі, аморальності Шевченка. Дебати на ці теми моделюють у підтексті низку проблем і зумовлюють появу певних образних моделей інтерпретації образу Шевченка. Власне, кожен з учасників процесу дає свою однозначну характеристику й модель-визначення Шевченка. Лише один із персонажів – княгиня Репніна висловлює сумнів у можливості кваліфікувати надскладну

особистість поета. І одночасно її слова пояснюють авторський задум зобразити Шевченка у декількох контрастних дзеркалах, у сприйнятті різних людей, щоб зібрати частки зображення у єдину мозаїчну картину.

«Репніна. Кантівська Dingansich, «річ у собі» – ось чим завжди була для мене його душа, і я можу розповісти тільки звернений до мене бік її поверхні» [2, с. 143].

Перше звинувачення у державній зраді ставить широку філософську проблему «митець і влада». Оскільки слово, надане владній стороні (від Миколи I до Бенкендорфа, Дебелта та ін.), підкреслює не «жертвність» долі і образу поета, а, навпаки – їх силу й небезпечність. Запропоновані моделі взаємодіють у семантичній системі як контрасти, тези, антитези й подвійні заперечення. Шевченко інтерпретується як невдячний раб, що посмів бунтувати, «ярий бунтар і безбожник», «бунтар і шахрай» [2, с. 84, 141, 107], як порушник не тільки соціального спокою, а й метафізичного порядку.

Важливим смисловим прирощенням до цих традиційних моделей стає акцент, що увиразнює притаманне межі ХХ–ХХІ ст. перехідне мислення. Шевченко інтерпретується як бунтівна периферія, що повстала проти центру й готує перевертання світоглядних та соціальних полюсів. Така позиція відобразилася, зокрема, в характеристиках поета Миколою I, що пояснюють справжні причини жорстокого покарання Т. Шевченка засланням і забороною писати й малювати, «<...> вся ета полуобразованная обслуга – художники, архітектори, актори, полотьори – всі оці должны знать своего место» [2, с. 107].

За логікою перехідного мислення (проаналізованою в роботах Д. Тойнбі, М. Хрєнова), саме маргінал має стати вождем, а фігура митця в кризові часи характеризується як особливо авторитетна, придатна до ролі лідера історичної руйнівної сили. Так, Дубельт, розмірковуючи про слов'янське товариство і його таємного неформального лідера, заднім умом визнає, що таким міг бути саме поет: «Уж якщо було це товариство фантазерів і базік, – то головним і найнебезпечнішим у ньому мав бути віршотворець!» [2, с. 96]. У тексті п'єси ця позиція підсилюється моделюванням контексту, паралелями між образами письменників-вождів та формуванням біблійного міфологічного підтексту, хоча й викрученого: маргінал стає вождем спротиву і тому єретиком,

зрадником, фігурою, що протистоїть самому Хресту (в цій парадигмі царські чиновники мислять владу сакральною, а себе – її правовірними янголами-охоронцями): «Дубельт. <...> Ось пожалував мені государ три тисячі десятин лісу, так знайти би там дві справді мерзені осини, аби на одній повісити Герцена, а напроти – Шевченку!» [2, с. 98].

У межах моделі «поета-вождя» або ж «поета-ворога», в інтерпретації обвинувачів, розставляється низка акцентів.

Перший – це підкреслення сили слова як найстрашнішої зброї. Доводиться це в апофатичний спосіб, від протилежного. Дубельт, намагаючись дегероїзувати Шевченка, наполягає на тому, що поет не був справним воїном, за десять років «не навчився рушничним прийомам: тільки скулив і бідкався» [2, с. 95], не робив військово кар'єру, не виявляв хоробрості. Але саме такого, не войовничого, штатського визнає найстрашнішим ворогом режиму.

Другий акцент зроблено на національній специфіці характеру. Дубельт визнає Шевченка надзвичайно небезпечним ворогом, хитрим, таким, що володіє і стратегією, й тактикою боротьби. Чиновник визнає, що поет тричі його обдувив, як, власне, й інших владних персон. І це пов'язує із властивостями національного характеру, називаючи Т. Шевченка «малоросійським Тартюфом», демонізуючи супротивника – «хохлацька бестія». А у монолозі «Обвинувача» національний аспект переростає навіть у принизливий варіант історіософії: доля деяких народів (у цьому ряду опиняються українці, шотландці, індуси) полягає, начебто, в «окультуренні» сильними сусідами. Ситуацію очуднює й робить комічною паралель із Вальтером Скотом. У цьому ж ключі звучить і «захист» Миколою І національних здібностей українців: «Хохли при должном воспитаніи і руководстве лучшие в Російской арміи унтерофичери» [2, с. 113].

У цьому дискурсі бунтівний поет виявляється ще й порушником запрограмованого ходу історії, тобто його постать із соціальної площини виходить на історіософську і стає доказом можливостей принципово іншого національного самовизначення й загального шляху. Подібні роздуми героїв і авторська альтернатива, безсумнівно, націлені на сучасність й підтверджують статус Шевченка як орієнтира національної самоідентифікації.

Саме ці особливості конкретизують абстрактну міфологічну модель «поета-вигнанця», що страждає на диких кордонах імперії. Отець Веніамін пропонує її як вічний орієнтир: «Овідіус теж був засланий за вірші» [2, с. 91].

У певній мірі з цим орієнтиром зіставляється інша «дегероїзуюча» характеристика, яку дає поетові герой твору Драгоманов. У його інтерпретації Шевченко – зовсім не вождь, і в такому ключі не сприймався, начебто, протестно налаштованими студентами, він бачився їм м'якою й відстороненою фігурою, тобто чимось схожим на несправедливо покараного Овідія: «<...> Добродушний Тарас Григорович і не був ніяким революціонером» [2, с. 111].

У межах моделі «поет – вождь» увиразнюється ще одна важлива опозиція – «селянин» (або ж «мужик») / «аристократ». Автор переосмислює доволі розповсюджену в минулому соціальну, класову інтерпретацію Шевченка як, перш за все, представника пригнічених верств, селянина за ментальністю. Цій моделі протиставлено іншу – аристократа духу, генія, який вивисується над соціальними системами координат, вимірюється іншими параметрами (сакрального – демонічного), презентує духовну еліту народу. В цьому плані показові роздуми близького друга поета – княгині Репніної. Знаменно, що в них вона поміщає постать Шевченка в історичний контекст, створює образ благородного вождя народу, бачить у ньому ознаки певного типу – воїна духу, лідера бунтівної периферії, навіть інфернальної сили: «<...> він тримався із старим князем, моїм покійним рара, як з рівнею, і вони пречудово один із одним ладили і один одному симпатизували. Більш того, часом я помічала в Шевченка особливу плебейську гординю, і тоді він живо нагадував мені німецьких селян епохи Реформації, що йдуть із вилами на закованих у залізо рицарів. Іноді у цій гордині вбачалося мені й дещо сатанинське» [2, с. 143-144].

Бачимо, що контрастну модель «мужика» / «аристократа» суттєво романтизовано.

Очевидним стає принципове намагання автора вивести образ Шевченка за межі моделі «селянського поета», підкреслюючи всеохопний характер шевченкового дару й спадщини. Про це свідчить повернення до названого аспекту інтерпретації в інших епізодах, на «допитах» свідків, які близько знали поета. Зокрема, в цьому плані показовим стає

діалог «Захисника» й «Лазаревича». Перший, намагаючись спростити образ поета, ставлячи під сумнів його геній і всенародну вагу, висловлює думку, що митця підтримують, перш за все, соціалісти, приваблені селянським походженням Шевченка. Але така позиція отримує відсіч. При цьому автор проводить показові паралелі з іншими історичними постатями, зокрема із типовим, на його думку, втіленням «селянського поета», якому Шевченко створює різкий контраст.

«Захисник. *(зневажливо)* Ви, мабуть, із цих... із соціалістів, і думаєте, що Шевченко геній, тому що вийшов із простолюду?

Лазаревський. <...> Он селянський поет Федір Слепушкін, обласканий свого часу імператором всеросійським, так і залишився селянином у своїх писаннях, а Тараса Григоровича в ті часи, коли я мав честь з ним познайомитися, хто насмілився би назвати мужиком?» [2, с. 128].

Звинувачення Шевченка у державній зраді провокує обговорення сутності явища й волею автора переноситься на інших персонажів, які, несправедливо обвинувачуючи поета, самі у своєму реальному житті не одноразово виступали в ролі відступників, перевертнів. Цей сегмент п'єси побудовано на яскравому історичному й біографічному матеріалі з життя Фадея Булгаріна, Йосипа Сенковського та ін., на фактах, що стають відкриттям для читача й моделюють відповідний історичний та моральний контекст доби.

Інтегруючи образні моделі, породжені обговоренням проблеми «поет і влада» («поет-вождь», «бунтар», «злочинець», «обманщик», «селянин», «аристократ духу»), бачимо домінантні авторські інтенції – митець зображується як фігура, що покликана часом, ламає силою слова стереотипи старого космосу, формує нову картину світу, національну ідентифікацію і, таким чином, творить історію, задає її вектор на майбутнє. Такий аспект метаконцепції відображає перехідне мислення, інтерпретацію поета саме як актуалізованої кризовим часом постаті, що відбиває й сучасну картину світу.

Якщо перше звинувачення у державній зраді (і, відповідно, коло інтерпретацій, образних моделей) лежало у сфері соціальної і частково історіософській, то інше піднімається у більш високу й абстраговану систему координат, зачіпаючи сферу сакрального. Це звинувачення у боговідступництві. Домінують, на наш погляд, кон-

трастні моделі – «святий» («пророк», «апостол»), «боговідступник» (інфернальна фігура). Найяскравіше проявлення отримала модель, що втілює стратегію утвердження віри, правди в апофатичний спосіб. Це модель юродивого або ж, за визначенням учасників «суду», – «блазня», пересмішника.

Модель письменника як світського святого притаманна українській культурі в цілому, висвітлює найвищий статус митця, його народне визнання, сакралізацію. Вивищення фігури митця, за словами дослідника літератури XVII-XVIII століть А. Панченка [4], стає одним із варіантів художнього самовизначення у перехідні епохи й реалізується в часи, коли авторитет державної влади й церкви падає. А в епоху пошуків національної ідентичності саме поет може, на думку вченого, стати таким національним орієнтиром, основою національного міфу. Позиція підтверджується аналізом ставлення до О. Пушкіна як «до нашого усього» у російській культурі Срібного століття.

У п'єсі ця модель зіставляється з високим міфом про Шевченка, який закріпився в українській культурі. Вона традиціоналізується в різний спосіб. З одного боку, завдяки ліризації, а з іншого – очудненню, зрештою, закріплюється навіть завдяки абстрагуванню. Конкретний ліричний її аспект висвітлений у монолозі родича Варфоломія Шевченка, який називає поета «святою людиною». Митець – це «справжній святий на грішній нашій землі» [2, с. 149]. Митець порівнюється із славнозвісним проповідником отцем Левандою й ставиться в один ряд з апостолами Христовими, чим досягається певний рівень абстрагування. Очуднює образ і підтверджує порівняння інший персонаж – Апостол Павло, який раптово з'являється на сцені задля того, щоб завершити «комедію» суду над поетом й виправдати «Тарасія з Кирилівки».

«Апостол Павло. Я тут! <...> Так, це я, Саул із Тарса Кілійського, за прізвиськом Коротун, проповідник і вісник Слова Божого. <...> визнав я за обов'язок свій заглянути до вас і наставити вас на путь істини. Ось уже другу годину, складаючи послання до вірних Південної Африки і водночас розбираючи тяжбу між вільновідпущениками патриція Марка Юнія <...> я одним вухом прислухався і до комедії вашого так званого суду <...> Справа Тарасія з Кирилівки здається мені не тільки простою, але й надуманою» [2, с. 150].

Статус поета як відзначеного підтверджує й Голос Божий, що закликає Апостола Павла не розкидати бісер перед упертими учасниками процесу.

Аргументація Апостола Павла і його виправдання Тарасія з Кирилівки не стають аргументом для суду. Модель «безбожника» послідовно створюють недоброзичливці поета.

Але в підтексті дискусій лежить глибока філософська проблема природи таланту, місії поета як містка між світами, сутності сакралізації творчості, духовного самовизначення, покаяння й просвітлення. В цьому плані показовим є зіставлення мотивів Шевченкової «Марії» і пушкінської «Гавриліади» як провокаційних творів, що не відкривають усієї глибини метафізичних поглядів і релігійних почуттів геніальних поетів.

Обвинувачами «Марія» названа поемою «блюзнірською». Взагалі модель «блазня» яскраво акцентована у творі. Певним чином це пов'язано з апофатичною традицією національної культури. Але не тільки. Блазень як одне з утілень трикстера є актуалізованою фігурою перехідного мислення. А в рамках постмодернізму, схильного до іронії, провокацій, цей образ особливо популярний і часто протиставлений по контрасту моделі «король», і ці полюси перевертаються у рамках єдиного образу (подібний феномен спостерігається, зокрема, у творах Я. Верещака). Роль «короля» тут може грати канон Шевченка, який обіграє й переосмислює автор. Крім того, модель «блазень» висвітлює опозиції «високе» / «низьке», «норма» / «перверзія», адже провокатор, пересмішник порушує уявлення багатьох дійових осіб твору про те, яким мав би бути державницьки налаштований, інтегрований у соціум, «нормальний» поет.

У п'єсі С. Росовецького модель набуває додаткової специфічної семантики у різних інтерпретаціях фігури Т. Шевченка. По-перше, вона відбиває намагання недоброзичливців принизити й дегероїзувати поета. Варіантом інтерпретації стає «поет-невдаха», що вибрав неправильний шлях: відійшов від «космополітичної» мови живопису, став займатися літературою, обрав українську мову, не захотів інтегруватися в російську літературу, усе це сприймається ворогами поета як збочення, поворот від норми до блюзнірства й міфологічні фатальні помилки, що призводять до руйнації космосу власної долі

й спричиняють загальну небезпеку. Але саме таке відхилення від випробуваного іншими шляху, запропонованої програми й сприяло, як дає зрозуміти автор, формуванню саме національного поета, що вийшов із загального ряду й суттєво над ним вивищився.

«Обвинувач. <...> Ну проявилась у тебе здібність мережити вірші, то пиши їх загальноросійською мовою – стежку прокладено: Капніст, Гребінка, Кукольник, Гоголь нарешті. Ні, справді, чому було йому не піти розумним шляхом земляка свого Гоголя? Той на початку своєї літературної кар'єри проексплуатував колорит українського побуту й української історії, щоб збагатити російську прозу новими екзотичними фабулами, а останні, зрілі його твори, нічим не зраджували, що він малорос» [2, с. 119].

По-друге, модель «блазень» висвітлює провокаційні інтерпретації національного характеру й викриває насправді той факт, що вороги поета визнають його силу й небезпечність, тобто досягають протилежного ефекту – вивищення образу. Блазень характеризується як руйнівник основ старої картини світу. В цьому плані показово є характеристика Шевченка обвинувачем, в якій навіть спеціально підбирається низький літературний варіант цієї моделі. Шевченко характеризується як гоголівський Рудий Панько, який випадково потрапив у високу літературу і привніс із собою українське сміхове карнавальне начало, не відповідне «серйозній» нормі.

Фактично автор переходить до інтерпретації важливої проблеми – національної специфіки літератури й особливостей міжкультурного діалогу. І здійснюється це в апофатичний спосіб, через невідповідну спрощену, вульгарну точку зору персонажів «обвинувача» (Фадея Булгаріна) і «захисника» (Йосипа Сенковського). У цьому плані контрастні ролі перетинаються в спільному смисловому полі: обвинувач закидає блюзнірство національній літературі, а захисник, підтверджуючи цей факт, намагається виправдати заблудлого фатальним впливом національної традиції і саме в такому ключі «виправдати» фігуру поета та його образливу поему «Сон». «Фатального значення набула і та обставина, що пишучи своєю мовою, Шевченко <...> вимушений був звернутися до традицій своєї літератури, а малоросійська література <...> в основному блазенська, малоросійські літератори насміхаються над характером і комічними звичаями сво-

го простолюду <...> Почитайте кращого малоросійського письменника Грицька Основ'яненка – порвете кишки від реготу. Ось наш піт і пішов зубоскалити – спочатку над собою (він там, коли не помиляюся, обзиває себе юродивим і п'яницею), а потім не може зупинитися і в такому же блазеньському тоні починає описувати навіть її... <...> його підвело до державного злочину не що інше, як захоплення малоросійським віршоплетством. Пасічник Рудий Панько прийнявся п'яткати про осіб, для нього недоторканих» [2, с. 114].

Таким чином, модель підключається до метадискурсу, постать Шевченка, перенесена в контрастні ряди митців, провокує обговорення проблеми специфіки української літератури в цілому, певною мірою пояснюється й сміхова модальність самого твору «Шевченко під судом», тобто здійснюється авторська творча авторефлексія.

По-третє, модель «блазня» не тільки присутня в характеристиках Шевченка іншими персонажами, а й реалізується і в образі «Головуючого». Його зовнішність і манера поведінки яскраво блюзнірські й театральні – хитон, маска Зевса, котурни, рупор, часом стильова мішанина в репліках, провокаційні виклики свідків тощо. Зрештою, він знімає маску, яка ховає персонажа справжнього Шевченка (в інтерпретації автора), який, власне, й розіграв усю «комедію» суду, тобто є автором твору, що дивиться глядач. Подібна роль відповідає уявленням деяких дослідників про сутність комедії, за думкою Н. Бентлі (що спирається й на роздуми Н. Фрая), в ній визначальною фігурою є автор, саме «він – головний шахрай» [5, с. 56]. На наш погляд, автор твору «Шевченко під судом» проектує ці особливості і на себе, в чому також проявляється метадискурс п'єси.

Третій блок звинувачень пов'язаний зі скандальними намаганнями десакаралізувати Шевченка, зняти його з постаменту й показати звичайною грішною людиною (опуси О. Бузини). Натяк на сьогоднішні дні міститься в діалозі Захисника і Головуючого щодо правомірності виклику до суду свідками людей, не здатних зрозуміти поета, таких, що розглядають гігантську фігуру з низького побутового ракурсу. Конкретний епізод пов'язаний із свідченнями двох дам легкої поведінки.

«Захисник. <...> Із цими двома ... його знайомими дамами ми ризикуємо опинитися у положенні людей, що судять про лорда Байрона зі слів його лакея.

Головуючий. Можна подумати, що ми і без того не судимо про лорда Байрона зі слів істориків літератури. Але ж вони теж слуги на кшталт його лакея і навіть більші паразити великого письменника, ніж він» [2, с. 130].

Звинувачення у розпусті викликають до життя доволі традиційну модель поета богемного («богемний холостяк», «богема» [2, с. 118, 137]). Модель карнавалізується (наприклад, освідченням у «вічному коханні» Адольфінки і М-те Гільде, які відчують щось знайоме й симпатичне в постаті Головуючого). Крім того, ця модель доводиться до абсурду у розгляді негативних сороміцьких легенд про армійське життя поета. Вона ж очується в інтерпретаціях богемного персонажа «Вічний Студент», який убачає основою таланту саме сексуальний потяг, складовою генія вважає природний еротизм і доволі вульгарно про це міркує, посилаючись на О. Родена, О. де Бальзака, й попутно критикує рідну культуру за провінційне нерозуміння такої позиції. Ситуацію проблематизують документальні матеріали – картини ню Шевченка, «завітна картинка» – оголений автопортрет на березі Каспійського моря.

На наш погляд, у такий провокаційний спосіб ставиться проблема зіставлення в образі митця контрастних складових або ж наявності двох «я». Перше – це «служитель муз», «високий геній», а друге – «звичайна людина» з усіма недоліками, загостреними складностями психології творчості. Розгляд поета в межах лише однієї системи координат призводить до спрощення образу: або його абстрагування, або ж до вульгаризації та приниження. До такого висновку підштовхує послідовна реалізація названої опозиції в тексті п'єси.

Наприклад, ракурс високий і побутовий сходяться у спогадах вірного симпатика й помічника Т. Шевченка Лазаревського. Свідок розрізняє й акцентує обидві моделі, наголошуючи на тому, що Т. Шевченка можна було обожнювати як генія, але з ним було важко спілкуватися як із пересічною гордою й вимогливою до оточуючих людиною. «<...> У генія найближчих друзів не буває, а бувають помічники, учні або шанувальники. <...> я любив його, але більше як поета, аніж як людину з усіма її недоліками. <...> є люди, котрих краще любити здалека» [2, с. 127, 128].

У подібному ж ключі протиставлено Шевченка-генія й Шевченка – як практичного менеджера, який намагався прилаштувати в журнали доволі прохідну продукцію, сентиментальні повісті («Головувачий. <...> Отже, ви, пане Захиснику, стверджуєте, що Шевченко теж був не від того, щоб заробити собі грошенят на великому російському книжковому ринку?» [2, с. 113]). Реалізується і провокаційне змішування полюсів «геній»/«пересічна людина» у моделі «посередній митець». Але її обґрунтовують в п'єсі літератори не без заздрості й шахрайства – перенесення вражень від заробітчанських творів на весь доробок поета. Так, повісті російською мовою в інтерпретації Захисника «не бо зна які, сентиментальні та нудотні, проте для заповнення журнальної площі, напевно, згодилися б» [2, с. 117].

Ставиться філософське питання, «що таке геній», і піддається сумніву сама можливість подібної кваліфікації баз епічної дистанції.

Конфлікт інтерпретацій постаті Т. Шевченка часто переростає в п'єсі через обговорення творів Митця, їх критичну й провокаційну характеристику, що так само поглиблює метадискурс драми.

Сам же метадискурс формується за допомогою низки прийомів, із використанням ефективних стратегій створення образу Митця.

Домінантними прийомами можна вважати наступні:

I. Формування ряду фігур митців, в який Т. Шевченко вводиться завдяки низці паралелей, асоціацій за окремими спільними рисами чи ознаками. Це Гете й Байрон, геніальність яких, як і Шевченка була очевидною сучасникам. Це О. Пушкін і його дядя поет В. Пушкін як приклади популярності й розповсюдження творів у рукописах та як митці, що розробляли еротичну тему і навіть з елементами богохульства. Це селянський поет Ф. Сліпушкін, що так і не вийшов (на відміну від Шевченка) за межі образу «мужика». Це й прославлені сучасники, яких надалі історія відкинула на маргінес культури (Б. Брамбесус, Ф. Булгарін та ін.). Формування широкого контексту дозволяє не лише відтворити епоху, а поставити філософські проблеми щодо сутності творчості, критерієв генія тощо і дійти широких узагальнень.

II. Ефективним прийомом стає театралізація, осмислення всіма персонажами того, що відбувається саме як театральної дії, відтворення суду людського і небесного у формах сатиричної авторефлексії комедії (персонажі, за висловом отця Григорія, дозволяють собі

«гратися» під сенію Божих крил). Прийом підкріплюється інтерактивністю, розмиванням меж між сценою й глядацьким залом.

III. Послідовне перемикання часів (воно маркується громом і блискавками), що моделює міфологічний хронотоп і провокаційні паралелі із критично осмисленою сучасністю, підкреслює вічність проблем творчості та інтерпретації генія. Увиразнюється також низка стратегій інтерпретації образу Митця, яка й формує новаторство твору і його відмінність від постмодерних експериментів поетичної шевченкіани. Виокремлюємо такі:

1. Художнє дослідження фігури й реальної долі митця, документалізація образу. Власне, в межах цієї стратегії залучається широке коло біографічних фактів, створюється історичний контекст подій. Зіставляються факти, знайомі широкому загалу і неznані. У цьому плані твір має просвітницьку направленість. Реалізація стратегії зумовлює розширення кола персонажів носіїв інтерпретацій та моделювання інтертекстуального поля, підживлює інтермедіальність твору, зокрема, використання слайдів із картинами, малюнками Т. Шевченка.

2. Стереоскопічне зображення Митця з акцентом на правильних, хибних, провокаційних інтерпретаціях і конфлікті інтерпретацій. Така стратегія стимулює театральність твору, розігравання сцен, інтеративність і знов-таки залучення широкого кола персонажів (у тому числі і фантастичних, містичних, сакральних, наприклад, Апостола Петра, Голоса Всевишнього). Стратегія передбачає формування численних контрастних моделей митця. Вона підпорядковує собі прийоми гротеску, учуднення.

3. Іntenції до максимального узагальнення, створення універсальної моделі Митця через постановку низки філософських проблем (митець і влада, природа генія, рушії художнього розвитку, антиномія поет/пересічна людина, екзистенціальний вибір, національне самовизначення, усталені архетипи Творця тощо).

4. Авторефлексія митця-героя поєднується із авторефлексією автора твору, який зіставляє себе із моделлю Митця. Реалізується погляд літератури на саму себе у дзеркалі конкретної долі.

5. Авторська рефлексія конкретних стратегій і прийомів, форм втілення літературного задуму.

6. Розхитування канону поєднане з повторною традиціоналізацією високого модерного міфу про Митця.

Література

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.
2. Росовецький С. Шевченко під судом. Коронація слова. Збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-друк, 2008. – С. 79 – 154.
3. Пави П. Словарь театра. Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2003. – 516 с.
4. Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. П.: «Наука» Ленинградское отделение, 1987. – 205 с.
5. Бентли Э. Жизнь драмы [пер. с англ. В. Воронина]; [послесл. Д. Урно-ва]. М.; Л. : Искусство, 1978. – 247 с.

ПОТЕНЦІАЛ ГРИ (ЗА П'ЕСОЮ ОЛЕКСАНДРА ВІТРА «ПІД ПРИЦІЛОМ ТИШІ»)

Тетяна Вірченко

У 2017 році в рамках міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» в номінації «П'єси» II премію здобув твір Олександра Вітра «Під прицілом тиші» (перша премія не була присуджена взагалі). Письменник не подає авторського жанрового визначення, але п'єса має всі жанрові ознаки драми, тож у межах розвідки послуговуватимемося цією дефініцією.

Олександр Вітер – творчий псевдонім драматурга, сценариста, актора і режисера Олександра Мірошниченка, тому професійний досвід митця безперечно позначається на сценічному потенціалі драми. На сьогодні п'єса ще не має сценічного втілення і поки не вміщена в жодну антологію. Звичайно, це пояснюється незначною часовою дистанцією від факту визнання п'єси, але водночас наукове прочитання є вкрай потрібним, бо це один із кроків наближення п'єси до своїх реципієнтів.

Останнім часом у літературознавчих працях домінує вивчення потенціалу прийому «гри у гри»/«театру в театрі» в сучасних драматургічних текстах. Це не випадково, адже названий прийом – домінантний для постмодерної поетики.

«Словник театру» Патріса Паві нагадує: «Театральна гра (так раніше називали мізансцену, тобто те, що виконує автор на сцені поза дискурсом) є видимою і власне частиною вистави». Отже, дуже важливо, щоб текст п'єси був багатий на матеріал для гри; характери були сформованими, добре виписаними; домінантними були дія, конфлікт. Крім того, прийом «гра у гри» – важливий елемент сюжетотворення, засіб побудови інтриги. П'єса відбудеться, коли матиме свого реципієнта (бажано глядача), тож для нього також має бути передбачене поле для діяльності, хоча б розкодування масок. Професор театрознавства Сорбонни вважає, що «бажано аналізувати точки дотичності театру до інших типів ігор», тому наводить типологію Р. Кайюа, у якій «зроблено спробу охопити всі наші інтуїтивні відчуття (принаймні в західноєвропейському розумінні сприймання гри)».

Назва п'єси породжує настороженість і занепокоєння, адже тиша, що має бути заспокійливою, свідчити про самозанурення і гармонію, виявляється загрозливою. Використовуючи обрамлення, драматург повертається до цього образу у фіналі драми, де остаточно розкривається змістове наповнення руйнівної тиші. Це деградація – відсутність здатності чути оточуючий світ, себе, яку драматург передає метафорою «копати криницю». Так зароджується інтелектуальна гра з читачем.

Авторське представлення дійових осіб не тільки знайомить реципієнтів із учасниками дії, а й окреслює художній простір – місце гри: дії відбуватимуться в «Інформаційно-Гуманітарному Центрі». Сутнісно цей Центр – клітка: «Центр розбитий на сектори. В кожному секторі живуть три-п'ять осіб. Між собою жителі секторів не контактують і права виходу назовні не мають». Юрист Валорі такому Центру дає іншу характеристику – «комфортний сектор з гарним житлом, садочками і навіть невеликим басейном». Законсервованість простору увиразнюється в авторському поясненні до першої картини: «На сцені простір, обмежений стінами з темного пластику». Таємничості подій, які матимуть негативне забарвлення, додає обраний час – «Вечір. Майже ніч».

У цьому ж авторському поясненні з'являється перше звернення до емоційної сфери дійових осіб – власне, того матеріалу для гри, без якого п'єса не відбудеться. Так, Кармела (що має статус Тимчасового гостя) до приходу Емілія виявляє байдужість, яка дуже швидко змінюється на емоційний вибух, спровокований сумом, втомою від необхідності суворо дотримуватися правил життя в Центрі («ви, пане інспекторе, можете заслуговувати від тимчасового гостя лише повагу і почуття глибокої вдячності. Я правильно процитувала цю славетну брошуру, яку кожен з тимчасових гостей має вивчити напам'ять?»). Правил, які знищують людську індивідуальність. Масштабність руйнівної дії передана символічно й увиразнена за допомогою аполіопези: «В цю пору у мене вдома розквітають квіти... Я не знаю, як вони називаються... Маленькі червоні квіточки... Їх багато... безліч маленьких червоних цяточок. Наче крапельки крові на землі. Ідеш. Ступаєш цими квітами. Здається... Начебто... Крок за кроком, квітка за квіткою... Ідеш по крові... І запах... Меду і чогось п'яного.

Пряного. І тиша навкруг. І ти ідеш по цій крові... І ти вже – не ти. Частка чогось. Тінь...» Багатозначне слово-знак – «тінь» наразі має позитивну конотацію: частина гармонійного Всесвіту. Але архетип Тіні має й інше значення – підсвідомі бажання людини, які вона позбавлена можливості втілити в життя. Тож вдумливого читачеві Олександр Вітер приготував поле для роздумів.

Застосування елементів архетипного аналізу дає змогу побачити ще один архетип – Дому. Наразі не обійтися без Енциклопедії символів, у якій справедливо нагадано, що дім – це простір, у якому людина почуває себе максимально захищеною. До того ж дім – символ роду. У ставленні до Дому дійові особи проявляють різну позицію, що частково корелюється їхніми життєвими цінностями. Віола не виявляє поваги до історичної Батьківщини Кармели, тому пропонує повернутися їй туди, якщо її не влаштовують мирне життя, правда, яка нівелює будь-яку людську індивідуальність. З часом читачі знаходять часткове пояснення такої різкій поведінці Віоли. У діалозі з Валорі вона каже: «Немає вже моєї рідної країни. Розпалась вона на частини. Так що й депортувати мене ніхто і нікуди не зможе. Бо немає куди». Свій спогад про Дім має Інсар (детальніше говоритимемо про нього згодом). Це не тільки місце, де він почувався затишно й безпечно, це місце, яке давало безпеку іншим: «Сімдесят років тому до будинку мого діда одного дня прийшли люди. Ціла сім'я. Обірвані та голодні, вони благали про допомогу. Знаєш, звідки вони були родом? Звідси! З цього самого міста! Тоді в них була війна і вони рятувалися від смерті та голоду. Рятувалися на моїй, тоді спокійній і мирній, батьківщині. Знаєш, що зробив мій дід? Він віддав цій сім'ї половину свого будинку! Одягнув та нагодував. І доки вони там жили, ділив усе навпіл між своєю сім'єю і сім'єю втікачів». Проте за сімдесят років добродій, якого бабця Інсара вигодувала молоком, не зміг піти проти закону, він вирішив оберігати свій дім – тому-то Інсар і опинився в Центрі.

Традиційно у драматургічному творі емоції й настрої дійових осіб передаються в ремарках. Олександр Вітер нечасто використовує ремарки, щоб підказати акторам інтонації, міміку, жести тощо. Проте репліки доволі промовисті в цьому плані. Так, Віола цікавиться: «І де спокійні, тихі вечори за дружньою розмовою?» У діалозі з

Кармелою жінка говорить: «Люба, ви так горлали, що всі ваші таємниці було чути всім і кожному в радіусі десяти кілометрів» (обидва виокремлення мої. – Т. В.).

Еміль – тридцятилітній вродливий, забезпечений чоловік (на це вказують промовисті деталі одягу: «В дорогому костюмі і з портфелем в руках»), що працює на посаді Інспектора. Еміль на контрастну поведінку Кармели реагує емоційними перепадами: розмовляє «крізь зуби», «кричить», «майже пошепки». Така напруга в стосунках спровокована довгим очікуванням дозволу на одруження – їхнє майбутнє залежить від волі Біфа, який грається з мешканцями Центру: дозволяє одружуватися, але забороняє мати дітей; створює умови, щоб люди, які приїхали зі своєї історичної батьківщини, де падають бомби, втрачали власну ідентичність.

У другій картині, де з'являється Віола, Олександр Вітер майстерно оприявнює внутрішній конфлікт Кармели, яка обурюється втраченою можливістю на чужій території приймати рішення. Прагматична й цинічна Віола вважає, що жодних проявів жорстокості немає, оскільки треба зробити вибір: «Чи ти граєш за їхніми правилами – чи виходиш із гри». Емоційна сфера Кармели весь час перебуває в полі зору драматурга. Внутрішньо вона прагне протистояти системі, осмислює «пропозиції вибору».

Юрист Центру – Валорі готує власну гру задля досягнення особистих інтересів, а її учасницею хоче зробити Кармелю. Валорі шукає можливостей не дозволити Емілю одружитися на Кармелі. Плід її фантазій – програма адаптації тимчасових гостей-учених, покликана забезпечити комфорт існування, спокій, відсутність можливості спілкування із соціумом протягом семи років – тобто суцільну деградацію. Адже відсутність спілкування і задоволення примітивних потреб приглушує емоції, бажання, врешті-решт розвиток. Привертає увагу факт, що для отримання громадянства мешканець Центру має пробути в шлюбі також не менше семи років. Число сім відоме своїм символічним значенням – духовної відповідальності. Думаю, що драматург хотів підкреслити, що семи років вистачить, щоб змінити погляди й прийняти філософію життя, пропаговану Центром.

Драматург вибудовує сюжетну лінію так майстерно, що не дає змоги своїм реципієнтам спрогнозувати сценарій ігор, що розгортаються.

Картина п'ята – кульмінація п'єси, адже в будинок, мешканці якого позбавлені можливості жити за власним сценарієм, вриваються воїни «Армії Сонця». І тільки Віола, яка не має вищої освіти, швидко орієнтується в ситуації. Повстанці Інсар і Блас хочуть стати пекучим сонцем, яке примусить людей боротися за себе. Назва угруповання, яке прийшло начебто звільнити полонених, промовиста. По-перше, Сонце символізує справедливість, на відновлення якої чекають не тільки позитивні дійові особи п'єси, а й небайдужі реципієнти. По-друге, сонце має золотистий колір, який, у свою чергу, символізує колір Білобога. Тож несвідомо таки очікується перемога справедливості. Здавалося б, має наступити довгоочікувана розв'язка з невідворотною перемогою сил добра. Тепер працівники Центру, яких Кармела характеризує як «тіні власних тіней», опинилися в руках вершителів долі. У цій ситуації вибору Валорі виявляє бажання змагатися за своє життя. І в ключовий момент переродження з'ясовується, що все це – гра начальника Центру Біфа. На превеликий жаль перемоги тоталітарну систему та її носіїв не так просто, хоча у фіналі Біф проявить милосердність.

Поведінка дійових осіб під час Біфової гри – багатозначний маркер. Робота працівників Центру в комфортних умовах зумовила відсутність здатності діяти. Найяскравіше це помітно в діях Еміля. Згода на стерилізацію коханої жінки, відсутність бажання боротися за життя, згода виконувати будь-яку роботу спричинила втрату здатності до виживання. Ця гра допомогла й драматургові розв'язати конфлікт між Емілем і Кармелою. Жінка остаточно усвідомила, що не побудує стосунків із чоловіком, який ціною життя намагався грати за гидотними правилами.

Повернемось до типології ігор Р. Кайюа, адаптованої Патрісом Паві. Перший тип – «мімікрія». Її суть полягає в тому, що дійова особа/актор усвідомлюють ролі, які грають, одягнені маски. Так, Кармелі дісталася роль жертви, якій вона опирається з різним ступенем активності (іронічно спілкується з Емілем: «Ваше слово – закон. Я слухаю вас, пане інспекторе. Уважно слухаю»; наполегливо просить Еміля піти; розриває будь-які стосунки з цим чоловіком – помітно, драматург використовує прийом градації).

Емілю дісталась роль «чистенького хлопчика», майстерно подана в інохарактеристиці. Еміль навіть здатний погодитися з цією рол-

лю, про що говорить Камілі: «Добре, добре. Я чистенький хлопчик і нічого не знаю про життя. Ти це хотіла сказати? Добре! Я сам це скажу. Я такий – який є. Не я вибрав, де мені народитися. Не моя провина, що я не знаю, що таке війна чи бідність, чи ще якийсь лих. Не моя провина! Чуєш? Не моя. Не мій вибір. Так сталося і з цим нічого не зробиш. Хочеш щоб я вибачився за те, в чому я не винен? Добре! Вибач!» Помітно, що ця дійова особа погоджується з усіма обставинами, які трапляються в його життя. Чоловік абсолютно не здатний до боротьби за свою особистість.

Віола свідомо обрала роль жорсткої жінки («Я не твій коханий Еміль і не буду берегти твою нервову систему та вибачатись за кожне слово. <...> Доведеться тобі вислухати дещо не дуже приємне»), яка усвідомлює, що кожна життєва пропозиція має свою ціну («Тобі лише пропонують. Пропонують і називають ціну. Тебе хтось до чогось примушує? Не хочеш – не погоджуйся. Не подобається ціна – не плати!»). І хоча її слова звучать неприємно для Камілі, в одному вона, безперечно, має рацію – не слід перекладати на когось відповідальність за свої рішення: «Це твої проблеми і тобі самій приймати рішення».

Юристка Валорі одягла маску ділової жінки, здатної «вирішити» всі проблеми, домовитись з будь-ким про будь-що. Визначальними рисами характеру Валорі є хитрість і нищість. Насправді вона виступає типовою егоїсткою, що турбується про власне життя за рахунок долі інших. Для цього Валорі обирає найбільшійшу тему для людей – їхню долю в майбутньому: «Майбутнє для кожного – це прекрасна вершина, до якої відкриті всі шляхи. В усякому разі ми так це бачимо з місця, де знаходимось».

Тимчасовий гість – учений Каджа носить маску філософа, який прийшов до думки, що «добро і зло – речі умовні. <...> Життя – не банк, у якому обмінюють добрі справи на нагороди по курсу». Він усвідомлює, що втратив особистісний стрижень і став тінню. Каджу вже не хвилює все, що відбувається навколо, але цікавість таки він зберігає.

Воїни «Армії Сонця» Інсар і Блас одягли маски бунтарів. Інсар розповідає Віолі: «Такі ж, як і ти, біженці. Тільки такі, які не хочуть і більше не можуть жити у світі, де тебе вважають людиною третьо-

го сорту». Інсар характеризує процес деградації мешканців Центру: «Три довгі роки! Я бачив, у що перетворюються мешканці цих Центрів. Відгодована худоба без прагнень і бажань». Укотре драматург ілюструє, як домінанта забезпечення матеріальним руйнує духовні основи. Блас має свою сумну історію життя на батьківщині. Але для нього гра у воїнів «Армії Сонця» – можливість продовжити час перебування на Землі. У фіналі з'ясовується, що воїни «Армії Сонця», хоч і є правдивими персонажами, але наразі використані в інтересах Біфа, тобто виступають носіями подвійної маски.

Ще один увиразнений образ у п'єсі – тоталітарна система. Підставами для такого виокремлення є маркери – протиставлення гостей і посадових осіб, наявність брошури з прописаними правилами існування, порівняння маленьких червоних квіточок із крапельками крові, факт додаткового фінансування провладної організації.

Другий тип гри – «Агон» (змагання), коли йдеться про «суперництво, комічний або трагічний конфлікти». Основний художній конфлікт розгортається між засновниками Центру, яким вигідна духовна деградація мешканців, і його жителями. Власником Центру є Біф. Він не виходить на сцену, а існує тільки в характеристиках решти дійових осіб. Біф піклується про матеріальне забезпечення життєдіяльності Центру, але найважливіше – він визначає майбутнє життя мешканців Центру, унаслідок чого вони втрачають власну ідентичність і не мають можливості продовжити рід («А от розмножуватися Тимчасовим гостям – зась! Щоб не бруднити землю»). Усі жителі Центру поділені на Тимчасових гостей і Громадян. Власне, конфлікт розгортається між Центром та тими Тимчасовими гостями, які ще мають сили обуритись відсутністю можливості визначати своє майбутнє. Учасники іншого конфлікту – Громадяни й Тимчасові гості. Предмет їхнього конфлікту – моральні цінності та духовний стрижень.

Третій тип гри – «Іллінкс» (запаморочення) стосується зображених психологічних ситуацій, станів. До вже сказаного додам, що Віола з Валорі «говорить зло й уривчасто». Віола розгадала підступність плану Валорі щодо депортації науковця й рішуче зриває маску з юристки Центру: «Смішно? Смішно тобі? Посміялись прийшла, правильна дівчинко? Хто ти така? Що ти в житті бачила? В ігри захотіла погратися?» Валорі під тиском правдивих звинувачень Тимчасової

Гості губяться і говорить невпевнено, розгублено, що передається на синтаксичному рівні незавершеними реченнями: «Але я можу...», «Я... я хотіла допомогти...», «Я...», «Ну...», «Можливо...».

Кармела постає темпераментною особистістю. Це передано драматургом також на синтаксичному рівні емоційно забарвленими реченнями: «Послухай! Ти! А нас ти не хочеш запитати? Вояка! З автоматом проти беззбройних! Філософ знайшовся! Хто? Хто тебе просить убивати? Я? Каджа? Віола?» У критичній ситуації, усвідомлюючи можливість бути розстріляною, Кармела у спілкуванні з Емілем неконтрольовану емоційність змінює на жорстокість, яка все-таки виявляється через крик: «Так зроби щось заради кохання. Не на папері. В житті. Реально! Зроби! Саме про це Інсар і говорив! Зробіть! Не відкупайтесь! Не будуйте стіни! Ви ж навіть не тіні людей! Ви перетворили себе в тіні власних тіней» (обидва виокремлення мої – Т. В.).

Інтелектуальна гра драматурга з читачем реалізується за допомогою кольорових укрплень, часових зрушень у тканину твору, які потребують розкодування. Так, чи лунатиме музика у виставі – вирішуватиме режисер, але в діалозі Валорі з Каджі лунають імена трьох композиторів: Малера, Бетховена й Гріга. Важко сказати, чому Каджі надає перевагу музиці Малера, а не Гріга для затишних вечорів вдома. Можна тільки припустити, що варіативність музичного малюнка творів Малера краще відбиває різноманітність буденного життя, яке ми час від часу осмислюємо. Каджі згадує музику Бетховена в напружений момент, коли Валорі бігає з автоматом у руках. Інші звуки також присутні в п'єсі – звук тиші, постріли, а ще – «луна з криниці» як символ повернення до власної сутності.

Щодо кольористики зауважу, що її використання мінімальне, але дуже промовисте, хоч і наділене іншим змістовим наповненням. Так, наприклад, «рожеві окуляри» – символ мрій на щасливе гармонійне життя, а не бездумних ілюзій на легковажне життя.

Екскурси в минуле слугують у п'єсі засобом вираження ціннісного світу дійових осіб. Так, варто пригадати епізод із життя Інсара про велосипеди. Хлопець, поки його однолітки купалися в річці й гуляли по лісу, скинув усі велосипеди зі скелі в річку. Але коли в нього самого з'явився велосипед, він теж його скинув у воду. Дружба, яка

тимчасово порушилась між друзями, відновилась. Олександр Вітер тяжіє до висловлення максимальної прозорості своєї письменницької й людської позиції, тож читаємо мораль цієї історії: «Отрута – це можливість вивищитися перед кимось, не платячи ціну за це вивищення. Оце і руйнує все. Скарб, отриманий у спадок, руйнує тебе. Бо не ти його здобував».

Отже, коли небайдужий до розвитку сучасної драматургії та стану театральних справ реципієнт бере до рук нову п'єсу Олександра Вітера, то вже знає, що матиме справу з якісним художнім твором, відкритим до сценічних утілень. Драматург випробовує різні способи досягнення такого ефекту. Наразі стрижневим прийомом стає прийом «гри у гри». Складність інтриги полягає в тому, що тут грають усі: драматург з читачами, підштовхуючи до інтелектуальних роздумів; дійові особи, оприявлені й неоприявлені в тексті п'єси. Основна функція гри – забезпечити поле діяльності для реципієнта, уобразити інтригу, а також «одягнути»/«зняти» маски з героїв п'єси. Наразі це й спосіб вираження вкрай актуальної тематики – збереження власної ідентичності в умовах втрати Дому.

Література

1. Вітер О. Під прицілом тиші / Олександр Вітер. – Рукопис Олександра Вітера.

АВТОРСЬКИЙ КОЛЕКТИВ

Башкирова Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Богданець-Білоskalенко Наталія – доктор педагогічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Бітківська Галина – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка.

Борисенко Катерина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Бровко Олена – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Виницька Юлія – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка.

Вірченко Тетяна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Волошук Лариса – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Жигун Сніжана – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Ліхоманова Наталія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка.

Павлова Анастасія – магістр філології, випускниця освітньої програми «Українська мова і література» Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Пухонська Оксана – кандидат філологічних наук, докторантка кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Розінкевич Наталія – *викладач* української мови і літератури, загального редагування в Університетському коледжі; аспірантка кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Сидоренко Леся – *викладач* кафедри української мови та культури Національного авіаційного університету; аспірантка кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Хамедова Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Цокол Олена – кандидат філологічних наук, завідувач кабінету ІТА «ЮН-ПРЕС» Київського палацу дітей та юнацтва.

Шовкопляс Галина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка.

Наукове видання

**Проблеми ідентичностей
у сучасній українській літературі:
виміри «Коронації слова»**

Колективна монографія

Наукові редактори

Н. І. Богданець-Білоskalенко, О. О. Бровко

Коректор *І. Криворук*

Комп'ютерна верстка *В. Моцкіна*

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 13,02. Зам. № 1342.



Верстка, редагування та друк

в и д а в н и ч и й д і м
p u b l i s h i n g h o u s e

Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ЧЦ №1 від 10.07.2000 р.

телефон
[0372] 552 943

адреса
58000, м. Чернівці,
вул. Радищева, 10

e-mail
info@bukrek.net

web-сайт
www.bukrek.net