

Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko Kyiv
Metropolitan University

Засновано 2012 р.
Щокварталу

Since 2012
Quarterly

СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2024 ——— ISSN 2311-259X ——— 30(4) —————

Склад редакційної колегії затверджено на засіданні Вченої ради
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка від 30.11.2022

Головний редактор:

Роман Козлов, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Заступники головного редактора:

Тетяна Вірченко, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Русудан Махачаєвілі, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Члени редколегії:

Людмила Анісімова, канд. філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Олена Бондарєва, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Олена Бровко, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Тетяна Видайчук, канд. філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Наталія Віннікова, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Кароліна Гіллесгайм, д-р філології, Бамберзький університет Отто Фридриха (Німеччина)

Юрген Гіллесгайм, д-р філології, Аусбурзький університет (Німеччина)

Олена Єременко, д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Сніжана Жигун (випусковий ред.), д-р філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Христо Кафтанджиев, д-р габілітований з маркетингових комунікацій, маркетингових трансмедіа та маркетингової семіотики, Софійський університет (Болгарія)

Віталій Корнєєв, д-р н. із соц. комунікацій, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Тетяна Крайнікова, д-р н. із соц. комунікацій, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Тетяна Опришко, канд. н. із соц. комунікацій, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Віллі ван Пір, д-р філософії в галузі філології, Мюнхенський університет Людвіга Максиміліана (Німеччина)

Андрій Рижков, канд. філол. н., Національний автономний університет Мексики (Мексика)

Олексій Сінченко, канд. філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Вікторія Сошинська, канд. н. із соц. комунікацій, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Тетяна Фісенко, канд. н. із соц. комунікацій, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського

Світлана Фіялка, канд. н. із соц. комунікацій, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського

Ольга Хамедова, канд. філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Ганна Чеснокова, канд. філол. н., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ЗМІСТ

Практики інтерпретації художнього тексту

Позачасова могутність слова. Віддзеркалення істини
«If» Редьярда Кіплінга у полікультурному вимірі 232
Анастасія Говді, Владислава Демецька

Долаючи відчуження. Гуманістичний екзистенціалізм
і експресіоністська техніка в прозі Ігоря Костецького 239
Частина друга
Вадим Василенко

Діалог у художньому світі Х. Л. Борхеса: звільнення від лабіринту 252
Наталя Астрахан

«Коли кохання вперто проситься у вірш»: Павло Мовчан любовно-еротичний 260
Микола Васьків

Ідентичність у динаміці. Трансформація наративу в літературній казці 268
Тетяна Саврасова-В'юн

Алхімічний символізм роману Володимира Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів
Григорія Сковороди» 278
Тетяна Мейзерська

Гендерна специфіка простору війни в романі Тамари Горіха Зерня «Доця» 287
Вікторія Тютюн

Медіа та віртуальна реальність

Способи позначення ворога в медіатекстах: українські та польські документальні,
українські художні фільми та ЗМІ 297
Олена Росінська

Колумністика Енн Еплбаум: особливості медіатекстів, присвячених українській тематиці 304
Марта Стельмах


Церемонія прощання із загиблими військовими. Етичні номінації чутливого візуального
контенту в медіа 311
Ольга Пелешок

Біографістика і текстологія


Літопис життя і творчості Б. Д. Грінченка. Рік 1883. Частина друга 320
Тетяна Вірченко, Тетяна Видайчук

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.1>
УДК 821.111.091

Анастасія Говді

Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II
пл. Кошута, 6, Берегове, 90202, Україна
 <https://orcid.org/0009-0001-2069-9619>
godianaasztazia.b19an@kmf.org.ua

Владислава Демецька

Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II
пл. Кошута, 6, Берегове, 90202, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-9902-7913>
demetskaya.vladislava@kmf.org.ua

ПОЗАЧАСОВА МОГУТНІСТЬ СЛОВА. ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ІСТИНИ «IF» РЕДЬЯРДА КІПЛІНГА У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ

Стаття присвячена дослідженню унікального за своєю суттю феномена вірша Р. Кіплінга «If», який з огляду хроноспецифіки тексту не втрачає своєї актуальності не лише для англо-саксонської лінгвокультури, але й для українського суспільства, аж надто коли йдеться про переломні сторінки новітньої історії нашої країни. Мета статті полягає у з'ясуванні причин позачасової актуальності аналізованого вірша в межах англо-саксонської лінгвокультури. На наш погляд, цей твір задіяний у формуванні ключових особистісних цінностей, які утілюються в портреті сучасного успішного діяча, представника різних сфер діяльності носіїв цієї лінгвокультури. Інтерпретаційний метод аналізу дає змогу з'ясувати специфіку афористичної скомпресованості тексту, яка формує прагматичний вплив на різновікову і соціально диверсифіковану аудиторію, що є певним внеском у розвиток інтерпретації тексту. Застосування елементів перекладознавчого аналізу уможливує розуміння ступеня адекватності відтворення оригіналу для іншопольованої рецепції, а також пояснюють існування понад п'ятнадцяти версій перекладу в українському лінгвокультурному просторі, що слугує розкриттю проблем історії художнього перекладу. Біографічний метод аналізу зосереджується на виявленні індивідуальної специфіки сприйняття цього тексту видатними діячами певних лінгвокультур, впливу аналізованої поезії на формування їхніх особистих якостей, що підкреслює літературознавчий аспект статті. Актуальність аналізованої поезії для української лінгвокультури підкреслюється постанням перекладів саме в періоди соціально-політичних потрясінь у новітній історії України.

У результаті дослідження доведено, що особливе місце в англо-саксонській культурі цей вірш посідає завдяки зверненню до цінностей, традиційних для цієї культури. При цьому вони здатні впливати на формування сучасної особистості не лише в межах англо-саксонської культури, а й наприклад в Україні. Перспективним убачається запровадження зіставного перекладознавчого аналізу перекладних версій поезії «If» задля визначення рівня адекватності відтворення індивідуального авторського стилю в перекладі з акцентом на особливостях афористичності оригіналу.

Ключові слова: поетичний текст; Р. Кіплінг; інтерпретаційний метод аналізу; перекладознавчий аналіз; полікультурний вимір; позатекстова специфіка.

Протягом століть людина з приреченістю визнавала, що поезія здатна не лише вплинути на майбутнє особистості, але й прогнозувати вибір поколінь нації чи народу (тут йдеться про найпрозоріші приклади національних гімнів, пророчі вірші поетичних геніїв, народні легендарні пісні тощо). На перший погляд, наш прагматичний час, який характеризується всесвітнім розповсюдженням і використанням мультимодальних засобів інформаційного покриття, широким поцінуванням короткострокових мультимедійних програм і пристроїв, спорадичним захопленням певними музичними, прозовими, навіть поетичними трендами, але все ж таки не іменами,

напрочуд стійко демонструє прихильність до окремих віддалених у часі поетичних творів, що, як і раніше, формують нові покоління молодих людей. Направду сила поетичного тексту в разі, якщо він афористичний, емний, скомпресований ідейно та емоційно, в змозі наскрізно, через століття, поєднати людей, які принаймні розмовляють мовою цього тексту, а через переклад — об'єднати і людей іншої лінгвокультурної традиції. Для ілюстрації спробуємо відповісти на запитання: що об'єднує Вімблдонський турнір, Відкритий тенісний чемпіонат (US Open), Консалтингову компанію Resultant, Національну академію оборони (НАО) в штаті Махараштра (Індія) — The

National Defence Academy (NDA), Індійську військово-морську академію в штаті Керала — Indian Naval Academy (INA), 38-го Президента США Джеральда Форда, Прем'єр-міністра Великої Британії Вінстона Черчилля, американського боксера Мухаммеда Алі й інших видатних письменників, музикантів і політичних діячів, а також українське громадянське суспільство періоду Революції гідності 2014 року? Відповідь проста — це вірш Редьярда Кіплінга «If»...

Аналіз досліджень і публікацій

Початок розв'язання запропонованої проблеми поклав палкий шанувальник творчості Редьярда Кіплінга, український перекладач Володимир Чернишенко (Кіплінг, 2016) в книзі «Сім морів». Цю тему також розглядають багато закордонних науковців, серед яких професор Техаського університету Дж. Родні Шорт (J. Rodney Short) (2011, 2013), який вже не одне десятиліття займається розвідкою особливостей взаємозв'язку літературного доробку поета в сучасному контексті. Свою зацікавленість також виявив американський літературний критик Крістофер Бенфі (Christopher Benfey), опублікувавши у 2019 році унікальне дослідження про творчість поета: «If: The Untold Story of Kipling's American Years».

Мета дослідження полягає в з'ясуванні причин і наслідків позачасової актуальності вірша Р. Кіплінга «If» не лише в межах англо-саксонської лінгвокультури, але й української, зокрема в період соціально-політичних потрясінь. Поряд із цим особливий наголос отримує застосування інтерпретаційного методу аналізу для виокремлення ключових, концептуальних настанов, які омовив автор у скомпресованій, афористичній формі, що і забезпечило актуальне звучання тексту для різних поколінь минулих і прийдешніх часів.

Результати дослідження

Доля вірша, як і доля самого автора, неоднозначна. Відомо, що вірш надавався неодноразовій жовчній критиці з боку і журналістів (Wheatcroft, 1995), і літературознавців (Keating, 1994), і поетів (Neruda, 2021), у той час як і самого Редьярда Кіплінга суспільство неодноразово засуджувало через надмірну імперськість, антисемітизм, а також приниження людини за кольором шкіри, антифеміністичні погляди тощо. Але, незважаючи навіть на авторове здивування такою популярністю цього поетичного тексту в англо-саксонській культурі, текст «If» залишається взірцем для різних поколінь по всьому світові. Відповідь на запитання про «магію» цього тексту криється, на наш погляд, у самій особистості автора, що пройшов неабиякий шлях крізь вплив принаймні двох абсолютно різних із точки зору суспільно-політичного, імперсько-колоніального та культурно-історичного підходів лінгвокультур.

Творчість Редьярда Кіплінга, першого англійського письменника, який отримав Нобелівську премію з літератури «за спостережливість, яскраву фантазію, сміливість ідей та неабиякий

талант оповідача» (1907), вражає своїм різнобарв'ям і багатогранністю. Найвідомішими творами наймолодшого лауреата Нобелівської премії з літератури, яку він отримав у 1907 році, у віці 42-х років, прийнято вважати всесвітньвідому дитячу збірку фантастичних оповідань «Книга джунглів» і шпигунський роман «Кім» (Dillingham, 2001).

Одним із найвідоміших віршів Редьярда Кіплінга вважається «If», написаний у 1895 році й уперше опублікований в історичній книзі-фентезі «Rewards and Fairies» (1910). Цей вірш залишив помітний слід у світовій культурі, адже його різні інтерпретації надихають тисячі читачів з усього світу. Редьярд Кіплінг написав його близько 130 років тому, але він аж ніяк не втрачає своєї значущості, а навпаки, набуває нових значень у найрізноманітніших сферах життя XXI століття.

Захоплені погляди туристів Вествуд Хо! (Westward Ho!), єдиного місця у Великій Британії, що має знак оклику в назві, свідчать про вдаль ідею місцевих жителів у 2016 році викарбувати перший куплет вірша Редьярда Кіплінга «If», що складається з 71 слова та містить 271 літеру, уздовж набережної британського пляжу (Sureset Resin Systems, n.d.). З цією місцевістю пов'язано багато життєвих спогадів поета, що неабияк вплинули на його майбутнє, про що йдеться в книзі «United Services College 1874–1911: A Short Account of Rudyard Kipling's Old School at Westward Ho!», присвяченій опису подій того часу (Tapp, 1934).

Над дверима біля входу до найпопулярнішого у світі Центрального корту (Centre Court), де проводиться найпрестижніший чемпіонат із великого тенісу — Вімблдонський турнір, гравців зустрічають третій і четвертий рядки другої строфи вірша, написані на стіні: «If you can meet with Triumph and Disaster // And treat those two impostors just the same:» (Kipling, 1914).

Ця ж цитата надрукована на вивісці в приватному тенісному клубі West Side, розташованому у Форест-Хілз, де було проведено 60 етапів Національного чемпіонату США, перейменованого в 1968 році на US Open, що в перекладі називають Відкритим чемпіонатом США з тенісу (Smith, 1966). Виникають логічні запитання: чому спортивні арени цитують саме цей літературний твір Редьярда Кіплінга? і з якою метою вони це роблять?

Формально вірш «If» написаний у формі батьківської поради сину, який закликає до дотримання ідей, притаманних стоїцизму. Згідно з цією філософією, людина не здатна контролювати те, що відбувається навколо неї, проте вона в змозі керувати власними реакціями на зовнішні дії. У цьому полягає відповідь на запитання, що спонукало до розташування цитати на відомих спортивних аренах. Справжнє мислення чемпіонів повинно бути сформоване в такий спосіб, щоб вони з високо піднятою головою могли приймати свою перемогу і з гідністю реагувати на свою поразку. Тож можна зробити припущення, що

першочерговою метою цитування є нагадати гравцям ціль, із якою вони виходять на корт, і підготувати їх до результату, яким би він не був. Цитата з поезії «If» віддзеркалює мудрість, яку тенісист бачить перед грою і яка мотивує до дії, спонукає до перемоги й водночас заспокоює. Очевидним є той факт, що з такої індивідуальної спортивної гри, як великий теніс, хтось виїде переможцем, а хтось переможеним. Стоїцизм, яким пронизаний вірш, навчає умінню насолоджуватися життям, цінувати його, незалежно від конкретних умов.

Редьярд Кіплінг був абсолютно правий, називаючи як успіх, так і поразку *самозванцями*, адже ці два поняття неабияк оманливі. Здавалось би, одна позитивна подія, одна негативна — що в них суперечливого? Певна річ, зазнаючи поразки, людина розчаровується, однак програш здатний принести набагато більше користі, ніж перемога. Такої думки дотримується Кайл Робертс (Kyle Roberts), керівник одного з відділів сучасної консалтингової компанії Резалтант (Resultant, n. d.). Науковець за сумісництвом, він визнає, що однією зі справжніх проблем є те, що ми часто дозволяємо оцінювати нашу особистість завдяки успіхам і невдачам у нашій кар'єрі. Містер Робертс вважає, що Редьярд Кіплінг мав рацію, і якщо ми розглядаємо «поразку» як можливість вчитися, а «тріумф» — як спосіб подякувати тим, хто причетний до цієї перемоги, тоді ми на правильному шляху. Керівник упроваджує цю політику в роботі компанії та стверджує: якщо ми продовжуватимемо розглядати провали як можливості, а перемоги — як приводи для святкування, ми завжди будемо досягати кінцевої мети. І ця стратегія, на його думку, працює в будь-якій сфері, тож не варто надто акцентувати на своїх помилках і невдачах, адже завжди є спосіб стати сильнішими й кращими (Resultant, n. d.).

На батьківщині поета у двох вищих навчальних закладах Індії — Національній академії оборони (НАО) в штаті Махараштра (The National Defence Academy (NDA)) та Індійській військово-морській академії в штаті Керала (Indian Naval Academy (INA)) — рядки вірша «If» надруковані цілком і розміщені на стінах біля навчальних місць студентів-курсантів. Це підтверджують самі випускники академії на своїх сторінках у соціальних мережах, одним із яких є Мануй Джиндал (Manuj Jindal, n. d.) — офіцер Індійської адміністративної служби (Indian Administrative Service) і виконавчий директор міської державної адміністрації в Тхане:

Мій найулюбленіший вірш — це «If» Р. Кіплінга, який я прочитав вперше у себе в кімнаті в Академії. Він висів у дерев'яній рамці в кожній кімнаті кадетів цієї престижної Академії. І це була єдина річ, що надихала мене пройти крізь усі випробування кадетського життя в Академії. Тоді я не зміг приборкати депресію,

але саме цей вірш зробив мене сильним як зараз.

Урядовець зазначає, що перечитування цього вірша Редьярда Кіплінга дало йому зрозуміти, що ти неодноразово можеш зазнати невдач, ти можеш пройти через чимало особистих «*битв*», які похитнуть твою віру в себе і в тих, хто тебе оточує, ти можеш поставити під сумнів свій вибір у житті, а також можеш шкодувати про деякі свої вчинки. У житті будуть як злети, так і падіння, але важливо те, чи зможеш ти вистояти, коли в тебе нічого не залишиться... Чи будеш ти здатен почати спочатку, спробувати знову. Якщо ти зможеш боротися день за днем, тоді ти готовий до складної, але неймовірно цікавої, насиченої та пізнавальної подорожі під назвою «життя» (Manuj Jindal, n. d.).

Письменник Хушвант Сінгх, який увійшов в історію індійської літератури як один із найвизначніших істориків і видатних прозаїків, вважав «If» основою істини англійської Гіти — священного письма, що є безцінним джерелом мудрості та натхнення для людей усіх релігій і культур, першочерговою метою якої є допомога зрозуміти місце людини в цьому світі, а також віднайти сенс життя.

Усім відомий під псевдонімом Майкл Кейн, легендарний британський актор декламує поезію «If», надаючи можливості слухачу поринути у вічну мудрість класичного вірша Редьярда Кіплінга. Складається враження, ніби послання поета адресоване особисто кожному, концентруючи увагу на самопізнанні та особистому зростанні. Відео, яке записав актор (його справжнє ім'я — сер Моріс Джозеф Міклвайт), несе в собі цінні уроки терпіння, а також розуміння того, як варто долати життєві труднощі, залишаючись вірним самому собі. В описі до одного з цих роликів ідеться про різноманіття в індивідуальності пошукових запитів користувачів, а саме: чи потрібна їм мотивація, чи вони перебувають у пошуку підтримки, чи, можливо, хтось просто хоче зупинитися на мить і задуматися про вічне. Це відео ідеально підходить кожному, налаштовуючи правильний вектор руху в напрямі до самовдосконалення (Sigunat, 2017).

Очевидно, що в сучасному контексті «If» — це наснажлива поезія для людей будь-якого віку, професії чи соціального статусу. Так, у жовтні 2013 року професор Техаського університету Дж. Родні Шорт (J. Rodney Short), який близько двадцяти років займається аналізом вірша, опублікував мотиваційну книгу «*A Unique Look at Kipling's Poem If*», яка, на думку автора, заохотить читача взяти на себе відповідальність за своє життя, а також спонукатиме зупинитись і подумати, перш ніж приймати рішення, які можуть вплинути на майбутнє.

Вірш відіграє неабияке значення в житті визначних постатей, чий внесок в політику, культуру,

історію, науку або громадське життя відомі в загальносвітових масштабах. Значне місце «If» посідає в житті Джеральда Форда, 38-го президента США, який у юному віці був схильний до нападів гніву, через що його мати Дороті Ейер Гарднер змусила вивчити знаменитий вірш Редьярда Кіплінга «If» і наказала повторювати його щоразу, коли він дратувався. Про це згадує в есе Джеймс Кеннон (1994), помічник президента Форда з питань внутрішніх справ, а також автор книги «*Time and Chance: Gerald Ford's Appointment with History*».

Стратегія, за якою діяла Дороті Гарднер, є доволі ефективною, на думку сучасних психологів, і визнається як автосугестія, або самонавіювання. Американський психолог Ернест Россі (2007) в дослідженні «*What is a Suggestion? The Neuroscience of Implicit Processing Heuristics in Therapeutic Hypnosis and Psychotherapy*» розповідає про те, що повторювання тексту є одним зі способів заспокоєння чи фокусування в психологічній практиці. Це може допомогти людині зосередитися, зняти стрес або тривожність через ритмічне повторення слів чи фраз. Колишній редактор *The New York Times Book Review* Чарльз Макграт також ділиться своїми спогадами, як він у студентські часи передавав «If» щодня після клятви вірності прапора США (Pledge of Allegiance). Американський професор і літературний критик Крістофер Бенфі (2019) у біографічній книзі «*If: The Untold Story of Kipling's American Years*» опублікував інформацію про те, що першочергово Редьярд Кіплінг використав вірш «If» як заклик до стійкого та розсудливого лідерства, для післямови до історії про батька-засновника США Джорджа Вашингтона.

Включивши цей вірш до своєї збірки, Редьярд Кіплінг розмістив його навпроти елегії, присвяченої своєму вірному товаришу, 26-му президенту США Теодору Рузвельту. Особливу роль ця поема відіграла і в житті його племінниці — Елеонори Рузвельт, дружини єдиного в історії президента США, який обирався чотири терміни поспіль, — Франкліна Делано Рузвельта. Елеонора Рузвельт неодноразово висловлювала захоплення творчістю Редьярда Кіплінга у своїй газетній колонці «*Мій День*» (*My Day*), де висвітлювала свою активну громадську діяльність, зокрема писала про захист прав жінок і відстоювання громадянських прав для афроамериканців (2018).

Стає цілком зрозуміло, що поетичний текст Редьярда Кіплінга «If» є повноцінною частиною англо-саксонської культури та історико-літературної спадщини, що й сьогодні часто цитується в мотиваційних промовах сучасних політиків. Найвідоміший британський прем'єр-міністр Вінстон Черчилль уважав «If» своєю «духовною автобіографією», яка красномовно втілює вплив творчості Редьярда Кіплінга і на індивідуальну, і на колективну свідомість (Short, 2011). В. Черчилль часто цитував цей вірш у своїх виступах і статтях, адже вважав, що якості, описані в ньо-

му, були ключовими для успіху в житті. Вірші Редьярда Кіплінга часто використовувалися для пропаганди імперських ідей, чим допомогли сформувати образ Британії як могутньої й успішної держави. Вплив творчості Редьярда Кіплінга на В. Черчилля можна простежити на багатьох рівнях. По-перше, вірш «If» відтворює особисті якості В. Черчилля, такі як його мужність, наполегливість і віра в себе. По-друге, вірш відображає важливі для В. Черчилля ідеї, серед яких — необхідність боротьби за свободу і справедливість. По-третє, для В. Черчилля вірш був джерелом натхнення і підтримки у важкі часи, адже «If» — це заклик до мужності, наполегливості та віри в себе. Таким чином, В. Черчилль вважав, що він сам був прикладом того, як можна подолати труднощі і досягти великих висот: двічі ставав прем'єр-міністром Великої Британії, керував країною під час Другої світової війни і був лауреатом Нобелівської премії з літератури. Тож, на думку британського політика, «If» є уособленням того, як людина може подолати будь-які труднощі, якщо вона буде наполегливо боротися за свої ідеали, маючи силу волі й витримку, щоб ніколи не здаватися.

Ось хто справді знає про витримку, так це спортсмени, і як не дивно, вірш Редьярда Кіплінга «If» також вплинув на життя деяких із них. Зокрема йдеться про абсолютного чемпіона світу у важкій вазі, одного з найвідоміших боксерів в історії світового боксу Мухаммеда Алі. Відомо, що він носив вірш Редьярда Кіплінга «If» у своєму гаманці як своєрідний дороговказ протягом усього життя, а читання цього вірша відбувається до сьогодні в центрі Мухаммеда Алі в Луїсвіллі, штат Кентуккі. У 2021 році з нагоди святкування Міжнародного жіночого дня ще одна велика спортсменка — професійна американська тенісистка та чотириразова олімпійська чемпіонка Серена Вільямс — продекламувала натхненну адаптацію мисткині розмовного жанру Діанни Роджер вірша Редьярда Кіплінга «If» як потужний заклик для сучасної жінки ніколи не здаватися всупереч усім випробуванням долі (BBC Sport, n. d.).

І нарешті, творчість Редьярда Кіплінга завжди поцінювали в Україні, однак поетичні твори англійця набули особливого значення в житті українців у зв'язку із суспільно-політичними подіями в країні. Харизматичний фронтмен волелюбного рок-гурту «*Тінь Сонця*» Сергій Василюк ще у 2011 році видав диск із піснями, в основу яких лягли вірші Редьярда Кіплінга «*Денні Дівер*», «*Лукканон*», які несуть у собі глибоке захоплення та відданість національним ідеалам. Рік потому у Вінниці на «*Kipling-фест*» зібралися поціновувачі британського письменника, серед яких були й українські перекладознавці та перекладачі Максим Стріха і Володимир Чернишенко. Програма зустрічі передбачала концерт за мотивами творчості письменника, де також лунали мелодії на слова Редьярда Кіплінга (Чернишенко, 2016).

Громадсько-політичні події в Україні 2014 року викликали новий інтерес нашого суспільства до творчості письменника. У зв'язку з драматичними та, на превеликий жаль, трагічними подіями на Майдані Незалежності в Києві твори Редьярда Кіплінга отримали нові, актуальні потрактування. У дванадцятому випуску газети «День» автор статті «Кіплінг на Майдані» розглянув певні моменти з «Книги Джунглів», указуючи на паралелі з подіями на Майдані. У тексті публікації відзначається самоорганізація та єдність Майдану, що нагадує світ джунглів, де всі тварини, незалежно від походження, є рівними перед лицем спільної загрози.

У той же час Володимир Чернишенко узяв на себе сміливість висловити свою стурбованість і певну розчарованість ставленням влади, взявши за основу вірш Редьярда Кіплінга «Раб, який царює», що його багато хто вважав уособленням тодішнього голови держави В. Януковича (Рижков, 2014). «Якщо» в перекладі Євгена Сверстюка звучав на трибунах Євромайдану в січні 2014 року, додаючи натхнення українцям у боротьбі за права та єдність нації. У той час Редьярд Кіплінг допомагав Україні не тільки словом, але й ділом. Про це писали в газетах: «Кіплінг допоможе родинам військових» (Томчишин, 2014), про це говорили на телебаченні (2015), а також обговорювали на зустрічі в Національному музеї літератури України.

Мова йшла про благодійний проект під назвою «Книга, що зупиняє кулю», натхненником якого став перекладач Володимир Чернишенко. Завдяки видавництву «Навчальна книга — Богдан» і продажам друкованих віршів Редьярда Кіплінга «Хлопча не зухвалій» і «Діти» було зібрано кошти для допомоги родині військового Ігоря Бориса, який поклав своє життя, боронячи Україну під Зеленопіллям у липні 2014 року. А тисячний продаж тиражу найвідомішого вірша Редьярда Кіплінга «If» у перекладі Василя Стуса під назвою «Синові» дав змогу придбати бронезилет для українського солдата, бійця роти «Штурм».

Вибір поезії для благодійної акції «Книга одного вірша» базувався на глибокому символізмі, пов'язаному з Україною. Тут поєднується традиція, яку започаткував Редьярд Кіплінг, — допомагати військовим, збираючи кошти із продажу книжок-метеликів, і власне сама історія перекладу поезії «If», який здійснив Василь Стус під час перебування в ув'язненні в радянській тюрмі. Тлом, використаним у книжці, став оригінал рукопису перекладу Василя Стуса, який надав його син. На задній палітурці кожного екземпляра був намальований чорний квадратик, розміри якого відповідали частині бронезилета, яку покупець допоміг придбати для збереження життя солдата. Ця неймовірна ідея, яку реалізували ті, хто працював над проектом, служить наочним прикладом того, що це в прямому значенні «Книга, що зупиняє кулю».

Висновки

Завдяки наведеним прикладам ми переконались, що віршем «If» захоплюються сучасні актори, спортсмени, співаки, політики, письменники, професори, підприємці, урядовці. Той факт, що цю поезію цитують люди з різних сфер діяльності, є свідченням його її позачасової та надихальної якості. Це означає, що вірш не обмежується певним часом або місцем, а звертається до вічних цінностей і тем, які хвилюють людей усіх часів. Він здатний закликати до дії, давати надію та віру в краще майбутнє. Вірш, який може знайти відгук у серцях людей з різних культур, соціальних груп і професійних сфер, є справді видатним твором. Він є доказом того, що мистецтво об'єднує людей і дає їм духовну опору. Аналіз позатекстових особливостей творчості Редьярда Кіплінга, пов'язаної з віршем «If», показав його вплив на формування сучасної особистості не лише в межах англо-саксонської культури, але також і в Україні. Наявність більш ніж п'ятнадцяти варіантів перекладацької інтерпретації цієї поезії українською мовою свідчить про неослабний інтерес вітчизняних перекладачів до Кіплінгового тексту, а також перекладацьких труднощів, які треба розв'язувати в процесі відтворення сконцентрованого, афористичного тексту оригіналу.

Перспективним із цієї точки зору вбачаємо дослідження індивідуально-авторської специфіки цього вірша з позиції перекладознавчого аналізу, що допоможе у вирішенні проблем мультиваріативності перекладів дистанційно віддалених текстів оригіналів у межах теорії та практики художнього перекладу.

Покликання

- Видавництво Навчальна книга — Богдан. (2015, 10 лютого). Ганна Осадко — про благодійний проект НК-«Богдан» «Книга одного вірша» [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P7fT6BMnSP0>
- Івшина, Л. (2014, 24 січня). Кіплінг на Майдані. Як «Книга джунглів» пов'язана з подіями на головній площі України. День. <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/kiplinh-na-maydani>
- Кіплінг, Дж. Р. (2016). *Сім морів. Поетичні твори*. Навчальна книга — Богдан.
- Майдан Моніторинг. (2014, 20 січня). Р. Кіплінг. «Якщо». #Євромайдан #Харків 18 січня 2014 р. [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1vLqOGkzz68>
- Навчальна книга — Богдан. (2015, 2 червня). «Книга, що зупиняє кулю» — у Національному музеї літератури України. https://bohdan-books.com/news/knyga_shcho_zupynyaie_kulyu_u_natsional_nomu_muzeji_literatury_ukrayiny
- Томчишин, Ю. (2014, 6–12 серпня). Кіплінг допоможе родинам військових. *Наш день*.
- BBC. (2019, May 1). #changethegame: Rudyard Kipling's If poem reimagined for women. <https://www.bbc.com/sport/48112411>
- BBC. (2022, August 10). Serena Williams reads reimagined version of Rudyard Kipling's famous poem 'If'. <https://www.bbc.com/sport/av/56294852>
- Benfey, C. (2019). *If: The untold story of Kipling's American years*. Penguin Press.
- Cannon, J. M. (1994). *Time and chance: Gerald Ford's appointment with history*. HarperCollins.
- Dillingham, W. B. (2001). The Kipling Question. *The Sewanee Review*, 109(3), 447–453. <http://www.jstor.org/stable/27549064>

Jindal, M. [@manujjindal]. (2021, December 1). *This is my favorite poem "If" by Rudyard Kipling...* [Photograph]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CW7RhSTDLSST>

Keating, P. J. (1994). *Kipling the poet*. Martin Secker & Warburg Ltd.

Kipling, R. (1922). *Rewards and Fairies*. Garden City, N.Y., Doubleday, Page & company.

Muhammad Ali Center. (n.d.). <https://alicenter.org>

Neruda, P. (2021). *The complete memoirs: Expanded edition*. Farrar, Straus and Giroux.

NobelPrize.org. (n.d.). *Nobel Prize in literature 1907*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1907/summary>

Resultant. (n.d.). <https://resultant.com/about>

Rossi, E., & Rossi, K. (2007). What is a Suggestion? The Neuroscience of Implicit Processing Heuristics in Therapeutic Hypnosis and Psychotherapy. *American Journal of Clinical Hypnosis*, 49(4), 267–281. <https://doi.org/10.1080/00029157.2007.10524504>

Short, J. R. (2011). *The Wisdom of If: Master the essence of Kipling's inspirational poem and change your life*. Jrsk Books.

Short, J. R. (2013). *A Unique Look at Kipling's Poem If*. Jrsk Books.

signat. (2017, April 14). *If, Rudyard Kipling's poem, recited by Sir Michael Caine* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EEFMVfI2UY>

Smith, L. (1966, August 29). Round one at Forest Hills. *Sports Illustrated*. <https://vault.si.com/vault/1966/08/29/round-one-at-forest-hills>

Sureset Resin Systems. (n.d.). *"If" by Rudyard Kipling for Westward Ho!* <https://www.sureset.co.uk/casestudies/if-by-rudyard-kipling-for-westward-ho>

Tapp, H. A. (1933). *United Services College 1874–1911: A Short Account of Rudyard Kipling's Old School at Westward Ho!* Gale & Polden.

The Eleanor Roosevelt Papers Digital Edition. (2018). *My Day Index: Kipling, Rudyard, 1865–1936*. <https://www2.gwu.edu/~erpapers/myday/index/person/erp-pn-rudkip.html>

Wheatcroft, G. (1995, October 14). If we could keep our heads... *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/voices/if-we-could-keep-our-heads-1577748.html>

References (translated and transliterated)

BBC. (2019, May 1). *#changethegame: Rudyard Kipling's If poem reimagined for women*. <https://www.bbc.com/sport/48112411>

BBC. (2022, August 10). *Serena Williams reads reimagined version of Rudyard Kipling's famous poem 'If'*. <https://www.bbc.com/sport/av/56294852>

Benfey, C. (2019). *If: The untold story of Kipling's American years*. Penguin Press.

Cannon, J. M. (1994). *Time and chance: Gerald Ford's appointment with history*. HarperCollins.

Dillingham, W. B. (2001). The Kipling Question. *The Sewanee Review*, 109(3), 447–453. <http://www.jstor.org/stable/27549064>

Ivshyna, L. (2014, January 24). *Kiplinh na Maidani. Yak "Knyha dzhunhliiv" poviazana z podiiamy na holovni ploschi Ukrainy* [Kipling on the Maidan. How the Jungle Book is connected to the events in Ukraine's main square]. Den. <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/kiplinh-na-maydani>

Jindal, M. [@manujjindal]. (2021, December 1). *This is my favorite poem "If" by Rudyard Kipling...* [Photograph]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CW7RhSTDLSST>

Keating, P. J. (1994). *Kipling the poet*. Martin Secker & Warburg Ltd.

Kipling J. R. (2016). *Sim moriv. Poetychni tvory* [Seven Seas. Poems]. Navchalna knyha — Bohdan.

Kipling, R. (1922). *Rewards and Fairies*. Garden City, N.Y., Doubleday, Page & company.

Maidan Monitorynh. (2014, January 20). R. Kipling. "Yakshcho". #Yevromaidan #Kharkiv 18 sichnia 2014 r. [R. Kipling. "If". #Euromaidan #Kharkiv January 18, 2014]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1vLqOGkzz68>

Muhammad Ali Center. (n.d.). <https://alicenter.org>

Navchalna knyha — Bohdan. (2015, June 2). *"Knyha, shcho zupnyiaie kuliu" — u Natsionalnomu muzei literatury Ukrainy* ["The Book That Stops the Bullet" at the National museum of literature of Ukraine]. <https://bohdan-books.com/news/knyga-shcho-zupnyiaie-kulyu-u-natsional-nomu-muzeyi-literatury-ukrayiny>

Neruda, P. (2021). *The complete memoirs: Expanded edition*. Farrar, Straus and Giroux.

NobelPrize.org. (n.d.). *Nobel Prize in literature 1907*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1907/summary>

Resultant. (n.d.). <https://resultant.com/about>

Rossi, E., & Rossi, K. (2007). What is a Suggestion? The Neuroscience of Implicit Processing Heuristics in Therapeutic Hypnosis and Psychotherapy. *American Journal of Clinical Hypnosis*, 49(4), 267–281. <https://doi.org/10.1080/00029157.2007.10524504>

Short, J. R. (2011). *The Wisdom of If: Master the essence of Kipling's inspirational poem and change your life*. Jrsk Books.

Short, J. R. (2013). *A Unique Look at Kipling's Poem If*. Jrsk Books.

signat. (2017, April 14). *If, Rudyard Kipling's poem, recited by Sir Michael Caine* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EEFMVfI2UY>

Smith, L. (1966, August 29). Round one at Forest Hills. *Sports Illustrated*. <https://vault.si.com/vault/1966/08/29/round-one-at-forest-hills>

Sureset Resin Systems. (n.d.). *"If" by Rudyard Kipling for Westward Ho!* <https://www.sureset.co.uk/casestudies/if-by-rudyard-kipling-for-westward-ho>

Tapp, H. A. (1933). *United Services College 1874–1911: A Short Account of Rudyard Kipling's Old School at Westward Ho!* Gale & Polden.

The Eleanor Roosevelt Papers Digital Edition. (2018). *My Day Index: Kipling, Rudyard, 1865–1936*. <https://www2.gwu.edu/~erpapers/myday/index/person/erp-pn-rudkip.html>

Tomchyshyn, Yu. (2014, August 6–12). *Kiplinh dopomozhe rodynam viiskovykh* [Kipling to help military families]. *Nash den*.

Vydavnytstvo Navchalna knyha — Bohdan. (2015, February 10). *Hanna Osadko — pro blahodiinyi proekt NK-"Bohdan" "Knyha odnoho virsha"* [Hanna Osadko — about the charity project of the Bogdan Publishing House "Book of One Poem"] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P7fT6BMnSP0>

Wheatcroft, G. (1995, October 14). If we could keep our heads... *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/voices/if-we-could-keep-our-heads-1577748.html>

Anastasiia Hovdi

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education, Ukraine

Vladyslava Demetska

Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian College of Higher Education, Ukraine

THE TIMELESS POWER OF A WORD.

REFLECTIONS OF THE TRUTH OF RUDYARD KIPLING'S "IF" IN THE MULTICULTURAL DIMENSION

The article highlights the chrono-specific peculiarity of R. Kipling's poem "If" from the point of view of its wide popularity within not only the Anglo-Saxon linguistic culture but also within the Ukrainian society especially on the edge of its modern historical events. The well-known truth of this poem is reflected in the aphoristic compression of the text, the way the simple hu-

man being's challenges and values are described and the way-outs it proposes. The article aims to define the reasons for the timeless popularity of the analyzed verse within Anglo-Saxon linguistic culture, which takes place in forming core personal values, realized in the general "portrait" of a modern successful figure of different social activities in this linguistic culture. The biographical approach allows us to trace the role this poem plays in forming a personality from various social spheres of a man's activity, that of sport, politics, business and even military forces. On the other hand, the interpretative analysis helps to point out the conceptual messages of the poem, which serve to the formation of the pragmatic specificity of the text, that influences the audience regardless of its social or age divergence. The usage of the elements of translational analysis makes it possible to understand the way the pragmatic potential of the source text is revealed in the Ukrainian translational versions. The relevance of the poem to the socio-political challenges of modern Ukraine is revealed in more than fifteen translational versions (or interpretations) of this poem in the Ukrainian language.


The study proves that this poem occupies a special place in Anglo-Saxon culture due to its appeal to the traditional values of this culture, while also having the ability to influence the formation of a modern personality not only within Anglo-Saxon culture, but also, for instance, in Ukraine. The perspectives of this research are seen in the suggestion that the appearance of several translations speaks for the necessity to undertake the comparative translation analysis with the aim of studying all such versions from the point of view of their resemblance to the source text with further supposition of the most adequate translational variant.

Keywords: poetic text; R. Kipling; interpretative method; translational analysis; multicultural dimension; extra-textual specificity.

Стаття надійшла до редколегії 07.11.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.2>
УДК 821.161.2-3 Костецький: [141.32+7.036.7]

Вадим Василенко

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>
vadym.s.vasylenko@gmail.com

**ДОЛАЮЧИ ВІДЧУЖЕННЯ.
ГУМАНІСТИЧНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ТЕХНІКА
В ПРОЗІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО
Частина друга**

Стаття присвячена екзистенційно значущій в українській еміграційній літературі і проблемі відчуження і способам її художньої реалізації в прозі Ігоря Костецького другої половини 1940-х років (зокрема, у таких «екстравертовано» експериментальних» творах, як «Поїзд раз у раз спинявся», «Перед днем грядущим», «Тобі належить цілий світ», «Боротьба за прапор», «Новела для тебе», «Ми з Недж», «Поет і його жінчини», «Божественна лжа», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Ціна людської назви», «Повість про останній сірник», в основі кожного з яких — людина в системі її зв'язків зі світом і з собою). Означену проблему розглянуто в контексті гуманістичного екзистенціалізму як певного типу мислення письменника й ідейно-світоглядної основи його творів, а також крізь призму експресіоністської поетики його художньої прози. Мета цього дослідження: проаналізувати значення проблеми відчуження і способи її художнього втілення в деяких прозових творах І. Костецького 1940-х років, а відповідно розширити уявлення про екзистенціалістську основу його прозового мислення й експресіоністську техніку художнього письма. Для цього використано соціокультурний (для визначення теоретичних аспектів поняття «відчуження»), біографічний (для розуміння взаємозв'язку між текстом і автором), компаративний (для з'ясування міжтекстових паралелей та інтертекстуальності) методи аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в контексті проблеми відчуження розглянуто сукупність тем, образів і мотивів прози письменника цього періоду, розкрито екзистенціалістський та експресіоністський аспекти його творчості. До аналізу залучено літературно-критичні й літературознавчі розвідки сучасників письменника (передусім Юрія Шереха, Володимира Державина, Віктора Петрова, Григорія Костюка, Василя Барки) і нинішніх дослідників його доробку.

У результаті дослідження доведено, що експресіонізм як провідний модус художнього осмислення феномена відчуження позначився на образній системі, характерах, типі оповіді й реалізованій на різних рівнях естетичної цілісності кожного твору (проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному, часово-просторовому). Розглядаються механізми виникнення відчуження як результату зіткнення особистісного й суспільно зумовленого, роз'єднаності людини і світу, визначаються шляхи подолання відчуження й художні засоби, що дають змогу письменникові досягнути поставлених цілей (чинники мови, гри, маски).

Ключові слова: відчуження; експресіонізм; екзистенціалізм; гуманізм; «потік свідомості»; «текст у тексті»; новела; повоєнна доба.

Поєднання експериментальної форми з воєнною тематикою і гуманістичним пафосом набуває завершеного естетичного втілення в новелі **«Боротьба за прапор»**, яка ввійшла до збірки **«Оповідання про переможців»** (1946). Через фрагментарність оповіді, кінематографічність стилю і зосередженість на моральних дилемах І. Костецькому вдається досягти високого рівня узагальнення, що забезпечує епічну масштабність твору, попри його щільність і компактність. Сюжетна організація новели ґрунтується на антитезі між зовнішніми подіями (боротьба за прапор, бій, освідчення) і внутрішніми конфліктами персонажів (дія виступає засобом вираження

їхніх переживань). Письменник застосовує прийом «частини замість цілого», фрагментуючи образи та події, що надає нарації динаміки, а уникнення розлогих описів і традиційної експозиції зміщує увагу на характери, які розкриваються через окремі деталі (наприклад, образи рук, що зчепилися за прапор). Деталь із картини Леонардо да Вінчі про битву під Анг'ярі, на якій зображено боротьбу за хоругву, у новелі І. Костецького набуває нового змісту: він переносить цю сцену в інший історико-культурний контекст, акцентуючи не на самій події (її зміст ущільнено до одного речення), а на універсальному символі — боротьбі за ідеали, що перетворює вчорашніх

соратників на ворогів (так автор демонструє здатність мистецтва долати часово-просторові межі, виявляючи загальнолюдські драми). З цього погляду конфлікт за прапор — як інтертекстуальний і сюжетний елемент — відображає не лише фізичне протистояння, а й внутрішню напругу та моральний вибір персонажів, що надає їх образам багатозначності. Цей ефект посилюється також завдяки принципу недомовленості: оскільки автор не дає чітких відповідей на питання про мотиви рішень і поведінки героїв (чи їхній конфлікт спричинений бойовим суперництвом, чи, можливо, боротьбою за жінку?), деякі аспекти сюжету залишаються відкритими для інтерпретації.

Загалом «Боротьба за прапор» є не лише кульмінаційним твором «Оповідань про переможців», а й взірцем модерністської поетики І. Костецького: властиві їй антиреалістичність, фрагментарність, умовчання, кінематографізм і поєднання епічної масштабності зі сконцентрованістю матеріалу відображають ключові риси його художнього методу.

Воєнна тематика у прозі І. Костецького стає простором для осмислення як деструктивного впливу війни на людське життя, так і можливостей духовного оновлення через подолання екзистенційної кризи. На індивідуальному досвіді героя, переживанні ним стану покинутості в місті, зруйнованому війною, письменник зосереджується в «Новелі для тебе» (1946). Наскрізний лейтмотив цього експериментального твору — прийняття людиною складної повоєнної реальності через зміну власного ставлення до речей, які її оточують (наприклад, сприйняття сновидних візій як дійсності й навпаки — тривожної дійсності як сну, бомбардування — як гри, винайдення нових слів, своєрідної новомови тощо). Відвикання од реалій війни, коли реакція на загрозу життю стає механічною та інстинктивною (людина, що звикла до гулу сирен, літаків і вибухів бомб, сприймає відсутність усього цього як утрату сенсу продовжувати боротьбу за існування), спроби викоринити звички, які більше не знадобляться в житті після війни, відображають не лише особисті переживання автора, а й психоемоційний стан усього повоєнного суспільства.

І. Костецький використовує чергування образів і ситуацій, які нагадують уламки спогадів, мрій і реальності, — це формує динамічне і переконливе тло для внутрішніх переживань персонажа, занурюючи читача в хаос його думок і емоцій. Експресивність письма увиразнюється і стилістичними прийомами: ритмічністю фраз, емоційною насиченістю мови, відсутністю чіткої сюжетної логіки, що наближає твір до ліричної поезії. Звернімо увагу на цей фрагмент із «потоків свідомості» героя:

думка про те, що люди — це дерева, які ходять з одягненими руками, зірвавшись з місця,

прямими кутами вулиць, думка прийшла в тому кварталі, де міняльна крамниця. Думка про сні жінки, про різноякісні різноякісних жінок сні, коли чекав на трамвай число 6 (варіант сну — жінка, що їй сьогодні ласкаво кивнули головою — постав уже в трамваї, під час їзди). Тут же повторно виник спогад про бомби (вперше виник у поїзді), мушу розповісти. Перевігши з повним смердючого диму ротом, ми двічі ще пришивались до землі — і діставали один по одному ще два удари. Потім бомби вже спеціально ганялися за нами, а потім ми грались: ганялися за ними. От їй-богу, не збагну тепер: був я тоді боягузом чи ні, бо самого мене, властиво, не було. Щось відчужене від мене було, беззвучне і без тіні, щось, що само з себе прекрасно орієнтувалося, коли треба лягати, коли бігти. (1946, с. 17)

Образи рухомих дерев, що схожі на людей, указують на автоматизм і механічність людських взаємин, а також — на ізолюваність персонажа від середовища, у якому він перебуває; думки про сні жінки — на потяг до ідеалізованої, віддаленої од життєвих реалій жіночності; спогади про бомби та насильство, що постають контрастом до попередніх образів, — на вразливість і незахищеність його «Я», а ідея «ганятися» за бомбами — на прагнення впоратися з реальністю, перетворивши власний страх на гру. Фраза «самого мене, властиво, не було» поглиблює стан відчуження персонажа — до повної втрати самоідентифікації (він відчуває, що його справжнє «Я» зазнало докорінних змін) або наголошує на дисоціації (персонаж сприймає себе відстороненим од власних думок і почуттів, а своє «Я» — як щось окреме, позбавлене голосу й форми). Водночас останнє речення нагадує, що попри розгубленість у свідомості героя діють механізми самозбереження і він може відчувати свою тілесність без емоцій, покладаючись на інстинктивні, відрухові реакції.

Отже, провідний лейтмотив «Новелі для тебе» — тотальна ізоляція, що поглинає людину, позбавлену мети і визначеності, а основна проблема, яку письменник розвиває і в інших своїх творах, — відновлення зв'язків між людьми у світі, що зводиться з руїн. Це і становить гуманістичний пафос новели. Але чи здатна людина, виснажена воєнною реальністю, на справжні почуття? Автор не впевнений у цьому.

Наявність інтимної проблематики в доробку І. Костецького свідчить про його стійке зацікавлення тим, як зобразити людину в усій складності й суперечливості її переживань, почуттів і взаємодії з оточенням. Зокрема, історія двох «Я» — чоловіка і жінки, які зіштовхуються з відчуженням і намагаються знайти порозуміння, — продовжується в новелі «Ми з Недж» (1944; уперше видрукувана 2001 р.), що її автор називає «скалкою з епосу». Три неоднакові за змістом і стильовим виконанням частини (експозиція, фрагмент

зі щоденника — опис «приватної ситуації» двох героїв — і забарвлений життєствердним пафосом фінальний абзац, що має притчево-моралізаторський зміст) — це своєрідний експеримент, у якому фабула не є обов'язковою, а головну роль відіграє заглиблення у внутрішній світ персонажів: поглинуті воєнним повсякденням, вони «бачили багато горя (про все це сказано автором у заключному абзаці твору), відбули чимало випробувань, тож цілком могли збайдужіти до *іншого*» (Соловей, 2015, с. 262).

У центрі основної (сюжетної) частини — нічні відвідувачі одного із закладів, які не живуть, а імітують життя через гру слів (зокрема і вигадання власних назв, на кшталт екзотичного Недж, склеєного з українського і російського варіантів жіночого імені), переходить з однієї мови на іншу, формальність і шаблонність фраз, переважання монологу та перебоїв в діалозі, а також — уникання особистих тем, що вказує на брак природності у спілкуванні. Деконструкція мови у творах І. Костецького, як він сам зізнавався, спрямована на те, «щоб мовою касувати відчуження між людиною та річчю, а тим самим між людиною та людиною» (2005, с. 159), а отже, на «скасання залізобетонної стіни відчуження між людськими індивідами» (Соловей, 2015, с. 259). Комунікаційний бар'єр, спричинений мовними труднощами, браком слів (як і у випадках із героями «Божественної лжі», «Новелі для тебе», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Повісті про останній сірник» та ін.), призводить до хибного потрактування намірів, почуттів і думок (Недж прагне висловити свої переживання, але її співрозмовник не може їх зрозуміти чи адекватно відреагувати на них), а спроби подолати цей бар'єр і досягти порозуміння із собою й іншими є основним лейтмотивом новели. Загалом письменник намагається сконструювати таку художню реальність, у якій мова стає важливим інструментом для розуміння основоположних ідей людського буття, але водночас констатує її обмеженість (це один із провідних мотивів його прозових і драматичних творів).

Використання прийому «тексту в тексті» зумовлює індивідуально-суб'єктивне сприйняття діалогу Бориса Гаєвського з Недж і складності стосунків між ними. Їхня розмова має нелогічний і фрагментований характер, а репліки здаються випадковими й позбавленими сенсу: замість того, щоб розкривати власні почуття, герої приховують їх за буденними й безглуздими фразами. Із кількох розкиданих по тексту деталей ми довідуємося, що в залі читаються вірші, але персонажі лише видають себе за слухачів, імітуючи увагу: занурені в самих себе, вони витримують емоційну дистанцію стосовно одне одного (ніби паралельно існують у власних світах, навіть перебуваючи поруч) і людей, які їх оточують, і не беруть участі в тому, що відбувається навколо. «По тому ми ухвалили набрати вигляду слухачів отого

читання. Читиця робила надхнені очі, але намагалась читати на простоті. Ми вдавали очима увагу. Ми дивились на неї й удавали увагу. Коли всі ляскали в долоні, ми теж ляскали» (2001a, с. 128). Прагнення героїв «удавати увагу» під час читання чи спільно аплодувати відображає механічність їхніх дій і внутрішню спустошеність.

Ситуацію в нічному закладі (і Недж, із якою він полемізує, і відвідувачів, більшість із яких — безіменні, а їхні образи окреслено кількома штрихами) показано через сприйняття автора запису, що є не відстороненим споглядачем, а зацікавленою особою (таким чином «Я»-оповідач стає стиле- і змістотвірною домінантою новели, хоча і не вичерпує собою системи «образ — світ»). Борис Гаєвський з'являється і в інших творах І. Костецького (незавершеному романі «Троє глядять у дзеркало», новелах «Поет та його жінчини», «Божественна лжа», «Шість ліхтарів та сьомий місяць»), а в «Ми з Недж» його саморепрезентацію обмежено поняттям «мистець» і серед характеристик, які йому дають інші, зокрема й Недж, — «бездушний себелюбець» (те, що він фіксує це, свідчить не про його самокритичність, а про складність саморепрезентації, хоча на відміну від своєї співрозмовниці, яка прагне щирості, він ретельно приховує власні страхи за маскою байдужості). Прикметно, що, аналізуючи проблему відчуження, І. Костецький вводить її в контекст мистецтва: персонажі «Ми з Недж», як й інших новел, наприклад «Поет та його жінчини», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Ціна людської назви», — це творчі особистості, які переживають кризу (загалом аналіз теми людей мистецтва в письменника багатогранний: з одного боку, він спрямовує до пізнання й утвердження високих ідеалів, а з другого, — висвітлює приховані аспекти цього середовища, зокрема прояви самолюбовства, зіткнення амбіцій, складнощі у взаєминах і внутрішні конфлікти).

Образ Недж складений із кількох промовистих деталей, що увиразнюють особливості її вдачі: співрозмовник констатує її вік (29 років), помічає «складки біля рота», чорний колір одягу, а вона характеризує себе як «жінку без змісту» (що свідчить про її незадоволеність собою), але повною мірою її образ (як і Валюшки з «Божественної лжі» чи Естрельї з «Повісті про останній сірник») розкривається через метафору танцю. Намагаючись розворушити в Борисові почуття, яких він прагне, але уникає, Недж виявляє намір повернутися до автентичного способу буття (це відображається і в іронії над думкою про те, щоб стати пралею чи куховаркою, адже за нею — стремління до гармонійної простоти), а водночас зіштовхується з потребою бути коханою і зрозумілою. Борис натомість переживає конфлікт між бажанням кохати і страхом нести відповідальність за іншого, а отже, стати вразливим (і через це розпалює в собі зневагу до «порожньої суті» Недж і навіть прагне знайти докази для ненависті

до неї), не усвідомлюючи, що в результаті, втрачаючи її, він утрачає і частину самого себе. Неоднозначні почуття й ситуації, які характеризують взаємини Бориса з Недж, особливо цікавлять І. Костецького, і він аналізує їх як історію «кохання — відчуження» двох особистостей, кожна з яких не в змозі подолати стіну внутрішньої ізольованості від «світу інших» і уникнути чужих визначень власного «Я». Цьому сприяє і введення в текстуру елементів абсурду й натуралістичних деталей: згадка про куріння Недж, її рухи під час танцю, що порівнюються із «синтетичною гумою» (прийом знеособлення), фізичний дискомфорт героя («випив багато пива», «щось боліло»), розмова про «сказ матки» оперної співачки, і сцена, де чоловіки відливають під парканом, наголошують на тілесній складовій існування, яка переважає над емоційними чи духовними аспектами.

Фінальний абзац, написаний у формі «потоків свідомості» Бориса, про якого повідомляється, що він «теж від'їхав», не пов'язаний із сюжетною частиною новели і не розкриває суті зв'язку між персонажами, а творить своєрідне психологічне тло для увиразнення їхніх дол. Зміст цього фрагмента відображає роздуми про людську природу й пошук сенсу життя в умовах катастрофи: звертаючись од імені колективного «ми», персонаж прагне немовби перебрати на себе біль, сконцентрований в історії його покоління, і закликає до пошуку краси, сенсу та надії серед хаосу війни, моральної розгубленості й духовного сум'яття. Цей уривок зітканий із багатшарових образів і метафор, що, переважно, вияскраплюють гуманістичний пафос новели: наприклад, «банкет, на який утікають, коли вибухає пошесть», наголошує на схильності людини уникати проблем, знаходячи розраду у світлій стороні життя; «ревіння отруєної землі» символізує не лише фізичне руйнування, а й духовне спустошення; «мікроскопічна хроніка годинних діб наших душ» — нагадування про важливість найменших переживань у людському житті; «зіяюча краса стовпів оболокових і стовпів огненних» — образи хмар і вогню, що увиразнюють контраст між руйнівним і прекрасним і символізують пошук гармонії, а ще — стійкість і силу, які можна віднайти в найважчі часи.

Порушена в історії Бориса й Недж проблема відчуження між чоловіком і жінкою знаходить несподівану розв'язку в незавершеній новелі **«Поет та його жінки»** (уперше видрукувана 2001 р.), яка, своєю чергою, становить паралельний сюжет до **«Божественної лжі»** (з підзаголовком **«Подія однієї ночі»**) 1946 р. (Загалом міжтекстуальний зв'язок, реалізований через міграцію персонажів, розвиток їхніх характерів і розгортання подій, про які згадано в одному творі, в інших — типовий для І. Костецького. У такий спосіб письменник моделює образ світу, у якому герої перетинаються, обмінюються досвідом і переживаннями, і це переплетення справляє

враження, що всі ці історії — частини однієї великої розповіді. До того ж, розвиваючи певні спільні теми чи конфлікти, автор поглиблює зміст написаного: наприклад, якщо в одному тексті герой стикається з екзистенційним викликом, то в іншому може відчувати наслідки своїх дій або знаходити нові рішення. Крім того, певні спільні елементи в прозі І. Костецького підкреслюють важливість тем, які повторюються, і зв'язок між творами надає їм додаткових значень: кожен новий текст постає своєрідним коментарем до вже знайомих, але недоговорених сюжетів, а їхні логіка і зміст розкриваються за умови цілісного сприйняття всього прозового нарративу¹.)

Головний герой новели **«Поет та його жінки»**, Ярослав Левицький (один із персонажів роману **«Троє глядять у дзеркало»**), перебуває в ситуації вибору між двома жінками, кожна з яких символізує різні виміри його людської і мистецької сутностей. Перша, його співмешканка Маруся, — уособлення стабільності й турботи, що забезпечує йому комфорт і спокій, а друга, танцівниця Валюшка Вітрильська, — нових можливостей, а водночас непередбачуваності й невизначеності. Вмонтований у новелу текст — недописане оповідання Ярослава **«Поет і жінка»** (назва й сюжет якого резонують із текстом І. Костецького) з присвятою В. В., отже — жінці, про яку він мріє, — розкриває кризу стосунків персонажів, спричинену побутовими труднощами й одноманітністю існування («жахом буття й любові»), а також природу внутрішнього конфлікту Ярослава і мотиви його вибору; у випадку його зрадженої обраниці, яка читає це оповідання, — дає змогу поглянути на себе збоку і змінити власну — неорганічну, а прибрану заради нього, яка, проте, виявилася хибною, роль. Отже, письменник використовує прийом «тексту в тексті», щоб показати, як літературний твір стає чинником, що впливає на вибір людини, змінюючи її рішення і вчинки (художня дійсність у такий спосіб ніби урівнюється з реальністю життя). Коли Ярослав вирішує залишити свою громадянську дружину на користь іншої, це рішення супроводжується емоційними метаннями, що завершуються листом од

¹Через це у випадку вибіркового ознайомлення з текстами письменника складається враження неповноти й незавершеності, яке не оминуло навіть такого спостережливого аналітика, як В. Державин: констатуючи схильність І. Костецького до творення складних психологічних ситуацій, він водночас указував на відсутність чітких рішень або виходів із конфліктів у його прозі. «І. Костецький чудово вміє збудувати гострий — переважно парадоксальний — психічний конфлікт і драстично накреслити, в найтонших її деталях, виниклу з того трагічну ситуацію; але що саме робити далі з тією ситуацією — це лишається здебільшого і для нього самого неясним» (1948, с. 142). Як очевидно з цього висловлювання, критик не врахував того факту, що неясність або відсутність чіткої розв'язки можуть бути заздалегідь продуманою стратегією автора, який прагне в такий спосіб спонукати читача до роздумів, залишивши простір для його інтерпретації події чи факту, а отже, є ознакою складності твору, а не його недоліком.

Валюшки, котра сповіщає йому про своє одруження з Григором (їхнє весілля зі заздалегідь передбачуваним фіналом — без подружнього щастя, бо наречений покидає дружину в першу шлюбну ніч, щоб стати новобранцем, — це основний сюжет «Божественної лжі»). Отож, хоча зміна Ярославового рішення й пов'язана зі зовнішнім чинником — відмовою жінки, про яку він мріяв, цей чинник стає стимулом для переосмислення попередніх стосунків, а їх розпад — початком нового етапу у взаєминах.

Зміна ставлення Ярослава до Марусі зумовлена насамперед її відмовою від попередньої, невдалої ролі, зведеної до хатньої робітниці чи особистої секретарки, і примірянням іншої, більш відповідної її природі. Ярослав пропонує своїй обраниці почати все спочатку й розіграти історію їхніх стосунків, як п'єсу, акт за актом (моменти знайомства, побачень, освідчення тощо): «Познайомимось, я ходитиму, спершу раз на тиждень, тоді частіше, ти житимеш з Григором, а я ходитиму до вас, ізнов з вами здружуся, залицятимуся до тебе, стану твоїм нареченим, станемо одне одному “ти” казати...» (2001б, с. 160). Гра, яка стає виходом із ситуації відчуження, включає елементи ризику, маніпуляцій і взаємодій, а її правила в процесі можуть змінюватися (так, попередня домовленість про рівноправність між обома партнерами зазнає фіаско, а нерівноправність — із домінуванням то чоловіка, то жінки — відкриває нові сценарії взаємодії, які приховують вимірювання влади, індивідуальні мотивації та норми, що впливають на поведінку персонажів). До того ж використання прийому гри дає письменникові змогу поставити під сумнів традиційні уявлення про романтичні стосунки між чоловіком і жінкою, підважити стереотипні рольові моделі тощо. Ймовірно, має рацію сучасна дослідниця, аналізуючи цей твір як «зруйнований міф про лицаря та його даму, власне його зворотний бік», хоча, розглядаючи його в невідповідному контексті (який певним чином і спотворює її висновки) — радянських кіноновел 1930-х років, — недооцінює його гуманістичного змісту, власне віри письменника в людську природу й почуття, а сумнівається в ній, твердячи, що «Костецький і сам долучається до творення міфу про здатність людини раз у раз починати своє життя з “чистої сторінки”» (Гусейнова, 2004, с. 246, 250). Однак І. Костецький не обмежується лише руйнуванням міфу про лицаря та його даму чи матеріалізацією ідеї про можливість перезапуску життя з «чистої сторінки», а наголошує, що кожна криза містить у собі потенціал для відновлення, — це основна ідея його новели.

У «**Божественній лжі**» мотив відчуження реалізується через деформацію традиційного сюжету і контрастність поведінки персонажів. Головний герой новели, Григор, у шлюбну ніч покидає свою наречену Валюшку, щоб стати новобранцем (а їй сповіщає про свою начебто «невигойну

хворобу»), — цей парадоксальний учинок створює ефект емоційної відстороненості, оскільки розрив між логікою дій персонажа й реаліями побуту руйнує «горизонт очікування», підважуючи звичні уявлення про кохання, обов'язок і моральні цінності.

Ситуацію відчуження в новелі передано як у сюжетній побудові, так і в стилістичних деталях: непрямих порівняннях, метафорах, зумисній нелогічності в описах, що поєднують психологізм із філософською рефлексією, романтичну чуттєвість — із саркастичним кругозором, а побутову конкретність — із театральною штучністю. Реальність у творі І. Костецького нагадує хаотичний калейдоскоп подій, де навіть такі сцени, як танець чи інтимне зближення молодят, перетворюються на фрагменти театральної вистави, а персонажі видаються радше маріонетками в іронічній грі долі. Наприклад, гості весільного застілля більше схожі на набір безликих масок і голосів: хоча їм і надано імена, вони не мають жодних рис індивідуальності й фігурують як символічні елементи декорації, а не реальні люди. Діалоги та дії персонажів, позбавлені змісту і логіки, набувають ознак пародії, і навіть умовно інтимні моменти справляють враження механічних і емоційно порожніх (наприклад, розмови про «стриб-стриб» чи «камбрбум» більше нагадують карикатуру на еротіку, ніж справжній вияв близькості).

Стилістичні експерименти, зокрема абсурдистські діалоги, оголюють розрив смислових зв'язків між персонажами, а натуралістичні акценти на тілесності демонструють дегуманізацію й відчуження в людських взаєминах. Вживання польських, німецьких, англійських слів справляє враження багатомовності персонажів, акцентуючи на їхній неспроможності порозумітися навіть у межах спільного простору. Звукові повтори й неологізми спрямовані на руйнування традиційної структури тексту і перенесення уваги з логіки змісту на емоційно-чуттєвий та асоціативно-інтуїтивний вплив: мова ніби «ламається» на очах у читача, стає деформованою, як і свідомість героїв, що перебувають у стані внутрішнього хаосу й невизначеності. У своїй оцінці «Божественної лжі» Іван Кошелівець називав ці прийоми І. Костецького «карколомними вправами», вказуючи, що вони неабияк шкодять художності новели. «Складається враження, наче автор свідомо калічить свій талент задля оригінальності» (1947, с. 55), — дорікав він і з іронією зауважував, що такі мовні експерименти створюють враження, ніби читач опинився в гуркотливій атмосфері фабричного цеху, де повторюваний «камбрбум» чинить звуковий тиск на сприйняття. Однак цей ефект має принципове значення для І. Костецького, оскільки він прагне показати не лише розпад мови, а й комунікативні бар'єри, які постають між людьми. (Відповідно, спотворення вислову відображає розірваність міжсуб'єктних

зв'язків, а нові словесні конструкції, збудовані на залишках старої мови, символізують спробу подолати автоматизм і механічність людського існування.)

Вирішальним чинником у доленосному рішенні Григора зректися сімейного щастя та обрати шлях, що веде до невизначеності або потенційної смерті, стає сон, який немовби «урівнюється з поважним аргументом, і підсвідоме бере активну участь в реальному житті» (Матвієнко, 2001, с. 171). (Ідея пізнання реальності через сновидіння і розмірковування про природу й види снів зближують «Божественну лжу» з іншими експресіоністськими творами І. Костецького, зокрема з «Ціною людської назви».) Сон Григора — визначальний для розуміння ідеї «божественної лжі» та її двозначної функції в тексті. Григорова вигадка про свою «невигойну хворобу» має вигляд, з одного боку, обману, а з другого, — спроби захистити Валюшку від болючої правди чи небезпеки. Цю брехню названо «божественною», оскільки вона виходить за межі звичного обману та набуває своєрідного морального виправдання: покидаючи Валюшку, Григорій не просто уникає конфлікту чи відповідальності, а керується мотивами, які вважає «вищими», — жертвуючи собою, він хоче зберегти її ілюзію щастя. (Таким чином, автор показує, що брехня може бути не лише проявом слабкості чи маніпуляції, а й своєрідним виявом любові чи турботи, хай і морально суперечливим.) Водночас утеча Григора символізує не лише фізичне віддалення, а й спробу вирватися зі світу порожнечі та абсурду, який його оточує, — із цієї перспективи його вчинок видається єдиною осмисленою дією, що має логіку й мету, навіть якщо ця мета залишається не до кінця не розкритою.

І. Костецький, імовірно, сподівався, що читач самостійно заповнить сюжетні прогалини «Божественної лжі», спираючись на її тему і контекст, але неоднозначність фіналу і ризик його хибного трактування², очевидно, змусили його розкрити прихований зміст твору. В одному з інтерв'ю письменник пояснив, що мотив покидання нареченої в першу шлюбну ніч є його художньою інтерпретацією легенди про Григорія Сковороду, який нібито відмовився від одруження, обравши замість сімейного життя шлях духовного пошуку

² До прикладу, В. Державин уважав розв'язку «Божественної лжі» художньо непереконливою і тенденційною, а сам твір — «естетичною помилкою» автора, який, на його думку, не зміг належно обґрунтувати мотиви вчинку персонажа. Критик наголошував, що ці мотиви повинні були «міститись "поміж рядків" і понад текстуальним сенсом попереднього викладу, міститись в усіх тих недовомовлених і затаєних натяках та асоціаціях, що їх культивує — насамперед, за взірцем Гемінґвея — примхливий експресіонізм І. Костецького, нарешті — міститись у самій постаті героя, в його психологічному портреті» (1950, с. 11), але автор залишив цей аспект неопрацьованим, сподіваючись на інтуїтивну здогадку читача. У результаті, доводив В. Державин, це порушило композиційну єдність, емоційну достовірність і художню логіку новели.

й просвітлення. Г. Сковорода, на якого часто покладається І. Костецький, осмислював любов і моральні принципи через ідеал гармонії духу й відмови од мирських пристрастей. Відповідно герої новели Григорій стоїть перед подібним вибором: він покидає дружину, керуючись не лише зовнішніми обставинами, як-от війна, а й внутрішнім прагненням до самопізнання й утвердження пріоритету моральних і духовних цінностей над матеріальними й тілесними спокусами. Звернення І. Костецького до сквородинівського інтертексту через епіграф із поезії Юрія Клена «Сковорода» і символічне співзвуччя імен (головного героя звать Григорій, іншого — Григорій, а інженера-меліоратора іронічно називають Григорієм Сковородою) допомагає зрозуміти внутрішню дилему персонажа і ввести у твір ідею переваги духу над тілом, а обов'язку — над чуттєвою прив'язаністю. Таким чином, через мотив сновидіння, літературні алюзії та філософські паралелі І. Костецький не лише відтворює фрагмент із біографії Г. Сковороди, а й надає йому нового сенсу, трактуючи вибір Григора як символ універсального конфлікту між любов'ю, моральним обов'язком і пошуком істини, що знаходить своє вираження у формі «божественної лжі».

Проблеми байдужості й автоматизму в людських взаєминах, а також боротьби за щирість вираження почуттів і природність поведінки І. Костецький осмислює в новелі **«Шість ліхтарів і сьомий місяць»** (німецькомовна версія опублікована 1947 р., українська — 2001 р.). Безпристрасність і знеохочення, які автор констатує в письменницькому середовищі — людей різного віку, зовнішності й мистецьких уподобань, указують на проблеми, пов'язані з відчуженням у повоєнному світі (таким чином І. Костецький аналізує психологію відчуженості не лише як переживання окремої особистості, а й як соціокультурне явище, котре стосується цілого прошарку людей, що втратили зв'язок із життям і його цінностями). Розкидані по тексту деталі вказують, що йдеться про українських письменників на «плянети Ді-Пі», тобто про добре знайоме і близьке автору середовище, а отже, не лише уточнюють контекст, а й загострюють проблематику, надаючи їй автобіографічно забарвленого змісту. До українського еміграційного контексту відсилає і присвята твору Є. М. — найімовірніше, Євгену Маланюку, одному з найбільш шанованих І. Костецьким авторів.

Головні персонажі, які, здавалось би, нездатні взаємодіяти, бо налаштовані одне до одного заздалегідь упереджено, — підстаркуватий редактор літературного часопису і двадцятирічна дівчина, чий статус означено як «донька директора», — переживають утрату зв'язку з власними почуттями та емпатією. Відчуженість, із якою стикаються герої, є не лише особистою трагедією, а й знаковим явищем світу, де спілкування зведене до поверхневих форм, а штучність почуттів

і моделей поведінки стала нормою, — у подоланні цієї «норми» й полягають ідейна спрямованість новели та її гуманістичний зміст. Незначна кількість персонажів, залучених до діалогу, дає змогу автору зосередитись на суті екзистенційного конфлікту, до того ж ця обмеженість стає важливим інструментом у творенні психологічних характеристик, сфокусованості на розвитку відносин між персонажами та змушує читача зосередитись на взаємодії між ними, глибше вникнути в їхні суперечності, а обмеженість локацій, де відбуваються події, сприяє упусканню зовнішніх факторів, які відводили б увагу від основного. Розвиток сюжету спрямований на те, щоб показати, як начебто запрограмований «механізм» соціальної поведінки редактора Стеця Германовича «ламається». Персонаж приходиться кілька разів до свого колеги Вереса, щоб розповісти йому історію, про яку згадав випадково, а коли не застає його вдома, то вирушає на пошуки, переймаючись, чи нічого з ним не трапилося в місті: цей джойсівський підхід до побудови сюжету зумовлює своєрідну поетику новели і програмує її зміст. Усе, що відбувається зі Стецем Германовичем упродовж дня, місця, які він відвідує, і людей, із якими зустрічається, показане крізь призму його викривленого сприйняття.

Образ Стеця Германовича побудований на основі розриву між характером і особистістю, зовнішнім і внутрішнім виявами його «Я» (якщо характер персонажа пов'язаний із немінучими суспільними детермінантами і схильністю до стереотипів, то особистість відображає його істинну природу). І. Костецького цікавить насамперед психологічний стан людини, що блукає містом, охоплена навіяною тривоگوю, і він прагне виразно й переконливо передати напруженість і водночас абсурдність ситуації, «зворушити» читача та розтривожити його розум, емоції, уяву. Символічним уособленням внутрішнього «Я» Стеця Германовича стають окремі локації художнього простору новели, наприклад переповнені людьми закриті приміщення (ресторан, кінотеатр), які відображають особисту й колективну несвободу, скутість і проєктуються на життя персонажа. Залюднена вулиця, що нагадує розбурханий океан, а людина, кинута в її обійми, — потопельника, увиразнюють почуття безвиході й байдужості оточення (образ міста-океану уособлює простір, сповнений небезпек і ризиків, із якими стикається людина, а художні деталі, що творять цей образ, указують на випадковість і непередбачуваність, які чекають на неї). Натомість природні елементи — цвіт яблуні, ніч, місяць — протиставляються обмеженням, що нав'язані соціумом, і символізують свободу, гармонію та прагнення до співпричетності, порозуміння та взаємодії з іншими.

Важливе значення у цій новелі І. Костецького має інтертекст: персонажі, котрі мігрують із одного твору до іншого (наприклад, Роман Дробот

із новел «Божественна лжа» і «Тобі належить цілий світ» присутній тут не фізично, а на рівні згадок — як поет, у чийй деформації мови й оригінальних прийомах словотворення головний герой знаходить спосіб вивільнення людської особистості з повсякденної рутини; у «Повісті про останній сірник», приміром, така деформація виражена через лепетання дитини, що вчиться говорити), своєрідне переписування героєм біблійної історії про створення людини (Бог уявляється різьбярем, який витесує з дерева не першочоловіка, а двох людей, пов'язаних одне з одним дружбою) та ін. Розхристаний, на перший погляд, сюжет набуває цілісності через зв'язок деталей. Наприклад, згадка про Романа Дробота, який начебто хворіє і потребує меду, на початку новели корелює з епізодом розмови Лесі з редактором Стецем Германовичем наприкінці: його співрозмовниця зізнається, що їздила в пошуку меду до міста Е. Отож неважко збагнути зв'язок Лесі з Романом Дроботом, а відповідно й увагу редактора до неї і — через поцінування ним поетичних знахідок Дробота — гру з Лесею у словотворення: так автор показує, як ніби випадкові події й предмети «споріднюють незнайомих, не дуже собі симпатичних людей» (Стех, 2005а, с. 19). Експеримент із мовою, інтертекстуальність, утілення через образну структуру тексту і його символіку екзистенційного змісту — усе це робить новелу художньо завершеною і неповторною, а також уписує її в типологічний ряд інших творів письменника.

Роздумами про кризу ідентичності в умовах еміграції «Шість ліхтарів і сьомий місяць» пов'язано з новелою «Ціна людської назви» (опублікованою в альманасі «МУР» за 1946 р.), у якій І. Костецький аналізує проблему відчуження через драму втрати імені й екзистенційну боротьбу героя (колізію двійництва як прояву самовідчуження). Поява людини з тим самим іменем хоч і може бути пояснена в реалістичній площині (існуванням молодого Палія, який засвідчує свою особу записом у паспорті), набуває глибшого значення в контексті унікальної психологічної «ситуації» старого Палія, порушуючи питання про конкретність його існування. Зрікшись свого справжнього прізвища (Карпига), герой обирає псевдонім як захисний панцер чи своєрідний «одяг», що дає йому змогу сховатися від зовнішнього світу, але водночас віддаляє од перспективи самоусвідомлення. Отже, відчуження в цьому випадку проявляється і як механізм самозахисту, і як джерело екзистенційної кризи, що відображає проблему еміграційної тожсамості, а водночас і загальну дилему людства — пошук відповіді на питання: «Хто ми є?». І. Костецький розкриває цю кризу крізь приму екзистенціалізму — як конфлікт між прагненням людини до самовизначення і тиском зовнішніх обставин, тобто ролей, які їй нав'язує суспільство, та обмежень, що заважають реалізації її справжньої сутності.

Для відображення внутрішніх змін старого Палія, котрий переживає «смерть» старої ідентичності й «вродження» нової, І. Костецький використовує прийом «потоків свідомості». Зокрема, через уведення елементів абсурду, алегоричних образів і сновидінь занурює читача в подвійне існування персонажа, де реальне переплітається з ілюзорним, а звичні уявлення про дійсність розпадаються. Логіка думок старого Палія вибудована на емоційних і образних зв'язках, асоціаціях і алюзіях, які відображають його тривогу, внутрішню боротьбу й пошуки сенсу власного існування (у її основі — розлогий інтелектуальний інтертекст). У свідомості героя простежується поступальний рух від універсального — первісних джерел людського буття — до особистого: прагнення зберегти власне «Я» у світі, що змінюється.

З незапам'ятних давен море викидало на берег безліч первісної слизоти. (*Я людина без імені*). Безліч слизоти гинуло на березі об колі камінчики. (*Чи ви збагнули, Марто, я людина без імені*). Одне ядрце не загинуло об колі камінчики (*потім у сальоні відсахнулись і кашлянули людина без імені*), а обжилося між камінчиків і стало людиною. (*Як же ж ви пробували вигадувати це без усвідомлення людина без імені*). Я знаю, воно ядрце в слизоті думало перед мільйоном років так само, як я: ану ж, думало, мені першим судилося вижити без панцера, без імені. В ньому, в ядрці, зібгавсь тодіпологовий корч вселенної, сказав він і від напруги думки заснув. (2005, с. 41–42)

Метафори первісної слизоти, з якої народилася людина, пологів усесвіту, виживання без панцера перегукують з ідеями дарвінізму й екзистенціалізму: персонаж розмірковує про те, що людина — це результат не лише біологічної еволюції, а й боротьби за самоусвідомлення і за ім'я, яке є символом її ідентичності, а «життя без імені» — це не лише втрачена соціальна позиція, а й виклик людській природі. «Корова вдовольняється кожною луговою травою, і горобець кожним зернятком. Людина ні. Тисячу зернин людина відкинула» (2005, с. 41), — цей фрагмент нагадує про прагнення людини до чогось вищого, що відрізняє її від тварини, і водночас містить критику її надмірної вибагливості, споживацтва й віддалення од світу природи. Продовження: «Тисячу й тисячу зернин відкинула людина, аж знайшла хлібину. І за хліб точаться війни» (2005, с. 41) — указує на те, що людський вибір і пошук досконалого мають не лише творчі, а й руйнівні наслідки (відкриття «хлібної зернини» як символу прогресу, культури та цивілізації стає джерелом конфліктів і війн). Образ «зубатого корабля» з балади про корсара Френсіса Дрейка уособлює авантюризм і хиткість світу, зрушеного з місця,

а ще — непевність цінностей та ідеалів, які, хоч і ведуть людину крізь життя, втрачають зміст у кризових ситуаціях. Натомість рефрен «Я люблю мій маленький дімок» символізує специфічний еміграційний комплекс втрати дому і намагання знайти пункт опори. За Григорієм Грабовичем, ця фраза відображає внутрішню потребу творця на еміграції зберегти свій «панцер-дімок», а також небажання чи страх вийти за межі звичної захисної оболонки й увияти себе без неї (2000, с. 29). Образ людини, що тягне мішок картоплі через війну й бомбардування (імовірно, задум для ненаписаної картини), — це метафора боротьби за виживання, у якій базові потреби беруть гору над духовними ідеалами. Віз, запряжений волами, що долають шлях од Полтави до Буенос-Айреса, символізує розпорошеність «викинутих українців» по всьому світу, а водночас є своєрідною алюзією до чумацького роду Карпиг, прізвища якого колись зрікся персонаж. Палієві міркування про руйнівну природу ненависті, яка нищить самих її носіїв, і його парадоксальна ідея «нелюдської людяності» наголошують на необхідності нової етики співіснування, що ґрунтується на збереженні людяності навіть у найважчих випробуваннях. Відмова од псевдоніма і повернення до справжнього прізвища (Карпига) означають не лише поновлення національно-культурної тожсамості персонажа, його зв'язку із власним корінням, а й «утілення найскладнішого з творів людини: власної особистості» (Стех, 2005b, с. 167). (Розв'язання конфлікту між «Я» і світом відбувається у згоді з чільним постулатом екзистенціалізму про те, що людина сама визначає власне існування через вибір і дію.)

Звісно, варто задуматися над тим, як порушену в «Ціні людської назви» проблему зміни прізвища пов'язано з автобіографічним досвідом письменника, зокрема з його післявоєнними ідентифікаційними пошуками й ціннісними орієнтирами. Рішення І. Костецького змінити батькове російське прізвище на материне українське не було лише формальністю, а символізувало розрив із частиною власного минулого й усвідомлений (який виходив за межі сліпого патріотизму чи етнічної самоідентифікації, а вимагав раціональної, моральної й етичної відповідальності) вибір *бути українцем*. Певна річ, письменник усвідомлював складність формування української ідентичності в умовах еміграції та розсіяння і не приховував того, що його вибір був актом самовизначення і творення себе як митця, оскільки українство він уважав не самоціллю, а способом долучитися до глобальної культури через реалізацію великого проєкту: «народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту планету української духової та політичної державности», що означало для нього «довести можливість неможливого» (2005, с. 519). І. Костецький навіть наголошував, що міг би належати до різних національних і культурних традицій —

російської, польської чи єврейської, оскільки мав відповідні «духові дані», але свідомо обрав українську, попри критичне ставлення до деяких рис українців (демонструючи таким чином позицію інтелектуала, для якого суспільний і культурний обов'язок превалює над особистими вподобаннями). Письменник сприймав власне ім'я як пластичний і динамічний феномен, який він здатен конструювати, трансформувати і навіть контролювати, і вірив у те, що «нове ім'я несе йому нову ідентичність, дає нове духовне опертя, разом із новим іменем розкривалися приховані раніше можливості його як письменника» (Барабаш, 2018, с. 8). «Я спроможний вигадати для себе ім'я, його особливу транскрипцію, розписати наперед свій життєпис і вдосконалити його в минулому на власний смак і вподобу. З абсолютного ніщо постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром» (Костецький, 2005, с. 519), — стверджував він. У цьому контексті ім'я стає для автора метафорою невичерпного людського потенціалу до самотворення, а також викликом ідеї фатальної зумовленості людського існування. (Закономірно, це бачення підважує традиційне уявлення про «Я» як про незмінну сутність і спонукає до роздумів, якою мірою особистість визначається власною волею, а якою — залежить од зовнішніх обставин.)

Своїм найважливішим завданням І. Костецький уважав подолання культурних і духовних меж, переосмислення звичних уявлень про мистецтво і людину, а також — творення нових конструктивних і наративних форм, які б не лише відображали сучасність, а й формували її. Те, що для нього це було питанням не лише літературної техніки, а й екзистенційного вибору — спробою визначити роль письменника як творця нової реальності, І. Костецький спробував довести в **«Повісті про останній сірник»** (написана на початку 1940-х, уперше видрукувана 2005 р.). Її жанр поєднує елементи антиутопії, притчі й алегорії, композиція розірвана, а характер дії фрагментарний, позбавлений сюжетної чіткості й зітканий із багатьох випадкових історій, які не мають традиційних початку чи кінця, а сфокусовані на певних, іноді абсурдних, ситуаціях і сукупно творять мозаїку сприймань, охоплень, роздумів. (Відповідно персонажі сприймаються не як самодостатні індивідуальності чи глибокі психологічні образи, а як рупори авторських ідей і виконують ролі умовних виразників світогляду письменника чи функціональних елементів, що приводять у дію складну й продуману фабулу.)

Основний прийом, який використовує І. Костецький для комбінації розрізнених історій в умовно цілісний художній наратив, — фотомонтаж, функція якого, за визначенням письменника, у тому, щоб «вирвати предмет з його звичного ряду й поставити в інакші зв'язки» (2005, с. 159), а отже, у деформації звичних уявлень і стереотипів, потребі показати, як предмет, образ чи ідея,

втрачаючи свою звичайну функцію чи значення, через перепозиціонування набувають нового змісту. Цей прийом, який І. Костецький задіяв і в інших творах (наприклад, у новелі «Тобі належить цілий світ»), стає важливим інструментом для зображення складності й неоднозначності людського життя, фіксування фрагментарності думок і емоційних станів, вираження особистих чи соціальних тем, які інакше могли би залишитися непоміченими. Крім того, він дає відчуття наближеності до художньої реальності, відкриваючи читачеві новий підхід до сприйняття тексту й допомагаючи йому знайти власну інтерпретацію подій, про які йдеться (а сприймати і трактувати ці події можна по-різному).

Не менш важливий і композиційний прийом обрамлення, який реалізується через роздуми головного героя, нащадка українських емігрантів Джефрі Мельника, про потенційні наслідки сірника і завершення повісті сценою пожежі (така структура дає автору змогу наголосити, що навіть, на перший погляд, незначний факт може мати серйозні наслідки):

Що, подумав він, що якби з цього останнього вранішнього сірника та сталася надвечір велика пожежа. Це могло б стати знаменною подією. Як же низько над прірвою всі ми ходимо, і наша приреченість до буденного ходу життєвих епізодів думка ніколи не погодиться припустити, що кинутий і безумовно згаслий сірник спроможний викликати катастрофу. (2005, с. 191)

Функція цього прийому — в акцентуванні непростійності навколишнього світу й ілюзії контролю людиною власних думок і вчинків: думки Джефрі Мельника постають із його спостереження за власними бажаннями, страхами та побоюваннями, а завершальна сцена пожежі вносить у них елемент реальності, створюючи контраст між міркуваннями персонажа та їх наслідками.

Система персонажів «Повісті...» організована через прикметний для І. Костецького прийом двійництва, що передбачає наявність парних персонажів, котрі відображають проблему нецілісності особистості (як у випадку двох Паліїв у «Ціні людської назви»). Це показано, наприклад, в епізоді взаємодії Джефрі Мельника із сестрами-танцівницями, коли він називає одну іменем іншої або, звертаючись до однієї з них, використовує подвійне ім'я, отже, вважає їх не окремими індивідуальностями, а частинами одного цілого. Переживання втрати цілісності, як особистісної, так і всесвітньої, — один із ключових мотивів розмислів персонажа-письменника, у якому неважко впізнати автора «Повісті...»: «...я не вірю в можливість цілості власної душі, бо мою душу щодня шмагає, і шматує, і роз'їдає моє незадоволене почуття справедливості» (2005, с. 193), — зізнається він. Засобом пошуку самоідентичності

й установлення зв'язку зі світом, що допомагає йому поновити цілісність, є творчість, а найвищим ідеалом, до якого він прагне, — справедливість, яка символізує його бажання знайти гармонію у власному житті й навколишній реальності.

Змальовуючи неназване латиноамериканське місто, де через страйк працівників сірникової фабрики не залишилося жодного сірника, І. Костецький вигадує абсурдну ситуацію, яка стає каталізатором для розуміння внутрішніх суперечностей, що постають перед людиною в кризових обставинах, складності людської природи і хиткості системи морально-етичних норм і суспільно-політичних зв'язків. Отже, автор навмисно формує максимально зосереджений контекст, у якому звичні речі, позбавлені своєї буденності, набувають нових відтінків значень. Брак сірників, а відповідно і можливості закурити є не лише продуманим сюжетним ходом, а й інструментом для розкриття характерів персонажів: ритуал куріння перетворюється на символ взаємодії людей різних соціальних станів, національностей і віросповідань. З огляду на широке використання письменником культурних, зокрема й біблійних, паралелей Інна Юрова характеризує «Повість...» як «авторську редакцію» євангельської історії про останній тиждень земного життя Христа, твердячи, що І. Костецький переніс канонічний сюжет у сучасне річище, перейменувавши та перевдягнувши його персонажів відповідно до власних художніх поглядів, переосмисливши євангельські проблеми та заповіді (Юрова, 2006, с. 90–91). Однак біблійні алюзії й ремінісценції — лише один зі складників повісті: автор поєднує їх із пародіюванням політичних систем (передусім соціалістичної) і критикою технократичних утопій (зокрема ідеї створення «нової людини»), які знецінюють індивідуальність. Значну роль у побудові сюжету «Повісті...» відіграють елементи абсурду, що виявляються в нелогічності подій, дивакуватих учинках героїв і їхніх часто позбавлених сенсу висловлюваннях.

У центрі твору — проблема втрати й пошуку власного «Я», розкрита через образ Джефрі Мельника. Його прізвище символічно натякає на зв'язок із батьківщиною предків, а біографія демонструє пристосування до умов, у яких українська культурна ідентичність перебуває на узбіччі суспільної уваги. Скориставшись перевагами кризової ситуації в місті-казані, де змішано різні релігії, раси й національності, Джефрі Мельник прагне знайти себе і своє місце в хаотичному й мінливому світі. Його історія розкриває ще один аспект авторської концепції «української людини» — балансування між хиткістю власного становища і прагненням здобути нові духовні та культурні орієнтири. Водночас невизначеність нащадка українських емігрантів переростає в символ кризи цінностей, мети і смислу, яка охоплює все людство, неспроможне збагнути основних законів життя. Пошуки ідентичності

Джефрі Мельника пов'язані з політичними перипетіями, релігійними й філософськими роздумами, любовною драмою, у яку його втягує вихор подій, і виявляють глибоке екзистенційне невдоволення: «...світ виник тільки з чиєїсь незаспокоєної праги» (2005, с. 242), — переконаний він. Соціальна роль героя коливається між політиком, мандрівним філософом і нереалізованим кінорежисером, а особисті переживання переплітаються з глобальними філософськими питаннями. Доводячи, що життєві реалії абсурдні самі по собі й що сенс життя — у творчості, Джефрі Мельник зрікається посади президента. (На тлі суспільно-політичних змін у місті цей учинок також служить запереченням ідеї народної революції, яку герой вважає ворожою людській індивідуальності.) Слова: «Я хочу, щоб на диваків казали: це нормальні люди» (2005, с. 212), які він повторює рефреном у розмові з Естрельєю, виявляють прагнення переосмислити суспільні норми, зокрема підважити поняття «нормальності» й наголосити, що «диваки», тобто ті, хто не вкладаються в рамки загальноприйнятого, заслуговують на таку ж повагу і визнання, як і всі інші. Джефрі Мельник прагне стати «голосом» тих, хто відчуває тиск із боку системи, яка прагне постригти всіх під один гребінець і визначити, що є прийнятним, а що — ні: у його словах звучить заклик до прийняття різноманіття, пошанування особистості й підтримки тих, хто не боїться обстоювати власне право на інакшість.

Визначальним моментом в екзистенційних пошуках Джефрі Мельника є його звернення до числа тридцять три, яке має глибокий символізм і асоціюється з такими важливими постатями, як Христос і Данте: «Я мужчина, такий, як і всі, але нині мій день народження. Мені рівно тридцять три роки. Тридцять три роки було нашому Спасителю, коли його розп'яли, і, здається, тридцять три роки було Дантові, коли він почав свій твір» (2005, с. 215). Аналогії, які проводить Джефрі Мельник, формують контекст для розуміння його переживань, самоусвідомлення і пошуку сенсу життя (тут, як і в інших своїх творах, І. Костецький використовує історико-культурні ремінісценції і художні символи для поглиблення змісту). Асоціація з Христом, власну версію земного життя якого Джефрі Мельник викладає у вигляді сценарію до кінострічки, вказує на екзистенційний конфлікт персонажа: він відчуває, що його «Я» розривається між бажанням бути прийнятим суспільством і потребою в глибшому сенсі, якого не знаходить. Як і Христос, він переживає внутрішню кризу, що супроводжується пошуком мети, усвідомленням власної місії, потребою справедливості й здатністю до самопожертви. На пошуки мистецької або духовної істини вказує і згадка про Данте, який почав писати свою «Божественну комедію» в тридцять три роки. У цьому сенсі історія Данте сприймається як прагнення до «абсолютних переживань». Тобто

таких, що їх рідко хто зазнає», які вивели б його за межі повсякденності й відкрили шлях до нових вершин у самоусвідомленні.

У контекст кризи, що її переживає Джефрі Мельник, уписуються і його стосунки із сестрами-танцівницями: вони відображають конфлікт персонажа між еротичним бажанням і суспільними нормами, тілесною природою і концепціями краси, моралі й людської гідності. Коли Джефрі Мельник говорить оголеній танцівниці: «Греки вважали за щастя бачити одне одного голими. І робили різьби з голого тіла. Я нічого брудного від тебе не хочу» (2005, с. 215), він намагається дистанціюватися від тілесності, перетворюючи інтимний момент на раціональну й абстрактну дискусію. Це виказує нездатність персонажа прийняти людське тіло в його природному вигляді й переживання ним відчуження як од фізичної, так і від емоційної реальності. Своїми філософськими сентенціями він хоч і прагне надати ситуації сенсу, але його намагання втекти від дійсності й заховатися від справжніх почуттів і бажань ще більше віддаляють його від справжньої сутності.

Висновки. Отже, гуманістичний екзистенціалізм І. Костецького пов'язаний із експресіоністською манерою його письма, що виявляється в загостреній емоційності, символічності образів, драматичній контрастності сюжетів і прагненні через індивідуальні історії героїв розкрити універсальні проблеми людства. Запрошуючи читача до діалогу про сенс людського існування, письменник опрацьовує ключові для своєї творчості мотиви відповідальності за долю інших («Поїзд раз у раз спинявся», «Перед днем грядущим»), дегуманізації в умовах війни («Тобі належить цілий світ»), відновлення стосунків («Поет та його жінчини») чи неможливості зближення («Ми з Недж»), конфлікту між особистим щастям і суспільним обов'язком («Перед днем грядущим», «Боротьба за прапор»), а також кризи ідентичності та втечі від суспільного конформізму («Ми з Недж», «Божественна лжа», «Ціна людської назви»).

Важливими художніми інструментами, що увиразнюють морально-психологічні й культурні наслідки відчуження як втрати людиною зв'язку із собою й іншими, а також її спроби зберегти власне «Я» у світі хаосу й невизначеності, стають прийоми мови, гри і маски. Мовний аспект у прозі І. Костецького — один із найсуттєвіших: через уживання незвичних слів, порушення граматичних і синтаксичних норм автор показує, як мова обмежує чи, навпаки, відкриває нові горизонти у взаєминах. Отже, ідеться не лише про стилістичний елемент, а й про пошуки нових форм оприявлення людського досвіду: неологізми і структурні новації покликані відобразити розрив між свідомістю й реальністю, а також віднайти мову, здатну виразити унікальність нового світоприйняття. Водночас ігрове конструювання

мови, зокрема й окаяніалізму на кшталт «камбрбум» чи «кобридень», увиразнює експресіоністську спрямованість творів письменника, який використовує мову як інструмент опору усталеній реальності. Гра перетворюється на засіб подолання відчуження через конструювання простору, у якому персонаж може діяти спонтанно, без прив'язок до визначеної ролі: приміром, у новелі «Поет та його жінчини» ігрові елементи допомагають зруйнувати стереотипні уявлення про стосунки між чоловіком і жінкою. Ігровий підхід до комунікації та переосмислення власної тожсамості (як це показано в новелі «Шість ліхтарів і сьомий місяць») демонструє багатогранність персонажів І. Костецького і їхню здатність до самовідновлення. Цей процес гармонійно вписується в екзистенціалістську проблематику, що акцентує на пошукові автентичності у світі, де людське існування зводиться до виконання нав'язаних суспільством ролей. Балансування між суспільними очікуваннями й особистими прагненнями письменник показує в таких новелах, як «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Ціна людської назви», задіюючи прийом маски.

Способом утвердження екзистенційного вибору людини в умовах історичної катастрофи (війни та окупації) стає категорія героїчного: у новелах «Перед днем грядущим», «Тобі належить цілий світ», «Боротьба за прапор» І. Костецький зображує опір як акт волі, що надає людському існуванню сенсу. На противагу героїчному абсурдне у прозі І. Костецького виявляється через іронію, гротеск і натуралістичні деталі (наприклад, у «Поет та його жінчини», «Ми з Недж», «Божественна лжа»), що увиразнюють маргіналізацію особистості, контраст між її прагненням знайти істину й безглуздя реальності, а також порушують звичні уявлення про цінності, мораль і логіку. Поеднання героїчного й абсурдного відображає парадоксальне бачення буття, у якому драма й абсурд є викликами для людини і водночас способами оприявлення її справжньої сутності. Експресіоністська манера дає змогу І. Костецькому повною мірою розкрити цю суперечність і нагадати, що боротьба за автентичність — це не лише індивідуальний, а й універсальний процес.

Покликання

- Барабаш, Ю. (2018). *Enfant terrible*, або «Інший» посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму). *Слово і Час*, 8, 3–18.
- Барка, В. (1963–1964). Експресіоністична проза Ігоря Костецького. У *Ігор Костецький. Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника* (с. 199–205). Видання «На горі».
- Грабович, Г. (2000). Недооцінений Костецький. *Критика*, 1, 28–29.
- Гусейнова, О. (2004). Куртуазне кохання в драмі Ігоря Костецького «Поет та його жінчини». У В. Моренець (Ред.), *На пошану пам'яті Віктора Кутастого* (с. 245–252). ВД «Києво-Могилянська академія».
- Державин, В. (1946). Ігор Костецький і нове мистецтво новелі. У І. Костецький, *Оповідання про переможців. Дев'ять новель* (с. 25–26). Золота брама.

- Державин, В. (1948a). *Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)*. Академія.
- Державин, В. (1948b). Українська еміграційна література (1945–1947). У Т. Курпіта (Ред.), *Календар-альманах на ювілейний 1948 рік* (с. 130–152).
- Державин, В. (1950). До роковин «ХОРСа». *Пороги*, 10, 10–13.
- Костецький, І. (1946). Новеля для тебе. *Заграва*, 2, 17–20.
- Костецький, І. (1960). Стаття про вірші. У В. Лесич, *Крейдяне коло* (с. 59–82). На горі.
- Костецький, І. (2001a). Ми з Недж: скалка з епосу. *Кур'єр Кривбасу*, 136, 126–132.
- Костецький, І. (2001b). Поет та його жінки. *Кур'єр Кривбасу*, 136, 144–165.
- Костецький, І. (2001c). Поїзд раз у раз спинявся. *Кур'єр Кривбасу*, 136, 123–125.
- Костецький, І. (2005). *Тобі належить цілий світ: вибрані твори*. Критика.
- Костецький, І. (2011). Мертвих більше нема. Збережені фрагменти другої частини роману. *Кур'єр Кривбасу*, 260–261, 340–354.
- Костюк, Г. (1983). З літопису літературного життя в діаспорі. *У світі образів та ідей. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980* (с. 440–490). Сучасність.
- Кошелець, І. (1947). Стиль surmaderne. *Літаври: літературно-мистецький і науково-популярний місячник*, 2, 55–57.
- Матвієнко, С. (2001). Експеримент з мовою: інтерпретація творів Ігоря Костецького. *Кур'єр Кривбасу*, 12, 167–183.
- Онишкевич, Л. (1998). Листування з Ігорем Костецьким. *Сучасність*, 6, 130–149.
- Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі* (2-ге вид.). Львів.
- Петров, В. (1946). Екзистенціалізм і ми. *Рідне слово*, 11, 34–43.
- Петров, В. (2013). Ігор Костецький та його критики. У *Розвідки* (Т. 2, с. 715–718). Темпора.
- Соловей, О. (2015). До проблеми відчуження в новелі Ігоря Костецького «Ми з Недж». *Вісник Донецького національного університету. Серія: Гуманітарні науки*, 1–2, 257–266.
- Соловей, О. (2017). Етичні максими в художній прозі Ігоря Костецького. *Матеріали наукової конференції професорсько-викладацького складу, наукових працівників і здобувачів наукового ступеня за підсумками науково-дослідної роботи за період 2015–2016 рр.* (Т. 2, с. 107–110). ДонНУ імені Василя Стуса.
- Соловей, О. (2018). До розуміння експресіоністичної поетики Ігоря Костецького. У *Діалог мов — діалог культур. Україна і світ. VIII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики* (с. 328–341). Open Publishing LMU.
- Соловей, О. (2021). Проблема відчуження у новелі Ігоря Костецького «Шість ліхтарів і сьомий місяць». У А. Віннічук та ін. (Ред.), *Літературні контексти ХХ століття: Вип. 7. Ігор Костецький і доба* (с. 209–229). ТОВ «Твори».
- Стех, М. Р. (2005a). Пошуки. У І. Костецький, *Тобі належить цілий світ* (с. 7–19). Критика.
- Стех, М. Р. (2005b). Стиль. У І. Костецький, *Тобі належить цілий світ* (с. 163–175). Критика.
- Стех, М. Р. (2014). Листування через океан і бар'єр між поколіннями. *Кур'єр Кривбасу*, 290–300–301, 189–193.
- Черненко, О. (1989). *Експресіонізм у творчості Василя Стефаника*. Сучасність.
- Шевчук, Гр. (1947). Право на експеримент і його межі. *Українська трибуна*, 11(35), 4.
- Шерех, Ю. (1946). Стилі сучасної української літератури на еміграції. *МУР — Мистецький Український Рух. Збірники літературно-мистецької проблематики*, 1, 54–80.
- Юрова, І. (2006). *Творча особистість Ігоря Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття*. Норд-Прес.
- Zbirnyk, prysviachenyi 50-i richnytsi z dnia narodzhennia pismennyka* (pp. 199–205). Vydannia “Na hori”.
- Chernenko, O. (1989). *Ekspressionizm u tvorchosti Vasylia Stepanyka* [Expressionism in the work of Vasyly Stefanyk]. Suchasnist.
- Derzhavyn, V. (1946). Ihor Kostetskyi i nove mystetstvo noveli [Ihor Kostetskyi and the new art of the short story]. In I. Kostetskyi, *Opovidannia pro peremozhtsiv. Deviat novel* (pp. 25–26). Zolota brama.
- Derzhavyn, V. (1948a). *Try roky literaturnoho zhyttia na emihratsii (1945–1947)* [Three years of literary life in exile (1945–1947)]. Akademia.
- Derzhavyn, V. (1948b). Ukrainiska emigratsiina literatura (1945–1947) [Ukrainian emigration literature (1945–1947)]. In T. Kurpita (Ed.), *Kalendar-almanakh na yuvileinyi 1948 rik* (pp. 130–152).
- Derzhavyn, V. (1950). Do rokovyn “KHORSA” [To the anniversary of “KHORS”]. *Porohy*, 10, 10–13.
- Hrabovych, H. (2000). Nedootsinenyi Kostetskyi [Underrated Kostetskyi]. *Krytyka*, 1, 28–29.
- Huseinova, O. (2004). Kurtuazne kokhannia v dramy Ihoria Kostetskoho “Poet ta yoho zenshchyny” [Courtly love in Ihor Kostetskyi's drama “The Poet and His Women”]. In V. Morenets (Ed.), *Na poshanu Viktora Kytastoho* (pp. 245–252). PH “Kyievo-Mohylianska akademia”.
- Koshelivets, I. (1947). Styl surmaderne [Surmaderne style]. *Litavry: literaturno-mystetskyi i nauково-populiarnyi misiachnyk*, 2, 55–57.
- Kostetskyi, I. (1946). Novelia dlia tebe [A short story for you]. *Zahrava*, 2, 17–20.
- Kostetskyi, I. (1960). Stattia pro virshi [Article about poems]. In V. Lesych, *Kreidiane kolo* (pp. 59–82). Na hori.
- Kostetskyi, I. (2001a). My z Nedzh: skalka z eposu [Nedge and I: a fragment from an epic]. *Kurier Kryvbasu*, 136, 126–132.
- Kostetskyi, I. (2001b). Poet ta yoho zhenshchyny [The poet and his women]. *Kurier Kryvbasu*, 136, 144–165.
- Kostetskyi, I. (2001c). Poizd raz u raz spyniavsia [The train stopped again and again]. *Kurier Kryvbasu*, 136, 123–125.
- Kostetskyi, I. (2005). *Tobi nalezhyt tsiyi svit: vybrani tvory* [The whole world belongs to you: selected works]. Krytyka.
- Kostetskyi, I. (2011). Mertvykh bilshе nema. Zberezheni frahmenty druhoi chastyny romanu [There are no more dead. Fragments of the second part of the novel have been preserved]. *Kurier Kryvbasu*, 260–261, 340–354.
- Kostiuk, H. (1983). Z litopysu literaturnoho zhyttia v diiaspori [From the annals of literary life in the diaspora]. In *U sviti obraziv ta idei. Vybrane. Krytychni ta iсторико-literaturni rozdumy 1930–1980* (pp. 440–490). Suchasnist.
- Matviienko, S. (2001). Eksperyment z movoiu: interpretatsiia tvoriv Ihoria Kostetskoho [An experiment with language: interpretation of the works of Ihor Kostetskyi]. *Kurier Kryvbasu*, 12, 167–183.
- Onyshkevych, L. (1998). Lystuvannia z Ihorem Kostetskyim [Correspondence with Igor Kostetskyi]. *Suchasnist*, 6, 130–149.
- Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainiskii literaturi* [Discourse of modernism in Ukrainian literature] (2nd ed.). Lviv.
- Petrov, V. (1946). Ekzytentsiializm i my [Existentialism and us]. *Ridne slovo*, 11, 34–43.
- Petrov, V. (2013). Ihor Kostetskyi ta yoho krytyky [Ihor Kostetskyi and his critics]. In *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 715–718). Tempora.
- Sherekh, Yu. (1946). Styli suchasnoi ukrainiskoi literatury na emigratsii [Styles of modern Ukrainian literature in emigration]. *MUR — Mystetskyi Ukrainyskyi Rukh. Zbirnyky literaturno-mystetskoj problematyky*, 1, 54–80.
- Shevchuk, Hr. (1947). Pravo na eksperyment i yoho mezhi [The right to experiment and its limits]. *Ukrainska trybuna*, 11(35), 4.
- Solovei, O. (2015). Do problemy vidchuzhennia v noveli Ihoria Kostetskoho “My z Nedzh” [To the problem of alienation in Ihor Kostetskyi's novel “Nedge and I”]. *Visnyk Donetskooho natsionalnoho universytetu. Seriia: Humanitarni nauky*, 1–2, 257–266.
- Solovei, O. (2017). Etychni maxymy v khudozhnii prozi Ihoria Kostetskoho [Ethical maxims in the artistic prose of Ihor Kostetskyi]. *Materialy naukovoi konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu, naukovykh pratsivnykiv i zdobuvachiv naukovoho stupenia za pidsumkami naukovо-doslidnoi roboty za period 2015–2016 rr.* (Vol. 2, pp. 107–110). DonNU named after Vasyly Stus.

References (translated and transliterated)

- Barabash, Yu. (2018). Enfant terrible, abo “Inshyi” posered bilshosti (Ihor Kostetskyi. Na shliakhu do ukrainiskoi modeli modernizmu) [Enfant terrible, or ‘Alien’ among majority (Ihor Kostetskyi. On way to Ukrainian pattern of modernism)]. *Slovo i Chas*, 8, 3–18.
- Barka, V. (1963–1964). Ekspresionistychna proza Ihoria Kostetskoho [Expressionist prose by Ihor Kostetskyi]. In *Ihor Kostetskyi*.

- Solovei, O. (2018). Do rozuminnia ekspresionistychnoi poetyky Ihoria Kostetskoho [Towards an understanding of the expressionist poetics of Ihor Kostetskyi]. In *Dialoh mov — dialoh kultur. Ukraina i svit. VIII Mizhnarodna naukova Internet-konferentsiia z ukrainistyky* (pp. 328–341). Open Publishing LMU.
- Solovei, O. (2021). Problema vidchuzhennia u noveli Ihoria Kostetskoho "Shist likhtariv i somyi misiats" [The problem of alienation in Ihor Kostetskyi's novel "Six Lanterns and the Seventh Moon"]. In A. Vinnichuk et al. (Eds.), *Literaturni konteksty XX stolittia: Vol. 7. Ihor Kostetskyi i doba* (pp. 209–229). Tvory.

- Stekh, M. R. (2005a). Poshuky [Searching]. In I. Kostetskyi, *Tobi nalezhyt tsilyi svit* (pp. 7–19). Krytyka.
- Stekh, M. R. (2005b). Styl [Style]. In I. Kostetskyi, *Tobi nalezhyt tsilyi svit* (pp. 163–175). Krytyka.
- Stekh, M. R. (2014). Lystuvannia cherez okean i bariez mizh pokolinniamy [Correspondence across the ocean and the barrier between generations]. *Kurier Kryvbasu, 290–300–301*, 189–193.
- Yurova, I. (2006). *Tvorcha osobystist Ihoria Kostetskoho u literaturnomu dyskursi II polovyny XX stolittia* [The creative personality of Ihor Kostetskyi in the literary discourse of the second half of the 20th century]. Nord-Pres.

Vadym Vasylenko

Shevchenko Institute of Literature NAS of Ukraine, Ukraine

OVERCOMING ALIENATION. HUMANISTIC EXISTENTIALISM AND EXPRESSIONIST TECHNIQUE IN IHOR KOSTETSKYI'S PROSE Part two

The paper deals with the existentially significant problem of alienation in Ukrainian emigration literature and the ways of its artistic realisation in the prose of Ihor Kostetskyi of the second half of the 1940s (in particular, in such 'extroverted' experimental works such as *The Train Stopped Every Now and Then*, *Before the Day to Come*, *The Whole World Belongs to You*, *Fight for the Flag*, *A Story for You*, *We with Nedzh*, *The Poet and His Women*, *Divine Lies*, *Six Lanterns and the Seventh Moon*, *The Price of a Human Name*, and *The Tale of the Last Match*, each of which is based on a person in the system of his or her connections with the world and with oneself). This problem is considered in the context of humanistic existentialism as a certain type of the writer's thinking and the ideological and worldview basis of his works, as well as through the prism of expressionist poetics of his fiction. The purpose of this study is to analyse the significance of the problem of alienation and the ways of its artistic embodiment in some prose works by I. Kostetskyi of the 1940s, and, accordingly, to expand the understanding of the existentialist basis of his prose thinking and expressionist technique of fiction writing. For this purpose, the article uses socio-cultural (to determine the theoretical aspects of the concept of alienation), biographical (to understand the relationship between the text and the author) and comparative (to clarify intertextual parallels and intertextuality) methods of analysis.

The *scientific novelty* of the study lies in its first-time exploration of a range of themes, images, and motifs in Kostetskyi's prose of this period within the context of alienation, revealing the existentialist and expressionist aspects of his work. The analysis incorporates literary criticism and studies from Kostetskyi's contemporaries (notably Yuri Sherekh, Volodymyr Derzhavyn, Viktor Petrov, Hryhorii Kostyuk, and Vasyl Barka) as well as current researches.


The result of the study is the conclusion that expressionism, as a dominant mode of artistic interpretation of the phenomenon of alienation, has influenced the imagery system, character development, narrative style, and is realized at various levels of aesthetic integrity in each work (problematic-thematic, plots-compositional, and temporal-spatial). The mechanisms of alienation's emergence are examined as a result of the clash between the personal and the socially conditioned, as well as the disconnection between the individual and the world. Additionally, the paths to overcoming alienation and the artistic means that enable the writer to achieve their goals (including factors such as a language, play, mask, etc.) are analyzed.

Keywords: alienation; expressionism; existentialism; humanism; "stream of consciousness"; "text-in-text" technique; short story; post-war period.

Стаття надійшла до редколегії 25.08.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.3>
УДК 82.09:821134.2(82)

Наталя Астрахан

Житомирський державний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 47, Житомир, 10008, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-4087-2466>
astrakhannatala@gmail.com

ДІАЛОГ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ Х. Л. БОРХЕСА: ЗВІЛЬНЕННЯ ВІД ЛАБІРИНТУ

Предметом дослідження є діалогічність як визначальна риса художнього мислення Хорхе Луїса Борхеса, що стає підставою характеризувати творчість аргентинського письменника як простір накопичення продуктивних мистецьких напрацювань, що не були повні реалізовані постмодерністською художньою практикою літератури межі ХХ–ХХІ століть. Метою статті є аналіз особливостей поетикального виявлення діалогічності художнього мислення Борхеса, що несе в собі потенціал набуття нової якості художньо-творчого пізнання світу та самопізнання, необхідність якої позначається художнім концептом лабіринту. Досягненню мети сприяли методи інтертекстуального аналізу, нарцологічного і герменевтичного.

У результаті дослідження виявлено, що особливості розробки художнього концепту «лабіринт», визначального для створюваної Борхесом художньої картини світу, репрезентують вихід із лабіринту як одну із провідних авторських інтенцій. Звільнення від лабіринту — демонічного простору, що прирікає суб'єкта свідомості на самотність і загубленість, непродуктивну повторюваність, обмеженість існування, — стає можливим, завдяки діалогічній взаємодії з Іншим. За різними варіантами Іншого: від персонажів новел та alter ego письменника в поезіях до геніальних авторів-співрозмовників, укорінених у різних часових і культурно-національних світах, що їх лаконічно окреслюють есеї, — відчитується Бог як універсальний архетип Іншого, діалог з яким відкриває продуктивну смислову перспективу істини. Засадничій діалогічності художнього мислення Борхеса відповідає інтертекстуальність, принципово притаманна всім його текстам. Різні виміри діалогічності — експліцитний (фабульний), імпліцитний (сюжетний) і подієво-екзистенційний (підтекстовий) — складно взаємодіють у формально-змістовній єдності творів, зумовлюючи особливості жанрової поетики новел, есеїв, заміток, філософської лірики Борхеса. Діалогічна наснаженість і відкритість творів письменника містить не поцінований вповні в межах постструктуралістської парадигми потенціал якісного художнього мислення, покликано оновити мову літератури відповідно до європейського ідеалу втраченої першомови, омріяного Данте, окреслити обрії нового розуміння світу, ґрунтованого на взаємодоповнюваності різних культурних традицій омовлення буття.

Ключові слова: Борхес; ризома; модернізм; постмодернізм; лабіринт; Мінотавр; діалог; діалогічність; інтертекстуальність.

Вступ

Творча спадщина Х. Л. Борхеса традиційно розглядається в контексті літератури постмодернізму, сприймається як класичний її взірць. Утім борхесівська художньо-естетична система формується в 40-ві роки ХХ століття на хвилі металітературної рефлексії, спрямованої на актуальний для письменника досвід модернізму. Не випадково серед реальних і вигаданих авторів, твори яких стають матеріалом для осмислення, значне місце посідають саме модерністи — Джеймс Джойс і Франс Кафка, П'єр Менар і Герберт Квейн. На тлі художньої практики модернізму здійснюються перепрочитання і реінтерпретація літератури попередніх епох. Так, вигаданий автор П'єр Менар («П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"», збірка «Сад з розгалуженими стежками», 1944) виконує роль своєрідного посередника між Борхесом і Сервантесом, наближаючи текст «Дон Кіхота»

до сучасності, особливостей авторського творення і читацького відтворення, притаманних художній практиці першої половини ХХ століття. Від модерністської традиції, зокрема високої модерністської прози 20–30-х років, Борхес успадковує й одну з провідних інтенцій своєї творчості — глибоку метафізичну заклопотаність, пошуки виходу за межі звичаєного світосприйняття та світобачення, прагнення до зміни самої парадигми художнього мислення і його різноманітних обмежень, експериментальне винахідництво, покликане створити принципово нову художню картину світу.

Тут немає протиріччя: звичайно, постмодернізм — після модернізму. Більше того, сучасні дослідники пропонують розглядати модернізм і постмодернізм у межах завершальної фази проекту «Модерн», хронологія якого починається з доби Відродження — XIV століття, констатують

наявність «тенденції до кристалізації світоглядних систем модернізму й постмодернізму, на основі чого визначаються культурно-художні явища Європейської культури кінця XIX–XXI ст.» (Опанасюк, 2021, с. 101). На тлі міркувань про вичерпаність постмодерністського проєкту (Поліщук, 2019) й критики художніх напрацювань постмодерністських авторів кінця XX — початку XXI століття виникає враження, що певні проривні новації літератури періоду становлення постмодернізму, тобто середини XX століття, не отримали подальшого розвитку, були надто трафаретно сприйняті в контексті постструктуралістської концептуалізації означених новацій, що модерністський проєкт, як стверджував Ю. Габермас, залишився незавершеним. Співвіднесення М. Нестлеєвим «трьох китів» модернізму (Гомера, Біблії, Шекспіра) з «трьома китами» постмодернізму (Еліотом, Джойсом і Беккетом) підкреслює різке звуження мистецьких обріїв літературознавчого осмислення постмодерністської художньої практики (Нестлеєв, 2022, с. 10). Сучасні міркування про постпостмодернізм із його неосентименталізмом, послабленням критики концепції знака, новим гуманізмом та утопізмом, а також про метамодернізм (Vermeulen & Akker, 2010) із притаманним йому тяжінням до синтезу протилежних тенденцій у системі «модернізм — постмодернізм» знаменують по суті повернення до недооцінених «зон росту» — векторів літературної еволюції, намічених художньою практикою середини минулого століття і проігнорованих у подальшому, не реалізованих уповні на межі XX–XXI століть.

Серед цих векторів — діалогічність художнього мислення, що її можна розглядати як насажену настановами філософії діалогу (праці М. Бахтіна, М. Бубера, Е. Левінаса) свідому інтенсифікацію традиції, закладеної в європейській літературі в епоху Античності жанровою формою сократичного діалогу, яку створив передусім Платон. Зауважимо, що ця традиція ніколи не припинялася в контексті розвитку європейської літератури, тих національних літератур, що генетично були похідними від античної художньої практики, але в певні періоди набувала особливого значення й отримувала нові імпульси для розвитку і піднесення.

Хоча творчість Борхеса активно досліджують у просторі світового літературознавства (праці І. Альмейда, Б. Дубіна, Д. Гонсалеса, У. Еко, М. Лафона, Б. Касареса, П. Читаті, С. Елісондо, І. Петровського, В. Тейтельбаума, І. Тертерян та ін.) і починають освоювати українські дослідники, серед яких Р. Висоцька (2014), Г. Дзись (2009), М. Дяченко (2011), І. Набитович (2010), прочитання творів аргентинського письменника в контексті філософії діалогу сприймається як продуктивне.

Метою статті є аналіз особливостей поетикального виявлення діалогічності художнього мислення Борхеса, що несе в собі потенціал набуття

нової якості художньо-творчого пізнання світу та самопізнання, необхідність якої позначається художнім концептом лабіринту.

Результати дослідження

На основі діалогічного наближення до істини в контексті конкретного художнього висловлювання в прозі Борхеса здійснюється подолання негативного досвіду пізнання, що повсякчас у текстах письменника позначається тією або іншою образно-візуальною конкретизацією художнього концепту «лабіринт»: бібліотека-лабіринт, сон-лабіринт, книга-лабіринт, лабіринт віддзеркалень, лабіринт вигадок тощо. Лабіринт — один із центральних символів і хронотопічних (світотвірних) образів літератури постмодернізму (Нестлеєв, 2022), що корелює із постструктуралістським поняттям ризоми. «Багато хто з видатних теоретиків постструктуралізму згадують, цитують і навіть аналізують тексти Борхеса у своїх працях», «часто пишуть про нього як про джерело натхнення для них» (Вінквіст & Тейлор, 2003, с. 50), зокрема це стосується постструктуралістського розуміння борхесівського лабіринту, що інтерпретується передусім як «ризоматичний лабіринт» (Еко, 1994). Ризома — розгалужена в усіх напрямках однорідна й нескінченна коренева система, що на противагу образу дерева і похідної від нього міфологеми світового дерева байдужа щодо розрізнення верху й низу, як і всіх інших бінарних опозицій, які визначають для міфологічної свідомості сповнену смыслом картину світу. Оскільки жива свідомість завжди є міфологічною, ризоматизація є наслідком розколу свідомості, її патологічної множинності, шизоїдності. Отже, ризома позначає руйнацію цілісної картини світу, тобто цілісної свідомості, здатної цю картину побудувати, і тому корелює із постструктуралістською тезою про «смерть автора»: на зміну єдиному автору приходять множинність читачів та інтерпретацій тексту, цілісність твору заперечується його фрагментацією (Кроруко, 2022). Образ ризоми втілює ідею децентрації — відсутності жодного смислового центру, що закономірно нівелює не лише опозицію «центр — периферія», але й будь-який порядок або закономірність у світі й відповідно в процесі пізнання: «це ацентрована, не ієрархічна і не означальна система в постійному процесі становлення, це — середина без початку або кінця» (Вінквіст & Тейлор, 2003, с. 363).

У художньому світі Борхеса лабіринт знаменує собою поразку свідомості у взаємодії із загадкою буття, що у своїй всеохопності та нескінченності перебільшує її, свідомості, можливості. Виклик полягає в самому існуванні свідомості, самоусвідомленні, що, подібно до дзеркала, лякає суб'єкта. Страх перед дзеркалом і віддзеркаленнями — один із постійних мотивів письменника, який постійно вириває в тому або іншому контексті. Наприклад, у новелі «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус», яка розпочинає збірку «Сад з розгалуженими

стежками» (книга «Вигадані історії», 1945), читаємо: «З далекого кінця коридору дзеркало пильно спостерігало за нами. Ми відкрили (а коли настає пізня ніч, таке відкриття неминуче), що дзеркала ховають у собі щось страховинне» (2016, с. 10). Подібно до того, як у таємничій глибині дзеркала герой поезії і прози Борхеса боїться побачити когось іншого або щось більше за себе, так і феномен свідомості виявляє у своїй загадковій глибині несподівані аспекти буття особистості, метафізичний зв'язок людини з якимись іншими суб'єктами і процесами, що вимагають надлюдського масштабу розуміння, актуалізують кордони, котрі відокремлюють людську істоту від тварини, з одного боку, й Бога (як сказав би Борхес, невизначеного, будь-якого Бога), з боку іншого. Віддзеркалення, власне, і породжують лабіринт, адже передбачають повторення, копіювання, множення, що містить у собі пастку: імітацію розширення простору, який залишається якісно однорідним і замкненим. Зауважимо, що страх — це суто людська емоція, вона є реакцією на непізнане, те, що потребує зусиль пізнання, а отже — зміни власного «Я», розширення свідомості. Перемога над страхом знаменує собою перехід на інший рівень світобачення і світорозуміння, стає передумовою зміни способу буття, забезпечує можливість набуття принципово нової якості. Страх Борхеса може бути охарактеризований як новітня версія античного страху перед вічністю, притаманного давнім грекам. Подібно до того, як антична свідомість унікала нескінченності, протиставляючи їй пластичну конкретність реальних речей, що їх спроможний охопити логос, Борхес намагається метафорично підмінити нескінченність конкретикою образу, іноді додаючи до стародавніх міфологічних уявлень християнські маркери. Так, рай для Борхеса — це бібліотека, але не надто велика: нескінченна бібліотека, всі книги якої неможливо прочитати, й, головне, перечитати, — це радше пекло. Рай — це бібліотека, яка містить настільки більше непрочитаних книг стосовно прочитаних, що в людини є реальна можливість їх прочитати («Передмова до каталогу виставки іспанських книжок»). Отже, нескінченна «вавилонська бібліотека», усі книги якої в принципі неможливо прочитати, — це пекельний образ, не випадково наділений статусом «лабіринту».

Один із центральних творів головного героя новели «Про творчість Герберта Квейна» (збірка «Сад з розгалуженими стежками», книга «Вигадані історії», 1945) називається «Бог лабіринту». Характеризуючи творчу спадщину письменника, Борхес говорить про провідні настанови власної творчості, передусім прагнення винаходити, вигадувати. Назва роману Герберта Квейна сприймається як неоднозначна. Бог «ризоматичного лабіринту» — це сам лабіринт, тобто самодостатній простір без розрізнення початку і кінця, входу і виходу, байдужий до людини та її присутності.

Смисл «ризоматичного лабіринту» незбагненний і означає лише приреченість на одвічну загубленість. Відсутність смислового центру — це заперечення Бога в його трансцендентальному і трансцендентному розумінні, тотальна абсурдність і хаотичність існування, позбавленого телеологічної перспективи.

З іншого погляду, Бог лабіринту — це його творець. У поезії Борхеса «Поет XIII століття» (книга «Інший і попередній», 1964), що описує народження ренесансної художньої свідомості, в одному контексті згадуються лабіринт Дедала і сфінкс Едіпа. І один, і другий міфологічні персонажі втілюють ідею амбівалентності — перемоги і поразки, активного розвитку і, як сказав би П. Рікер, «архаїзації суб'єкта», що простежується не лише на рівні життя однієї людини, але й у вимірі зміни покоління.

Те, що в критському лабіринті, який, за міфами, збудував Дедал за зразком єгипетських культових споруд на замовлення царя Міноса, утримується Мінотавр, котрому приносять людські жертви, залишає негативний відбиток на образі винахідливого майстра. Дедал сам потрапляє в лабіринт після того, як допомагає Аріадні й Тезею перемогти Мінотавра. Історія Дедала містить злети і падіння: афінський ареопаг присудив його до страти за вбивство учня-конкурента. Якщо вбачати в образі Мінотавра зв'язок із давнім культом бика, а також натяк на історію Діоніса, трагічна загибель якого, як розповідають міфи, відбувається саме на Криті, проблема архаїзації людини, її повернення до прадавніх — до історичних — засад існування отримує додаткові конотації та обґрунтування. Як вважає Н. Фрай, лабіринт у якості демонічного образу не випадково «у своїй серцевині має таку потвору, як Мінотавр» (2001, с. 159). Мінотавр — амбівалентний образ, адже людинобика, який був прямим нащадком Зевса чи, за іншою версією, Посейдона, називали Астерієм (Зоряним). У цьому сенсі Бог лабіринту — це Мінотавр, образ, що сприймається як знак деструктивних змін людської природи, загроза яких ніколи не минає. Лабіринт узгоджується зі звіриною сутністю Мінотавра — наслідком тваринної пристрасті, якій може протистояти лише одухотворене кохання Аріадни до Тезея, що несе в собі порятунок. Духовний зв'язок з іншою людиною буквально виводить із лабіринту животіння, заснованого на нескінченних повтореннях, із занурення в несвідоме існування — безсмертне, тому що безособистісне.

Утім у художньому світі Борхеса все набуває конкретного та особистісного виміру, навіть Мінотавр. Новела «Дім Астерія» (книга «Алеф», 1945) побудована так, що представляє дискурс «неповторної» істоти, яка розповідає про себе, своє життя і свій будинок, уявлюваний діалог-гру з «другим Астерієм», взаємини з мешканцями міста і дії стосовно прибульців. Як це часто буває в новелах Борхеса, слово, що позначає головний

предмет художнього зображення / пізнання, відсутнє в тексті новели. Читач не одразу розуміє, що «дім Астерія» — це лабіринт, а сам Астерій — Мінотавр. Мінотавр Борхеса абсолютизує простір свого існування, екстраполюючи його ознаки на все, що існує: з погляду Астерія, його дім подібний до світу, тобто він і є світ. Письменнику вдається створити образ дійсно «іншого», водночас показуючи, що як надзвичайно обмежені умовами природи й існування можливості пізнання для людинобика, так само в іншій системі координат можуть видаватися вбогими людські спроби самопізнання та світорозуміння, визначені тим, що собою являє людина і яким є спосіб її перебування у світі. У якомусь сенсі кожна людина — мінотавр, вбудований у лабіринт світобудови, де на неї чатує неминуха смерть (Поезія «Лабіринт», книга «Похвала п'їтьмі», 1969). Для Астерія — приреченої на тотальну самотність істоти, яка не здатна відрізнити одну літеру від іншої, а нескінченність позначає числівником «чотирнадцять», — лабіринт із його повторюваністю стає абсолютним. Неповторними у світі-лабіринті залишаються лише дві речі: нагорі незрозуміле сонце і знизу він, Астерій. Зауважимо, що культ бика належить до найбільш давніх і пов'язаний саме з культом сонця, одним із символів якого вважався бик. Вертикаль бик — сонце в проєкції на свідомість Астерія постає метафорою вертикалі *людина — Бог* у більш розвиненій системі міфологічно-релігійних уявлень, що завдяки художньому контексту, який створив Борхес, постає як відносна, як лише черговий крок на шляху нескінченного пізнання.

Якщо лабіринт — це квест, без вирішення якого продовження життя неможливе не лише в юності, у законний період ініціації, але й на будь-яких інших етапах життя, закономірно поряд з образом лабіринту з'являється образ Сфінкса, а поряд із Дедалом у поезії Борхеса «Поет XIII століття» згадується Едіп. Без об'єднання з іншими людьми неможлива аналітична реконструкція власної долі, яку повинен здійснити Едіп. Загадку Сфінкса герой не може розгадати вповні самотужки — без участі всієї фіванської спільноти, яка активна в з'ясуванні причин катастрофи, що вразила місто. Численні родинні зв'язки Едіпа — теж свого роду лабіринт інцестуальних віддзеркалень, спровокований страхом його батьків перед майбутнім. Страх примушує Лая і Йокасту повернути сина до тваринного існування: його переносять у ліс¹ (тобто позбавляють можливості перебувати в культурному просторі міста) і пошкоджують ноги (тобто унеможливають прямоходіння). Едіп тільки тоді відкриває для

себе індивідуальний вимір загадки Сфінкса, коли усвідомлює свою долю на тлі долі рідних Фів, тобто знову стає частиною історії міста, повертається до цієї історії, спираючись на допомогу численних інших, які розповідають йому те, чого він сам про себе знати не може. Отже, вихід із лабіринту — це встановлення щільного зв'язку з іншою людиною і людською спільнотою, кохання в його сьогоденнішому максимально інтенсивному переживанні й історична пам'ять про вчора, без яких людське буття в його свідомому русі до майбутнього виявляється неможливим.

Антична література, працюючи з міфами як первісною інтерпретаційною системою, що започаткувала осмислення буття, протиставляє інерції неусвідомленого тваринного існування мистецтво як інструмент відкриття істини (Борхес стверджує, що література починається і завершується міфологією), можливість реалізації онтологічного розуміння, ґрунтованого не лише на абстрактному уявленні, але й на переживанні власної долі. Доля як певна закономірність існування особистості відкривається в діалозі з іншою особистістю або спільнотою, за якими вбачаються вищі сили, в античній міфології та естетиці — божественні особистості, завдяки яким світ постає як космос — прикрашений, прекрасний. Лабіринт і Сфінкс не випадково опиняються поряд у поезії Борхеса: подолання залежності від інерції тваринного існування здійснюється через самоусвідомлення, пізнання взаємозв'язку між людиною і світом, розкриття загадки існування, унаслідок чого відбувається вихід із лабіринту, відкриття нових буттєвих перспектив. Якщо лабіринт — це штучний демонічний простір, який замикає існування в коло повторень, сфінкс знаменує собою загибель, що нею обертається неспроможність зрозуміти сутність власної долі, усвідомити себе на тлі зміни покоління, у контексті життя людської спільноти — тобто в потоці історії. Становлення особистості корелює з початком історії, її рухом від минулого через теперішнє до майбутнього.

Твір Герберта Квейна «Бог лабіринту» (новела «Аналіз творчості Герберта Квейна», збірка «Сад з розгалуженими стежками») викликає асоціації зі знаменитими романами Джеймса Джойса, у яких з'являється наближений до молодого письменника персонаж на ім'я Стівен Дедал. У романі «Улісс» через свідомість цього персонажа протягом однієї доби проходить уся культурна історія людства — від античності до сучасності (про це розмірковує Борхес у поезії «Джеймс Джойс», книга «Похвала п'їтьмі», 1969). За позбавленими живого смислу розмовами з мешканцями Дубліна 1904 року в потоці свідомості героя безперервно у вільних асоціативних переходах розгортається його внутрішній діалог із численними авторами попередніх епох, серед яких особливого значення набуває, звісно, Шекспір: зринають цитати з поетичних і прозових текстів,

¹ У. Еко ототожнює ліс із садом розгалужених стежок, згадуючи Борхеса в «Шести прогулянках в літературних лісах» (Еко, 1995). Утім «зловісний ліс» сприймається як варіант лабіринту (Фрай, 2001, с. 159), де можна заблукати, втрачаючи особистість. Сад Борхеса принципово відмінний від лісу, якщо, звісно, ліс не є літературним.

формулюються запитання і варіанти відповідей, визрівають судження, зближують здогадки — версії вирішення таємниць творчої долі великих митців минулого (так, Стівен розмірковує про можливу інтригу між дружиною Шекспіра і його братом, що ймовірно могла стати поштовхом до написання «Гамлета» і відобразилась у сюжеті та образах знаменитої трагедії).

За давньогрецькими міфами, Дедал, чиє ім'я не випадково Джойс вводить у свої тексти, був не лише винахідником критського лабіринту, але також творцем крил Ікара. У символіці європейської культури лабіринт і крила осмислені як певна парадигма творчості, її вертикаль, що об'єднує глибинні корені творчого процесу, пов'язані з подоланням тваринного начала, перемогою над ним, з відкриттям нових можливостей, натхненною піднесеністю, здатною кардинально змінити погляд на світ і внаслідок цього спосіб буття в ньому. Отже, Дедал символізує творче начало, градацію його виявлення, крайні точки якої супроводжуються небезпекою загибелі — моральної, що пов'язана з утратою обличчя, поверненням до агресивно-тваринного способу існування, і фізичною, яка може стати наслідком перебільшення людських можливостей, виходу за межі узвичаєного, унормованого, перевіреного попередниками способу дій. У художньому світі Борхеса, як і у творах Джеймса Джойса, паралельно з античною системою інтерпретації буттєвих смислів задіяна християнська, у якій взаємини батька і сина набувають особливих конотацій, але образ батька / творця несе на собі відбиток амбівалентності, виявляється обтяженим рудиментарними смисловими нюансами, пов'язаними з тотемними культами і їх більш пізніми перехідними версіями, наприклад культом бика або архаїчними елементами культу Діоніса, на які вказує Дж. Фрезер у праці «Золота гілка» (Frazer, 1923).

Повернення до античного спадку, зокрема міфологічних образів і персонажів, на межі середньовіччя і Відродження означало проблематизацію людини та її зв'язку з Богом, новий погляд на питання, що для середньовічної свідомості вважалися раз і назавжди вирішеними. Поет XIII століття, до образу якого звертається Борхес у згаданому сонеті, — це передусім Данте, котрому самотужки доводиться виходити з лабіринту своєї загубленості в житті, власними зусиллями вибудовувати картину світу, позначаючи місце Бога і людини в ній. Це жива, стривожена свідомість, зорієнтована на пошук істини, що не постає в готовому вигляді, але має стати результатом особистісної пізнавальної звитяги, передумовою відновлення втраченого внаслідок гріхопадіння зв'язку з Богом, можливості споглядання Його. Таким спогляданням, власне, і завершується «Божественна комедія». На думку М. Мамардашвілі, Данте — це людина шляху, простором розгортання якого стає поетична творчість, а метою — віднайдення істини, без

чого радість буття не видається можливою. Цьому ж мислителю належить міркування, що художня практика початку XX століття багато в чому навантажена ренесансними рисами, сприймається як цитата з досвіду Відродження. Борхес рухається в річищі вказаних традицій; не випадково Данте, ті або інші мотиви «Божественної комедії» постійно згадуються в його творах, як і Шекспір та Сервантес — центральні постаті європейської ренесансної літератури («Сторінка про Шекспіра», «Загадка Шекспіра», «П'єр Менар, автор Дон Кіхота», «Прихована магія в Дон Кіхоті», «Притча про Сервантеса і Дон Кіхота», «Ваша милість, сеньйор Сервантес» і т. п.).

У Борхеса вихід із лабіринту намічається в кожному творі, передусім завдяки діалогічній природі поетичного та прозового мовлення. Інтертекстуальність борхесівських текстів — наслідок діалогічного звернення до численних співрозмовників, локалізованих у відкритому й повсякчас актуальному завдяки вражаючій ерудиції письменника просторі культури. Якоюсь мірою твори Борхеса наближаються до наукових, адже практично завжди він починає свій текст із суджень або образів інших авторів, із якими погоджується або ні, які намагається уточнити або продовжити, заперечити або парадоксально перевернути, розгортаючи в іншу площину. Водночас письменник залишає за собою мистецьку свободу, що виявляється у вільному вираженні думки, розкутій роботі уяви, відкритій суб'єктивності оцінок, особистісному ставленню до уявних або реальних співрозмовників.

Розробляючи поняття інтертекстуальності, Ю. Крістева, як відомо, спиралась на праці М. Бахтіна, його уявлення про діалогічну сутність літературно-художньої творчості, що полягає в любовній взаємодії між «Я» та Іншим, яка підпорядкована відкриттю істини в процесі відповідального особистісного висловлювання (Бахтін, 1996). І якщо інтертекстуальність постмодерністських творів кінця XX століття — часто данина літературній моді або наслідок свідомої інтелектуальної гри, для Борхеса на першому плані саме пошуки істини, неможливі без особистісного звернення до конкретного Іншого. Діалогічність у новелах аргентинського письменника набуває часто не лише сюжетного (різних форм цитації, зміни наратора або перспективи оповіді, використання прийому «текст у тексті»), але й фабульного втілення (подій зустрічі, отримання листів, віднаходження рукописів, розгортання діалогів, суперечок, втрати, ворожнечі тощо).

Наприклад, у новелі «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус» (збірка новел «Сад з розгалуженими стежками», книга «Вигадані історії», 1944) наратор дізнається про існування вигаданої країни Укбар під час діалогу з Бієм Касаресом, реальним другом і співавтором Борхеса, розмови з яким були продуктивним підґрунтям їхньої творчої співпраці. Саме в контексті такої розмови виникає образ

дзеркала і міркування про відразу, що її провокує множення віддзеркалень — джерело лабіринту в будь-якому варіанті конкретизації цього просторового образу. У замітці про Маседонію Фернадеса, що стала передмовою до видання його творів, письменник засвідчує надзвичайне і незрівнянне враження, яке справляла на нього особистість цього скромного інтелектуала. Маседонію приховував свій невірогідний розум, залишаючись на другому плані бесіди, центром якої завжди був. Подібно до Сократа, він віддавав перевагу інтонації запитання, залишаючи багато недомовленості в бесіді й повсякчас обираючи тон обережної поради. Борхес пише із захопленням про стрімке й невпинне мислення Фернадеса і неквапливий лаконізм його мовлення, порівнюючи свого приятеля з першолюдиною — Адамом у раю, здатним вирішити будь-які питання, навіть розв'язати проблему вічності. Інтелектуальний спосіб життя цієї дивовижної людини, за Борхесом, ґрунтувався на пристрастях і мисленні, бесіді й дружбі, при цьому писання й публікації вважалися чимось принизливим на тлі прагнення пізнати всесвіт і самого себе. Сучасний Сократ, щільно пов'язаний із життям інтелектуального й мистецького Буенос-Айреса, — своєрідний ключ до розуміння художніх інтенцій самого Борхеса: його тексти — це сукупність сократичних бесід, творча наснаженість і парадоксальна відкритість яких перетворюють лабіринт нерозв'язних метафізичних питань на простір сміливого художнього експерименту, у межах якого істина діалектично виявляє себе в кожному кроці на шляху до неї.

Часто в Борхеса діалогові події сюжетного плану переходять у план фабульний і навпаки: так, молитва Парацельса про учня на початку новели «Троянда Парацельса» (збірка «25 серпня 1983 року» та інші оповідання», 1984), передана через непряму мову, що репрезентує внутрішній монолог, дуже швидко приводить до візиту учня, а реальний обмін репліками між потенційним учителем і гостем продовжується після того, як останній залишає майстерню. Магічне слово, здатне воскресити троянду з попелу, Парацельс вимовляє неначе у відповідь на руйнівний вчинок гостя, який спаленням троянди намагався примусити майстра показати йому диво. Думка переходить у слово, а слово — у дію, остання ж виявляється дивом, адресованим тому, хто здатен його побачити, тобто зрозуміти. Залишається відкритим питання про те, яке саме слово вимовив Парацельс. Здається, що на це питання у власному творчому діалозі з Борхесом відповів Умберто Еко, назвавши свій перший роман «Ім'я рози» (2016). Троянду, відповідно до середньовічної містичної логіки, можна воскресити, назвавши її ім'я — те сутнісне ім'я, яке троянді міг дати Адам, називаючи всі речі в раю. Слово, здатне воскресити троянду з попелу, належить божественній першомові, втраченій унаслідок вавилонського

змішування мов. Парацельс, як можна здогадатись, володіє цією мовою, тому, власне, Бог чує його й одразу відповідає на молитовне прохання, направляючи в майстерню учня. Істинний діалог — відродження райської першомови в любовній взаємодії двох особистостей, щирозсердно зацікавлених у відкритті Іншого й себе завдяки слову Іншого. Новела «Троянда Парацельса» підводить до думки, що такий рівень діалогічної взаємодії практично недосяжний у просторі реального життя, у його фабульному плані, де завжди з'являються присутні перешкоди: гордість і марнославство, недовіра й підозрілість, втома й агресія. Як сказано в борхесівських «Фрагментах апокрифічного Євангелія», прокладенню прямої дороги до Бога заважає недостатня чистота серця — і найкращі прагнення й наміри залишаються нереалізованими, зникаючи в лабіринті непродуктивних повторень, беззмістовних дій і пустих слів.

Мінімальний, найбільш редукований варіант Іншого — це «друге Я», alter ego. У художньому світі Борхеса це теж Борхес, але не реальна особистість, а автор літературних творів, якому належить не фабульний, а сюжетний план життя: перший живе для того, щоб другий міг створювати свою літературу і доводити нею існування першого («Борхес і я», книга «Творець», 1960). Утім діалог із самим собою не дає змоги вирішити жодне питання. У фіналі оповідач зізнається: усе його життя перетворюється на втечу від себе, втрату винайденого, котре стає здобутком літератури, і забуття, оскільки пам'ятати будуть автора, а не живу людину. Врешті-решт оповідач зізнається, що не може відрізнити одного Борхеса від іншого: розмова із собою незмінно повертає до себе, замикає існування на собі, навіть якщо вона опосередкована створюваним текстом.

Згадаємо, що і Мінотавр на ім'я Астерій у дивних самотніх іграх уявляє собі іншого Астерія, з яким ходить галереями свого дому-лабіринту, якому розповідає про все, що здається йому важливим. Самотність Мінотавра відміння тільки смерть: він несе її іншим або приймає від Іншого. Передсмертні слова вбитого в'язня лабіринту про те, що і на Мінотавра очікує смерть, примушують Астерія задуматися про Іншого, який стане джерелом цієї смерті, спробувати уявити його собі. Усвідомлення власної смертності на тлі інтенцій, хай навіть найбільш примітивних, але спрямованих до Іншого, стають першим кроком до виходу за межі лабіринту тваринного існування. Іншого, який має принести смерть, Астерій сприймає як визволителя. Закономірно, що згадана новела завершується реплікою Тезея, звернутою до Аріадни: герой, дивуючись відсутності спротиву Мінотавра, злегка відкриває таємницю його особистості, готової народитися в русі до Іншого.

Діалогічні можливості, які Борхес продемонстрував у новелі «Дім Астерія», настільки потужні,

що він може відкрити істину Іншого навіть тоді, коли цей Інший — Мінотавр (наполовину тварина), і тоді, коли це Тезей (наполовину божество — герой). У створюваній Борхесом сучасній міфології культури — напівбожественна істота, яка об'єднує життєво-біографічну та безсмертно-творчу іпостась — це великий автор минулого — письменник або поет, філософ або дослідник, пророк або релігійний мислитель. Тобто такий же невтомний шукач істини й борець за відновлення божественного статусу мови, як сам Борхес і більшість його героїв та співрозмовників. Завдяки слову іншого автора в опосередкованому книгою діалозі з ним або міркуваннях про його людську чи творчу долю, приходять відповіді на животрепетні метафізичні питання, отримуються важливі підказки на шляху до істини.

Висновки

У художній свідомості Борхеса за будь-якою формою діалогу — експліцитною, що прямо розгортається у фабульному плані твору, імпліцитною (прихованою в сюжетному плані) або подієво-екзистенціальною (коли зображувані події або обставини персонаж сприймає як текст, який потрібно зрозуміти, тобто відкрити закладену в підтекст події діалогічну взаємодію із її Організатором) — завжди присутня можливість метаморфози — перетворення діалогу з іншою людиною або суперечки із самим життям на діалог із Богом. При цьому Бог у художньому світі Борхеса — це одна з головних буттєвих загадок. Достеменно відомо, що Він теж автор, чиєю книгою виступає вся світобудова, усе, що існує і відбувається, кожна людська або нелюдська істота. Так, у новелі «Письмена Бога» (книга «Алеф», 1945) маг піраміди Кахолома Тсиакан розуміє, що текстом («магічною формулою») Бога може бути візерунок плям на шкірі дикого леопарда, якого іспанські конкістадори утримують у ямі поряд із ним. І хоча споглядати плями є можливість лише кілька хвилин на добу, коли люк прочиняють, щоб кинути їжу ув'язненим у ямі людям й хижаку, «письмена Бога» виявляються прочитаними. Звісно, яма-в'язниця може бути версією платонової печери, а маг і леопард — образно-метафоричним позначенням душі й тіла людини, але подібні міркування не скасовують основної творчої інтенції Борхеса: усе потребує зусиль пізнання. Усе — це теж одне з імен Бога, який творить з нічого — первинної пустки, що містить у собі все в якості можливості.

Діалогічність новелістики Борхеса відтворює сутнісні механізми функціонування культури, яка завжди виростає з діалогу між особистостями, об'єднаними процесами пізнання світу та самопізнання. Різноманітні форми цього діалогу (експліцитна, імпліцитна, подієво-екзистенційна — підтекстова) забезпечують ефективність пізнавальних процесів, тобто вихід за межі лабіринту, що функціонує у творчій системі Борхеса як символ злякисного простору-полону. Завдяки діало-

гу з Іншим неспроможність свідомості досягнути принципово нової якості пізнання долається, що на рівні символічному позначається виходом із лабіринту — припиненням блукання по колу, повторення непродуктивних стереотипних дій, відміною тотальної залежності від обставин, зокрема смерті як нездоланного закону існування людини. У проривному творчому діалозі з Іншим мова відновлює свою первинну здатність позначати сутність речей, відкриваються нові перспективи особистісного та загального (історичного) буття. Таким чином, між тотальною самотністю суб'єкта модерністського художнього дискурсу і розчиненням суб'єкта (смертю) в постмодерністському інтертекстуальному Тексті-письмі міститься проігнорована загальним рухом літературної еволюції ХХ століття можливість літератури діалогу — розвилка, до якої можна повернутися, шукаючи вихід із лабіринту художньої практики межі ХХ–ХХІ століть.

Покликання

- Бахтін, М. (1996). Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 406–415). Літопис.
- Борхес, Х. Л. (2016). *Вигадані історії*. М-БУКС.
- Висоцька, Р. (2014). Новела «Вавилонська бібліотека» Хорхе Луїса Борхеса в контексті естетики літератури постмодернізму. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*, 29, 191–195.
- Вінквіст, Ч. Е., & Тейлор, В. Е. (Ред.). (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Основи.
- Дзись, Г. (2009). Інтертекстуальність малої прози Х. Л. Борхеса. *Питання літературознавства*, 77, 122–128.
- Дяченко, М. (2011). Х. Л. Борхес: філософсько-поетична картина світу. *Культура України*, 34, 21–31.
- Еко, У. (2016). *Ім'я рози*. Фоліо.
- Костромицький, Р. (2024). Символіка лабіринту в романі Умберто Еко «Ім'я троянди». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 35(1), Ч. 2, 108–113. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/18>
- Набитович, І. (2010). Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х. Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»). *МАГІСТЕРІУМ*, 38, 45–51.
- Нестелеєв, М. (2022). *Лабіринти американського постмодернізму* (Кн. 2). Темпора.
- Опанасюк, О. (2021). Модернізм і постмодернізм: об'єктивізація змісту явищ (культурологічний аспект). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), 99–118. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251810](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251810)
- Поліщук, Я. (2019). Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і час*, 4, 22–29. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.04.22-29>
- Фрай, Н. (2001). У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 142–171). Літопис.
- Еко, У. (1994). *Reflections on the "Name of the Rose"* (W. Weaver, Trans.). Secker & Warburg.
- Еко, У. (1995). *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Znak.
- Frazer, J. G. (1925). *The golden bough. A study in magic and religion*. Macmillan and Co., Limited.
- Кропівко, І. (2022). The fragmentation of postmodern prose: principles and techniques. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 9, 141–161. <https://doi.org/10.31338/2451-2958spu.9>
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

References (translated and transliterated)

- Bakhtin, M. (1996). Vyslovlivannia yak odyntsia movlennievoho spilkuvannia [Utterance as a unit of speech communication]. In M. Zubrytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 406–415). Litopys.
- Borges, J. L. (2016). *Vygadani istorii* [Fictional Stories]. KM-BUKS.
- Diachenko, M. (2011). H. L. Borhes: filosofsko-poetychna kartyna svitu [J. L. Borges: a philosophical and poetic picture of the world]. *Kultura Ukrainy*, 34, 21–31.
- Dzis, H. (2009). Intertekstualnist maloi prozy H. L. Borhesa [Intertextuality of short prose by J. L. Borges]. *Pytannia literaturoznavstva*, 77, 122–128.
- Eco, U. (1994). *Reflections on the "Name of the Rose"* (W. Weaver, Trans.). Secker & Warburg.
- Eco, U. (1995). *Sześć przechadzek po lesie fikcji* [Six Walks in the Forest of Fiction]. Znak.
- Eco, U. (2016). *Imia rozy* [The name of the rose]. Folio.
- Frazer, J. G. (1925). *The golden bough. A study in magic and religion*. Macmillan and Co., Limited.
- Frye, N. (2001). Arkhetyypnyi analiz: teoriia mitiv [Archetypal analysis: Theory of myths]. In M. Zubrytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 142–171). Litopys.
- Kostromytskyi, R. (2024). Symvolika labiryntu v romani Umberto Eko «Imia troiandy» [The symbolism of the layout in the novel by U. Eco "The Name of the Rose"]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskogo. Serii: Filologiiia. Zhurnalistyka*, 35(1), Part 2, 108–113. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/18>
- Kropyvko, I. (2022). The fragmentation of postmodern prose: principles and techniques. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 9, 141–161. <https://doi.org/10.31338/2451-2958spu.9.9>
- Nabytovych, I. (2010). Kontsept labiryntu yak sakralnoho lokusu (na prykladi novelistyky H. L. Borhesa, romaniv U. Eko "Imia rozy" ta K. Moss "Labirynt") [The concept of the labyrinth as a sacred locus (On the example of J. L. Borges' novels, U. Eco's "The Name of the Rose" and K. Moss' "Labyrinth")]. *MAGISTERIUM*, 38, 45–51.
- Nestelieiev, M. (2022). *Labirynty amerykansko postmodernizmu* [Labyrinths of American postmodernism] (Book 2). Tempora.
- Opanasiuk, O. (2021). Modernizm i postmodernizm: obiektyvaciiia zmistu yavyschch (kulturolohichnyi aspekt) [Modernism and postmodernism: objectification of the content of phenomena (cultural aspect)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), 99–118. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251810](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251810)
- Polishchuk, Ya. (2019). Dyskusiinist ta vycherpanist postmodernistskoho proektu [Controversy and exhaustion of postmodernistic project]. *Slovo i chas*, 4, 22–29. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.04.22-29>
- Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.). (2003) *Encyklopediia postmodernizmu* [Encyclopedia of postmodernism]. Osnovy.
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Vysotska, R. (2014). Novela "Vavylonska biblioteka" Horhe Luisa Borhesa v konteksti estetyky literatury postmodernizmu [Novel "The library of Babylon" by Jorge Luis Borges in the context of the aesthetics of postmodern literature]. *Naukovyy visnyk kafedry UNESCO KNLU. Seriiia Filologiiia. Pedahohika. Psikhologiiia*, 29, 191–195.

Natalia Astrakhan

Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

A DIALOGUE IN J. L. BORGES' ARTISTIC WORLD: LIBERATION FROM LABYRINTH

The subject of the study is dialogueness as a defining feature of Jorge Luis Borges' artistic thinking, which becomes the basis for characterising the Argentine writer's work as a space for accumulating productive artistic developments that were not fully realised by the postmodern artistic practice of literature on the verge of the twentieth and twenty-first centuries. The goal of the article is to analyse the peculiarities of the poetic manifestation of the dialogical nature of Borges's artistic thinking, which carries the potential for acquiring a new quality of artistic and creative cognition of the world and self-knowledge, the need for which is indicated by the artistic concept of the labyrinth. The methods of intertextual, narratological and hermeneutical analysis contributed to the achievement of the goal.

The study reveals that the peculiarities of the development of the artistic concept of 'labyrinth', which is crucial for the artistic picture of the world created by Borges, represent the way out of the labyrinth as one of the author's leading intentions. The liberation from the labyrinth — i.e. the demonic space that condemns the subject of consciousness to loneliness and frustration, unproductive repetition, and limitation of existence becomes possible due to the dialogical interaction with the Other. The God, as a universal archetype of the Other, accounts for different variants of the Other i.e. from the characters of novels and the writer's alter ego in the poetry to the ingenious authors-interlocutors enrooted into different temporal and culturally-national worlds that are briefly described in essays, the dialogue with whom opens the productive semantic perspective of the truth. The fundamental dialogic nature of Borges' artistic thinking is matched by the intertextuality that is fundamentally inherent in all his texts.


The dialogical power and openness of the writer's works bear the underestimated, within the post-structural paradigm, potential of perfect artistic thinking called to refresh the literary language according to the European ideal of the lost ancestral language so much longed for by Dante, as well as outline the horizons of a new perception of the world based on the mutual enrichment in different cultural traditions of the lingual representation of existence.

Keywords: Borges; rhizome; modernism; post-modernism; labyrinth; Minotaur; dialogue; dialogueness; intertextuality.

Стаття надійшла до редколегії 13.09.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.4>
УДК 821.161.2-14.09

Микола Васьків

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Ісаакяна, 18, Київ, 01135, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>
mykola.vaskiv@knu.ua

«КОЛИ КОХАННЯ ВПЕРТО ПРОСИТЬСЯ У ВІРШ»: ПАВЛО МОВЧАН ЛЮБОВНО-ЕРОТИЧНИЙ

Актуальність статті зумовлена зосередженістю на нових аспектах творчості класика української літератури ХХ–ХХІ ст. Павла Мовчана (1939 р. н.) — любовно-еротичних мотивах, які суттєво доповнюють розуміння його поетичного світу. Предмет дослідження зумовили специфіка інтимної лірики П. Мовчана та її роль у творчості поета й в українській літературі. Проблематика статті зосереджена на нерозривному зв'язку любовно-еротичних мотивів із комплексом домінуючих мотивів творчості поета, на їх вагомій ролі в доробку митця, на оспівуванні кохання як апофеозу окремої екзистенції, а втрата кохання сприймається як втрата сенсу окремого буття. Для вирішення цієї проблематики застосовуються біографічний, психоаналітичний, компаративний, герменевтичний і формальний (філологічний) методи дослідження.

Результати дослідження. Поет оспівує кохання як вершинний момент буття ліричного героя, спогади про нього, про ідеалізований образ коханої проходить через усю його творчість. На шляху кохання виникають різні перепони, що спонукає сприймати його як солодку муку, і це споріднює П. Мовчана з багатьма поетами минулого й сучасності. Із плином часу почуття не згасають, усе більше викристалізуються. До ліричного героя приходять усвідомлення непоправності втрати, сприйняття коханої як найбільшої цінності, яку вже неможливо повернути в реальному житті, але можна зробити це у спогадах, сновидіннях, видіннях тощо.

Кохання для ліричного героя Мовчана — це нерозривне духовно-тілесне єднання, тому еротика, сексуальність, статевий акт є невід'ємними складниками його любовної лірики. Поет передає це в настільки метафоричній, завуальованій формі, що її не зрозуміли чи не захотіли відчитати цензори радянської доби, яких націлювали на боротьбу з будь-якими проявами еротики, котру тоді називали «порнографією». Святість духовно-тілесного єднання для поета виявляється в тому, що його кохані найчастіше отримують ім'я Марія, асоціюючись вряди-годи з образом Божої Матері. Любовно-еротичну наснаженість у віршах поета отримують символічні образи змія, яблука, суніць, павутинки тощо. Кохання в поетичному світі П. Мовчана є короткою миттю в неосяжному потоці тисячоліть історії неживої й живої матерії й енергії, але це найдорожча, найцінніша мить, яка надає сенс для людського буття.

Ключові слова: Павло Мовчан; лірика; ліричний герой; любовно-еротичні мотиви; образи-символи; оніричні образи.

Від радянських часів утвердилась ієрархія ліричних мотивів і тем із обов'язковою послідовністю, за їх «вагомістю», яку підхопили й некрітично відтворюють «незаангажовані» літературознавці доби Незалежності. За цією ієрархією, першими йдуть філософська, громадянська, політична, публіцистична лірика, а вже десь далі, на маргінесі, згадуються лірика пейзажна, «інтимна», сатирична, що цілком узгоджувалося з постулатами штучно сформованої в СРСР марксистсько-ленінської естетики: «Крім жанрового, побутує і проблемно-тематичне членування лірики, що передбачає такі її різновиди, як громадянська, філософська (більш точно: філософська), інтимна, пейзажна та ін.» (Бондар, 1995, с. 190). Такий поділ за мотивами (чи проблемно-тематичний, за термінологією М. Бондара) Б. Іванюк називає «шкільною» класифікацією (2001, с. 293),

бо її неухильно, з чіткою послідовністю від «важливіших» до менш важливих чи ледь не «дріб'язкових», «приватних», дотримувалися й дотримуються автори шкільних і вишівських підручників, посібників, навчально-методичних рекомендацій тощо.

Щоправда, повна відмова від мотивної (тематичної, проблемної) класифікації лірики (Б. Іванюк наводить кілька прикладів «альтернативних» класифікацій із боку різних європейських теоретиків) видається теж невиправданою, бо характеристика мотивів дає можливість широко окреслити змістовно-образне наповнення окремого ліричного твору чи творчості поета загалом. Й аналіз творів чи творчості підтверджує, що для різних митців слова є різними пріоритетами й ієрархії мотивів. Якщо йдеться про якомога адекватніше осягнення творчості окремого поета,

її вивчення в школі чи ЗВО через мотивний аналіз, то передусім важливо виокремити домінантні мотиви. Зрозуміло, що в ліриці XIX століття й, особливо, XX та XXI століть абсолютна більшість ліричних творів — багатомотивні, попри невеликий обсяг поезій, отже, тоді йдеться про виокремлення домінантного кола мотивів і їх взаємопов'язаність і взаємоперехід.

Також у кожного читача є власні пріоритети, якими він керується у виборі ліричних текстів, тому не зважає на вибудовані дослідниками схеми. Споконвічне почуття кохання належить до таких пріоритетів, любовно-еротична поезія є невід'ємною частиною лірики як роду, її основою для абсолютної більшості реципієнтів. Така поезія єднає поетів і читачів усіх часів і народів. Бо в кожного кохання переживання його перипетій є індивідуальним і неповторним, але так само кожен читач шукає в ліричних версах споріднені почуття, емоції, найдрібніші спільні моменти й порухи, можливо, «підказки» до подальших дій чи уникнення помилок тощо.

Відповідно важко знайти такого поета, який би оминув тему кохання чи якого би оминуло кохання та його відтворення у віршах. Можна би сказати, тому що передусім такої поезії чекають від нього читачі. А можна сказати й по-іншому: поет і читач — люди, які мають чимало спільного, зокрема любовно-еротичні потяги для них усіх є якщо й не визначальними, то дуже вагомими протягом усього життя. Перевага поета, справжнього поета, в тому, що він уміє відтворити, через неповторну індивідуальність узагальнити свій досвід любовних переживань як досвід багатьох. Чи не звідси зродилася цитата, винесена в заголовок статті? Чуйні дослідники добре це вловлюють і віддають належне «інтимним» мотивам у творчості таких митців.

Стан розробки проблеми.

Є таким справжнім поетом кохання і Павло Мовчан. Парадокс полягає в тому, що про його любовно-еротичну лірику літературознавці та критики фактично ніде не згадують. Може, дослідників творчості П. Мовчана було й не так багато, але абсолютна їх більшість — знакові фахівці, провідні українські «лірикознавці» (І. Дзюба, М. Слабошпицький, Ю. Ковалів, В. Базилевський, М. Жулинський, О. Хоменко, Н. Костенко, Л. Мороз, В. Моренець та ін.). Їхні публікації зібрані у виданні «Цілюща сіль самопізнання: статті про Павла Мовчана і його поезію» (Васьків, 2023). Уважне прочитання цих статей, рецензій, есеїв свідчить, що їхні автори вважали П. Мовчана провідним поетом доби, виокремлюючи космізм його лірики, філософське осягнення часу, матерії, плину й сутності історії світу і людства, українства як органічної частки світу й людства, довершеності та краси довкілля, кожної його миті, безмірна цінність якої визначається швидкоплинністю й неможливістю повторення та може зберегтися лише в людській пам'яті, а ще в незримих знаках

як відбиток у незнищенній матерії незнищеної енергії.

Проте ніхто з провідних, прозірливих літературознавців і критиків не побачив у творах Павла Мовчана любовно-еротичних мотивів або дослідники його творчості вважали такі мотиви принагідними, спорадичними, ледь не випадковими. Мабуть, вагомість Мовчанової поетичної концепції світобудови, вічного й неповторного руху матерії, взаємопереходу, синтезу й боротьби чотирьох правічних стихій, часопростору, нікчемної й водночас вагомої ролі кожної людської екзистенції в нескінченній низці тисячоліть для минулого, сучасності й майбутнього, трагічної й величної української історії, первнів української ментальності справили на дослідників його творчості настільки потужний вплив, що «інтимна» лірика поета випала з їхнього поля зору.

Загалом творчий доробок Павла Мовчана доволі осяжний — до тисячі творів, від розлогих поем на десятки сторінок до мініатюр на два катрени. «Інтимна» лірика загубилася серед цього огрому, однак зведення її в одну збірку (Мовчан, 2024) в результаті дало близько сотні творів — більше ніж достатньо для будь-якого поета з реноме співця кохання. Очевидно, любовно-еротична лірика не належить до провідних мотивів творчості Павла Мовчана, як і не є вторинною, спорадичною в його доробку, а органічно вписується в його нерозривний, синкретичний комплекс мотивів.

Основні результати дослідження. Вічний конфлікт короткоплинного людського життя й історичної безкінечності, її таємничих мінливих закономірностей, малопомітність чи непомітність людського буття в цій безкінечності становить основу значної частини поезій Павла Мовчана. Його ліричний герой найчастіше приринується з невблаганним поступом часу та минулістю й миттєвістю власної екзистенції. Але не відмовляється від минулого й миттєвого.

Про Мовчана можемо сказати, як і про багатьох відомих і маловідомих поетів, що він — співець кохання. Найцінніші ті відчуття, коли «За кожним віддихом летить / кохання мить, кохання мить» (Мовчан, 1999а, с. 222), коли «Ти — доле моя у країні живих. І пристання. / Знемігся язик мій щомиті тебе покличать: / для ймення твого я випив повітря останнє, / для з'яви тебе в уяві моїй — вже повіки / тремтять...» (1999а, с. 438)], коли «Ти — солодощі й пожадання, / ти — плесо, біле від лілей, / стільник, защедрений коханням, / нестерпне світло для очей...» (1999а, с. 594), коли «Нічого не привласнив про запас, / лише тебе, любове, я примислив. / І шепотів, і думав: ти — моя... / Ввібрав тебе у зір, вдихнув в легені» (1999b, с. 308)... І таке сприйняття кохання, навіть якщо воно залишилося в далекому минулому, притаманне як раннім віршам поета, так і версам уже доволі «зрілого» П. Мовчана.

Апогеєм кохання стає злиття закоханих воєдино, ніби спільне взаєморозчинення: «Бо заблукали ми — ще й як! / Одне ув одному» (1999а, с. 135); «Не відокремитись, а злитись, / не відступитись, а прийти / до того дня, до тої миті, / коли ти — я, а я — це ти» (1999а, с. 531). Якщо врахувати захоплення поета містичними вченнями й теоріями, то виникають аналогії з розчиненням вірянина в Божій величі, в Абсолюті, а отже, між закоханим і вірянином, між коханою й божеством. Тому закоханих не можуть розділити ні час, ні відстань, бо їх єднає містичний зв'язок, міцніший за фізичний контакт чи його відсутність: «Ой, ну що ті віки та замки заржавілі — / із твоєї руки волокно заметілі / простягнулось, як міст, до мого вікна <...> // Так із ночі у ніч...» (1999а, с. 135).

Важко повірити, але таке життєствердне оспівування кохання, радісне сприйняття його найвищою, найвеличнішою точкою буття ліричного героя в абсолютній більшості творів — це спогади про минуле, повернення й уживання в те минуле. Через те історії кохання — це історії втраченого кохання, особисті трагедії, в кращому разі — драми. Спочатку, в ранніх віршах, розставання з коханою, втрата великого почуття сприймалися як нормальне явище бурхливого життя, коли широкий світ зманює ліричного героя в пошуки, в мандри: «Ти там стояла і мене чекала. // А я! Хіба вина моя, / Що весняний неспокій // Мене, бездумного, повів в далечінь» (1963, с. 23). Ліричний герой (за яким можемо вбачати самого поета, але не лише його) відчуває певну провину в тому, що дівчина не дочекалася його, вийшла заміж за іншого, що все могло бути інакше, але це ніби мимохідь, поміж іншим, без надмірного надриву: «А може, й так. А може, й дійсно винен, / Що прогуло весілля по селі» (1963, с. 23). Та потім приходиться усвідомлення, що щире почуття залишилося в гармонійному світі коханої й дерев, а він опинився самотнім у світі, де «чорнів гудрон» і де «труба гуділа металева», тому проймає його «сум... мов після похорон...» (1999а, с. 554).

Поет і його ліричний герой усвідомлюють і нібито приймають як закономірність швидкоплинність, минуцність кохання, як і всього сущого на світі, що є одним із домінантних мотивів лірики Павла Мовчана: «все суще на світі, геть все видозмінює час. / Кохана, чому твої пучки зів'яли, / незгарбляться руки і погляд порідшав — чому?» (1999а, с. 311). Але чи можна насправді примиритися з утратою щирого кохання? Тому ліричний герой намагається бодай затримати «слухом любові тонку павутинку» (1999а, с. 311), а усвідомлення того, що «яка ж ти швидка, мимойдуча любове!», сприймається як слово, що «у горлі обвуглене корчиться» (1999а, с. 172). Ще нібито спокійне розуміння, що все тече, все змінюється («Нічого, любове, минається й світ, / заскалки розтануть колись, наче лід, / і душу омийуть, підсиливши зір...» (1999b, с. 52)), із часом набуває

все трагічнішого відчуття, бо ліричний герой усвідомлює: повернути колишнє кохання неможливо, а найкраще в його житті вже було й минуло: «Жалка трава пече... і ти печеш, мов докір: / ні пам'ять відхилить, ні мовою згасить... / І чую, чую я, який підступний спокій, / під попелом долонь забутий жар горить...» (1999а, с. 595). Ліричному героєві залишається тільки шкодувати, що свого часу не віддавався коханням до кінця.

Докори собі є одночасно вже котрим визнанням величі давнього почуття, коли кохана безповоротно в минулому, втрачена, але почуття до неї не зменшується, а навпаки, зростає: «Простіть мене, простіть, що був такий скупий, / бо навіть кругле “лю” у горлі застрявало» (1999b, с. 48); «Любове, чому я тебе не побачив? / Отам коло тіла, що любе тобі?...» (1999а, с. 607). Усвідомлене відчуття незворотності втрати зроджує нотки спротиву і навіть більше — внутрішнє карання, жаль через власну легковажність, самокоханість, переконання, що втрати є незначущими, а попереду — ще роки й роки, а з ними — ще не одне кохання.

«Тричі мені являлася любов», — писав Іван Франко. Не знаємо, чи тричі, чи й більше. Так само не знаємо, скільки ж кохань являлося в довгому житті Павла Мовчана. Можливо, й не конче це знати, бо важливішим є те, як ті щасливі моменти долі поет сприйняв тоді та сприймав потім, як відтворив їх у своїх віршах. Якщо ж зайшлося про Франка, то дуже цікавим є те, що, як і в його поезіях, утрачене кохання у творах Мовчана набуває оніричних форм, приходиться до поета у снах, мареннях, видіннях. Це може бути провіщення втрати коханої: «Мені приснилось те, що було явним: / ти була з іншим у моєму травні, / ім'ям чужим ти кликала мене» (1999b, с. 53).

Та переважно це неконтрольовані спогади про минуле («який солодкий сон, / який він не пробудний» (1999b, с. 90); «І ці знайомі доторки тепла, / у сутні тоненькі rischi світла / засвідчували — ти вві сні була: / прийшла і вийшла з мене непомітно...» (1999b, с. 244); «Ти ж сміялась, вмовившись на хмарі, / уві сні, уві сні, уві сні...» (1999b, с. 253)), які навіть можуть бути небажаними в реальності, бо завдають нестерпного болю: «ти відчахнулась уві сні від ребер...» (1999b, с. 308); «Душа твоя не коло мене — / в безбарвних снах тебе нема...» (1999b, с. 289); «То промайнеш в юрмі, то виринеш зі сну» (1999b, с. 296). Поет доходить до того, що намислює сновидіння коханої, сподіваючись, що її теж навідує хоч би оніричні спогади: «Хто, любове, ну хто тобі сниться? / Снівся я... та давно перестав...» (1999b, с. 253); «Упізнаєш мене вві сні / і видихаєш: — Мій коханий!...» (1999а, с. 589). Складається враження, що закохані продовжують спілкуватись у спільному віртуальному світі сновидінь, там відбуваються спонтанні зустрічі їхніх душ, там вони потрапляють у щасливе минуле.

«Легкість» прощання з коханням у перших віршах усе більше й більше з часом переходить в усвідомлення того, що втрачено найцінніше, найважливіше в житті. Щоправда, у віршах драма розлучення певний час ще поєднується зі сподіваннями, що можна повернути втрачене, виправити непоправне: «я не спішу і спотикаюсь. / Воскресни усмішкою вмиль! / Чекаю...» (1999а, с. 34); «І може, ще знайдемо ягоду пізню, / оту солодинку, що зводить уста?...» (1999а, с. 106). Ще по-філософськи спокійно, мудро сприймається усвідомлення, що можна пробувати відродити минулі почуття, але вони вже не будуть такими щирими й високими, як колись: «Дві стежки в траві протолочимо різно, / і ягоду в жменях... та тільки не та» (1999а, с. 106).

А далі драматична напруга все наростає, набуває трагічних відтінків. Ліричний герой не хоче й не може розлучатися з коханням попри усвідомлення його повної, безповоротної втрати. Так, кохання втрачено, згадки про нього змушують героя постійно каратися. Спочатку думки і спогади про минуле кохання, як і в Петрарки, стають мукою, але солодкою мукою: «Був поклик солодкий, солодкою — мука» (1999а, с. 438); «В'язень в коханні, в солодкім стражданні, / муки мої, як вино, втіхдайні» (1999а, с. 185)... Однак поступово солодкість зникає, залишається лише біль, горе непоправної втрати: «Навіть печаль належить не мені, / а тільки біль, бо голос мій, як рана» (1999b, с. 308).

І по очах твоїх читаю певно: мука...
Бо промина-мина замилювання час...
Коротка ця струна, а звук такий високий,
і щемом віддає, відлунює здовкіл.
(1999а, с. 600)

І час від часу спогади коливаються від безбарвного сприйняття, бо все вже ніби вигоріло («Гукнеш: — Лю-бо-ве! — / порохно / розсиплеться, мов хмара біла... / Не клич того, що вже давно / було, аби не розлетілось» (1999b, с. 58)), до страшного від болю й муки крику («Мене цієї ночі вмерло так багато, / так, ніби мову я раптово втратив, / забув усі імення та слова» (1999b, с. 53)).

Від певного часу кохання постає в рядках П. Мовчана як минуле чи давно минуле, але незабутнє почуття. Спогади сповнені мук, страждань («Я скреготом зубів та зойком заплатив / за повноту чуттів, за всі слова нужденні» (1999b, с. 48)), але вони ж дають змогу вкотре пережити все знову, хай на мить відродити висоту й силу кохання («У пам'яті моїй твій образ / збільшивсь втричі» (1999b, с. 87)). На згадку приходять вірші В. Сосюри, який усе життя повертався до першого кохання, до тієї, яка не дочекалася його, поки він проходив через криваві перипетії Української революції 1917–1920 років. Ліричний герой Сосюри то підносив кохану до рівня божества, то закликав усе повернути, то ностальгічно

усвідомлював безповоротність втрати, пробачав і навіть благословляв кохану, то частенько кидав у її бік прокляття, зневагу через непробачну зраду.

Ліричний герой П. Мовчана теж інколи звинувачує кохану в нещирості почуттів, у підступності: «Хвилясто за пазуху ти заповзала / і грілась, і гріла отруйний жальник, / і помста в устах визривала оспало, / роздвоював мову солодкий язик» (1999а, с. 562); «Вуста солодкі на меду, / проте в словах — отрута...» (1989, с. 94). Однак таких звинувачень у край обмаль у віршах Павла Мовчана, значно частіше він кидає докори собі («тих відцуравсь, кого любив»), аж до звинувачень у лицемірстві, егоїзмі, хтивості тощо:

Бо я викрав життя, не вчинивши крадіжки,
і коханням нарік неспокутливий гріх.
І чоло увінчало не світло, а ріжки,
і роздвоєні ратички грузнуть у сніг.
Лагоминець, ласун, у зажерності хтивий
волю плоті чинив, слугував їй, як міг,
і жилось ніби прямо, та думалось криво,
усолоджував дух на заламах доріг.
(1999а, с. 232)

Такого самокатування, каяття у В. Сосюри щось не пригадується. Але цей поет залишає враження передусім співця кохання, що залишилося в минулому. Співцем такого кохання могли би ми назвати й П. Мовчана, проте домінують у нього інші мотиви, а любовно-еротичні вірші сприймаються як принагідні краплі, ледь не обов'язкове (чи зобов'язуюче) звернення до них, бо ж який справжній, великий поет без «інтимних» мотивів? Проте Мовчанове кохання органічно вписується в його філософські, історіософські вірші, бо, як і все на світі, воно скороминуще, залишається тільки в пам'яті, а його відгомін у світі — мізерний, лише якісь майже непомітні енергетичні знаки.

Відмінність, однак, ще й у тому, що ліричний герой змирився з минулістю всього на світі, зокрема й самого себе («Мене ти вже не ждеш... Я й сам не жду нікого...» (1999b, с. 296)), проте не може змиритися з утратою кохання, хоча й усвідомлює закономірність його минулості. Тому розпачлива констатація остаточного, повного, без краплинки надії, відходу кохання в небуття є одночасно й розпачливим визнанням неможливості забути минуле, розпачливим прагненням хоч би віртуального тривання всепоглинального почуття:

О сестро, любове, ні слову не вір! —
назустріч долоням полова летить,
а скалки холонуть, і погляд болять:
крізь тебе я бачу обличчя бліде...
Нічого... Нікого... Ніколи... Ніде... (1999b, с. 52)

Трагізм утраченого, але не забутого (ніби вчора) кохання у творах Павла Мовчана сублімується

в імені «Марія». Можливо, є якісь асоціації з Матір'ю Божою (святість коханої, а отже, й святе кохання; «ще день минув — о радуйся, Маріє!» (1999b, с. 74)). Ідилічні мрії ліричного героя про можливість щасливого кохання вивершуються коліскою, очікуванням народження сина, який ошчасливить доквілля: «Допоки ти спав, прожила я потрійно: / за себе, і тебе, й за те, що у лоні було / мачиною-іскрою (тихе життя самостійне)» (1999a, с. 439); «в жіночій лоні проростати / вже почала тужава брость...» (1999b, с. 383). Можливо, це ім'я тієї, яка вивищується в пам'яті над іншими коханими й накладається на їхні імена. У віршах інколи зринають інші імена (Надія, Ганна; «Імення твоє було інше, Маріє» (1999a, с. 106)), але Марія — понад усе, й це ім'я синтезує в собі непереборне, найвище кохання із трагедією неможливості повернути його.

Саме таким постає образ Марії-коханої в поезіях «Марія», «Гірка Марія». Із почуттям святості кохання та з безмежним болем від почуття остаточної його втрати асоціюється це п'ятиразово згадане ім'я в поезії «Озирнись, за тобою березові крила вогніють...» (1999a, с. 350). Весь світ обожає разом із ліричним героєм кохану: «і кущиком трава збігає з косогору / уславити тебе, бо ти — вода в струмку. / Ма-рі-є-є...» (1999a, с. 174). Це було «тоді». А зараз, через багато років, Марія асоціюється лише з болем і стражданням:

Невже ж це ти, Марієчко, невже? —
кажу, немов роздмухую жарину.
І, губи розціпляючи ножем,
твоє ім'я виймаю, як вуглину. (1999a, с. 586)

Попри святість кохання, святоблिवе ставлення до коханої почуття ліричного героя П. Мовчана не є лише платонічними. Велич кохання, його сила у творах поета постають як синтез цнотливих почуттів із тілесним єднанням. Невипадково мотиви кохання, «інтимні» мотиви Мовчаної поезії названі в статті любовно-еротичними:

Еротична лірика — ліричні твори, в яких інтимні переживання мають загострену почуттєвість, підвищений інтерес до проблем статі. На відміну від своїх близьких різновидів — інтимної лірики та любовних пісень, що переймаються тонкими сердечними переживаннями й романтизацією їх, еротична лірика безпосередньо охоплена пристрастю невтоленого лібідо, діонісійським шалом тілесного вчування. (Ковалів, 2007)

Ю. Ковалів констатує, що твори еротичної лірики в українській літературі «траплялися не часто». Він називає лише імена поеток Раїси Троянкер, Антоніни Цвід і Олесі Мудрак. Із повним правом науковець міг би додати до цього ряду й ім'я поета Павла Мовчана.

Якщо продовжувати аналогії з іншими поетами, творами, то тут цілком доречно буде порівняти любовно-еротичні вірші Павла Мовчана з біблійною «Піснею пісень», у якій звеличення краси та цноти Суламіти поєднується з її та коханого пастуха прагненням злитися фізично, із символічно-еротичним оспівуванням краси її тіла, як і краси «молодого».

Так само ліричний герой Мовчана в захваті відтворює красу коханого тіла: «Вгинаєш ти стегнами сутінь хвилясту, / і світло у зір мій вганяється жарко» (1999b, с. 290); «Дві лінії спокуси-во-хвилясті, / а решта все — молочна білизна...» (2015, с. 597). Тому так органічно «В складках овчини, в кучериках вовни / пальці намагаються ніжність гріховну...» (2015, с. 588), за цим настає «Хтине занурення в згубу медову — / тіла бджолиного в жовть бурштинову...» (2015, с. 588). Як у «Пісні пісень» є описи тіла, взаємного прагнення до з'єднання з тілом коханого, так і в поезіях Мовчана аналогічні образи та прагнення відтворюються метафорично, завуальовано, з використанням традиційної та нетрадиційної символіки, алегорій. І все це — балансування на межі, коли можна відчитати «хтине занурення» в лоно, а можна сказати, що йдеться про бджолу на квітці, яка метафорично навіює еротичний образ.

І все-таки викликає здивування, як пильні редактори, видавці радянської доби пропустили ці вірші до друку, не звинувативши поета в «порнографічності». Зараз ми цілком спокійно сприймаємо високу Мовчанову еротичку, яка видається абсолютно цнотливою на тлі того, що потрапляє інколи до рук читача. Але відтворювати тоді — хай і глибоко завуальовано, алегорично — сексуальне (яке страшне для радянської доби слово!) єднання («і перейшла моя сопілка / в живу калинову плоть» (1999a, с. 25); «очеретина, гілка калинова, / і твердість власна, жильна, косяна / занурена, загорнута в гріховну / потульну плоть солодку, вогняна / вібрує шкіра...» (2015, 572)), оральні пестощі («Та губи шукають медвяного лона, / язик пам'ятає, що то молочай, / та й з часом стає все медове солоним» (1999b, с. 280)), і це закарбовується в пам'яті настільки глибоко, що й у спогадах через роки «язик обпіка молочаю ковток...» (1999b, с. 280)) було вкрай ризиковано.

Чомусь ні редактори, ні критики, ні читачі цього не зауважували. Можливо, не хотіли бачити чи боялися навіть подумати, тим паче — сказати вголос, що таке їм намарилося у двозначних рядках? А можливо, сприймали статеві стосунки лише як подружній обов'язок і не мали навіть уявлення про те, що існують якісь любовні пестощі, негріховність милування коханим оголеним тілом? Поет же твердив: «О Маріє, збагни, що земна наша плоть / переповнена вщертно безсмертям!» (1999b, с. 350), — і шкодував лише за тим, «Чому не розчинивсь в твоєму лоні? / Чому не загубився в глибині / твого ества, що світиться

гріховно, / привабливо й погибельно мені...» (2015, с. 597).

Щоправда, ліричний герой (а отже, значною мірою й автор) не завжди сприймає тілесне єднання як святості в душі «Пісні пісень», усвідомлюючи власну, чоловічу, гріховність, спрямовану на отримання тілесного, хтивого задоволення: «Недосконалий я: зісподу росте вовна. / Я серце пощербив давно. І плоть моя щертовна» (1999а, с. 592). На схилі років, коли тіло спадає на силі, поет повторює цю думку: «плоть готова вже приймати муки / за надмір жару, солодощі втіх, / і за потульні дотики й спокуси, / за непозбутній чоловічий гріх...» (2015, с. 639). Тому інколи в еротичних версах може йтися про механічне задоволення грубої сексуальної потреби: «і затиснувши ротом поцілунок ікринки, / шукаю, куди втулити: в піхву... чи мармурове вухо» (2015, с. 596) (не лякайтеся за Мовчана — ці рядки були надруковані вже у ХХІ столітті). Та для ліричного героя Мовчана тілесне єднання — це передусім високий злет тіла й духу в нерозривній їх єдності: «О вічна ваба оплодування, — / що охмелила навзаєм; / переступивши грань кохання, / я впився у єство твоє» (1999а, с. 25).

Кохання духовне й тілесне, балансування між різними його формами й рівнями, поєднаними в одному тексті, конденсується в Павла Мовчана в улюблених алегорично-символічних образах. Це й біблійний образ змія-спокусника, який знаходить конкретно-чуттєвий вияв у «непоетичних» плазунах-змійх: «Був день — пам'ятаєш плазучого змія? — / виткий, холодкавий, похітливий весь» (1999а, с. 106), — коли не розбереш (та чи й треба?), хто ж чи що це «витке, холодкаве, похітливе» — змії чи день? А ще є в любовно-erotичних віршах Мовчана «Спокусливець-змії, коліщатко гадюки, / хвиляста потвора, біжучий вогонь» (1999а, с. 562); «стовп, змережений під змія» (1999b, с. 74); «промінь ішов змійовими валами» (1999b, с. 99).

Безперечно, образ яблука, який часто зринає в поетових рядках про жіночу красу, про взаємини чоловіка й жінки («Пригадуєш, яблука в круглих долонях / і трепет, що пальці негнучі поймає»; «і яблука колін, / і губ гарячих млось» (1980, с. 114); «Гарячі яблука — зсередини — від спілля / червоно сплакали у сутінне замшілля, / та їх ізнов чомусь долоня проминула» (1999b, с. 73)), одразу асоціюється з тим самим біблійним міфом про змія та яблуко спокуси, хоча виводить далеко за його межі. Еротизм цього образу — завуальований, опосередкований.

Натомість значно тілесніший, еротичніший, сексуальніший індивідуалізований образ суниць, які метафорично окреслюють пиптики грудей, символізуючи їхню красу, ніжність і крихкість. Інколи ця метафора прямо вказує на жіночі груди («Суничини грудей» (1980, с. 114); «суничні груди — язиком торкати...» (1980, с. 637)), інколи опосередковано («Суничино терпка, жарка і недозріла, /

тверда моя рука / торкнулась твого тіла / і зринула — прости...» (1999а, с. 592)). А найчастіше прив'язки до грудей ніби немає, але суниці, «суничини» мають відчутний еротичний підтекст: «Іванку, сиплються суниці, / Лоскочуть солодко, Іва...» (1999а, с. 30); «І легко було нам траву розгортати, / холодну суницю шукати на двох...» (1999а, с. 106); «А з твоїх пучок капа тепер кров, / хоч ще учора сік точивсь суничний» (1999b, с. 85); «Суничник геть зів'яв — димить пеньок трухлявий» (1999а, с. 592)...

Певної індивідуалізації набуває також у Павла Мовчана традиційний для любовно-erotичної лірики образ лебедя. Ми звикли, що лебідь — це «він», коханий, і такий еротичний варіант цього образу є й у Мовчана, щоправда, він трапився лише один раз: «Пензель б'є по голові, / Коли лебідь оживає, / Коли лебідь — геть в крові, / Ледь повіки піднімає. / Вгору, вниз і — навпаки, / Більше долу, ніж угору...» (1999а, с. 31). Ще раз ідеться про лебедят як імовірний результат кохання (треба думати — двох «лебедів», «його» та «її»): «І будем в господу благать / Суцвіть і сутінків купелі, / І оселі для лебедят» (1999а, с. 32). Та переважно лебедем ліричний герой називає кохану чи наділяє її прикметами лебедя, акцентуючи, ймовірно, що саме «вона» є втіленням вірного та щирого кохання («Я ж не покину (її. — М. В.) на поталу, / Бо птицю лебедем зовуть» (1999а, с. 30); «І білий лебідь з рукава» (1999а, с. 30); «Звідки ти на полотні? / Сутінь шибку проломила, / І zostались на вікні / Велетенські твої крила. / О любя, лебедій / хвилястим плином ліній...» (1999а, с. 32)). Чистота, довершеність, краса коханої — такі асоціації викликає символіка образу лебедя в поезії П. Мовчана.

Одним із ключових образів поета є павутинка, яка летить у повітрі, майже не помітна, нетривка, залишаючи ледь відчутний доторк до обличчя, поєднуючи в собі довершеність миті, яку хочеться зупинити, продовжити в позачася, нагадування про скороминущість чогось велично-прекрасного з її мізерністю на тлі віковичної історії, спресованих тисячоліть, які не зауважують цю павутинку, відправляють її майже одразу в небуття. Такою павутинкою стає для ліричного героя, а тим паче — для світу, його кохання, що стає швидкоплинним, яким би тривалим воно не було: «Затримую слухом любові тонку павутину» (1999а, с. 311); «І лягають павутинки / і на очі, й на уста...» (1999а, с. 535).

Але в поетичних рядках, як і в пам'яті ліричного героя Павла Мовчана, кохання закарбовується навечно, воно не лише в минулому, а й сучасне, лише зароджується, щоби, всупереч поступові часу, не залишитися в минулому, а знову розгортатися в майбутнє:

А все довкола мене удає,
що ми — чужі, що навіть не знайомі,
і що життя у кожного своє,

і не доводиться ніким ніхто нікому.
І я чиню безглуздя, що тулю
листки до губ, і гладжу кожен камінь,
і шепочу: — Люблю, люблю, люблю...
(1999b, с. 308)

Висновки. Дослідниками творчості Павла Мовчана були провідні літературознавці й літературні критики, однак жоден із них не виокремлював любовно-еротичні мотиви в його творчості. Проте цей тематично-мотивний пласт становить близько сотні творів у доробку поета (всього П. Мовчан написав близько тисячі творів), що спонукає звернути на них увагу. Любовно-еротичні мотиви нерозривно пов'язані з іншими мотивами творчості поета, передусім філософськими, є невід'ємним складником і виразником його світогляду.

Ліричний герой Мовчана неодноразово закохувався. Нам важко сказати, наскільки його любовна біографія корелює з реальною біографією поета, чи образи коханих є узагальненими образами кількох жінок, чи, навпаки, один прототип дав кілька художніх образів, і не вважаємо за потрібне чітко визначати це. Важливіше проаналізувати те, що маємо безпосередньо в текстах.

Ліричний герой перших збірок сприймав закоханість як проміжний етап до чогось значного, великого, тому з легкою ностальгією згадував про кохану, малював в уяві можливий розвиток любовної історії, аж до народження дитини як найдосконалішого результату цієї історії, однак не вважав згасле кохання непоправною втратою. Відчуття незворотності втраченого як найціннішого, найважливішого в житті приходиться до ліричного героя з роками.

Любовно-еротична лірика П. Мовчана постає на перетині тисячо- і навіть мільйонлітньої історії неживої та живої матерії й енергії, у якій людське життя — непомітний часовий проміжок, що в найкращому разі залишить мізерний слід у загальному хаотичному поступі буття, це швидкоплинні прекрасні миттєвості, які закарбовуються в пам'яті й поетичному слові. Так кохання мить стає майже вічним, хоча би у свідомості ліричного героя, який із часом розуміє, що його взаємини з коханою — це найкраще й найдорожче, що було в житті, те, що становить «осереддя» його буття, надає цьому буттю сенсу серед до-вколишнього хаосу.

Тому поет оспівує кохання, возвеличує його, як і образи коханої, які постають духовно-тілесними ідеалами його поезії. Кохання постає як духовне й тілесне взаєморозчинення закоханих, містичне перетворення в одне ціле, коли час і простір не можуть розірвати такий зв'язок. Платонічність таких стосунків поєднується із еротично-сексуальними мотивами, яких поет не боїться попри табу на такі образи й мотиви в радянську добу, метафорично, завуальовано відтворюючи їх як апофеоз любовного єднання. Най-

частіше це спогади, сни, візії про те, що давно вже минуло, відійшло в небуття й повернути його неможливо. Однак у свідомості поета, у його версах давноминуле кохання, емоції, відчуття й почуття перетворюються в «живі», теперішні, вибудовуючи перспективу їх розвитку на майбутнє.

Любовно-еротичні мотиви в текстах Павла Мовчана отримують індивідуальне наповнення через повторювані образи-символи змія та яблука, які витворюють потужні асоціації з біблійними відповідними мотивами, образами сунічних ягід, які стають символом жіночих грудей і негріховності непоборного й такого природного, неминучого сексуального потягу. Продуктивний у творчості П. Мовчана образ павутинки безпосередньо в любовно-еротичних віршах указує на швидкоплинність прекрасного, неможливість ухопити, утримати красу, довершеність буття хоч би на мить, але від того прекрасне, кохання як вершина прекрасного стають ще ціннішими й важливішими для поета і його ліричного героя.

Покликання

- Бондар, М. (1995). Лірика. *Українська літературна енциклопедія* (Т. 3, с. 189–191). «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, .
Васьків, М. (Ред.-упор.). (2023). *Цілюща сіль самопізнання: статті про Павла Мовчана і його поезію*. Ярославів Вал.
Іванюк, Б. (2001). Лірика. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (с. 292–293). Золоті литаври.
Ковалів, Ю. (Авт.-уклад.). (2007). Еротична лірика. *Літературознавча енциклопедія* (Т. 1, с. 347). ВЦ «Академія».
Мовчан, П. (1989). *Осереддя: поеми та поезії*. Молодь.
Мовчан, П. (2024). *Бує день – пам'ятаєш плазучого змія?: еротична поезія*. Український пріоритет.
Мовчан, П. (1963). *Нате! Держлітвидав України*.
Мовчан, П. (1980). *Досвід: поезії*. Молодь.
Мовчан, П. (1999а). *Твори в трьох томах: Т. 1. Голос: поезії*. ВЦ «Просвіта».
Мовчан, П. (1999b). *Твори в трьох томах: Т. 2. Межовий камінь: поезії*. ВЦ «Просвіта».
Мовчан, П. (2015). *Серцевина: поезії*. Український письменник.

References (translated and transliterated)

- Bondar, M. (1995). Liryka [Lyrics]. *Ukrainska literaturna entcyklopediia* [Ukrainian Literary Encyclopedia] (Vol. 3, pp. 189–191). "Ukrainska entcyklopediia" im. M. P. Bazhana.
Ivaniuk, B. (2001). Liryka [Lyrics]. *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* (pp. 292–293). Zoloti lytavry.
Kovaliv, Yu. (Auth.-comp.). (2007). Erotychna liryka [Erotic lyrics]. *Literaturoznavcha entcyklopediia* (Vol. 1, p. 347). VTs "Akademiia".
Movchan, P. (1963). *Nate!* [Get!]. Derzhlitvydav Ukrainy.
Movchan, P. (1980). *Dosvid: poezii* [Experience: poetry]. Molod.
Movchan, P. (1989). *Osereddia: poemy ta poezii* [Core: poems and poems]. Molod.
Movchan, P. (1999a). *Tvory v triokh tomakh: T. 1. Holos: poezii* [Works in three volumes: Vol. 1. Voice: Poems]. VTs "Prosvita".
Movchan, P. (1999b). *Tvory v triokh tomakh: T. 2. Mezhoviy kamin: poezii* [Works in three volumes: Vol. 2. Boundary Stone: Poems]. VTs "Prosvita".
Movchan, P. (2015). *Sertsevyna: poeziyi* [The Heart of the Tree: Poetry]. Ukrainskyi pismennyk.
Movchan, P. (2024). *Buv den — pamiatiesh plazuchoho zmiia?: erotychna poeziia* [There was a day – remember the crawling serpent?: erotic poetry]. Ukrainskyi priorytet.
Vaskiv, M. (Ed.). (2023). *Tsiliushcha sil samopiznannia: Pro Pavla Movchana ta yoho tvorchist: statii* [The healing salt of self-knowledge: About Pavlo Movchan and his work: articles]. Yaroslaviv Val.

Mykola Vaskiv

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

“WHEN LOVE STUBBORNLY INSISTS ON BEING IN A POEM”: PAVLO MOVCHAN THE LOVE-EROTIC

The relevance of the article is due to the focus on new aspects of the work of the classic of Ukrainian literature of the twentieth and twenty-first centuries Pavlo Movchan (born in 1939) — the love and erotic motifs, which significantly complement the understanding of his poetic world. The subject of the research was determined by the specifics of P. Movchan’s intimate lyrics and their role in the poet’s work and in Ukrainian literature. The research problems of the article are focused on the inseparable connection of love and erotic motives with the complex of dominant motives of the poet’s work, on their significant role in the artist’s work, on the glorification of love as the apotheosis of an existence, and the loss of love is perceived as the loss of the meaning of life. To solve the research problems, biographical, psychoanalytic, comparative, hermeneutic and formal (philological) research methods were used.

Research results. The poet glorifies love as the pinnacle of the lyrical subject’s existence. Memories about love and the idealized image of his beloved pass through all his work. Various obstacles arise on the way of love, which prompts us to perceive it as sweet torment, and this makes P. Movchan related to many poets of the past and present. With the passage of time, the feelings do not fade away, they crystallize more and more. The lyrical subject comes to the realization of the irreparability of the loss, the perception of the beloved as being of greatest value, which he can no longer be brought back in his life, but can still be enjoyed through memories, dreams, visions, etc.


Love for the lyrical subject is an inseparable spiritual and bodily unity, so eroticism, sexuality, sexual intercourse are integral components of his love lyrics. The poet conveys this in such a metaphorical, veiled form that it was not understood or recited by the censors of the Soviet era, who aimed to combat any manifestation of eroticism, which was then called “pornography”. The sanctity of spiritual and bodily unity for the poet is manifested in the fact that his loved ones most often receive the name Mary, being associated from time to time with the image of the Mother of God. Love and erotic inspiration in the poet’s poems are given to symbolic images of a serpent, apples, strawberries, cobwebs, etc. Love in the poetic world of P. Movchan is a brief moment in the immense stream of thousands of years of the history of inanimate and living matter and energy, but it is the most precious, the most valuable moment that gives meaning to human existence.

Keywords: Pavlo Movchan; lyrics; lyrical hero; love and erotic motives; images-symbols; oniric images.

Стаття надійшла до редколегії 12.07.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.5>
УДК 82-34.09

Тетяна Саврасова-В'юн

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-5737-6189>
t.savrasova-viun@kubg.edu.ua

ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДИНАМІЦІ. ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРАТИВУ В ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ

У статті наведено результати дослідження проблеми впливу трансформацій наративу в літературній казці на динаміку ідентичності героїв. Вивчення змін у наративі літературної казки є шляхом до розуміння особливостей розвитку ідентичності особистості, що допомагає визначити характер взаємодії ідентичності героїв твору з її відтворенням у реальних життєвих обставинах. Визначено сутність ідентичності як динамічної структури, що впливає на становлення цілісності, зумовлює природу самовизначення людини в процесі вибору цінностей. Охарактеризовано наукові підходи щодо тлумачення ідентичності: літературознавчий, онтологічний, антропологічний, психоаналітичний, соціологічний, когнітивно-орієнтований, екзистенційно-гуманістичний, наративний. Представлено зміст наративу як сукупність лінгвістичних, психологічних структур, що розгортає минулі події в теперішньому часі, трансформуючи стан героїв. Зазначено, що наративною матрицею оповідацьких схем є літературна казка як авторський твір, що зосереджує увагу на елементах дійсності, фантазії. Метою статті є обґрунтування й аналіз впливу трансформацій у наративі літературної казки на еволюцію ідентичності героїв. Об'єктом дослідження виступає наратив літературних казок О. Зубер «Золоті зернята», В. Сухомлинського «Хризантема й цибулина», А. Зайцевої «Казка про страх», Лесі Українки «Три метелики». Предметом дослідження виокремлено характеристики ідентичності героїв зазначених казок. У статті застосовано методи дослідження: аналізу, систематизації та узагальнення положень щодо ролі наративу в літературній казці, порівняння творів, наративний аналіз.

За результатами дослідження з'ясовано, що наратив у літературному творі впливає на ідентичність особистості, сприяє засвоєнню досвіду. Процес трансформації наративу в літературній казці визначає характер змін ідентичності, що відтворене у світогляді оповідача. Наративний аналіз літературних казок показав, що динамічні зміни ідентичності героїв казок у процесі трансформації наративу твору зумовлює появу спектра змін ідентичності: втрати, пошуку себе, виконання нових ролей, уроків співчуття, додання перешкод, переоцінки цінностей тощо. Новизна результатів дослідження полягає у виокремленні характеристик ідентичності героїв залежно від змін наративу літературної казки. Подальші перспективи дослідження можуть бути пов'язані з описом моделей ідентичності героїв літературних казок та їхньою класифікацією за функціями у творі.

Ключові слова: ідентичність; наратив; казка; літературна казка; літературознавчий підхід; наративний аналіз.

Постановка проблеми. У сучасному динамічному світі проблема ідентичності особистості набуває все більшої актуальності. Це пов'язано із соціально-політичними, економічними, міграційними процесами в суспільстві, що активізують у людини потребу пізнати себе, прийняти окреслену роль, усвідомити своє місце у світі. Проблема визначення ідентичності передбачає розвиток самосвідомості, рефлексії, формування самооцінки, розуміння впливу досвіду на становлення особистості, усвідомлення цінностей, переконань і прагнень.

Важливим джерелом осмислення ідентичності особистості як динамічного, багатогранного конструкта є літературна казка, що включає безмежний спектр моделей життя героїв у контексті культурних, соціальних, особистісних змін.

У літературній казці закладено ключові аспекти формування і трансформації наративу, що передбачає структурування твору, виокремлення головних його тем, відтворення причинно-наслідкових зв'язків за допомогою опису дій персонажів, донесення до читача моральних уроків і цінностей. Аналіз змін наративу в літературній казці дає можливість глибше зрозуміти, відстежити особливості впливу різноманітних чинників на формування ідентичності та її динаміку, виявити характер взаємодії ідентичності героїв твору з об'єктами, ролями особистості в реальному житті.

Стан розробки проблеми. Питання ідентичності як наукового явища окреслено в працях дослідників (Waterman, 1992; Marcia, 1980; Mead, 1963; Moran, 2018), які визначили змістові характеристики, властивості зазначеного феномена.

У дослідженнях учених О. Міллер (2018) та А. Османової (2020) представлено літературознавчий, онтологічний, антропологічний, когнітивно орієнтований, психоаналітичний, соціологічний, екзистенційно-гуманістичний, нарративний наукові підходи до тлумачення ідентичності.

Проблема літературної казки стала предметом дослідження Н. Горбач (2016), І. Дуркалевич (2009), Т. Крашеніннікової (2013), які схарактеризували сутність та особливості окресленого явища.

Роль нарративу в літературній казці визначили О. Гаврилко (2021), В. Лазаренко (2017), О. Оліфер (2020), Н. Чепелева (2007), розглянувши нарратив як текст, що розкриває порядок усвідомлення реальності, наповнює її смислом, впорядковує життєвий досвід людини, спосіб інтерпретації подій.

Аспекти трансформації нарративу в літературній казці дослідили Н. Чепелева (2007) та А. Цапів (2018) за допомогою нарративного аналізу, що передбачає розгляд семантичних характеристик рівнів змісту твору.

Водночас проблема зміни нарративу в літературній казці з акцентом на динаміку ідентичності героїв залишається недостатньо дослідженою. Мета статті: обґрунтувати та проаналізувати вплив трансформацій у нарративі літературної казки на еволюцію ідентичності героїв. Завдання статті: представити наукові підходи до характеристики сутності ідентичності; дослідити характер змін ідентичності в просторі нарративу літературної казки; здійснити аналіз літературних казок у контексті взаємозв'язку між трансформаціями нарративу та змінами ідентичності героїв.

Методи дослідження. Задля досягнення мети статті застосовано комплекс методів наукового дослідження, зокрема аналіз праць із проблем ідентичності, нарративу, літературної казки, опис сучасного стану окресленої проблеми, систематизація й узагальнення поглядів дослідників на визначення ключових понять і явищ, порівняння наукових підходів до характеристики сутності ідентичності, нарративний аналіз літературних казок із акцентом на зміні ідентичності героїв.

Результати дослідження. За філософським словником термінів і персоналій, ідентичність — тотожність, аналогія явищ; єдність і цілісність особистості із соціальною групою, спільнотою, статусом (Бліхар, 2020).

У літературознавчому словнику-довіднику ідентичність визначено як «уподібнення, ототожнення будь-яких об'єктів на підставі тих чи інших ознак» (Гром'як, 2007, с. 291).

На основі досліджень таких науковців, як А. Waterman (1992), J. Marcia (1980), G. Mead (1963), M. Moran (2018) окреслено ряд характерних сутнісних ознак ідентичності.

Так, М. Моран у зміст ідентичності вкладає властивість особистості чи її атрибут, подібність людини до інших або відмінність від них (Moran, 2018).

У поглядах Дж. Марсія ідентичність представлено як внутрішню динамічну структуру переконань, потреб, здібностей, сформовану внаслідок прийняття особистістю свідомих рішень щодо свого життя з огляду на особливості розвитку його різних сфер. Дослідник вважає, що ідентичності досягнути можливо завдяки усвідомленню відомостей про себе та в результаті створення власного образу в майбутньому (Marcia, 1980).

А. Ватерман визначає ідентичність як самостворювальну динамічну структуру, що впливає на становлення цілісності, тотожності, зумовлює природу самовизначення людини в процесі вибору цілей, переконань, цінностей, розуміння й аналізу особистісних властивостей, образу «Я». Науковець зауважує, що формування ідентичності залежить від вибору професії, релігійних, моральних переконань, політичних поглядів, соціальних ролей (Waterman, 1992).

Для Дж. Міда ідентичність — це саморефлексивне вміння особистості усвідомлювати себе як цілісний образ у відносинах «Я» та відображенні оцінок Інших. Учений виокремлює усвідомлену ідентичність, що містить свідомий рефлексивний процес побудови Я-концепції, та неусвідомлену, що передбачає прийняття соціальних норм і цінностей (Mead, 1963).

Виявлені в наукових розвідках сутнісні риси ідентичності вказують на відмінності в розумінні цього явища. Дослідники розглядають природу ідентичності через такі аспекти, як тотожність, цілісність, властивість особистості, внутрішня динамічна структура, саморефлексивне вміння. Таке різнопланове бачення ідентичності зумовлене багатогранністю, комплексністю, міждисциплінарністю зазначеного феномена. Тому сучасні дослідники (Міллер, 2018; Османова, 2020) визначають ряд наукових підходів щодо характеристики ідентичності.

О. Міллер представляє ідентичність із позицій літературознавчого, онтологічного, антропологічного, психоаналітичного, соціологічного наукових підходів. У межах літературознавчого підходу (Забужко, 1997) в ідентичності закладено особливості самовизначення, свідомий вибір особистості щодо належності до спільноти, прийняття її традицій, культури, цінностей. Ідентичність із погляду дослідників онтологічного підходу (Horkheimer & Adorno, 2002) відображено як субстанцію буття, що має всезагальну тотожність. Представники антропологічного підходу (Buber, 1995) ідентичність розглядають як відмінність, розвинену в процесі формування особистості. На думку представників психоаналітичного підходу (Adler, 1927), ідентичність відтворено в процесі злиття особистості з іншими, що активізує розум до реалізації прихованих спогадів, потягів. Прихильники соціологічного підходу (Berger & Luckmann, 1966) в ідентичності зосереджують увагу на різноманітності масок, ролей особистості, що відтворюють справжність або штучну подібність

у соціальній реальності, суб'єктивно інтерпретуючи її (Міллер, 2018).

У дослідженнях А. Османової ідентичність проаналізовано з огляду на когнітивно орієнтований, екзистенційно-гуманістичний, нарративний підходи. Дослідники когнітивно орієнтованого підходу (Tajfel, 1982) розглядають ідентичність, акцентуючи на позитивному, емоційно забарвленому сприйнятті себе в соціальному й особистісному аспектах. У межах екзистенційно-гуманістичного підходу (Maslow, 1961) ідентичність виступає як концептуальний гештальт, в основі якого закладено переживання щодо істинності свого «Я». Відповідно до поглядів представників нарративного підходу (Atkins, 2008), ідентичність передбачає інтерпретацію відомостей про себе в процесі створення тексту, оцінку цілісної особистості впродовж її життєвого досвіду (Османова, 2020).

Окреслені підходи до ідентичності свідчать про складність і міждисциплінарний характер цього поняття. Ідентичність охоплює різні аспекти — соціальні, психологічні, культурні, філософські, — кожен із яких розкриває унікальні нюанси феномена. Таке розмаїття підходів підкреслює, що ідентичність не є статичною характеристикою, а формується та змінюється під впливом як внутрішніх, так і зовнішніх чинників. Це розуміння є особливо важливим для аналізу ідентичності в нарративних структурах, де зміна особистісних рис і переконань героїв відображає динаміку ідентичності як процесу, що постійно оновлюється. Порівняння підходів дає можливість виокремити саме нарративний аспект як ключовий для аналізу динаміки ідентичності в літературній казці. Якщо філософські, психологічні та соціологічні підходи спрямовані на статику ідентичності як цілісної структури, то нарративний підхід підкреслює її динамічність, постійне формування й переосмислення. У цьому контексті літературна казка стає засобом, крізь який можна простежити зміни ідентичності героя, що надає дослідженню глибину в розумінні трансформації особистості через нарратив. Тому з огляду на мету цього дослідження доцільно ідентичність розглядати з позиції нарративного підходу, за яким окреслене явище визначено як інтерпретацію відомостей особистості про себе, що передбачає ставлення до власного досвіду (Atkins, 2008). У цьому контексті ідентичність з'являється як історія, яку людина створює про себе, і так виявляється трансформація особистості через літературний текст. Нарративний підхід є особливо актуальним для теми дослідження, оскільки саме через зміну нарративу герої часто переосмислюють своє «Я», здобуваючи нові якості та цінності.

Отже, проблема ідентичності як змінного явища, що виявляє себе в різних сферах життя людини, потребує детального розгляду. Її вивчення можливе в процесі аналізу трансформації ідентичності у творах, зокрема в літературних

казках, адже, як зазначає Р. Бауман (1992), казка — це «усний нарратив, що розповідається» (Bauman, 1992, с. 101). У літературній казці нарратив є показником ідентичності, що відтворено в історіях героїв, їхній поведінці, діях від дефіциту до розвитку ідентичності. Тому доцільно зосередити увагу на дослідженні ідентичності, її динамічності в контексті нарративного підходу з акцентом на простір літературної казки.

Важливо зазначити, що поняття «нарратив» походить від англійського «narrative» — оповідь, у наратологічному словнику його розглянуто як розповідь «однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами» (Ткачук, 2002, с. 73).

Наратив, на думку Р. Мороз, — це сукупність лінгвістичних і психологічних структур, яка розгортає минулі події в теперішньому часі, трансформуючи стан героїв, аналізуючи їх із погляду сучасної людини (Мороз, 2009).

Для О. Гаврилко нарратив відображає текст, що розкриває порядок усвідомлення реальності, наповнює смыслом інформацію щодо послідовного повідомлення, упорядковує життєвий досвід людини та спосіб усвідомлення, інтерпретації подій, обставин (Гаврилко, 2021).

Як зауважує П. Олесь, у контексті нарративу ідентичність виступає як особистий міф, що створює відчуття цілісності, тривалості через інтеграцію минулого, теперішнього і майбутнього. У процесі розповіді історії життя людина активізує рефлексію, акумулює досвід, упорядковує переживання, вибирає способи реагування та приймає рішення (Oleś, 2009).

У нарративі щодо ідентичності Н. Чепелева центральним явищем виокремлює проблему «Я» (сприйняття історії інших, відтворення уявлень про себе, ефективну взаємодію), «Я-ідентичності» (реконструкцію історії життя з урахуванням здатності розповідати про себе), «Я-концепції» (нарративний конструктор, за допомогою якого життєві події структуруються в єдине ціле) (Чепелева, 2007).

У дослідженнях Ж. Женетт зазначає, що до структури нарративу належать розповідь (послідовність причинно пов'язаних подій), історія (зміст ситуації, обставини), дискурс (підсистема, що має стосунок до ситуації, відправника, отримувача), нарація (розповідний акт, дискурс, що характеризує одну чи кілька ситуацій, включених у себе) (Genette, 1998).

Із позиції О. Ткачук, нарратив виступає як результат (продукт) нарації, яка, своєю чергою, є процесом утворення нарративу, що містить взаємозумовлені компоненти: щонайменше дві події, два аспекти подієвості, час, характеристикацію, фокалізацію (Ткачук, 2002).

І. Рібо, Б. Сторі, М. Родак нарацію розглядають як комунікативний акт розповіді історії, яка визначає те, що розповідається, а розповідь — те,

як про це розповідається. Нарація відбувається, на думку авторів, на рівні дискурсу. Дослідники залежно від подій у сюжеті історії вирізняють три типи розповіді: приховану (передбачає оповідь подій, які вже відбулись у минулому); попередню (містить оповідь про події, які ще не повинні відбутися); одночасну (характеризує оповідь подій, які мають відбутися) (Ribó, 2019).

Отже, виходячи з вищезазначеного, в наративному просторі в процесі наділення автором специфічними характеристиками розповіді (нараціями) наратора, автор проявляє персональну ідентичність, сутність свого інтеграційного «Я», забезпечуючи особистісну цілісність, застосовує рефлексивні механізми самосвідомості, що передбачає самопізнання внутрішніх психічних актів і станів (Заграй, 2020) через фіксацію установок, тверджень (інтелектуальну рефлексію), самооцінку, мотивування, усвідомлення смислів, ставлень, конфліктів (особистісну рефлексію) (Краєва, 2011).

Окреслений процес є механізмом прояву нараційної ідентичності автора, який не є статичним, адже автор, створюючи текст, не лише здійснює процес породження історій, але й надає оповіданню форми, закладаючи емоційне залучення читача до подій, надаючи йому роль спостерігача, співучасника (Mergenthaler, 1996). Читач, сприймаючи твір, інтерпретує, розуміє його, поєднує із саморозумінням відповідно до своїх емоцій, досвіду (Рікер, 2002), здійснює «акт конструювання ідентичності» (Markowski, 2003, с. 9), розпізнає власне «Я».

Грунтуючись на дослідженнях (McAdams, 2008; Oleś, 2009), доцільно нараційну ідентичність розглядати як процес створення інтерналізованої, інтегрованої в темпоральних вимірах історії життя, що інтерпретує відомості особистості про себе й інших завдяки рефлексії, прийняттю, ставленню до суб'єктивного досвіду крізь призму індивідуальної культури.

Своєрідною наративною матрицею оповідальних схем, за допомогою яких людина структурує знання і досвід, для І. Дуркалевич виступає літературна казка як чинник актуалізації моделей мислення й поведінки людини, соціалізації та інкультурації (Дуркалевич, 2009).

Т. Крашеніннікова літературну казку характеризує як авторський твір, який, переймаючи стиль і будову фольклорної казки, зосереджує увагу на елементах дійсності, фантазії (Крашеніннікова, 2013).

Літературна казка віддзеркалює особливості життя автора, його світосприйняття. Відображаючи персонажів твору, їх характер, цінності, прагнення, ставлення до інших, автор відтворює специфічні риси культури соціуму, спільноти, з якими себе ідентифікує (Горбач, & Здіховська, 2016).

О. Чернієнко вважає, що в просторі літературної казки крізь призму наративу відбувається розвиток ідентичності через метафору як образ

сприйняття реальності митцем, що передається іншим (Чернієнко, 2017). Із позиції С. Дуглас, завдяки метафорі в персонажах твору втілено спогади автора, активізовано розвиток ідентичності читача, змінено відчуття себе і героїв казки. За допомогою акумуляції знань про світ, концепцій життя в метафорі автор розуміє казкові образи, себе, виявляє ідентичність. Читач, сприймаючи метафору літературної казки, набуває ретроспективної (рефлексивна взаємодія) чи перспективної (когнітивна перспектива, узагальнений реалізм) форми ідентичності (Douglas, 2019).

Розглядаючи літературний твір крізь призму наративу, автор і читач конструюють, виявляють ідентичність як уміння аргументувати, тлумачити когнітивний, мотиваційний, емоційний, поведінковий аспекти особистості в різних життєвих ситуаціях (Trzebiński, 2002).

О. Оліфер зауважує: наратив у літературній казці відображає механізм оволодіння автором і читачем учинками, діями персонажа, що є основою ідентичності, яка акумулюється в пам'яті та інтенційності. Завдяки пам'яті особистість оцінює себе, усвідомлює свої дії, поєднуючи їх в історію, виявляє потреби реалізованої діяльності. Особистість у наративі оволодіває унікальною здатністю узагальнювати досвід, проектувати його в майбутньому, усвідомлювати цілісність життя, відчувати тотожність. До того ж наратив у літературній казці служить засобом розкриття цілісності «Я» через події, думки, емоції, прагнення героя, він є інструментом для розповіді історії й аналізу внутрішнього світу персонажа (Оліфер, 2020).

Як зазначає Р. Франзозі, для будь-якого наративу характерними є зміна стану персонажа, трансформація первинної ситуації, що може бути як відправним пунктом, так і завершальним у процесі пошуку рівноваги (Franzosi, 1998).

За В. Лазаренко, одну з ключових ознак наративу твору відображено в описі подій минулого з погляду сьогодення. До характерних особливостей такого твору належать зміна стану героїв, інтерпретація подій, оцінка цих подій (Лазаренко, 2017).

Згідно з дослідженнями Н. Шарошкіної, наратив закладено автором у фабулу, що включає події, пов'язані з контекстом твору. Автор, обираючи події, згадує попередній досвід, відтворює власні цінності, моделює майбутнє, розуміючи себе через розповідь про себе, проектує тотожність. Створені в історії події стають результатом свідомості оповідача. У зв'язки між причинами і наслідками подій автор вкладає спосіб використання ідентичності, у якій особистість створює темпоральний простір, відчуває свободу, переосмислює, переписує життєву історію (Шарошкіна, 2013).

Аналізуючи літературну казку, А. Вармбір зазначає, митець і читач у процесі інтерпретації історії відкривають шлях до конструктивної дії,

активізують ідентичність, яка перебуває в постійній трансформації та зумовлена культурним простором і часом (Warmbier, 2017).

Н. Чепелева зазначає, що наратив у літературному творі містить ідентичність особистості, її усвідомлення життєвої ситуації, сприяє засвоєнню, прийняттю власного досвіду, впливає на процеси саморозуміння та саморозвитку, які допомагають упорядкувати смисловий простір поведінки, діяльності людини з урахуванням культури, цінностей, прагнень (Чепелева, 2007).

Отже, процес трансформації наративу в літературній казці впливає на характер змін ідентичності особистості, що відтворено у світогляді оповідача, його цінностях, життєвому досвіді. Сприймаючи твір, читач, зі свого боку, занурює себе в події, асоціює з героями казки, проектує в темпоральному вимірі власну своєрідну життєву історію.

За дослідженнями Н. Чепелевої та А. Цапів, процес трансформації наративу в казці важливо вивчати за допомогою наративного аналізу, який, на думку Н. Чепелевої, відтворює семантичні характеристики рівнів змісту твору, а саме: когнітивного (дослідження тексту з акцентом на обставини життя оповідача), рефлексивного (аналіз внутрішнього світу наратора), регулятивного (вивчення впливу твору на читача, характер зміни його когнітивного, емоційно-смислового, комунікативного компонента особистості) (Чепелева, 2007).

Можна навести такі приклади трансформації наративу в літературній казці з акцентом на зміні ідентичності, застосовуючи наративний аналіз.

У казці О. Зубер «Золоті зернята» (Зубер, 2023) головна героїня Принцеса-мишка проходить кілька етапів трансформації ідентичності: від вибагливої, розпещеної, примхливої мишки, яка звикла до розкішного життя в Мишачому Королівстві, до звичайної доброї мишки, яка втратила королівський статус, корону, витончений зовнішній вигляд, однак розкрила свій внутрішній світ через співчуття, турботу про інших, оцінила дружбу та простоту життя в спільноті звичайних мишенят, усвідомила, що щастя не в зернятах у шоколаді, а в духовних цінностях, допомозі іншим. Із-поміж ключових моментів зміни ідентичності важливо виокремити: зустріч Принцеси-мишки зі звичайними мишенятами, які живуть у бідності, усвідомлення відсутності в інших можливості реалізувати базові потреби, відмову від шоколадних зернят задля допомоги звичайним мишенятам, готовність поділитися зерном із Мишачого Королівства, прийняття простого життя та дружбу з мишенятами. В історії Принцеси-мишки зміни в її особистісному сприйнятті відображаються в переході від егоцентричного образу до альтруїстичного, що уможливується завдяки кільком ключовим наративним подіям, які спричиняють переосмислення власного «Я». Наративний контраст у казці відображено крізь

конструкти розкоші та бідності: Принцеса-мишка початково існує у світі розкоші, де шоколадні зернята символізують для неї задоволення, вишуканість життя; зустріч зі звичайними мишенятами, які живуть у злиднях, стає першим кроком до зрушення в її наративі ідентичності, що відкриває їй нову перспективу на світ, де базові потреби залишаються нереалізованими, і змушує її сумніватися у власній системі цінностей. У наративному аналізі цей етап можна розглядати як «дисонанс», що підштовхує до трансформації. Кульмінаційною подією в зміні ідентичності є свідомо відмова Принцеси-мишки від шоколадних зернят на користь допомоги іншим, що символізує зрушення від егоцентричної до просоціальної ідентичності, коли потреби інших стають для неї важливішими за власні задоволення. У контексті наративного підходу ця зміна є важливим «поворотом сюжету», що відображає рух від старого до нового образу «Я». Наступний етап трансформації ідентичності виявляється в готовності Принцеси-мишки прийняти просте життя разом із мишенятами. Вона позбавляється статусу, корони, зовнішніх ознак належності до королівської влади, що свідчить про її здатність відійти від ролі та маски, які пов'язані з королівським статусом. Трансформація в цьому випадку передбачає самоідентифікацію, за якої головний персонаж починає розуміти себе в новому контексті, формує нове «Я» на основі зв'язку з іншими, а не через титули чи багатство. Завершальним етапом у трансформації ідентичності стає усвідомлення значущості дружби та простого життя. Принцеса-мишка знаходить своє місце поміж інших мишенят і створює новий наратив про себе, у якому головними цінностями є підтримка, доброта, щастя спільноти. Ідентичність героїні змінюється з індивідуалістичної на колективістську, що наративно підтверджується через її прийняття спільних цінностей простого життя. Отже, з використанням наративного підходу можна помітити, як через зміни в особистісному наративі формується нове бачення себе, де духовні цінності та зв'язки з іншими стають пріоритетними, відображаючи глибину і значення внутрішньої трансформації героя.

При аналізі казки В. Сухомлинського «Хризантема й цибулина» (Сухомлинський, 2023) з'ясовано, що ідентичність героїв персоніфіковано через рослини — Хризантему та Цибулину. Зміна їхньої ідентичності зафіксована в момент усвідомлення власної цінності та свого місця у світі. Хризантема на початку твору ототожнює себе з красивою, вишуканою, зовнішньо привабливою квіткою, яка є кращою за інших, демонструє зверхність, зневажливо ставиться до інших. У процесі розвитку сюжету казки в Хризантемі відбувається зміна ідентичності, адже вона перебуває в стані розгубленості, бо втратила свою особливість, перевагу над іншими, починає усвідомлювати, що цінність не лише в красі, що інші теж

мають свою цінність. Ідентичність Цибулини віддзеркалює простоту, звичайність, непривабливість, неповноцінність, навіяну Хризантемою. Однак у результаті інтересу, який виявила жінка, самоцінність Цибулини зростає, приходить усвідомлення, що краса буває різною. До ключових аспектів трансформації ідентичності героїв належить визнання жінкою краси Цибулини, усвідомлення Хризантемою, що краса не завжди є очевидною. У межах нарративного підходу казка розкриває процес трансформації ідентичності персонажів як засіб їх самопізнання та переоцінки власної цінності. Наративний підхід дає можливість побачити, як нарративні події впливають на зміну самосприйняття героїв, коли їхня ідентичність змінюється в контексті особистих переживань і взаємодії з іншими. На початку казки Хризантема виступає в ролі гордовитого персонажа, який бачить себе втіленням ідеалів краси й переваг. Наратив підкреслює її відчуття власної унікальності через протиставлення з Цибулиною, що уособлює простоту й звичайність. Таке контрастне зіставлення формує початкову ідентичність героїв, яка побудована на зовнішній відмінності. Наратив через розвиток сюжету приводить героїв до зіткнення з новими обставинами, що змушують їх переосмислити ставлення до себе й одне до одного. Хризантема стає особливо помітною в момент, коли вона починає втрачати свою гордість і перевагу: відчувши розгубленість, вона поступово змінює самосприйняття й усвідомлює, що справжня цінність не обмежується зовнішньою красою. Наративний підхід розкриває важливість сюжету в усвідомленні героїнею її нового розуміння краси, що більше не є зверхньою, а враховує цінність інших. Із цього погляду ідентичність Хризантеми змінюється під впливом внутрішнього конфлікту, спричиненого втратою почуття переваги. Ідентичність Цибулини, спочатку визначена як меншоважлива й буденна, поступово змінюється через визнання жінкою її внутрішньої краси. Поява інтересу до Цибулини символізує процес соціальної валідації, який допомагає героїні усвідомити свою цінність і унікальність. У нарративному контексті це підкреслює, як нарративні події й оцінки зовнішніх персонажів можуть сприяти зміні ідентичності, коли герої починають розуміти, що краса буває багатогранною та різноманітною. Отже, казка зображує процес самоусвідомлення та трансформації ідентичності обох персонажів. Для Хризантеми й Цибулини ідентичність змінюється в контексті взаємних переосмислень і суспільної валідації, що робить казку не просто історією про рослини, а прикладом складної, динамічної взаємодії ідентичностей у наративі.

Аналіз твору А. Зайцевої «Казка про страх» (Зайцева, 2023) демонструє, що початкова ідентичність Бузкової Феї (головної героїні твору) пов'язана із сором'язливістю, боязкістю, недовірливістю, самотністю і слабкістю. Переломними

моментами перетворення ідентичності стали знайомство з маленьким лисеням, зустріч із власним страхом біля Озера Правди, звільнення від страху, прогулянка біля Фонтану Успіху, садження Древа Сміливості. У результаті внутрішньої боротьби Бузкова Фея набуває рис сміливості, відкритості, здатності до самопізнання, готовності до взаємодії з іншими, внутрішньої сили для досягнення успіху. Крізь призму нарративного підходу можна простежити, як ідентичність головної героїні поступово трансформується завдяки взаємодії з іншими персонажами та в процесі символічних випробувань. Наративний підхід дає змогу розглядати її ідентичність не як статичну рису, а як процес, який протікає під впливом нарративних подій, що символізують етапи особистісного зростання та самопізнання. Початкова ідентичність Бузкової Феї розкриває її внутрішні конфлікти та обмеження, зокрема страх і самотність. Ці риси стають центральними мотивами наративу, через які авторка послідовно розкриває боротьбу героїні з власними страхами. Переломні моменти — зустріч із лисеням, зі страхом біля Озера Правди, звільнення від страху — можна розглядати як нарративні кроки, які змінюють героїню зсередини. Знайомство з лисеням стає першим етапом набуття довіри до інших і відкритості. Озеро Правди служить символічним «дзеркалом», де героїня вперше стикається зі своїми страхами, що в межах нарративного підходу є ключовим елементом для осмислення особистісних обмежень та інтеграції «темних» аспектів власного «Я». Остаточні етапи трансформації, такі як прогулянка біля Фонтану Успіху й садження Древа Сміливості, мають символічне значення для остаточного утвердження нової ідентичності. Героїня зростає до нової своєї концепції — відкритості до взаємодії, здатності до сміливих рішень, наповненості внутрішньою силою і рішучістю. Саме через наратив вона переосмислює свою ідентичність, проходячи шлях від страху до впевненості, що є головним акцентом у нарративному підході. Отже, казка демонструє динаміку особистісної ідентичності як історію внутрішньої трансформації. Усі переломні події символічно відображають етапи зростання і самопізнання, що розкриває нарративний підхід як ефективний спосіб дослідження психологічної трансформації героїв у літературних казках.

У літературній казці Лесі Українки «Три метелики» (Лесь Українка, 2013) характерними особливостями початкової ідентичності метеликів (головних персонажів твору) окреслено безтурботність, грайливість, насолоду сонячним світлом, радість, а також відсутність контролю над ситуацією, втрату пильності, що вказує на відсутність потреби серйозного самоусвідомлення або глибоких рішень. Зміна ідентичності метеликів відбулась у момент відчуття небезпеки від дощу та пошуку притулку серед квітів, що виявлено в згуртованості, єдності, дружбі головних персонажів,

які дбайливо ставляться одне до одного. Ідентичність метеликів зазнає змін: вони починають усвідомлювати цінність єдності та підтримки, що є важливим етапом трансформації особистісної структури в межах наративу. Зовнішні обставини змушують метеликів діяти відповідально і підтримувати одне одного, що веде до переосмислення їхнього ставлення до дружби й солідарності. Рішення залишитися разом у складній ситуації стає поворотним моментом у сюжеті, де метелики переосмислюють свою ідентичність, додаючи до неї такі риси, як згуртованість і здатність до самопожертви. До ключових чинників трансформації ідентичності метеликів належать відмова тюльпана і лілії надати притулок усім метеликам, прийняття метеликами рішення залишитися разом у ситуації небезпеки, допомога сонечка. Саме втручання сонечка, яке дарує порятунок, підсилює новий вимір ідентичності метеликів, що тепер містить у собі не лише радість і безтурботність, а й моральні якості: вірність і дружбу. У межах наративного підходу казка розкриває, як трансформація особистості героїв може розвиватися через етапи випробувань, що відображає загальнолюдські цінності та значення соціальної взаємодії, які часто є основними темами в літературних творах Лесі Українки. Таким чином, наратив у казці відображає поступову зміну ідентичності героїв від безтурботного індивідуалізму до колективної згуртованості й емпатії, демонструючи, як випробування сприяють героям у набутті нових якостей і переосмисленні свого ставлення до світу.

Динамічні зміни ідентичності в казках наштовхують на розуміння наявності внутрішніх конфліктів персонажів, спостереження за особливостями розвитку героїв. У розмаїтті літературних казок акумульовано цілий спектр змін ідентичності: втрату, пошук себе, звільнення від обмежень, виконання нових ролей, уроки співчуття і розуміння інших, досвід долання перешкод, переоцінку цінностей.

Висновки. Отже, у дослідженні презентовано розуміння науковцями сутності поняття «ідентичність» як динамічної структури переконань, потреб, здібностей, сформованої внаслідок прийняття особистістю свідомих рішень щодо свого життя, з урахуванням особливостей розвитку його різних сфер. Виокремлено та схарактеризовано наукові підходи до тлумачення ідентичності: літературознавчий, онтологічний, антропологічний, психоаналітичний, соціологічний, когнітивно орієнтований, екзистенційно-гуманістичний, наративний. Зосереджено увагу на змісті феномена «нарратив», який дослідники розглядають як текст, що розкриває порядок усвідомлення реальності, наповнює смыслом інформацію щодо послідовного повідомлення, упорядковує життєвий досвід людини та спосіб усвідомлення, інтерпретації подій, обставин. Відображено особливості вияву ідентичності в контексті наративу:

виокремлення проблеми «Я», створення відчуття цілісності, інтеграція минулого, теперішнього й майбутнього, активізація рефлексії, акумуляція досвіду тощо. Проаналізовано визначення вченими дефініції «літературна казка» як авторського твору, який, переймаючи стиль і будову фольклорної казки, зосереджує увагу на елементах дійсності, фантазії. Розглянуто характерні риси прояву ідентичності в літературній казці крізь призму наративу як уміння аргументувати, тлумачити когнітивний, мотиваційний, емоційний, поведінковий аспекти особистості в різних життєвих ситуаціях. Визначено акценти наративного аналізу, зосередженого на відтворенні семантичних характеристик рівнів змісту твору. Здійснено аналіз літературних казок О. Зубер «Золоті зернята», В. Сухомлинського «Хризантема й цибулина», А. Зайцевої «Казка про страх», Лесі Українки «Три метелики» на предмет виявлення характеру змін ідентичності: від пошуку себе до переоцінки цінностей. За результатами аналізу творів з'ясовано, що в літературній казці не лише зосереджено увагу на описі краси чарівного світу, але й закладено процеси, пов'язані зі зміною наративу і, як наслідок, еволюцією ідентичності персонажів.

Покликання

- Бліхар, В., Козловець, М., Горохова, Л., Федоренко, В., & Федоренко, В. (2020). *Філософія: словник термінів та персоналій*. КВІЦ.
- Гаврилко, О. (2021). *Наратив та його використання в інформаційних війнах* [Кваліфікаційна робота магістра, Маріупольський державний університет]. Електронний репозиторій Маріупольського державного університету. <http://repository.tu.edu.ua/jspui/handle/123456789/3211>
- Горбач, Н., & Здіховська, Т. (2016). Жанр авторської казки в українській дитячій літературі: витоки та перспективи. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія Педагогічні науки*, 1(1), 39–44. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9703>
- Гром'як, Р., Ковалів, Ю., & Теремко, В. (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. ВЦ «Академія».
- Дуркалевич, І. (2009). Казка як проект наційної ідентичності. *Актуальні проблеми слов'янської філології, Серія: Лінгвістика і літературознавство*, 21, 239–246. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16663>
- Забужко, О. (2009). *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу*. Факт.
- Заграй, Л. (2020). Наративна ідентичність: механізми її формування. *Журнал Прикарпатського університету імені Василя Стефаника*, 7(2), 83–89. <https://doi.org/10.15330/jpnu.7.2.85-91>
- Зайцева, А. (2015). *Казка про страх*. Дерево казок. <https://derevo-kazok.org/kazka-pro-strah-anna-zajceva.html>
- Зубер, О. (2023). *Золоті зернята*. Дерево казок. <https://derevo-kazok.org/zoloti-zernjata-olga-zuber.html>
- Краєва, О. (2011). Становлення рефлексивної свідомості на етапі подолання підлітком кризи ідентичності. *Проблеми сучасної психології*, 11, 382–392. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20002/1/O.Kraieva_SRSPK1_PSP_11.pdf
- Крашенінікова, Т. (2013). Образ автора в українських літературних казках XIX ст. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* (с. 388–393). http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2013_2013_50
- Лазаренко, В. (2017). Наратив як засіб переосмислення особою життєвих подій у контексті проблеми адаптації до наслідків воєнного конфлікту. *Проблеми політичної психології*, 5, 25–32. https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/Ppp_2017_519.pdf

- Міллер, О. (2018). *Модуси ідентичності в художній прозі Мистецького Українського Руху* [Дисертація кандидата філологічних наук, Львівський національний університет імені Івана Франка]. <https://lnu.edu.ua/thesis/miller-olesia-romanivna>
- Мороз, Р. (2009). Наративний підхід до дослідження ідентичності особистості. *Наука і освіта*, 4, 30–33. <http://dspace.rpdu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/14079/1/R.%20A.%20Moroz%202009.pdf>
- Оліфер, О. (2020). Наративний підхід до проблеми ідентичності особистості в аналітичній філософії. *Актуальні проблеми духовності*, 21, 46–61. <https://doi.org/10.31812/apd.v0i21.3880>
- Османова, А. (2020). Психологічні детермінанти розвитку ідентичності особистості у працях зарубіжних та вітчизняних учених. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: психологія*, 31(1), 45–52. <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2020.1/06>
- Рікер, П. (2002). Що таке текст? Пояснення і розуміння. У М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 305–323). Літопис.
- Сухомлинський, В. (2023). *Хризантема й цибулина*. Світ казок. <https://svit-kazok.info/hryzantema-j-zybulyna-vasyl-suhomlynskiy>
- Ткачук, О. (2002). *Наратологічний словник*. Астон. Українка, Леся. (2013). *Три метелики*. KazkaUA.org. <https://kazka.ua.org/page/tri-meteliki-kazka-lesi-ukrayinki>
- Цапів, А. (2018). Наратив «догори дригом» у казці Кетрін Хеллер «Білосніжка: невідома історія». *Львівський філологічний часопис*, 4, 142–147. <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2018-4-142-147>
- Чепелева, Н., Смільсон, М., Шиловська, О., & Гуцол, С. (2007). *Наративні психотехнології*. Главник.
- Чернієнко, В. (2017). Ідентичність як концепт. *Вісник ХНПУ імені Г. С. Сковороди «Філософія»*, 49, 157–175. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1064677>
- Шарошкіна, Н. (Ред.). (2013). *Біографічні дослідження в дискурсі розвитку культури педагога*. Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАІПН України.
- Adler, A. (1927). *Understanding human nature*. Garden City Publishing Company.
- Atkins, K. (2007). Narrative identity and embodied continuity. In K. Atkins & C. Mackenzie (Eds.), *Practical identity and narrative agency* (pp. 78–98). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203937839>
- Bauman, R. (Ed.). (1992). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. Oxford University Press <https://doi.org/10.1093/oso/9780195069198.001.0001>
- Berger, P., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Doubleday & Company.
- Buber, M. (1995). *Ich und Du*. Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag.
- Douglas, S. (2019). *Narrating identity: The impact of literary reading on storied autobiographical memory development* [PhD thesis, University of Alberta].
- Franzosi, R. (1998). Narrative analysis — Or why (and how) sociologists should be interested in narrative. *Annual Review of Sociology*, 24, 517–554. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.24.1.517>
- Genette, G. (1998). *Die Erzählung*. UTB.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- Marcia, J. (1980). Identity in adolescence. In J. Adelson (Ed.), *Handbook of adolescent psychology* (pp. 159–187). Wiley.
- Markowski, M. (2003). *Identity and interpretation*. Department of Slavic Languages and Literatures.
- Maslow, A. (1961). Peak experiences as acute identity experiences. *The American Journal of Psychoanalysis*, 21(2), 254–262. <https://doi.org/10.1007/BF01873126>
- McAdams, D. (2008). Personal narratives and the life story. In O. P. John, R. W. Robins, L. A. Pervin (Eds.), *Handbook of personality: Theory and research* (pp. 242–262). Guilford Press.
- Mead, G. (1963). *Mind, Self and Society*. The University of Chicago Press.
- Mergenthaler, E. (1996). Emotion-abstraction patterns in verbatim protocols: A new way of describing psychotherapeutic processes. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 64, 1306–1315. <https://doi.org/10.1037/0022-006X.64.6.1306>
- Moran, M. (2018). Identity and identity politics: A cultural materialist history. *Historical materialism*, 26(2), 21–45. <https://doi.org/10.1163/1569206X-00001630>
- Oleś, P. (2009). *Wprowadzenie do psychologii osobowości*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ribó, I. (2019). *Prose Fiction: An Introduction to the Semiotics of Narrative*. Open book publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0187>
- Tajfel, H. (1982). *Social identity and intergroup relations*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.33.020182.000245>
- Trzebiński, J. (2002). Narracyjne konstruowanie rzeczywistości. In J. Trzebiński (Ed.), *Narracja jako sposób rozumienia świata* (pp. 17–42). Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Warmbier, A. (2017, April 26). Tożsamość narracyjna i rozumienie samego siebie. *Filozofuj!*, 1, 44–45. <https://filozofuj.eu/adriana-warmbier-tozsamosc-narracyjna-rozumienie/>
- Waterman, A. (1992). Identity as an aspect of optimal psychological functioning. In G. Adams, T. Gullotta, & R. Montemayor (Eds.), *Adolescent identity formation* (pp. 50–72). Sage Publications, Inc.

References (translated and transliterated)

- Adler, A. (1927). *Understanding human nature*. Garden City Publishing Company.
- Atkins, K. (2007). Narrative identity and embodied continuity. In K. Atkins & C. Mackenzie (Eds.), *Practical identity and narrative agency* (pp. 78–98). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203937839>
- Bauman, R. (Ed.). (1992). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. Oxford University Press <https://doi.org/10.1093/oso/9780195069198.001.0001>
- Berger, P., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Doubleday & Company.
- Blikhar, V., Kozlovets, M., Horokhova, L., Fedorenko, V., & Fedorenko, V. (2020). *Filosofia: slovnýk terminiv ta personalii* [Philosophy: a glossary of terms and personalities]. KVITs.
- Buber, M. (1995). *Ich und Du*. Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag.
- Chepelieva, N., Smulson, M., Shylovska, O., & Hutsol, S. (2007). *Naratywni psychotekhnologii* [Narrative psychotechnologies]. Hlavnýk.
- Cherniienko, V. (2017). Identity as a concept [Identity as a concept]. *Visnyk KhNPU imeni H. S. Skovorody "Filosofia"*, 49, 157–175. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1064677>
- Douglas, S. (2019). *Narrating identity: The impact of literary reading on storied autobiographical memory development* [PhD thesis, University of Alberta].
- Durkalevych, I. (2009). Kazka yak proekt naratsiinoi identychnosti [Fairy tale as a project of narrative identity]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii, Serii: Lihvistyka i literaturoznavstvo*, 21, 239–246. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16663>
- Franzosi, R. (1998). Narrative analysis — Or why (and how) sociologists should be interested in narrative. *Annual Review of Sociology*, 24, 517–554. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.24.1.517>
- Genette, G. (1998). *Die Erzählung*. UTB.
- Havrylko, O. (2021). *Naratyv ta yoho vykorystannia v informatsiinykh viinakh*. [Narrative and its use in information wars] [Master's qualification work, Mariupol State University]. <http://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/3211>
- Horbach, N., & Zdikhovska, T. (2016). Zhanr avtorskoi kazky v ukrainskii dytiachii literaturi: vytoky ta perspektyvy [The genre of the author's fairy tale in Ukrainian children's literature: origins and prospects]. *Naukovyi visnyk Skhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii Pedahohichni nauky*, 1(1), 39–44. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9703>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- Hromiak, R., Kovaliv, Yu., & Teremko, V. (2007). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Dictionary of Literary Studies]. VTs "Akademiia".
- Kraieva, O. (2011). Stanovlennia refleksyvnoi svidomosti na etapi podolannia pidlitkom kryzy identychnosti [Formation of reflective consciousness at the stage of overcoming the identity crisis by an adolescent]. *Problemy suchasnoi psycholohii*, 11, 382–392. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20002/1/O.Kraieva_S_RSPKI_PSP_11.pdf
- Krashennikova, T. (2013). Obraz avtora v ukrainskykh literaturnykh kazkakh XIX st [The image of the author in Ukrainian

- literary fairy tales of the 19th century]. *Ridne slovo v etnokulturnomu vymiri* (pp. 388–393). http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2013_2013_50
- Lazarenko, V. (2017). Naratyv yak zasib pereosmyslennia osoboiu zhyttievyykh podii u konteksti problemy adaptatsii do naslidkiv voiennoho konfliktu [Narrative as a means of rethinking life events in the context of the problem of adaptation to the consequences of military conflict]. *Problemy politychnoi psykholohii*, 5, 25–32. https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/Ppp_2017_519.pdf.
- Marcia, J. (1980). Identity in adolescence. In J. Adelson (Ed.), *Handbook of adolescent psychology* (pp. 159–187). Wiley.
- Markowski, M. (2003). *Identity and interpretation*. Department of Slavic Languages and Literatures.
- Maslow, A. (1961). Peak experiences as acute identity experiences. *The American Journal of Psychoanalysis*, 21(2), 254–262. <https://doi.org/10.1007/BF01873126>
- McAdams, D. (2008). Personal narratives and the life story. In O. P. John, R. W. Robins, L. A. Pervin (Eds.), *Handbook of personality: Theory and research* (pp. 242–262). Guilford Press.
- Mead, G. (1963). *Mind, Self and Society*. The University of Chicago Press.
- Mergenthaler, E. (1996). Emotion-abstraction patterns in verbatim protocols: A new way of describing psychotherapeutic processes. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 64, 1306–1315. <https://doi.org/10.1037/0022-006X.64.6.1306>
- Miller, O. (2018). *Modusy identychnosti v khudozhnii prozi Mystetskoho Ukrainskoho Rukhu*. [Modes of identity in the fiction prose of the Artistic Ukrainian Movement] [Candidate's thesis, Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka] <https://lnu.edu.ua/thesis/miller-olesia-romanivna>
- Moran, M. (2018). Identity and identity politics: A cultural materialist history. *Historical materialism*, 26(2), 21–45. <https://doi.org/10.1163/1569206X-00001630>
- Moroz, R. (2009). Naratyvnyi pidkhid do doslidzhennia identychnosti osobystosti [Narrative approach to the study of personal identity]. *Nauka i osvita*, 4, 30–33. <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/14079/1/R.%20A.%20Moroz%202009.pdf>.
- Oleś, P. (2009). *Wprowadzenie do psychologii osobowości*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Oliifer, O. (2020). Naratyvnyi pidkhid do problemy identychnosti osobystosti v analitychnii filosofii [A narrative approach to the problem of personal identity in analytic philosophy]. *Aktualni problemy dukhovnosti*, 21, 46–61. <https://doi.org/10.31812/apd.v0i21.3880>
- Osmanova, A. (2020). Psykholohichni determinanty rozvytku identychnosti osobystosti u pratsiakh zarubizhnykh ta vitchyznianskykh uchenykh [Psychological determinants of personal identity development in the works of foreign and domestic scientists]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho*. *Seriia: psykholohiia*. 31(1), 45–52. <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2020.1/06>
- Ribó, I. (2019). *Prose Fiction: An Introduction to the Semiotics of Narrative*. Open book publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0187>
- Ricœur, P. (2002). Shcho take tekst? Poiasnennia i rozuminnia. [What is a text? Explanation and understanding]. In M. Zubrytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 305–323). Litopys.
- Sharoshkina, N. (Ed.). (2013). *Biohrafichni doslidzhennia v dyskursi rozvytku kultury pedahoha* [Biographical research in the discourse of teacher's culture development]. Instytut pedahohichnoi osvity i osvity doroslykh NAPN Ukrainy.
- Sukhomlynskyi, V. (2023). *Khryzantema y tsybulyna* [The chrysanthemum and the onion]. Svit kazok. <https://svitkazok.info/hryzantema-j-czybulyna-vasyl-suhomlynskiy>
- Tajfel, H. (1982). *Social identity and intergroup relations*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.33.020182.000245>
- Tkachuk, O. (2002). *Naratolohichniy slovnyk* [Narratological dictionary]. Aston.
- Trzebiński, J. (2002). Narracyjnie konstruowanie rzeczywistości. In J. Trzebiński (Ed.), *Narracja jako sposób rozumienia świata* (pp. 17–42). Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Tsapiv, A. (2018). Naratyv “dohory dryhom” u kaztsi Ketrin Kheller “Bilosnizhka: nevidoma istoriia” [Narrative “upside down” in Kathryn Heller's fairy tale “Snow White: The Unknown Story”]. *Lvivskyi filolohichniy chasopys* [Lviv Philological Journal]. 4, 142–147. <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2018-4-142-147>.
- Ukrainka, Lesia. (2013). *Try metelyky* [Three butterflies]. KazkaUA.org. <https://kazka.ua/page/tri-meteliki-kazka-lesi-ukrayinki>
- Warmbier, A. (2017, April 26). Tożsamość narracyjna i rozumienie samego siebie. *Filozofuj!*, 1, 44–45. <https://filozofuj.eu/adriana-warmbier-tozsamosc-narracyjna-rozumienie>
- Waterman, A. (1992). Identity as an aspect of optimal psychological functioning. In G. Adams, T. Gullotta, & R. Montemayor (Eds.), *Adolescent identity formation* (pp. 50–72). Sage Publications, Inc.
- Zabuzhko, O. (2009). *Shevchenko mif Ukrainy. Sproba filozofskoho analizu* [Shevchenko's myth of Ukraine. An attempt at philosophical analysis]. Fakt.
- Zahrai, L. (2020). Naratyvna identychnist: mekhanizmy yii formuvannia [Narrative identity: mechanisms of its formation]. *Zhurnal Prykarpatskoho. universytetu imeni Vasylia Stefanyka*, 7(2), 83–89. <https://doi.org/10.15330/jpnu.7.2.85-91>
- Zaitseva, A. (2015). *Kazka pro strakh* [A fairy tale about fear]. Derevo kazok. <https://derevo-kazok.org/kazka-pro-strah-anna-zajceva.html>
- Zuber, O. (2023). *Zoloti zerniata* [Golden grains]. Derevo kazok. <https://derevo-kazok.org/zoloti-zernjata-olga-zuber.html>

Tetiana Savrasova-Viun

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

IDENTITY IN DYNAMICS.

TRANSFORMATION OF THE NARRATIVE IN A LITERARY FAIRY TALE

The article presents the results of research into the problem of the influence of narrative transformations in a literary fairy tale on the dynamics of the characters' identity. Studying changes in the narrative of a literary fairy tale is a way of understanding the characteristics of the development of personal identity, which helps determine the nature of the interaction between the identity of the heroes of the work and its reproduction in real life circumstances. The essence of identity is determined as a dynamic structure that influences the formation of integrity, predetermining the nature of a person's self-determination in the process of choosing values. Scientific approaches to the interpretation of identity are characterized: literary, ontological, anthropological, psychoanalytic, sociological, cognitive-oriented, existential-humanistic, narrative. The content of the narrative is presented as a set of linguistic and psychological structures that unfold past events in the present time, transforming the state of the characters. It is noted that the narrative matrix of narrative schemes is a literary fairy tale as an author's work that focuses on elements of reality and fantasy. The purpose of the article is to substantiate and analyze the influence of transformations in the narrative of a literary fairy tale on the evolution

of the characters' identity. The object of the study is the narrative of literary fairy tales by O. Zuber "Golden Grains", V. Sukhomlynskyi "Chrysanthemum and Onion", A. Zaitseva "The Tale of Fear", Lesya Ukrainka "Three Butterflies". The subject of the study is the characteristics of the characters' identity in the aforementioned fairy tales. The article uses such research methods as analysis of scientific works, systematization of approaches, generalization of provisions on the role of narrative in a literary fairy tale, comparison of works, narrative analysis.


Based on the results of the study, it was found that the narrative in a literary work influences personal identity and contributes to the assimilation of experience. The process of transformation of the narrative in a literary fairy tale determines the nature of changes in identity, which is reproduced in the worldview of the narrator. Narrative analysis of literary fairy tales has shown that dynamic changes in the identity of the heroes of fairy tales in the process of transformation of the narrative of the work causes the emergence of a spectrum of identity changes: loss, self-searching, taking on new roles, lessons of compassion, overcoming obstacles, reevaluation of values, etc. The novelty of the research results lies in the identification of the characteristics of the characters' identity depending on changes in the narrative of a literary fairy tale. Further prospects for research may be related to the description of identity models of heroes of literary fairy tales and their classification according to their functions in the work.

Keywords: identity; narrative; fairy tale; literary fairy tale; literary approach; narrative analysis.

Стаття надійшла до редколегії 21.02.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.6>
УДК 821.161.2.09:801.661(092) Єшкілев

Тетяна Мейзерська

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>
t_mejzerska_s@ukr.net

АЛХІМІЧНИЙ СИМВОЛІЗМ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЕВА «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА. АПОКРИФ МАНДРІВ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ»

Актуальність цієї розвідки зумовлена необхідністю детального аналізу алхімічного контексту роману Володимира Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди», що дає можливість для глибшого розуміння поетики втілення прозаїком складних процесів світоглядного зростання головних персонажів твору. Предметом дослідження є особливості репрезентації алхімічного символізму в ідейній та образній площині роману В. Єшкілева. Мета студії полягає у з'ясуванні значення алхімічної символіко-алегоричної образності в розкритті характерів головних персонажів твору, у формуванні оригінального новаторського художнього трактування образу українського філософа. Для досягнення мети залучено методологічний інструментарій алхімічно-герменевтичного, структурно-символічного, інтертекстуального та біографічного аналізу.

Новизна студії полягає в розробці нової методології алхімічної інтерпретації художнього твору та її застосуванні до аналізу ідейно-образної системи роману В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди». Визначений підхід вбачається перспективним для поглибленого аналізу інших творів української літератури.

У результаті дослідження висновувано, що, створюючи образи Григорія Сковороди і Павла Вигилярного, В. Єшкілев залучає складний апарат алхімічної герменевтики, який сприяє оригінальному художньому втіленню стадіальних процесів зростання самосвідомості головних персонажів. Доведено, що, розбудовуючи сюжет і художні образи, письменник вдається до подвійного трактування поведінки персонажів і в буквальному, і в алегоричному (алхімічному) смислах. Така художня антитетика цілком відповідає концепції антитетичної філософії українського мислителя, з одного боку; а з другого, — знаходить широке опертя в науковому трактуванні світоглядних підстав Сковороди, визначених свого часу Дмитром Чижевським. Залучення поширених у XVIII столітті алхімічних учень й масонсько-розенкрейцерівського дискурсу у формуванні В. Єшкілевым власної художньої версії образу Сковороди у романі «Усі кути трикутника» виформовує цілком новий кут зору на одного з найчільніших представників європейської філософії свого часу.

Ключові слова: Григорій Сковорода; масони; алхімія; трикутник; Андрогін; стадія; символізм; свідомість; антитетика.

Алхімік прекрасно усвідомлює, що пише сумно.
К. Г. Юнг. Психологія і алхімія. §402

Постановка проблеми

Прагнучи обґрунтувати для вітчизняного літературознавства можливість алхімічного прочитання літературних творів, що вже давно й успішно практикується в західній літературознавчій науці, оприявнюючи цікаві потрактування текстів Й. В. Гете, О. де Бальзака, В. Гюго, В. Шекспіра, Г. Г. Маркеса, Т. Манна, М. Гоголя й інших, дослідниця Мар'яна Маркова зауважує, що одним із перших на потребу інтерпретації літературних текстів крізь алхімічну призму вказав К. Г. Юнг. Він звернув увагу на те, що деякі художні тексти, з огляду на їхню органічну притаманність алхімічному контексту, просто не можуть бути прочитаними і повністю зрозумілими інакше (Маркова, 2015, с. 103). На жаль, констатує дослідниця,

і в цьому, безперечно, з нею можна погодитись, українські літературознавці поки що не використовують інтерпретаційних можливостей алхімічного підходу до літератури. Як виняток Маркова наводить хіба що розвідку К. та М. Родигіних про Дж. Чосера. В українській літературі не так багато творів, присвячених езотеричній чи алхімічній проблематиці, тому й дослідження на відповідну тему залишаються в перспективі.

Оригінальну інтерпретацію алхімічної символіки, пов'язаної з відображенням духовного становлення Григорія Сковороди, здійснив Володимир Єшкілев у своєму ще недостатньо дослідженому, а отже, й оціненому романі «Усі кути трикутника: Апокриф мандрів Григорія Сковороди», вивчення поетики алхімічних алюзій якого стало об'єктом наукової уваги пропонованої розвідки.

Прагнучи подати закордонну подорож 28-річного Григорія Сковороди у світлі розповсюджаної протягом XVIII століття масонської світоглядної

системи, Володимир Єшкілев буквально насичує свій твір складною системою алхімічної символіко-алегоричної образності, інтерпретація якої й становить основну мету статті. Для досягнення поставленої мети залучено методологічний інструментарій алхімічно-герменевтичного, структурно-символічного, інтертекстуального та біографічного аналізу.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній уперше здійснено спробу аналізу ідейної та композиційно-образної системи роману Єшкілева у світлі алхімічного трактування, визначено роль розенкрейцерівського масонського дискурсу в розкритті характерів персонажів, обґрунтовано зв'язок сновидінь і алхімічної символіки як маніфестації їх підсвідомого.

Результати дослідження

У середині 30-х років минулого століття у своїй капітальній праці «Психологія і алхімія» К. Г. Юнг писав, що на відміну від цілком очевидного значення алхімії для історії розвитку хімії її історико-духовне значення залишається настільки невідомим, що здається майже неможливим кількома словами скласти уявлення про те, у чому воно полягає (2024b, § 26). Прагнучи пояснити труднощі алхімічного символізму, він пов'язував їх, насамперед, із діяльністю людської підсвідомості, вираженням болючих процесів індивідуалізації, становлення і духовного зростання людини, набуття нею самості, що й віднайшло своє відображення в складному плетиві алхімічних «темних глибин».

Як відомо, алхімічна світоглядна система, заснована на метафорах хімічних перетворень і використання хімічних сполук, передбачає отримання філософського каменя — досконалої людини — Андрогіна, що пізніше в практиці масонської герменевтичної традиції здобуло назву Великої Роботи (Діяння) — *Opus Magnum* — досягнення просвітленої свідомості. Починаючи із Середньовіччя, духовні зусилля алхіміків щедро проєктувались у світ художньої уяви письменників, накидаючи цілу низку оригінальних інтерпретацій, що згодом стали шедеврами світової літератури. Основний ідейний пафос непересічного роману Володимира Єшкілева «Усі кути трикутника» спрямований на розуміння смислу життя як прагнення до здобуття людиною духовної досконалості шляхом відповідного глибокого самопізнання, що у світлі алхімії пов'язувалось із пошуком Андрогіна.

Центральний образ зазначеного в заголовку твору «трикутника» організовує своєрідну символічну композицію, яка, вдаючись до вислову самого Сковороди, «дуже схожа з мистецькою архітектурною симетрією або моделю, що, непомітно проникаючи крізь увесь матеріал, робить усю будову кріпкою та забезпеченою»¹

¹ Тут і далі переклад Сковороди Дм. Чижевським. В оригіналі: «Она весьма похожа на искуснейшую архитектурную симметрию, или модель, который, по всему материалу нечувствитель-

(Чижевський, 2004, с. 118), і є «захованим у барвах» алхімічним «малюнком». На це вказують і назви трьох основних розділів твору — відповідно до трьох стадій у пошуку Світла: Стадія Венери. Частина I; Стадія Меркурія. Частина II.; Стадія Урану. Частина III. Людина, зауважує центральний персонаж твору Гріго² Сковорода, — «як той знаменитий колькотар старих алхіміків, має пройти через всі необхідні стадії, щоби у визначений час перетворитись на істинне золото. Не можна перестрибувати через стадії» (Єшкілев, 2012, с. 4). Подібну думку чує від Ліди й Павло Вигилярний після вчинення над ним обряду ініціації: «потрібно зростати, наріжний Хранитель. Ускладнюватись. Крок за кроком. Стадія за стадією» (2012, с. 50).

Трансформація світогляду як найтонший процес духовної алхімії вимагає чіткого дотримання послідовності. Відповідно до езотеричної астрології людська індивідуальність як окрема Монада постає трійцею Венери, Меркурія й Урану (Alan, 1913, р. 118). За концепцією езотериків, пересічна людина не досягає жодної із цих стадій: вплив Венери, Меркурія й Урану фізично проявляється лише у високорозвинених індивідуумів. З погляду трансформації стадій свідомості планетою синтезу постає Уран (1913, р. 117–118). Венера, отже, відповідає за емоційний світ, зародження пошуку досконалості; натомість Меркурій, що є своєрідним «синтезатором», урівноважує всі складові процесу, постаючи частиною організму Андрогіна. Кожна з цих планет, відповідно до лінії розвитку, може поставати на вершині трикутника, проте саме Уран завершує точку індивідуальної самосвідомості (1913, р. 117–118). Ставлячи планету «на чолі тригону індивідуальності», езотерик Алан накреслює саме таку висхідну: Венера позначає «духовну самість чи індивідуальність», що підноситься над матеріальним; Меркурій — продовження розвитку за межі ментального; Уран — найвищий рівень саморозвитку — «індивідуальну самосвідомість» (1913, р. 117–118).

Кожна з висхідних стадій у творі має своє символічне уточнення: Вежа — у першій частині, Єхидна — у другій, Ісихія і Андогін — у третій. При цьому прозаїк творчо використовує визначальні для Сковороди-мислителя принципи пізнання через *здвоєння* та *антитетику*, що на композиційному рівні позначено основною смисловою магістраллю: духовне зростання, набуття андрогінності Сковородою, з одного боку, і «ставання Сковородою» сучасним дослідником творчості філософа Павлом Вигилярним, з другого. Слід зауважити, що і в тому, і в тому випадках, як це характерно для масонського ритуалу, героїв

но простираясь, дѣлает весь состав крѣпким и спокойным, всѣ прочія приборы содержащим» (Сковорода, 1973, т. 1, с. 148).

² Далі в тексті, аби не змішувати образи реального і художнього Сковороди, романний образ називатимемо Гріго — так зверталась до нього Констанца.

обирають, і для кожного з них уготований свій зміст випробувань: Гріго потрапляє до кола зору європейських масонів, точніше, однієї з їх чільних представниць — ілюмінатки Констанци Тома як той, «прихід якого зі Сходу так влучно передбачив Розенкрейцер», хто «має принести Світло у степи Тартарії» (2012, с. 5), і кого «керівники таємних братств планували зробити охоронцем і доглядачем створення слов'янських держав під наглядом і покровом старих республік» (2012, с. 5); тим самим він мав би завершити справу розбудови української державності Пилипом і Григорієм Орликами; Павла Вигилярного обирає професор Гречик і, як, здається, доволі виразно зашифровано в тексті, жіноча компанія його посвячених студенток.

Заголовок як наскрізне шифрування образу трикутника. Можна припустити, що образ трикутника втілює собою алхімічну алегорію викладу масонської морально-етичної системи «очищення» душі, її, за Сковородою, «обожнення». У масонській світоглядній системі трикутник вважається загальноприйнятим символом руху, усередині якого зображено Всевидоче Око — «Промениста дельта» — символ провидіння, знак освіченості або принципу свідомості, а трикутник символізує Трійцю (Масонство, 2024) як нерозривну єдність Духу, Тіла і Душі. Двоїна Тіла і Душі оживлюється Духом як вищим божественним принципом, у якому тварне земне (Тіло) преображується внаслідок Великої роботи душі. За Сковородою: «Хто з Пітагором розкусив символічний (“фігурний”) трикутник, що символізує правду, той бачить, що в ньому троє, двоє та один є одне й те саме» (Чижевський, 2004, с. 113). За спостереженням Дмитра Чижевського, трикутник у філософській концепції Сковороди — «трикут», «єгипетський трикут» — це символ одночасної одиничності і потрійності божественного буття. В Бозі усе і усе із нього, але він є нічим (конкретним) із того, що в оцьому усьому, бо він над усе і усе у ньому» (2004, с. 64). У романі, прагнучи пояснити Гріго символіку трикутника, Констанца — його провідниця і навчителька — наводить притчу:

«Трикутник, або Мала перерва у будівництві, основні персонажі якої складають трійцю залучених до будівництва храму: король — Архітектор; посланий від імені розенкрейцерів оповідач — Я, що позиціонує себе як «містичного двійника» — душу, що має вселитися в тіло Собору; і Другий — «старий волоцюга», що збирав дрібні монетки на протилежному кінці соборної площі. (2012, с. 25)

При зустрічі всіх трьох Архітектор зауважив: «Ось вона, повнота Трикутника — нас троє — ми можемо рухати світами і закликати янголів з Йесоду». При цьому він «Другого» виправляє на «Першого». А той «Перший», що мовчки поступився,

погоджується, адже, «кажу / мовчу я, всі кути Трикутника є однаковими» (2012, с. 25).

У цій притчі символіку будівництва храму слід розуміти як алхімічний процес досягання божественного в людині. Волоцюга «Другий», якого Архітектор перейменовує на Першого, втілює початковий нижчий пласт — пласт тілесного, земного. Архітектор же втілює сам задум — найвищий принцип духовного розвитку. Між ними розміщується «Другий», котрий вважав себе першим — «містичним двійником», душею, що має вселитися «у гранітне, цегляне й вапнякове тіло Собору, <...> щоби жити там тисячоліття на прославу Божу» (2012, с. 25).

Таким чином, Констанца, якій нарешті вдалося здійснити над Гріго своє перше випробування: провести його «скіфську плоть» крізь «браму Венери», — цією притчею пояснює йому необхідність занурення в найнижче, аби зрозуміти смисли піднесення. Слід, забігаючи наперед, зазначити, що образ «Другого» — волоцюги, який став Першим, цілком вписується в ще одну важливу алхімічну парадигму твору — парадигму Єхидни.

Храм відточується спільно Тілом, Душею і Духом, чи, навпаки, Духом, Душею і Тілом. Звідси зрозуміло стає розенкрейцерівська символіка останніх рядків притчі, де і йдеться про розбудоване «на прославу Божу» «гранітне, цегляне й вапнякове тіло Собору»: «В ім'я істини, посланої нам, втаємниченим, через Троянду і Хрест. Також: через Хрест і Троянду. Через чотири Промені і рожевий колір невисловленої Аврори» (2012, с. 25).

Вдумуючись у складну алхімічну синтетику вибудовування людини як храму, К. Г. Юнг, зокрема, зауважив таке:

Догма з жахом відкидає думку про те, що Двоє суть Одне, але, як ми бачили, надає все ж таки релігійній практиці можливість приблизного здійснення природного психологічного символу — саме символу в собі єдиної самості. Проте догма наполягає на тому, що Троє суть Одне, але відхрещується від того, що Четверо суть Одне. Непарні числа, як відомо, з давніх-давен не тільки у нас на Заході, а й у Китаї, вважалися чоловічими, а парні — жіночими. Тим самим Трійця — явно чоловіче Божество, і андрогінність Христа і особливе місце і височина Богоматері є її повним еквівалентом. З цієї, можливо, чужої для читача констатації ми підходимо до центральної аксіоми алхімії. <...> Одиниця стає Двома, Двоє — Трьома, а з Третього вийде Єдине як Четверте. (2024a, с. 275)

З огляду на цей коментар Юнга стає очевидним, що символічне розгортання ліній трикутника у творі здійснюється через двоїсті паралелі, одна з яких передбачає метафору подолання персонажем низької земної субстанції: Гріго —

вигнання демона, Гріго — Яцько, Гріго — Нирок, Гріго — Лейла / Ліля / Ліда.

Уся ця двоїна здобуває найвищого сенсу в подвійному трактуванні Єхидни як темної земної субстанції та водночас — як набуття мудрості.

Розгалужена система здвоєння за висхідною трикутника у творі чітко простежується у двох основних єдностях протилежностей як алхімічному союзу їх злиття, де, зауважимо, за Юнгом, «височина» належить жінкам: «Констанца Тома (Ліда) — Гріго» у випадку художньої історії Сквороди, і «Ліда — Павло Вигилярний» у випадку сучасної історії. Ключовою в обох парадигмах стає ідея «випробування» (у першому випадку — пошук Гріго Андрогіна, у другому — процес «ставання Сквородою» Павлом Вигилярним). Отож, наявна смислова розбудова твору покликана оприявнити складну алхімічну символізацію процесів внутрішньої трансформації свідомості як Гріго, так і сучасного дослідника його світоглядної спадщини Вигилярного, образ якого ще можна потрактувати як уособлення тіні Сквороди в сучасному світі.

Наголошуючи на важливості для масонської світоглядної ідеології моменту обраності, важливо зауважити, що обираючі персонажі твору — Констанца і Гречик — мають твердіші переконання й виступають провідниками своїх обранців «у темноту». Натомість обрані — Григорій і Вигилярний — проходять індивідуальні обряди ініціації.

У першому розділі твору (**Венера — Вежа**) у долі обох персонажів констатуємо потужний зовнішній поштовх, що відкриває шлях до пошуку Світла. 16-й аркан Таро — Вежу — побачила в розкладі карт перша звабниця Гріго циганка Лейла. Карта із зображенням блискавиці позначає різку зміну, несподіванку, поворот долі. Для Гріго це прихід Беніковського, рекомендації масонів — «людини, відомої в колах лібертинів і вільних мулярів під псевдонімом Пафлагонець» (2012, с. 5), і мальтійського кавалера Зомрози, а також шпигунське доручення Протазія Духніча; для Павла Вигилярного — запрошення професора Гречика, що покликало його з Одеси до Києва. Оніричні картини у випадку з кожним із персонажів також для кожного з них окреслюють своєрідні перспективи — віщування змін для Гріго і своєрідне «запрошення в ложу» Павла.

У першому сні Вигилярного, з одного боку, бачимо основні масонські архітектурні знаки: «безкінечна площа, забрукована чорними і білими плитами», «ротонда з високими білими колонами і небесно-синім куполом», що «здавалась храмом, але насправді виявилась альтанкою», а з другого — у «чорноволосій жінці у білій хламиді», яка «жестом запросила його до столу» і з якою він вступає в діалог, припускаємо, зважаючи на «софійні» пошуки справжнього прототипу роману — Софію-премудрість, що свідчить про поки що глибоко заховане і непрясне в підсвідомості Павла

визрівання потреби божественного преображення. Спробуємо глибше проаналізувати закладені в їхньому сно-діалозі смисли:

«Хто ви?» — запитує Павло жінку.

«Той, кого світ ловив, але не спіймав».

Сновидець чомусь не здивувався цій відповіді. Якщо у сні покійний філософ з'являється у подібні металевої жінки, значить, так треба. (2012, с. 8)

«Як вас тепер називати?»

«Імена у минулому».

«Що залишилось?»

«Прагнення пізнання».

«Хіба смерть не припиняє прагнення?»

«Дивлячись, що називати смертю».

«Межу».

«Смерть. <...> В істинній смерті є сестри, яких важко відрізнити від неї. Вони суворіші за неї. Вона посилає їх до того, кого хоче випробувати. Якщо людина відрізняє жорстоких сестер смерті від смерті істинної, таку людину зарховують до таємного почту смерті. Така людина перебуває серед живих, але має знання, заборонені для живого.

<...> Нам для того й дарується життя, щоби ми спробували досягнути Бога. Проте ми не вміємо, не встигаємо, не вчимося досягати Його, а потім шкодуємо. Узнаємо, що насправді могли досягти, а не досягнули. Це і є печло. (2012, с. 9)

Якщо глибше вчитатися в цю розмову, то в ній можна виокремити чотири основні поняття, які турбували й справжнього Сквороду-мислителя, що в складному філософсько-езотеричному плевтиві роману виступає прототипом обох — і Гріго, і Вигилярного. Свого часу як чільні категорії його творчості Дмитро Чижевський: «Імена у минулому», «прагнення пізнання», «смерть», «випробування». Власне вони й позначають основні віхи «ставання Сквородою» сновидця Павла Вигилярного. Якщо смисли «випробування» і «прагнення пізнання» постають зрозумілими, то поняття «смерті» й «імен у минулому» потребують окремого коментаря. Розмова про смерть у цьому випадку, очевидно, натякає героєві на необхідність повної посвяти (ініціації), завершеної роботи (Великого Діяння) в досягненні досконалості. Саме так смерть трактується в масонських обрядах (Короткий словник..., 2009).

Наважимося припустити також, що вислів «Імена у минулому» пов'язаний із процесом осягнення Бога, який був притаманним Сквороді-мислителю. Шлях богопізнання та боговподібнення («обоження») потребує від смертної людини певних правил відречення, залишення «імен» у минулому. Цю парадигму світогляду мислителя глибоко дослідив Дмитро Чижевський, інтертекст спостережень якого неодноразово простежується

у творчому письмі художнього роману Єшкілева: Бог не має імені. Аналізуючи світогляд Сковороди, Чижевський зазначає, що для нього є характерним «лише символічний вислів богопізнання», оскільки «найвища істота не має ніяких належних їй імен» (2004, с. 108).

У першому сні Павла можна ще прочитати й своєрідний натяк читачеві: усі події, що відбуватимуться в подальшому з Вигилярним, мають подвійний сенс — буквальний і символічний. «Ставання Сковородою» відбувається у вимірі символічному. Не випадковим є й те, що покійний філософ з'являється уві сні в подібні металевої жінки. Цей образ також стає зрозумілішим при залученні спостережень Чижевського: Сковорода, — пише він, — «стоїть поруч із тими, що ідентифікують “Софію” з Логосом, із Христом» (2004, с. 118), і далі вчений наголошує на притаманному думкам Сковороди-філософа принципі «вічно-жіночого» початку «у світі, який грає до деякої міри посередницьку між Богом та світом функцію» (2004, с. 118). Саме тому і в уяві створеного фантазією Єшкілева Сковороди, який шукає Андрогіна, також неодноразово поставатимуть жіночо-чоловічі поєднання Софії-Крома і Карни-Крома:

Перш, ніж погодитись або не погодитись на пропозицію Пафлагонця, він мав вирішити цю велику загадку. Таємницю стосунків і вищого призначення двох могутніх породжень первісної природи. Двох нез'єднаних та нероздільних первнів природи — Софії і Крома. Тисячолітню загадку алхімічних елементів, які у з'єднанні дають життя досконалому Андрогінові. (2012, с. 5)

Так окреслюється складна композиційна парадигма єдності-перетікання образів Сковороди-людини — Сковороди художнього образу, розбудованого на матрицях філософських концептів мислителя — Вигилярного, що проходить шлях ініціації — «ставання Сковородою».

Звертаючись до появи жіночого образу уві сні Вигилярного, зауважимо на його повторюваності, і цей прийом Єшкілева також знаходить своє підтвердження в спостереженнях Юнга над структурою підсвідомого сновидінь, які, на його думку, можуть вразити читача своїми численними зв'язками між індивідуальним символізмом сну й середньовічною алхімією (2024b, § 39). Психолог, зокрема, зазначив, що шлях людини до мети від початку постає як непередбачуваний і хаотичний та лише згодом і дуже поступово примножується число цілевказівних знаків. І цей шлях, за його припущеннями, постає не прямолінійно, а циклічно, розгортаючись ніби по спіралі: мотиви сновидінь через деякі інтервали знову повертаються до певних форм, котрі своєю специфікою вказують на центр (2024b, § 34). Мотив невідомої жінки, що повторюється у снах, за Юнгом, насправді

постає як аніма, що вказує на «автономну активність несвідомого. <...> Активність такої фігури дуже часто має попередній характер: щось таке, що сам сновидець буде робити пізніше, заздалегідь передує. У цьому випадку натяком має бути сходи́нка, що вказує на підйом або спуск» (2024b, § 65). І справді, якщо в перспективі виділити оніричну парадигму роману «Усі кути трикутника» в аспект окремого дослідження, ми знайдемо неодноразове підтвердження цих думок психолога.

Розділ другий (**Меркурій — Єхидна**). «Є речі, які для свого пізнання потребують випробувань», — ніби ненароком у розмові з Павлом кинув професор Гречик. А дещо пізніше він зауважить про Єхидну як «секретну гностичну алегорію» випробувань, долання «перешкод на шляху богопізнання». Насправді як найширше символічне значення випробувань обох героїв твору єхидна постає складним і багатозначним образом. У романі Єшкілева цей образ постає і в буквальному, і в символічному (алхімічному) значеннях. У буквальному — це зміїна отрута, якою єзуїти збираються вбити Констанцу; Гречик же пояснює, що «середньовічні алхіміки, а потім масони у своїх трактатах називали “єхидною” фундаментальну земляну субстанцію, яка відділяється від філософського каменю на другій стадії його визрівання» (2012, с. 7) (саме звідси, очевидно, й постає назва другого розділу твору). На гностичні загадки Єхидни Гречик натякатиме й далі. У його енігматичному мовленні можна виокремити чотири основні смисли цього образу: 1) «це символ ґрунту, основи»; 2) «це земля поряд із Понтійським морем». Більше того: «А знаєш, — продовжує далі Гречик, — ким були бабка і дід Єхидни? Гея і Понт Евксинський, себто, як ти розумієш, Земля-матінка і Чорне море. Нічого тобі не відкрилось у цих розкладах? Ні?» (2012, с. 7). Така вказівка Гречика прямо розкриває нам «алегорію» України, адже це назва морського басейну, що «у понтичному віці займав площу сучасного Чорного, Азовського і частково Каспійського морів, південну частину сучасної території України» (Понтичне море, 2020); 3) «І от тобі ще для роздумів: згідно з міфологією, Єхидна від свого сина Орта народила Немейського лева. Того, якого потім Геракл убив і в шкурі його шпиндав. Єхидна — мати левів. Тобто, якщо розкрити тодішню символіку, вона є матір'ю воїнів» (2012, с. 7).

У світлі такого міфообразного трактування єхидни зрозумілішими постають і містичні розенкрейцерівські переживання Гріґо, коли Пафлагонець «показав йому таємну карту, на якій магістри ордену накреслили кордони майбутніх держав. Одна з них, із центром у древньому Києві, мала отримати назву Ruthenia» (2012, с. 5). Адже саме його обрали охоронцем цієї держави і

у цій назві Григорій відчув присутність містичної Рози, її червоний колір. Колір передостанньої

стадії визрівання філософського каменю» — символічне окреслення подальшого росту і подальших випробувань. <...> Потім у цих видіннях почав панувати колір троянди. <...> Він згадав, що стадія Червоного Лева має подвійну природу, <...> таємницю стосунків і вищого призначення двох могутніх породжень первісної натури. (2012, с. 5)

На перший погляд, звичайна розмова захмелілих старшого й молодшого сковородинознавців насправді сповнена потаємних знаків, якими Гречик інтригує Вигилярного, провокуючи його на розуміння глибинних значень, що криються за словесним плетивом його речей. Ось Гречик каже: «Я тобі, чоловіче, кажу про внутрішні речі. Є речі зовнішні, а є внутрішні. Відкриті і закриті. Для всіх і для обраних. Не будеш із цим сперечатися?» І при цьому ніби ненароком згадує трактат Сковороди «Ікона Алквіадська», де той «побіжно згадує про Єхидну». У розділі цього трактату під назвою «Катавасія, або сходження» Сковорода-мислитель також наголошує на подвійності сущого. Він пише, що

в Біблії одне на лиці, а інше в серці. Як Алквіадська ікона, що по-грецьки називається στήνός, з лиця була жартівлива, а всередині ховала Божу велич. Благородний і забавний є обман і фальш, де знаходимо під брехнею істину, мудрість під буйством, а в плоті — Бога. (Сковорода, 1973, т. 2, с. 31)

Як зауважує Дмитро Чижевський, Сковорода вживає цей образ, щоб підкреслити різницю внутрішнього (невидимого) і зовнішнього образу речей. Ці натяжки допомагають краще зрозуміти й четверте (4) значення заголовкового змісту розділу: подвійну природу основного лейтмотиву другого розділу — мотиву Єхидни, змія, що в тексті розділу постає і як етап пізнання, і як етап випробування нижчої матерією — земною субстанцією, що має здійснитись, аби заперечити себе, відступити, породжуючи вищий ступінь духовності. Бо без переживання протилежностей немає й переживання цілісності, а отже, немає і внутрішнього наближення до священних образів (Юнг, 2024b, § 24).

Для Гріго випробування єхидни — це випробування тілесним, земним — телуричним, що асоціюється із глибинними хтонічними пластами підсвідомого: владою над власним тілом, спокусливим видовищем сплетених у палких обіймах сестер і їх спільний «гвалтовний тріумф над Мінервою» (2012, с. 22), нічна оргія й «усвідомлення гріха», що «безупинно посилювалося і важчало, наче снігова куля, що котиться з гори» (2012, с. 23):

Спочатку він легковажно погодився стати шпигуном, а тепер ще й взяв участь у найсправжнішому язичницькому шабаші. Перед його

очима виникла освітлена примарним світлом зовсім гола Констанца з келихом у руці, яка проголошувала здравицю Венері Уранії, поганській богині. Потім згадав, як Клементина і Ліда удвох заливали йому до горлянки пекучу грапу. Він достеменно не пам'ятав, чи згрішив з однією лише гетерою Лідою, чи зі всіма присутніми жінками, з яких одна була одруженою, а інша зарученою. Проте, як би там не було, а великий гріх вимагав великої покути. (2012, с. 23)

А в постаті своєї розкутої звабниці Ліди Гріго побачив справжню змію:

Язик в неї виявився червоним і довгим. Порівняння зі змією раптом видалося Григорієві зовсім не метафорою. Він щиро злякався тої первісної язичницької хіті, яка линула від красуні, немов жар від пекельного горна. <...> «Змій! Єва і Змій! Це ж істинне продовження біблійної історії. Гріх первородний! А ця зміяноязика гетера — його живе втілення!» — почув застерігаючий голос своєї внутрішньої Мінерви. (2012, с. 22).

Випробування для Вигилярного — це його пригода з по суті викраденими зі старої Гречикової шафи раритетами: мішечок із золотими монетами, «дві барокові залізяки на три свічки кожна, вісімнадцяте століття», пергамент, на якому «намальовано людиноподібну істоту з двома головами, схожими на голови барочних купідонів» (малюнок Андрогіна). І ще «один згорнутий пергамент. Замість малюнка його було дрібно списано кириличним «уставом» філософський фрагмент під назвою: «Всемірна Єхидна, сіречь решительное і полное совлечение тайних покровов» (2012, с. 26).

З єхидною у творі тісно пов'язані також образи ламій — організаторок ініціації Вигилярного. Ламіям приписують якості змієподібних, вони мають обличчя або верхню частину тіла жінки, а низ належить змії. За давньогрецьким міфом, Ламія була коханкою Зевса, а коли його дружина Гера дізналася про це, вона перетворила Ламію на змію (Ламія, 2024). У романі відстежуємо цікавий ритуал жіночого шаманізму, який, як і образи ламій, ще також потребує окремої уваги:

Вони, вісім дочок Берлада і Славуні,
Вони, вісім світлих променів зірки,
Вони, вісім смілих сестер Крука:
Перша з них — Ламія Галиця з гострим розумом,
Друга — Ламія Сана з твердими руками,
Третя — Ламія Лінна з могутнім голосом,
Четверта — Ламія Ярина з невтомним лоном,
П'ята — Ламія Тура зі стрімкими очима,
Шоста — Ламія Ерця з її червоною коровою,
Сьома — Ламія Хольва
з її чарівним казаном омей і

Восьма — Ламія Навна
з благословенним знанням Баа.
Виходять вони спільно проти демонів келет,
<...> Так що демонам келет сил не стає
Й часу не стає до того, як сходить Сонце.
(2012, с. 43)

І, насамкінець, слід зазначити, що в алхімії змії також є Меркурій, він, за Юнгом, як фундаментальна субстанція формує сам себе у воді й поглинає природу, поєднуючись із нею (Юнг, 2024b, § 355). Юнг також указує на подвійність цього образу: в алхімічній ієрархії богів Меркурій постає одночасно і найнижчим, як *prima materia*, і найвищим, як *lapis philosophorum* (Юнг, 2024b, § 81), це парадоксальна подвійна істота, яка має ще назви *monstrum*, *hermaphroditus* або *rebis* (Юнг, 2024b, § 516), тобто Андрогін.

Частина III. (Ісхія і Андрогін). Третя, завершальна, частина роману присвячена розгортанню головного алхімічного принципу Великої Роботи його обох двійникових персонажів — відродження, отримання Філософського Камня, який, за Парацельсом, є алегоричним втіленням набуття Мудрості. Згідно з алхімічним світобаченням, на цій стадії адепт трансформує свою сутність до такої межі, коли основи його існування вже не залежать від фізичного тіла, оскільки тепер він постає «укоріненим у беззаперечній достовірності духовного». Мав рацію К. Г. Юнг, який зазначив: якщо трансмутація металів бачиться малоімовірною, то покликання алхімії має полягати саме в усебічному перетворенні адептом самого себе. Урановий потік, спрямований у сферу духовного життя, проявляється як вісник вищих сфер. У масонській практиці цей процес пов'язаний зі здобуттям Світла (Короткий словник..., 2009), яке, за словами Ліди, однієї з «охоронниць сплячих зерен праведності», «невблаганно залишає наш світ». «Серед людей влади, — каже вона, — давно вже немає людей Світла, їх серця <...> закриті для слів істини». (2012, с. 41). Тому вибір падає на постагі сковородознавця Вигілярного як того, «хто здатний наблизитися до Світла» (2012, с. 41). Випробування символічною смертю стає поштовхом для розуміння Павлом свого «істинного призначення» — «самоу стати продовженням Григорія Сковороди, стати Сковородою» (2012, с. 46), «наріжним Хранителем Світла» у вкрай спрофанізованому сучасному світі, де люди типу Сковороди постають не лише прізвищем, але «і званням, і чином, і знаком, і криївкою посеред пустелі», бо «так сталося на цій землі, що лише Сковорода через Біблію створив свій окремий світ, замкнув на себе суверенні сенси й навік залишився найвидатнішим із Хранителів Навни, заповіданої цій землі предками» (2012, с. 46). Здійснений над Вигілярним ритуал символічної смерті («Нижнє твоє втопилося в озері, верхнє випірнуло» (2012, с. 47)) і воскресіння спрямований на віднайдення

ним «знання, яке не вичитати з книжок і не почути на лекціях», у результаті якого, «якщо <...> воскреснеш для світу, то воскреснеш іншим» (2012, с. 46), проте з єдиною вимогою: «Зжени Єхидну з обличчя свого».

З Вигілярним дещо простіше, схоже, що, згідно з масонськими пошуками світла, у кінці твору він залишається на першій стадії посвячення — стадії Крука, що вказує на незавершеність його шляху. Він зображує першу фазу *Magnum opus*, або творення філософського каменю під назвою «*Nigredo*», символами якої є «чорний ворон, могила, череп, труп, скелет. Це ніч Душі, коли людина опускається в безодню (прірву), пізнаючи все негідне, що в ній є» (Щепанський, 2018, с. 125). В алхімії «смерть» металу або душі збігається із чорним кольором й означає редукцію речовин, їх доведення до стану первинної матерії (*materia prima*), чистої форми. Саме таке пояснення здобуває у творі вчинений Круком (Гречиком) і ламіями обряд ініціації Вигілярного:

Зараз ти, — скаже Ліда, — перебуваєш у сумнівах. З одного боку, ти вже пройшов посвячення й на собі відчув справжність та силу древньої містики. З другого боку, твій багаторічний <...> профанний — досвід змушує тебе до скептичного та іронічного сприйняття нових знань. <...> У цій ситуації мудрі люди радять молитися якнайчастіше. (2012, с. 50)

Складніше з Гріго: переховуючись від інквізиції, отримавши «подорожній глейт на ім'я вільного студента-теолога Володислава Жакевського з Кракуву», Гріго повертається з Італії і йде на прощу до монастиря, де зустрічається з ієромонахом Авксентієм, який при першому їх знайомстві також розпізнає в ньому печать вищого призначення: «Знак на тебе накладено, обрано тебе серед суцх. Радій, звеселися, тварень Божа! Харизму, сіреч дарунок небесний, отримав ти во дні отрочі» (2012, с. 43).

Тут ми справді бачимо арену свідомості героя як той «колькотар» — двоїстість персонажа, що робить болісно суперечливим його шлях між спадкоємністю містичної ірраціональної православної традиції афонських схимників (лінія Максима Сповідника) і виробленої в межах європейської просвітницької традиції «освітлення» людини (Марк Аврелій — Бальтарсар Грасіан). Втілені в останньому розділі роману антитетичні митарства Гріго Сковороди яскраво підтверджують думку Чижевського про те, що у світогляді філософа «сполучуються, без сумніву, обидві традиції містичної інтерпретації: святоотцівська та містики нового часу (що сама, зрештою, має за джерело отців Церкви)» (2004, с. 84).

Заголовок останньої, третьої, стадії «Уран. Ісхія і Андрогін» свідчить про їх довершене гармонійне поєднання. Художньо задану антитетику у творі найяскравіше втілює здвоєння в духовних

пошуках центрального героя твору світоглядних систем Марка Аврелія (від Констанци) і християнського містика Максима Сповідника (від Авксентія). Ці досить різні світоглядні системи перетинаються в точці ствердження співіснування душі й тіла, розуміння взаємодії між божественною та людською природою в особі Христа. «Святий отче, — звертається Гріго до Авксентія, — навчи мене розумної молитви, як її творять афонські мовчальники, прошу вас» (2012, с. 42). А той відповідає:

Пізнаєш глибини Єдиного через заперечення ознак Його. <...> Лествиця веде вниз, але не до пекельної темряви зла, сину мій, не до неї. Веде вона до тих темних енергій, якими почався Усесвіт. Саме за ними сховано те невичірне світло, яке бачили обрані з апостолів на горі Фавор. (2012, с. 44)

Болісні підсвідомі пошуки персонажа знаходять свою остаточну гармонізацію в останньому сні Гріго, де йому являється «жінка у золотому одязі і смарагдовій короні»:

«Ти цариця?» — запитав послушник.
«Я — Біблія, — скаже жінка, — сефірот, книга книг і основа основ <...> плоть і дух, буйство і мудрість, <...> море та гавань, потоп і ковчег. <...> Ти повернешся під сіль невичірню моїх колон, коли втомитися йти не своїми дорогами» (2012, с. 45)

Сон Сковороди ніби закінчив чи то остаточною закріпив собою процес «очищення» його душі — обоження і прийняття, звільнення «внутрішньої людини» в людині. Біблія, як зауважував Чижевський, перемогла всіх інших «полюбовниць» Сковороди (2004, с. 213). Він, як у творі Вигилярному пояснює Ліда,

примирив два світи третім. Він знайшов усі відповіді у Біблії. В його світі Біблія зайняла те місце, яке в егоїстів займає Єхидна. Але Біблія не розсварювала, а єднала світи. Сковорода розумів Єхидну як Антибіблію. А Біблію, навпаки, як Антисхидну. Як універсальний ключ всесвітньої гармонії. Він самостійно дійшов до такого самотнього бачення джерела гармонії. (2012, с. 48)

Переживши і примиривши в собі усі протиріччя світу, центральний персонаж твору зустрів Андрогіна, того, який для нього «зі всіх творинь Божих <...> перебуває у справжньому природному спокої, у стані Священної Ісихії» (2012, с. 21):

Ось він, той теплий і хиткий світ, до якого ти повернувся, раб Божий Сковорода, залишивши неприступний поріг мороку і німотності, — заплющивши очі, посміхнувся до себе Григорій.

— Сприймай його таким, яким він є, бо насправді він є і комедією, і трагедією водночас. Так сприймав його премудрий і предосвідчений Марк Аврелій. Так сприймала його прекрасна Констанца. Воистину, не засуджуй, подібно мракобісам, не смійся й не входи в обридження. Лише тоді світ не зможе тебе впіймати. Всі шляхи суттєві за досвідом, спробуй знайти в них зерна істини і відсіяти полову. (2012, с. 50)

Висновки

У результаті дослідження зроблено висновок, що, створюючи образи Григорія Сковороди та Павла Вигилярного, Володимир Єшкілев залучає складний апарат алхімічної герменевтики, який сприяє оригінальному художньому втіленню стадіальних процесів зростання самосвідомості головних персонажів твору, гармонізації пошуків сенсу життя кожним із них. Внутрішня еволюція героїв розкривається через алхімічну інтерпретацію «знаків» їхніх долі, вивершуючи своєрідну філософсько-езотеричну надбудову твору: першочергово — через сни, «текст у тексті» притчі «Трикутник, або Мала перерва у будівництві», а також символіку трикутника, карт Таро, алхімічну символіку птахів (Крук як втілення стадії нігредо), квітів (червона троянда, лілія), тварин (Золотий лев), речовин (ртуть, сірка), метафізику ландшафту (карта Рутенії, озеро Несамовите, вода), планет (Венера, Меркурій, Уран). Усе це надає твору прихованого енігматичного змісту, який мусить щоразу розшифровувати зацікавлений читач. Прикметно, що художня алхімія наскрізь проникає в усі рівні роману: композиційний, що позначає стадіальність метафізичного змісту подій; образний (Гречик-Крук, Констанца — сірка, Ліда — ртуть), мотивний (мотив Світла, випробувань), організовуючи його художньо-естетичну цілісність, що, як і кожний непересічний твір, володіє невичерпністю інтерпретацій. Доведено, що, розбудовуючи сюжет і художні образи, письменник вдається до подвійного трактування поведінки персонажів як у буквальному, так і в алегоричному (алхімічному) смислах. Така художня антитетика цілком відповідає концепції антитетичної філософії українського мислителя, з одного боку, а з другого — знаходить широке опертя в науковому трактуванні світоглядних підстав Сковороди, які визначив свого часу Дмитро Чижевський. Залучення поширених у XVIII столітті алхімічних учень і масонсько-розенкрейцерівського дискурсу у формуванні Єшкілевим власної художньої версії образу Сковороди в романі «Усі кути трикутника» виформовує цілком новий кут зору на одного з найчільніших представників європейської філософії свого часу.

Покликання

Єшкілев, В. (2012). *Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди*. ВЦ «Академія».

Короткий словник вільномулярських назв, термінів і знаків. (2009). *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 54, 262–284. <https://www.ji.lviv.ua/n54texts/masonsk-slovnnyk.htm>

Ламія. (2024, 2 вересня). У *Wikipedia*. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Ламія_\(міфологія\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Ламія_(міфологія))

Маркова, М. (2015). Алхімія в літературі: постановка проблеми. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*, 9, 101–106.

Масонство. (2024, 15 жовтня). У *Wikipedia*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Масонство>

Понтичне море. (2020, 15 січня). У *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Понтичне_море

Сковорода, Г. (1973). *Повне зібрання творів*. Наукова думка.

Чижевський, Д. (2004). *Філософія Г. С. Сковороди*. Прапор.

Щепанський, В. (2018). «Герменевтичне мистецтво» алхімії в культурному ландшафті православних слов'ян XVI–XVII ст.: алхімічний аналіз гравюри «Чистота аки Девица». *Схід*, 2, 124–128.

Юнг, К.-Г. (2024а). *Архетип і символ*. Центр учбової літератури.

Юнг, К.-Г. (2024б). *Психологія і алхімія*. Центр учбової літератури.

Alan, L. (1913). *Esoteric Astrology. A study in human nature*. “Modern astrology” office.

References (translated and transliterated)

Alan, L. (1913). *Esoteric Astrology. A study in human nature*. “Modern astrology” office.

Chyzhevskiy, D. (2004). *Filosofia H. S. Skovorody* [Philosophy of H. S. Skovoroda]. Prapor.

Freemasonry. (2024, October 15). In *Wikipedia*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Масонство>

Jung, C. G. (2024а). *Arkhetyp i symbol* [Archetype and symbol]. Tsentr uchbovoi literatury.

Jung, C. G. (2024б). *Psykhohohiia i alkhimiia* [Psychology and alchemy]. Tsentr uchbovoi literatury.

Korotkyi slovnnyk vilnomuliarskykh nazv, terminiv i znakiv [A brief dictionary of Freemasonry names, terms and symbols]. (2009). *Nezaleznyi kulturolohichnyi chasopys “Yi”*, 54, 262–284. <https://www.ji.lviv.ua/n54texts/masonsk-slovnnyk.htm>

Lamia. (2024, September 2). In *Wikipedia*. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Ламія_\(міфологія\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Ламія_(міфологія))

Markova, M. (2015). Alkhimiia v literaturi: postanovka problemy [Alchemy in literature: posing the problem]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 9, 101–106.

Pontychne more [Pontic Sea]. (2020, 15 січня). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Понтичне_море

Shchepanskyi, V. (2018). “Hermenevtychne mystetstvo” alkhimii v kulturnomu landshafti pravoslavnykh slovian XVI–XVII st.: alkhimichnyi analiz hraviury “Chystota aky Devytsa” [The “hermeneutic art” of alchemy in the cultural landscape of orthodox slavs of the 16th–17th centuries: An alchemical analysis of the engraving “Purity as a Maiden”]. *Shkid*, 2, 124–128.

Skovoroda, H. (1973). *Povne zibrannya tvoriv* [Complete works]. Naukova dumka.

Yeshkiliev, V. (2012). *Usi kuty trykutnyka: Apokryf mandriv Hryhorii Skovorody* [All Corners of the Triangle. The Apocryph of Hryhorii Skovoroda's Travels]. VTS “Akademiia”.

Tetiana Meizerska

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

ALCHEMICAL SYMBOLISM OF THE NOVEL “ALL CORNERS OF THE TRIANGLE. THE APOCRYPH OF HRYHORII SKOVORODA’S TRAVELS” BY VOLODYMYR YESHKILIEV

The topicality of this study lies in the relevance of a detailed analysis of the alchemical context of Volodymyr Yeshkiliev’s novel “All Corners of the Triangle. The Apocryph of Hryhorii Skovoroda’s Travels”, which enables a deeper understanding of the poetics of the embodiment of complex processes of protagonists’ spiritual growth by the writer. The subject of the study is the peculiarities of the representation of alchemical symbolism in the ideological and figurative aspects of Yeshkiliev’s novel. The goal of the study is to clarify the meaning of alchemical symbolic and allegorical imagery in revealing the characters of the protagonists, to shape an original innovative artistic interpretation of the image of a Ukrainian philosopher. To achieve the goal, methodological instruments of alchemical-hermeneutic, structural-symbolic, intertextual and biographical analysis are involved.


The novelty of the study lies in the development of a new methodology of alchemical interpretation of the work of art and its application to the analysis of the ideological and imagery system of V. Yeshkiliev’s novel “All Corners of the Triangle. The Apocryph of Hryhorii Skovoroda’s Travels”. The defined approach is deemed prospective for an in-depth analysis of other works of Ukrainian literature.

Based on the research, it was concluded that, while creating the images of Hryhorii Skovoroda and Pavlo Vyhylarnyi, V. Yeshkiliev involves a complex set of instruments of alchemical hermeneutics, which contributes to the original artistic embodiment of the staged processes of the growth of self-awareness of the protagonists. It is proved that, while developing the plot and artistic images, the writer resorts to a double interpretation of the behavior of the characters in both literal and allegorical (alchemical) terms. Such artistic antithetics fully corresponds to the concept of antithetical philosophy of the Ukrainian thinker, on the one hand, and, on the other hand, finds a broad support in the scientific interpretation of Skovoroda’s worldview positions, defined by Dmytro Chyzhevskiy. The involvement of alchemical teachings and Masonic and Rosicrucian discourse common in the 18th century in Yeshkiliev’s construction of his own artistic version of Skovoroda’s image in the novel “All Corners of the Triangle” forms a completely new view of one of the most prominent representatives of European philosophy of that time.

Keywords: Hryhorii Skovoroda; Masons; alchemy; triangle; Androgyne; stage; symbolism; consciousness; antithetics.

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.7>
УДК 821.161.2-31.09:355.01

Вікторія Тютюн

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0009-0009-9682-0225>
victoriatiutiun@gmail.com

ГЕНДЕРНА СПЕЦИФІКА ПРОСТОРУ ВІЙНИ В РОМАНІ ТАМАРИ ГОРІХА ЗЕРНЯ «ДОЦЯ»

Актуальність цієї розвідки зумовлена потребою детального дослідження в сучасній літературі жіночих воєнних романів, що художньо осмислюють події російсько-української війни та репрезентують їх із позиції жіночого досвіду. Акцент на жіночій літературі є важливим, адже кількісно представленими залишаються здебільшого студії, присвячені чоловічій воєнній прозі. Дослідження хронотопу в мілітарній літературі актуальне з огляду на його участь у формуванні образу воєнної картини світу. Особливий інтерес становить тема кореляції між простором і гендером у жіночій воєнній прозі, до якої зверталися іноземні дослідники, однак яка є недостатньо розробленою в українському літературознавстві. Мета статті — дослідити специфіку представлення мирного і воєнного художнього простору, його гендерну семантику в жіночому воєнному романі. Дослідження здійснене в теоретичних координатах феміністичної критики із застосуванням методів хронотопного та герменевтичного аналізу. Об'єктом дослідження став роман «Доця» Тамари Горіха Зерня. Предметом дослідження є гендерна специфіка простору, у якому розвивається його дія.

У результаті дослідження проаналізовано основні просторові модули війни в романі, окреслено хронотоп окупації, для якого характерна застиглість часу, спустошення простору і неоднорідність впливу війни на окремі локуси. Виявлено, що фронт у романі становить «гіперпростір» без центру та чітких меж. Доведено, що письменниця відмовляється від поляризації простору на фронт і тил, а злочини війни відбуваються в традиційно фемінних локусах, що руйнує міф про жіночий простір як «безпечний». Аналіз образу Доці та інших персонажок роману довів, що жінки стають безпосередніми учасницями війни.

Наукова новизна полягає в дослідженні простору в романі Тамари Горіха Зерня з погляду феміністичних студій, що дало змогу простежити бачення письменницею мирного й воєнного простору, його фемінне й маскуліне семантичне забарвлення, й окреслити специфіку хронотопу окупації.

Ключові слова: феміністична критика; жіночий воєнний роман; хронотоп окупації; топос Донецька; мілітарний простір; жіночий простір.

Вступ

Реакцією на події російсько-української війни з 2014 року й після повномасштабного вторгнення стала поява в українській літературі різноманіття прозових текстів, що осмислюють цей досвід. Воєнний роман — вагоме явище в сучасному літпроцесі, яке є ключем до усвідомлення національної травми. Традиційно дозвіл писати про війну за замовчуванням мали чоловіки, зокрема письменники-комбатанти, які були безпосередніми учасниками війни й зафіксували свій бойовий досвід. Власне й сам жанр воєнного роману раніше визначався як суто чоловічий, а «реальність» війни та її авторитетна репрезентація були прив'язані до концепцій маскуліності» (Higonnet, 2018, с. 145). У сучасній літературі все ще помітним є акцент на чоловічій мілітарній прозі, проте скласти повний погляд на українську воєнну літературу дасть змогу лише уважне прочитання й жіночих воєнних романів.

Як доводять дослідження літератури, присвячені попереднім війнам, жінки завжди знаходили

відмінний від чоловічого спосіб репрезентації воєнних подій у своїй творчості. Замість акцентів на бойовому досвіді та стратегії ведення війни, притаманних чоловічій белетристиці, письменниці фокусуються на індивідуальному досвіді переживання війни як цивільної людини, так і солдата, фіксують її почуття й реакції (Carter, 1992, с. 14). Сюзанна Картер наголошує, що «читання цієї літератури додає людського виміру до вивчення війни та розуміння травми, якої зазнали жінки, що пережили війну» (1992, с. 14).

Навіть у той час, коли письменниці уникали безпосереднього зображення бойових дій, адже це було чоловічою прерогативою, вони представляли війну не менш правдиво, розповідаючи «історію хаосу, а не революції, щоденного виживання, а не нещадної ненависті та боротьби» (Cooke, 1997, с. 4). Війна в жіночих романах тісно вплітається в буденність, зображаючи досвіди, знайомі майже для кожного воєнного конфлікту, який зачіпає цивільне населення: постійні бомбардування, життя в окупації, біженство, згвалтування

й інші прояви насильства, застосовувані до жінок (Cooke, 1997, с. 41). Письменниці наголошують, що жінки так само, як і чоловіки, є учасниками війни й потерпають від неї, незалежно від того, де вони її зустрічають — на фронті чи в умовному тилу (Carter, 1992, с. 14).

Відрізняється й саме бачення в жіночій прозі. Міріам Кук зазначає, що «жіночі описи війни, здавалося, не давали можливості впорядкувати хаос у зв'язний нарратив, тоді як більшість чоловічих воєнних історій вишикували опозиції» (1997, с. 16). Якщо для чоловіків війна існує в чітких бінарних опозиціях «війна — мир», «фронт — тил», «друг — ворог», «захисник — жертва», то жіноча література ставить під сумнів їхню актуальність. Відповідно подібно до змін у самому жанрі воєнного роману письменниці можуть запропонувати й новий погляд на художній простір.

Хронотоп становить одну з важливих домінант у воєнному романі, адже введення війни в тканину твору часто супроводжується самою зміною ландшафту й семантики окремих топосів.

Простір у воєнному романі характеризується як універсальними, так і специфічними ознаками. Насамперед йому притаманна поляризованість. В основі воєнного простору лежить така архаїчна опозиція, як «свій — чужий». У цій системі координат «свій» простір позначає впорядкованість, норму, добро та божественну енергію, а «чужий» — хаос, антинорму, зло й зону панування демонічних сил» (Осадча, 2019, с. 137). Однак між «своїм» і «чужим» простором пролягає ще один проміжний топос — «нічийна земля» (no-man's land). За своєю природою ця територія нейтральна, вона водночас належить усім і не належить нікому, кожна зі сторін може вважати її своєю, проте через це вона є чужою для всіх (Колінко, 2017, с. 93). Сандра Гілберт характеризує цей топос як країну «неможливого й парадоксального» (1983, с. 427). Перебуваючи на маргінальній території нічийної землі, людина опиняється за межами суспільного життя, застигає в позиції між відомим і невідомим, моторошним, звичним і незрозумілим, сама переживає маргіналізацію й трансформацію власного «Я» (Leed, 1979, с. 15).

Ще однією особливістю художнього простору у воєнній літературі стає витворення нових незвичайних топосів і ландшафтів. Так, Олена Бондарева виокремлює топоси бомбосховища, осадного міста, мовчання; ландшафти окупації, зон переходу та єдності земного й небесного світів (Бондарева, 2023). Хоч науковиця визначає ці топоси в драматургійних творах, вони також є характерними й для романістики. Своєю чергою, Ольга Харлан виокремлює такі топоси на позначення простору війни, як «пекло» і «потойбіччя», до яких так часто звертаються письменники у своїх воєнних романах (Харлан, 2024).

Фундаментальною характеристикою художнього простору воєнного роману є його гендерна семантика. Як пише Міріам Кук, «що може бути

більш гендерно маркованим, ніж простір, який, як кажуть, не містить нічого, окрім чоловіків, чи діяльність описується як така, що виконується лише чоловіками?» (1993, с. 182). Тож воєнному простору, власне, як і мирному, притаманний поділ на «фемінний», який традиційно вважався закритим, приватним і обмеженим, і «маскулінний», що був представлений як відкритий, публічний простір привілеїв і випробувань. Так само патріархальна культура створила уявлення про небезпечний простір фронту як чоловічий, а безпечний, тиловий простір дому — як жіночий (1997, с. 7). Маргарет Хігонет пише, що «загальноприйняті визначення війни проводять гендерну межу, “відділяючи захисника від захищеного”. Ця ідеологічна система закріплює традиційні ролі жінок; вона не враховує багатогранної діяльності жінок у воєнний час і їхнього безпосереднього досвіду на фронті» (2018, с. 145). Тому поняття фронту і тилу, війни і миру введені в чіткі опозиції й трактуються як взаємозаперечні. Це формує хибне уявлення про те, що в тиловому просторі жінки й інші цивільні перебувають у безпеці, а війна існує винятково на фронтних позиціях.

Однак це бачення давно не відповідає дійсності, адже в сучасних війнах межа між фронтом і тилом стирається. Як зазначає Міріам Кук, «більше не існує спеціального місця для чоловіків, щоб битися, а для жінок — щоб бути захищеними» (1997, с. 116). Сучасні війни організуються за іншими правилами, вони не ведуться винятково в маскулінному просторі, де воюють лише чоловіки, натомість жінки, діти й інші цивільні втягуються у війну, стають її комбатантами (1997, с. 104).

Власне, саме жіноча воєнна література відмовляється від просторових і гендерних опозицій. У цих текстах війна осмислюється як така, що спричиняє руйнацію та смерті за лінією фронту так само, як і на фронті (Higonnet, 2018, с. 154). Водночас у своїх контррозповідях вони показують, як війна змушує жінок і чоловіків виконувати нові для себе ролі — так, жінки можуть замінювати чоловіків на тих посадах, які раніше не були їм доступними (Cooke, 1997, с. 39). Підтвердження цієї думки знаходимо й у Сандри Гілберт, яка зазначає, що Перша світова війна була першою подією, яка дала жінкам можливість «використати свої здібності та бути корисними, звільнитися від приватних “тинів” домівок, а також патріархального гніту “високих веж” і вийти в публічну сферу доріг, записів, карт, машин» (1983, с. 440). Тож героїні жіночих романів не зображені лише у визначених для них локусах дому або чужої вітальні. Вони також не представлені лише в типово гендерних ролях матері, дружини, доньки, що чекають на своїх чоловіків із фронту.

У жіночій воєнній літературі порушуються і цим самим стираються межі між фронтом і тилом, чоловічим і жіночим простором, тож ця

література дає змогу демонтувати застарілу воєнну парадигму.

Результати дослідження

Одним із найбільш помітних в українському літературному процесі романів, що репрезентують війну крізь призму жіночого досвіду, є роман «Доця» Тамари Горіха Зерня, про що свідчать здобуті нагороди «Книга року BBC — 2019» та Шевченківська премія, переклади твору англійською, польською та литовською мовами, а також численні рецензії та наукові розвідки, зокрема дослідниць О. Пухонської, Т. Гребенюк, О. Сидоренко, С. Жигун, І. Кропивко. Роман хронологічно охоплює події від Революції гідності до розгортання війни на Сході України влітку 2014 року, художньо відтворює війну з різних локацій, моделюючи різноманітні форми хронотопу: хронотоп окупації, тилу, фронту, ворожої і своєї території, дому, підвалу тощо. Основним у романі є хронотоп Донецька, який, однак, трансформується в часі й постає в трьох формах: мирного, передвоєнного і воєнного / окупаційного міста.

Головна героїня змушена покинути рідне місто, оскільки її батько вирішує продати їхню квартиру й податися на заробітки. Вона переїжджає до баби в Донецьк, який спочатку є чужим і незвіданим для неї простором: «про існування Донецька я знала з газет» (Горіха Зерня, 2023, с. 14). Для топосу міста характерні деталізованість, зображення специфічних для цього регіону об'єктів. Зокрема, Тетяна Гребенюк акцентує на міметичності роману, що виявляється в «майже фотографічному відтворенні в ньому ландшафтних, історичних, політичних реалій регіону» (Гребенюк, 2020, с. 206).

Топос міста індустріальний, про що свідчать локуси шахти й промзони, які стають місцем деяких подій у романі та вплітаються в життя містян, і така художня деталь, як вугільний пил, що був повсюди. Топос Донецька також характеризує певна загубленість, занедбаність: «Я довго зивкала до височених парканів, до маленьких шиферних дашків, до буйних бур'янів біля кожного подвір'я, до загальної занедбаності. Все, що можна було підв'язати дротиком, тут бовталось на дротіку. Все латане-перелатане, на підгнилих стовпах і притрушене чорним пилом» (2023, с. 15). Можна також дійти висновку про маргіналізований хронотоп, на що вказують образи містян, часом дуже карикатурні; у цьому просторі співіснують люди різної культури й ідентичності, пострадянської й проукраїнської, а є ті, у кого ця ідентичність роздвоєна. Загалом таке смислове наповнення образу Донецька не є принципово новим, адже в культурі закріпилися певні метафори, асоційовані з цим містом, одна з яких трактує Донецьк як «зону цілковитої кризи, дегуманізації й екзистенційної порожнечі» (Поліщук, 2018, с. 197).

Тривалий час героїня роману почувається чужинкою в цьому місті й вибирає стратегію уникати

всіляких зіткнень із містянами: «У мене виробилася звичка не ходити, а перебігати підтюпцем від стіни до стіни. Не піднімати голову, не дивитися в очі, не привертати уваги» (2023, с. 16). Доця почувається чужою і через свою інакшість, на якій акцентовано в оповіді про її дитинство. Подібний образ головної героїні, як і її матері, звертає нас до бачення жінки як «іншої», «інопланетянки», яке є притаманним патріархальній культурі. Проте певні події призводять до освоєння героїнею простору міста. Першою такою подією стала трагедія — вибух на шахті. Ця колективна травма змусила героїню співпереживати, співдіяти й відчувати схожі емоції з іншими містянами, сприяла введенню героїні в спільний контекст регіону: «Дім, у якому ти плакала, уже ніколи не буде зовсім чужим. З цієї самої аварії, з цієї страшної нічної сирени почалося наше зрощення і взаємне проникнення з Донбасом» (2023, с. 17). Так О. Пухонська зазначає, що цю подію письменниця використовує в якості форми ініціації для залучення героїні до колективу (2021, с. 209).

Водночас Доця переживає розчарування в житті в Донецьку й прагне змін. Це прагнення насамперед виявляється в бажанні змінити простір навколо себе:

Зрештою, настав момент, коли я зрозуміла, що більше не можу. Не можу бачити цю вулицю, ці мокрі паркани, я задихаюся від пилу, не маю сили вдихнути, мені тисне в грудях. Сірі коробки за вікном, сірі перехожі, усе сіре, як пририта порохом стара декорація. (2023, с. 21)

Топос тут має семантику нейтрального, неодохотвореного, задушливого для особистості. Ярослав Поліщук наводить приклади репрезентації Донецька в літературі як транзитного пункту, тимчасового прихистку, у якому людина не може знайти комфорту й осісти (2018, с. 205). Однак Доця знаходить спосіб зробити спочатку локус кімнати «своїм», а згодом знайти своє місце в Донецьку — вона починає малювати на вікнах, відтак змінюючи завдяки творчій енергії простір довкола себе: «Я малювала зиму. Малювала мороз, яким його пам'ятала з дитинства, я малювала наше польське сонце в йорданській воді... Спливала година за годиною, і крок за кроком вуличний світ зникав» (2023, с. 21). Так Доця створює в обмеженому локусі своєї кімнати бажану реальність. Згодом героїня освоює й такий традиційно чоловічий локус ангару-майстерні в промзоні, куди приходить, бо потребує майстра по металу для свого виробу. Прикметно те, що цей маскулінний простір спершу сприймався як небезпечний і чужий, адже чоловік поставився до неї агресивно, і героїня вирішила якомога швидше вийти з цього простору, але коли в гаражі сталася пожежа, вона таки допомогла Романові. Саме цей локус стає «своїм» для Доці й починає виконувати функції осередку бізнесу, волонтерського

штабу. Іноді цей локус також одомашнюється: Доця неодноразово приходиться туди відпочити, коли її квартира втрачає ознаки «свого», усамітненого простору. Також важливим видається те, що, відкривши власну справу, Доця створює команду здебільшого з чоловіків. Цей факт руйнує патріархальні межі між «чоловічим» і «жіночим» простором, доводить, що чоловік і жінка можуть гармонійно співіснувати в одному спільному хронотопі.

Хоч у романі моделюється й хронотоп умовно «мирного» Донецька до окупації міста, але від самого початку цей простір не позначає цілковитого «миру». Окремі деталі вказують на стан напруги, героїня неодноразово чує сигнал тривоги: сирена лунає під час аварії на шахті й під час ретирського нападу. Також тривога перед невідомим і передчуття чогось недоброго репрезентуються словами Ольги Іванівни: «Доця, от побачиш, щось буде. Вони як подуріли, тільки гроші, гроші, одні балачки про гроші. А кредити? Ти бачила, як вони кредити беруть? Наче не будуть віддавати» (2023, с. 36). Подібні настрої донеччан переносяться й на загальний топос міста: «Місто не спало, місто жерло, танцювало й багатіло» (Там само). Передчуття «бід» в містян ще більше посилюється з початком Революції гідності. Насамперед змінюються люди, події Майдану змушують їх розділитися на два табори: проросійський і проукраїнський, який програє за своєю чисельністю. Навіть люди, яких Доця знала роками, виявляють свою гібридну ідентичність, підхоплюючи проросійські наративи:

Вони вірили у правий сектор, бандерівців, чу-пакабру і десант марсіан. Києва нема, він лежить у руїнах. Американські диверсанти отруїли воду, і тому можна пити тільки бутильовану. Столична влада наказала підірвати шахти і затопити Донецьк. На Майдані спалили «наших ребят», а беркутівцю викололи очі. У дім до жінки увірвалися зі зброєю і прострелили ногу. (2023, с. 51)

Нараторка вдало характеризує такі зміни у свідомості містян, як «наче хтось чужий захопив тіло». Тому хронотоп Донецька до початку окупації становить, власне, «заряджений мир», стан на межі між миром і війною. Це поняття вводить Міріам Кук, зазначаючи, що сама загроза війни є її ж різновидом (1997, с. 39).

Поступова окупація Донецька в романі відбувається ще до оголошення війни і його безпосереднього захоплення. Як зазначає Оксана Пухонська, «фізичний простір із детальними описами вулиць, площ, культурних локацій у якийсь момент позбувається шегренової шкіри, увиразнивши, що його готували до війни задовго до її приходу, зрештою, безуспішно» (2021, с. 210). А першою ознакою вторгнення стає поява «чужих» у топосі міста: «Місто заповнили автобуси

з російськими номерами, “акаючі” і “штокаючі” туристи вигрібають спиртне в супермаркетах, п’ють і їдять на газонах, тут же мочаться у дворах, а наші проходять, не піднімаючи очей» (2023, с. 54). Так, ополченці, що проникли в місто, атакують проукраїнських мітингувальників на донецькому майдані й захоплюють адмінбудівлі. Водночас окупація відбувається й на рівні ідей і наративів, що провокують ворожість до всього українського та відчуження донеччан одне від одного.

Подальші події, що все більше занурюють місто в стан війни, руйнують усталені опори й стару знайому картину світу, а інша картина світу, яка постає натомість, — абсурдна й ірреальна: «Ми провалюємося у кролячу нору. Усе, на що можна було опертися, розсипається під руками на порох. Тут реальність розходить з здоровим глуздом, я заплющую очі й вдаю, що мене немає» (2023, с. 53). Ворожий і мирний простір починають співіснувати в хронотопі Донецька одночасно, тож важко простежити ту межу, де закінчується один і починається інший. Наприклад, коли на площі стається вбивство, бар, до якого заходить Доця, є застиглим у часі: це той хронотоп, у який ще не проникла загроза війни, і який відділений від нової реальності. Головна героїня єдина в цьому хронотопі усвідомлює, що в Донецьку будуть бойові дії, і бачить перед очима потойбічні образи майбутнього. Топос передвоєнного Донецька репрезентується в образі величезного неповороткого звіра, якому

щойно впорснули отруту прямо у спинний мозок, і тіло звіра вже відмирає. Зовсім скоро він не зможе поворухнутися, і тільки бачити-ме, як дрібніший, але більш вправний хижак шматує його плоть. Попереду чекає довга агонія, але захмеліла голова не вловлює тривожних сигналів від периферійної нервової системи. У голови поки що все добре. (2023, с. 67)

Нова реальність, у яку ніхто з містян не хоче вірити, часто осмислюється в образах нереального, паралельного світу або ж цирку: «У кожній розмові, де б не зійшлося двоє-троє людей, обов’язково почуєш “когда же этот блядский цирк закончится?” Видно, не тільки в мене були проблеми із адаптацією до реальності» (2023, с. 76). Просторовий образ цирку в цьому випадку позначає штучність і неприродність подій, віру в те, що ці люди — лише актори, а події — вистава, яка зовсім скоро закінчиться, але натомість починається воєнне вторгнення.

З початком війни головна героїня відмовляється покидати місто, обираючи шлях активної боротьби, застосовуючи на користь власну непримітність. У своїх волонтерських поїздках, які з часом нагадують більше бойові завдання, вона постійно перетинає межі між тилом і фронтовими позиціями обох сторін, водночас доводячи їхню умовність. Так, в оповідній структурі роману

помічаємо застосування прийому «нарративних вилазок», які, як зазначає Маргарет Хігонет, «зачіпають межі, проведені між фронтом і тилом, війною і миром, публічним і приватним, білим і чорним, нацією і народом, чоловіками й жінками» (2018, с. 151). Вирушаючи в ці вилазки, героїня руйнує гендерний стереотип про фронт як «не жіночий простір», і навпаки, доводить свою ефективність там. А завдяки цим поїздкам війна з перспективи головної героїні зображена як у хронотопі окупованого Донецька, так і безпосередньо в топі фронту.

У романі простір фронту не представлений звичними для класичної воєнної історії чіткими лінійними структурами фронту, повністю відділеного від тилу й нічійної землі: «це була не лінія фронту й не «сіра зона», а величезне гуляй-поле, де тисячі зірвалися з місця і понеслися в хаотичному танку» (2023, с. 95). Цей простір нагадує більше ризоматичну структуру, у якій у хаотичному порядку розміщені «ворожі» й «свої» бойові позиції, так що часто важко ідентифікувати, де чий: «Все змішалось у нашому салаті, де свої, де чужі, — неясно, і якщо воювати за принципом кіношних командос — тобто спочатку стріляти, а потім ставити питання — то всі давно б одне одного перекришили» (2023, с. 195). А між ними так само недбало розкидані селища й будинки людей, які ніяк не захищені від наслідків бойових дій. У цих будинках все ще мешкають жінки, а діти підходять до військових. Це руйнує застарілий нарратив про жінок, які перебувають у безпеці тилу, насправді ж вони також існують у просторі фронту, лише «одомашненому». До того ж розмиті й майже не відчутні межі між окупованою і контрольованою Україною територією:

Кілька кілометрів «сірої» зони, яка більше нагадує зібгану клаптикову ковдру, бо сам дідько не розбере, хто контролює ці поля й посадки і де проходить межа між окупованою й вільною територією. Тут ми з громадян перетворюємося на «мирняк», а втрати мирного населення, як відомо, у кожній війні закруляють до тисяч. (2023, с. 246)

Тому загалом воєнний простір у романі становить неоднорідне, без чітких центрів і меж поле, яке найбільш доречно буде окреслити поняттям «гіперпростору», що застосовує у своєму дослідженні Міріам Кук: «поле бою фрагментоване і розкидане по всьому гіперпростору, який включає в себе домашні фронти» (1997, с. 116).

Прикметно те, що деякі бойові бригади, до яких приїздить Доця, базуються в хатах і покинутих господарями розкішних будинках. Цей факт підкреслює те, що в просторі війни не існує винятково тилового й безпечного дому, він також стає одним із локусів фронту. У романі зображено ідилічний локус хутора, у якому розташувалися прикордонники:

Тут справді все по-домашньому, дуже мирно. Дорогою бігають діти, які без страху підходять до солдатів і випрошують то банку згущенки, то жменю цукерок. Під хатами сидять баби на лавках, виглядаючи череду. За пів години приженуть корів, і Дід принесе свіжого молока. Я переночую в домі, на перині, на дерев'яному ліжку з великими «шишками» на бильцях, де кожну «шишку» можна відкрутити, а потім акуратно вставити назад. (2023, с. 223)

Однак війна в одну мить перетворює цей умовно «мирний» локус хутора на простір руйнації й смерті, адже стається обстріл. Під час іншої поїздки Доця потрапляє в покинутий котедж, який також зайняли українські військові. Важливою художньою деталлю в цьому локусі стають люстри, саме ті, які жінка раніше виконала на замовлення: «Розстріляні підвіски кришаться та скриплять під ногами, і я підняла одну, яка дивом вціліла. <...> Бронза з патиною, пресована яшма і червоний криштал. Моя робота» (2023, с. 195). Деталь розстріляних підвісок увиразнює, що війна — це простір руйнації, а не творення, вона здатна нівелювати те, що люди плекали і за що трималися в мирному житті, так і героїня втрачає улюблену справу. Ця деталь зображена зокрема й у локусі дитячої кімнати, який мав би позначати радість і безтурботність, натомість стає зрозуміло: якби в тій кімнаті ще залишилася дитина, її доля також була б трагічною.

Простір фронту в романі репрезентований як той, у якому стирається межа між світом живих і мертвих. У локусі покинутого котеджу відбуваються містичні події. Коли героїня засинає на горищі, бо це було найзахищеніше місце в будинку, її будять двоє:

І яким же неприємним було пробудження: мене буквально висмикнули зі сну за ногу. Я розплющила очі й побачила над матрацом дві постаті. Високий худий солдат стояв віддалік, а менший з усіх сил тряс мене за щиколотку.

— Та що ж ви робите, ай! Зараз встаю.

Я потерла повіки, розправляючи лінзи, і піднялася на ноги. Дивовижно, але біля мене вже нікого не було. Е, а куди ви втекли так швидко? (2023, с. 196)

Стає зрозуміло, що ці двоє були привидами бійців, які нещодавно загинули. Героїня з ними взаємодіє, адже є спадково «відаючою» жінкою, здатною бачити речі, не відкриті для інших. Локус горища не випадково стає точкою дотику до паранормального тому, що символічно позначає верхній рівень світової вертикалі, яку асоціюють із небесним простором (Коркішко, 2010, с. 393).

У романі репрезентовано хронотоп закинутих сіл, глушини, яку війна, здавалося б, не мала зачепити. Натомість він постає перед героїнею спустошеним і заверлим: «Села як вимерли,

жодної зустрічної машини, жодної собаки чи курки на узбіччі, жодного світлого вікна, і це було дивно, бо тут не велося бойових дій, це був глибокий тил і для наших, і для сепаратистів» (2023, с. 217). Це село позначає химерно пустий нейтральний мертвий простір, і таке враження тільки посилюється з розвитком події. Так, героїня помічає єдину на все село людину, проте ця жінка перебуває в стані шоку й говорить те, що ніяк не може збігатися з адекватною реальністю: «З неба люди падали. У мене на сараї. І на городі лежить. Голі, всі голі. І ноги кругом...» (2023, с. 218). Однак, заходячи у двір жінки, Доця й сама бачить моторошну картину:

Прямо перед нами, на даху цегляного сараю, висіла дівчинка. Ноги і нижня частина тіла провалилися в діру, і гострі уламки шиферу розсікли її навпіл. Верхня частина тулуба, від грудей і вище, звислася по стіні, і довге біле волосся запеклося від крові. Там, де мало починатися плече, стирчала синя кістка, але руки не було. (2023, с. 218)

Показово, що зображено саме тіло дівчинки, а рештки розкидано в типово жіночому локусі подвір'я і городу, що перетворює й цей, здавалось би, безпечний простір на простір смерті. Ця деталь увиразнює те, що жінки не вбережені від переживання воєнного досвіду. Війна змінює хронотоп цього селища на пустку, неодухотворений і мертвий простір.

Сам Донецьк у романі репрезентований як не освоєний Україною топос. Свідчення відірваності міста від українського ментального простору, а також того, що українська ідентичність у ньому є маргіналізованою, помічаємо ще з перших сторінок. Оксана Пухонська акцентує на тому, що чужість українськості в місті була «незауважливою до моменту своєрідного вибуху» (2021, с. 210). Ця проблема в романі актуалізується здебільшого саме персонажами та їхніми діалогами. Зокрема, усвідомлює ментальну чужість міста до материкової України Тетяна, і сама вона не може присвоїти собі українську ідентичність: «Тому що ваші. Ми тут завжди були ніби і при Україні, а ніби в чужі вікна заглядаємо. От у вас що там водиться? Кутя, колядки, вертеп, так? І вишиванки, і мова, і традиції...» (2023, с. 135). Але жінка все ж має надію, що після війни Україна прийме Донецьк і його мешканців «такими, як є». Тож топос Донецька в романі — це територія, яку слід завоювати. Особливо відчуває потребу в завоюванні міста «нашими» Доця. Головна героїня не лише чекає цього, а й прагне долучитися до виграшу українського боку. Її особисту боротьбу проти ворога вдало зобразила письменниця і за допомогою мотиву сну, у якому Доця б'ється з величезним драконом, що, власне, і уособлює загарбників. І навіть коли Донецьк таки стає завойованим, але це зробили росіяни, головна

героїня до останнього не покидає міста. Отже, жінки прагнуть завоювання воєнного простору на користь обраного боку майже так само, як підкорення для себе суспільного, публічного простору в мирному житті.

З початком окупації хронотоп Донецька знає значних трансформацій: змінюються перебіг часу, окремі локуси й топоси міста, такі як вулиця, площа, і дім, а деякі з них отримують іншу семантику, іншою стає й звична картина життя в місті. Час у хронотопі окупації застиглий, він перебуває в лімінальній фазі й становить цілковиту невизначеність. Мирне життя міста позаду, а розв'язання війни не видно, і Донецьк завмирає в часі й просторі переходу між минулим і майбутнім. Цей стан зупинки часу репрезентовано апатичними очікуваннями містян на швидке завершення конфлікту:

Чого ми тут сидимо і чекаємо — неясно. На одвічне питання російських класиків «кто виноват?» у сусідів була одна відповідь: «укропи». На питання «что делать?» відповіді не було. Сходилися на тому, що все скоро закінчиться, треба молитися і терпіти. А там або «укропи» зайдуть у місто, що мало ймовірно, або «наши мальчики» завоюють Київ, і все налагодиться. Ну і Росія прийде, звичайно. Пришестя Росії чекали як манни небесної, і я навіть не пробувала комусь щось доводити чи переконувати. (2023, с. 249–250)

А найпершою разючою зміною топосу стає знелюднення зазвичай жвавих вулиць і площ: «Так незвично бачити місто порожнім. Нам не зустрілася жодна машина, жодна жива душа; навіть собаки, яких завжди повно на вулиці, і ті поховалися. За день по-літньому розпечений асфальт поплив і пружинив під ногами» (2023, с. 108). Ця безлюдність неприродна й викликає страх, змушуючи триматися узбіччя, аби бути менш вразливими перед імовірною небезпекою. На противагу спустошеним вулицям і площам вибудовуються величезні черги до банків і магазинів. Місто стає відірваним від мобільного зв'язку українських операторів, що ще більше ізолює Донецьк від решти України. Увиразнюється поява серед «своїх» ворожих «чужих», які заповняють простір міста й освоюють його, — з'являється гібридна поліція із сепаратистів, знаком розрізнення якої стає георгіївська стрічка. У транспорті чується російська говірка, і на противагу їй містяни затихають і лише перешіптуються, боячись бути почутими.

Зображення спустошення окремих районів міста стає все більш гіпертрофованим, нагадує радше апокаліптичну візію:

Спочатку з вулиць зникли діти й чоловіки; замовкли і спорожніли майданчики; заріс стадіон, на якому раніше щонеділі ганяли футболісти.

Закрилися базари й кіоски; найдовше тримався хлібний на розі, але настав день, коли замість хліба ми побачили залізні жалюзі. Зникли машини, і навіть таксі не їздили в наш район. (2023, с. 162)

Окремі хронотопи припиняють виконувати свою звичну функцію і разом із цим утрачають специфічну семантику, позначаючи тепер здебільшого порожнечу та замерлість у часі. Змінюється і хронотоп майстерні Доці, бо виробництво закривається, і тепер цей простір частково виконує функцію командного пункту, а частково й місця для перепочинку.

Локусом, який набуває у воєнному просторі абсолютно іншої функції й семантики, є підвал. Зі звичайного складського приміщення він перетворився на місце, куди найбільше бояться потрапити, адже сепаратисти використовують його для покарань, тортур і вбивств місцевих. Однак у художній картині світу цей хронотоп має також символічний сенс, що підсилює його негативну семантику. Підвал напівзаглиблений у землю й через це позначає нижній рівень світової вертикалі, який осмислюється як бездушний, підсвідомий, тваринний і пекельний простір (Коркішко, 2010, с. 393). Усе ж підвал у воєнному романі має двояке вираження, бо ще й виконує функцію бомбосховища для містян.

Водночас хронотоп окупації не є гомогенним: якщо в одних «небажаних» районах міста під постійними обстрілами відбуваються знелюднення й навіть втрата цивілізації, то в інших наслідки війни майже не відчутні: «Як виглядає місто в окупації? Ви не повірите, але ніяк. Тобто так само як і на волі. Їздять маршрутки, ходять люди, працюють магазини. Пожвавлення в годину пік, базар у суботу» (2023, с. 179). Виразною деталлю, яка засвідчує присутність війни в просторі міста, є автомати, які героїня помічає всюди:

Ти звикаєш ходити з опущеною головою, щоб бачити асфальт під ногами. Або навпаки, задираєш підборіддя догори й дивишся на дахи. Тому що посередині, між небом і землею, ти весь час чіпляєшся поглядом за автомати. Ти бачиш підняті запобіжники й завмираєш, коли вони недбало розвертаються, прокреслюючи лінію вогню тобі через груди. (2023, с. 179)

Тут також помітно звернення до образу середнього рівня світової вертикалі, який наділений найбільшими суперечностями, а в цьому фрагменті уособлює буденність, невіддільну від загрози смерті. Суперечності в сприйнятті сепаратистів зі зброєю дійсно є, адже на відміну від Доці інші містяни обирають стратегію уникнення реальності: «Ну че ты дергаешься? Они нас не трогают, и мы их не трогаем. Нас не касается, поняла?» (Там само). У романі часто помічаємо

метафору того, що Доця і донеччани перебувають у паралельних реальностях, де в одній існують жахи війни, а в іншій усе добре. Цей розкол реальностей репрезентовано і на рівні простору, бо Доця, яка перебуває в контексті війни, мешкає в районі, що найбільше потерпає й дисонує з хронотопом замаскованої війни в місті: «Далі проминула відчинений супермаркет, а вже біля самої роботи довго дивилася, як комунальники сапають клумбу. Ущипніть мене, нас уночі бомбили, а тут троянди сапають як нічого не було» (2023, с. 258).

Хронотоп окупації Донецька уособлюється в образі жінки, що потерпає від фізичного насильства:

Коли мене запитують, яким був Донецьк на початку літа чотирнадцятого, єдина аналогія, яка спадає на думку, — це та сама дружина, яку б'є і гвалтує чоловік, але вона не відкриває двері поліції. «У нас все хорошо, уходите». На перший погляд, у нас все добре. Ну бандити захопили пару будівель. Ну перекрыли кілька вулиць. Так, це тимчасові труднощі. (2023, с. 139)

Цей образ ставить в одну площину насильство війни й щоденне насильство, яке переживають жінки в цивільному житті, доводячи що воно є тотожним, лише розгортається в різних масштабах.

Загалом, репрезентуючи війну, письменниця часто звертається до жіночих образів, зокрема землю Донбасу з початком нападу росіян зображує як «сплячу красуню», що піднялася зі столітнього сну, аби відбитися від вовків (2023, с. 80). Крім того, війна репрезентована не лише з погляду головної героїні, а й через історії життя інших персонажок: Оксани, Ані, Тетяни та Ліди. Хоч ці жінки потерпають від війни по-своєму, можна знайти й певні закономірності в їхніх образах. Аня потрапляє в підвал до сепаратистів, де зазнає знущань і згвалтувань. Головна героїня випадково бачить дівчинку на вулиці під конвоєм сепаратиста, Доця рятує її, бо не здатна просто пройти повз. Так вона знайомиться з матір'ю Ані, Тетяною, яка стає її напарницею і подругою. Оксану, що працювала нянею, її заможні господарі змушують виїхати разом із ними в Росію й погрожують убивством у разі відмови. Доця допомагає їй утекти звідти й влаштовує в Дніпрі. Схожа історія і в Ліди: її з дітьми виганяють із дому, адже її чоловік зі своєю матір'ю вирішують продати будинок і виїхати в Росію. Головна героїня в цих ситуаціях виявляє себе як та, якій не байдуже, й допомагає в біді. Більшість персонажок знаходять прихисток і безпеку в її будинку, через що цей локус набуває семантики цілковито «жіночого» простору. Так, війна в романі стає тим чинником, що посилює відчуття сестринства та спорідненості між персонажками. Водночас

важливо зацентувати на тому, що Тетяна і Ліда переживали різні види насильства — фізичне, фінансове чи емоційне — від своїх чоловіків і раніше, до початку окупації, так само, як досвід згвалтування стається з жінками та дівчатами й у цивільному житті. З початком війни життєві труднощі персонажок лише загострюються та стають безкарними. Тож війна в романі репрезентована як така, що лише гіперболізує, підсвічує досвід насильства, із яким жінки постійно стикаються в мирному житті.

Війна вносить свої корективи й у хронотоп дому. Він десакралізується, якщо раніше дім позначав «свій», упорядкований, безпечний і гармонійний простір, то тепер стає хаотичним, не здатним захистити від потенційних небезпек. У домі героїні зникають такі звичні здобутки цивілізації як газ, електрика, вода, зв'язок, і вона змушена варити їжу на вогнищі. Цей простір навіть починає здаватися нереальним: «Можливо, доки нас не було, місто захопили іншопланетяни. Можливо, я провалилась у суміжну реальність. Або сплю і бачу всього лише сон» (2023, с. 101). Набувають іншої функції його окремі об'єкти, як коридор і ванна кімната, що тепер стають місцем перечікування обстрілів. Дім представлений як хиткий, нестабільний простір, який у будь-яку мить може зруйнувати війна:

Я переповзла через барикаду подушок і обняла подругу. Ми лежали, ніби на плоту над безоднею; за вікном гуркотіло і свистіло, десь вдалині рвалися снаряди і не було жодної гарантії, що наступний не прилетить до нас. Від шуму боліли зуби й підтискалася діафрагма, серце стукотіло не у грудині, а прямо в горлі, а ми ревіли посеред цього пекла. (2023, с. 243)

Та єдине позитивне значення цього хронотопу, яке не змінюється з війною, а тільки посилюється, — це дім як місце сестринства.

Водночас у дім Доці намагаються проникнути «чужі». У двері, які є кордоном, що відділяє «свій» простір від «чужого», постійно хтось стукає:

Я розплющую очі, дослухаюся так і є, хтось відчайдушно гатить у двері. Завмираю в марній надії, що непроханий гість втомиться і зникне. Та де там; ритмічні удари на хвилину припинилися, а далі почалася атака на двері та одвірок. Палицю якусь знайшов, чи що? (2023, с. 105)

Спершу у квартиру разом заходять двоє ополченців, після цього — місцевий хуліган Кльоцик. Останньою приходять Марина, яка, здавалося б, не є чужою для героїні, однак стає зрозуміло, що між ними пролягла прірва двох різних реальностей — воєнної й мирної. Марина є персонажкою з роздвоєною ідентичністю: «І потім, якщо чесно, мені все одно. Що один паспорт, що другий, що зразу два, мені без різниці. Росіяни — хороши

люди, і що, я маю на них кидатися, якщо там нагорі щось не поділили?» (2023, с. 109). Тому її прихід також становить небезпеку.

У романі зображено й локус покинутого дому. Це занепалий простір, що втрачає ознаки людського та обжитого й у якому повільно помирають навіть такі рештки живого, як квіти. Дім більше не позначає свій простір, ба більше, втрачає здатність ізолювати й захищати від чужого ззовні:

У той же вечір дім розкривають, як консервну бляшанку. Спочатку йдуть із тачками найближчі сусіди, ті, з ким усе життя родичалися, пили на свята і хрестили дітей. Виносять одяг, техніку, із м'ясом вивертають змішувачі та розетки, якщо є, скручують кондиціонери. <...> Три дні, максимум тиждень — і від чийогось родинного гнізда лишається голий кістяк. (2023, с. 277)

Дім утрачає ознаки «свого», стає нічийним, мертвим простором пустки. І це спустошення поширюється на цілі райони: «Район не просто помирав, він розчинявся як пісок у воді, зникав із мапи буття цілими вулицями» (2023, с. 277).

Район головної героїні представлений як закритий простір, ізольований від решти Донецька, де уявно «все добре», він фактично помирає зсередини. Зрештою, приліт стається й у квартиру Доці, перетворюючи її на простір суцільної руйнації, який остаточно знищив усі спогади та позитивну семантику цього локусу. Показово те, що руйнування зображене в локусі кухні, який традиційно позначався як виключно «жіночий простір», адже стереотипно місце жінки було на кухні, в безпеці дому: «У холодильнику зяяла діра. Нерівні краї загорнулися, і промінь ліхтарика вихоплював осколок, який припаявся до стінки. Під ногами рипіло бите скло, згори лилася вода, а замість кухонного куточка громадилася арматура і шматки бетону» (2023, с. 273). Тож навіть такий типово фемінний, тиловий локус не захищений від наслідків війни.

В один день війна відбирає в Доці не лише дім, а і її напарників — Борисовича, Тетяну та Романа. Це стається в різних топосах: Борисович, жертвуючи собою, помирає від вибуху на складах боєприпасів сепаратистів, а Романа окупанти вбивають у його хаті разом із Тетяною. Цей факт засвідчує те, що як простір фронту, так і тиловий локус дому стає місцем смертей на війні.

Висновки

Тамара Горіха Зерня репрезентує війну криз призму сильної головної героїні, яка здатна освоювати простір, перетинати межі між тилом і фронтом та діяти в патріархально нетипових для жінки гендерних ролях підприємщиці, волонтерки та бійчині. Наративні вилазки формують бачення фронту в романі як хаотичного гіперпростору, у якому співіснують бойові позиції та людські житла, вільна й окупована територія, що не відділені

чіткими межами. Так доведено, що тиловий простір дому, у якому жінки мали б бути «захищеними», насправді невід'ємний від простору фронту, через що жінки стають безпосередніми учасницями війни. Дім у війні десакралізується, утрачає ознаки свого гармонійного простору й стає локусом небезпеки, пустки та смерті. Війна в романі репрезентується метафорами паралельної реальності, пекла, потойбіччя та цирку. А фронт стає місцем, де стирається межа між світом живих і мертвих. Водночас письменниця змальовує війну у фемінних образах і крізь призму життя персонажів, доводячи, що жінки страждають від насильства на війні так само, як і в цивільному житті. Топос Донецька позначає маргіналізований, загублений, транзитний простір, і до війни існує в стані «зарядженого миру». Це територія, яка відірвана від українського ментального простору і яку ще належить завоювати. Хронотоп міста в окупації характеризується завмерлим у лімінальній стадії часом та зміною звичної семантики окремих топосів, таких як підвал, вулиця, будинок. Увиразнюється відчуття все більшої присутності «чужих» у місті, які долають навіть кордони дому. Хронотоп окупації представлений у просторових паралелях, що водночас уособлюють різне сприйняття донеччанами війни. Деякі райони міста, зокрема й район головної героїні, зображено як такі, що зазнають постійних обстрілів, руйнації, втрачають зв'язок із цивілізацією та перетворюються на апокаліптичний, мертвий простір. А в той самий час решта міста існує в стані маскуванню факту війни, не зазнає суттєвої просторової трансформації. Отже, жіночий військовий роман здатний репрезентувати інше, не прив'язане до застарілих патріархальних конструкцій бачення війни й тому становить інтерес для подальших досліджень, зокрема і з погляду феміністичної критики.

Покликання

- Бондарева, О. (2023). Ландшафти і топоси війни у сучасній українській драматургії. *Війна і література. Збірник праць Міжнародної наукової конференції*. 27–28.04.2023 (с. 55–72). <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45747>
- Горіха Зерня, Т. (2023). *Доця*. Білка.
- Гребенюк, Т. (2020). Роман «Доця» Тамари Горіха Зерня: стратегії творення ефекту співпричетності. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 8(2), 203–213. <https://doi.org/10.14746/sup.2020.8.2.16>
- Колінько, М. (2017). Розвідки культурного порубіжжя: border, boundary, frontier studies. *Схід*, 2, 91–95. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2\(148\).102808](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2(148).102808)
- Коркішко, В. (2010). Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*, 23(1), 388–395. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17235>
- Осадча, М. (2019). Жіночий простір і питання гендерних ролей у турецькій літературі XXI ст. *Закарпатські філологічні студії*, 7(1), 135–140.
- Поліщук, Я. (2018). *Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі*. Книги – XXI.
- Пухонська, О. (2021). Від історії до Донбасу: ідентичні простір війни в романі Тамари Горіха Зерня "Доця". *Закарпатські філологічні студії*, (15), 207–212. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/58269>

- Харлан, О. (2024, 8 жовтня). *Лекція професора Ольги Харлан «Місто у війні: урбаністичні координати сучасної української прози»* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3yVzOfim1Ms>
- Carter, S. (1992). Reshaping the war experience: Women's war fiction. *Feminist Teacher*, 7(1), 14–18.
- Cooke, M. (1993). (Wo)-man, retelling the war myth. In M. Cooke & A. Woollacott (Ed.), *Gendering war talk* (p. 177–204). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400863235.177>
- Cooke, M. (1997). *Women and the war story*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Gilbert, S. M. (1983). Soldier's heart: Literary men, literary women, and the Great War. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(3), 422–450. <https://doi.org/10.1086/493984>
- Higonnet, M. R. (2018). Cassandra's question: Do women write war novels? In M. R. Higonnet (Ed.), *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature* (pp. 144–161). Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501723025-009>
- Leed, E. J. (1979). *No man's land. Combat and identity in World War I*. Cambridge University Press.

References (translated and transliterated)

- Bondareva, O. (2023). Landshafty i toposy viiny u suchasniy ukrainkii dramaturhii [Landscapes and topos of war in modern Ukrainian drama]. *Viina i literatura. Zbirnyk prats Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii*. 27–28.04.2023 (pp. 55–72). <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45747>
- Carter, S. (1992). Reshaping the war experience: Women's war fiction. *Feminist Teacher*, 7(1), 14–18.
- Cooke, M. (1993). (Wo)-man, retelling the war myth. In M. Cooke & A. Woollacott (Ed.), *Gendering war talk* (p. 177–204). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400863235.177>
- Cooke, M. (1997). *Women and the war story*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Gilbert, S. M. (1983). Soldier's heart: Literary men, literary women, and the Great War. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(3), 422–450. <https://doi.org/10.1086/493984>
- Higonnet, M. R. (2018). Cassandra's question: Do women write war novels? In M. R. Higonnet (Ed.), *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature* (pp. 144–161). Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501723025-009>
- Horikha Zernia, T. (2023). *Dotsia* [Daughter]. Bilka.
- Hrebenuk, T. (2020). Roman "Dotsia" Tamary Horikha Zernia: stratehii tvorennia efektu spivprychetnosti [The novel by Tamara Horiha Zernia "Dotsya": strategies of creating the effect of cooperation]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 8(2), 203–213. <https://doi.org/10.14746/sup.2020.8.2.16>
- Kharlan, O. (2024, October 8). *Lektsiia profesora Olhy Kharlan "Misto u viini: urbanistychni koordynaty suchasnoi ukrainskoi prozy"* [Lecture by Professor Olha Kharlan "The city in war: urban coordinates of Modern Ukrainian prose"] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3yVzOfim1Ms>
- Kolinko, M. (2017). Rozvidky kulturnoho porubizhzhia: border, boundary, frontier studies [Exploration of the cultural borderland: border, boundary, frontier studies]. *Skhid*, 2, 91–95. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2\(148\).102808](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2(148).102808)
- Korkishko, V. (2010). Chasoprostir yak formotvorcha katehoriia khudozhnoho tekstu [Chronotope as a formative category of a literary text]. *Aktualni problemy slovianskoi filologii. Seriia: Linhvistyka i literaturoznavstvo*, 13(1), 388–395. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17235>
- Leed, E. J. (1979). *No man's land. Combat and identity in World War I*. Cambridge University Press.
- Osadcha, M. (2019). Zhinochyi prostir i pytannia hendernykh rolei u turetskii literaturi XXI st [Woman space and issues of gender roles in Turkish literature of the XXI century]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 7(1), 135–140.
- Polishchuk, Ya. (2018). *Hibrydna topohrafiia. Mistsia y ne-mistsia v suchasniy ukrainskii literature* [Hybrid topography. Places and non-places in Modern Ukrainian literature]. Knyhy – XXI.
- Pukhonska, O. (2021). Vid istorii do Donbasu: identychnisnyi prostir viiny v romani Tamary Horikha Zernia "Dotsia" [From the history to Donbas: identical space of the war in Tamara Horikha Zernia's novel "Dotsia"]. *Zakarpatski filolohichni studii*, (15), 207–212. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/58269>

Viktoriia Tiutiun

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

GENDER SPECIFICITY OF THE SPACE OF WAR IN THE NOVEL “DOTSIA” BY TAMARA HORIKHA ZERNIA

The relevance of this study is due to the need for a detailed research of women's war novels in modern literature that artistically comprehend the events of the Russia-Ukraine war and represent them from the perspective of women's experience. The emphasis on women's literature is important, as studies on war fiction written by men remain largely represented in terms of numbers. The study of the chronotope in military literature is relevant considering its participation in shaping the image of the military world view. Of particular interest to us is the topic of the correlation between space and gender in women's war fiction, which has been addressed by foreign researchers but is not sufficiently developed in Ukrainian literary studies. The purpose of the article is to research the specifics of the representation of peaceful and military artistic space, its gender semantics in a female war novel. The study is carried out in the theoretical coordinates of feminist studies with the use of chronotopic and hermeneutic analysis. The object of the study is the novel “Dotsia” (“Daughter”) by Tamara Horikha Zernia. The subject of the study is the gender specificity of the chronotope.

As a result of the study, the main spatial modes of war in the novel were analysed. Outlined was the chronotope of the occupation, which is characterised by the suspension of time, the devastation of space and the heterogeneity of the war's impact on individual locus. It is revealed that the front in the novel is a “hyperspace” without a centre and clear boundaries. It is proved that the writer refuses to form the opposition of front and home, and the crimes of war take place in traditionally feminine locus, which destroys the myth of women's space as “safe”. The analysis of the image of Dotsia and other characters in the novel proves that women become involved participants in the war.


The scientific novelty lies in the study of space in Tamara Horikha Zernia's novel from the perspective of feminist studies, which made it possible to trace the writer's vision of peaceful and wartime space, its feminine and masculine semantic, and to outline the specifics of the occupation chronotope.

Keywords: feminist critique; women's war novel; chronotope of occupation; topos of Donetsk; military space; “own” and “others”; women's space; gender semantics.

Стаття надійшла до редколегії 24.09.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.8>
UDC 81'42:791]:355.01

Olena Rosinska

Kyiv National University of Economics named after Vadym Hetman
prosp. Beresteiskyi, 54/1, Kyiv, 03057, Ukraine
 <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>
helenrosinska@gmail.com

WAYS OF DENOTING THE ENEMY IN MEDIA TEXTS. UKRAINIAN AND POLISH DOCUMENTARY FILMS, UKRAINIAN FEATURE FILMS AND MASS MEDIA

The article presents the analysis of language units to denote an enemy used in media content of different genres: official media reports, documentaries and feature films. The relevance of the study is determined by the urgent need to study the peculiarities of linguistic film discourses in the media in general and cinema as a special type of media content. The subject of the research is the linguistic forms of naming the enemy in Ukrainian documentary and feature films during the period of the full-scale invasion and the use of similar forms in media texts to determine the peculiarities of the correlation between different media genres. The researcher set the goal of describing the linguistic forms used to name the enemy and to trace their correlation in various media genres. The following methods were used to achieve this goal: content analysis, comparative analysis, semantic analysis, context analysis.

The results of the study prove that the words with the attribute of hate speech that contain an intention of humiliation, disrespect, etc., are a special linguistic strategy which becomes leading for media during the period of the armed confrontation. Similarity in narratives and nominations proves the formation of a common speech discourse for the media content different in nature. Among the most widely-spread denominations one can determine: “rusnia”, “katsap / katsapnia”, “ruscists”, “moskals”, “orks”, “nechyst”, the use of such notions as “Russian world”, “liberators” marked by propaganda and used ironically and derogatorily also draw attention.

Such denominations are a manifestation of the language of enmity, which is usually perceived as an undesirable manifestation of mental intolerance, however, in times of war, the formation of a whole layer of such denominations appears as a manifestation of resistance, ideological opposition to the enemy, a psychological mechanism of its dehumanization against the background of a heightened perception of one's identity in the face of a threat.

Keywords: hate speech; media content; documentary; feature film.

The research has been made under the project of “The evolution of images of Ukrainians in Polish documentary and feature film” (POLONISTA — program stypendialny dla naukowców) grant BJP/PON/2023/1/00011.

Both a feature film and a documentary are a special product uniting the representation of the author's worldview idea, the author's approach and an important media intention because the reality, current for its creators, becomes a background for a story or stories of characters. On the other hand, being a media product, the film represents the social reality of the time when it was created, including lingual reality. In fact, a film, like any message, uses language tools and participates in creating the phenomenon which Professor Bogusław Skowronek (Skowronek, 2022) called a lingual image of the world. This notion is topical for our research as the war worldview mirrors profound worldview peculiarities of the people who live through this traumatic experience. Moreover, these notions were also explored by such researchers as Janusz Anusiewicz, Anna Dąbrowska, Michael Fleischer (Anusiewicz, 2000). They spoke about the contexts of culture and lingual images in general. Waldemar Czachur

researches the lingual worldview in the context of media (2011). The author makes a strong emphasis on this, talking about language discourse as a plane between speaking and thinking. For our research the author's comment that “discourses are language and social phenomena arising in particular communities” (2011, p. 81) is valuable. Also, the lingual world image in media and culture in general is researched by Damian Zakrzewski (2015); Bartłomiej Łódzki (2017) and others.

The relevance of the presented research lies in determining how the linguistic portrayal of the wartime world is reflected in various media genres, including news reports and fiction films or documentaries. Comparison of relevance of enemy denoting lexemes functioning in these media texts can demonstrate how strongly certain definitions come into the lingual worldview through a media product and how media currently reflect fast language units' functioning in the society. This is also connected with the

high emotional intensity of film, which is written about in detail by Janusz Plisiecki (2010). Moreover, it concerns, to some extent, both fiction films and documentaries, although the emotional intensity of the fiction films is read by the viewers faster because it meets their expectations, instead, emotional intensity of the documentary films is not so obvious but it is created by editing, music, selection of comments, etc., as well. In war films, news reports of wartime when the events relate to immediate feelings of the viewer and the authors, the emotional intensity is extremely high and this, in our point of view, accelerates mutual penetration of connotative messages from everyday speech and media products and vice versa.

When we speak about war films, it will be appropriate to analyse them within the notion of a “conflict text” because the oppositionality of thinking is the main attribute of such a product. In the situation of armed confrontation, the border between us and them, the enemy, is made utterly clear, emotionally vivid, which is notable from the analysis of individual lexemes where the expression of hatred is very intense, a desire to degrade the enemy, to devalue them is noted, and this becomes a clear linguistic strategy. Analysing the appearance and development of this strategy in the 2000s as a method of public opinion production, Joanna Hučková appeals to theoretic positions by Walter Lippman:

Walter Lippman specified that during the Great War or World War I the countries did not become mobilized to fight until the enemy was presented as an embodiment of the devil. He wrote about the epoch when newspapers were the main method of public opinion formation. In the 1920s, its function was taken over by cinema, which was noticed and used in its theory and practice by the leader of the British school of documentary John Grierson. (2023, p. 78)

The image of the enemy from the society’s consciousness represents the conception about who is the real danger for the community, the country. If interaction with a current enemy has a long history, it is possible to trace the dynamics in these ways of denomination; some lexemes are able to be transferred from generation to generation through everyday speaking or cultural products, become obsolete and then recover in the language depending on the changed cultural and political background. Any text about an enemy falls into the category of a “conflict text” because it concerns worldview oppositionality, the opposition of two groups — “we-they”, “enemy-friend”. The discussion does not pertain to the peculiarities of a concrete national experience or one language as this perception and representation of the categories analysed is intrinsic to any language of the people experiencing or having experienced aggression.

At some time a French theoretician Andre Bazin, having analysed scenes of battle near Moscow in the

fifth film of the cycle “Why We Fight”, drew attention to the fact that the creation of a stereotypical image of an enemy after World War II is dangerous (Bazin, 1963). In a certain sense, the author’s observations hold weight as he makes them almost twenty years after the end of the war, and the world at this time requires the creation of other narratives. Instead, in the case of an ongoing war, its participants cannot refrain from using hate speech. This is exactly what Walter Lippman pointed out (1922).

However, even in the common historic memory of the people there persist typical designations of the enemy that represent the history the nation’s experience; for example, Piotr Zwierzchowski, a researcher of the Polish cinema of the 60s writes about “typical Polish memory about the war” (2011). The analysed documentaries made by Ukrainian and Polish directors show that a common context is created but in the Polish films the derogatory lexemes are not used so intensely, it looks as if the protagonists restrain themselves before foreign journalists, which is why the extremely emotionally charged lexemes like, for example, “*pigdogs*”, “*rusniavvi*”, “*Mokshans*”, “*swamp-lands*” do not sound extremely emotional, instead, “they” is used most often.

Thus, speaking about the word image of this war we, first of all, speak about lexis fixing in this image conformation of friend-enemy, and defining the enemy using the hate speech.

Anna Cegieła gives a fundamental definition of hate speech in her research (2014), also depicting issues in the perception of this notion. Without dwelling on what has already been said, it should be determined that in our context hate speech emerges as a potent verbal weapon in the information confrontation: “Hatred has out-of-language sources but the verbal actions expressing this feeling certify that the object of hatred is not perceived normally and proportionally” (2014, p. 10). It is quite apt when it comes to the image of the enemy created during the acute phase of confrontation.

Why do media create a negative image of the enemy at this stage? As the Ukrainian resistance experience demonstrates and the historic experience of world wars proves, derogation of the enemy and glorification of the nation’s defenders is a natural expression inherent to the dichotomy of consciousness, thinking in opposing concepts, which becomes more clear in the state of crisis. To defend, one should be inspired, and the image of a despicable enemy who is dehumanized, removes inhibitory factors from one’s consciousness that hinder the possibility of stepping over ordinary human feelings towards another person. The more disastrous events are accumulated, the more acute a reaction becomes and the more negative and demonic the image of the enemy becomes. We can observe that in the Ukrainian media environment while comparing language discourses from 2015 to 2022 and from 2022.

The first stage of forming the image of the enemy is the identification of its typological features, namely

negative ones and those that evoke negative feelings — a certain negative stereotyping of the enemy. The second stage is enrichment and fixation of the image, filling in its volume. Thus, the main vectors of using a hate strategy in enemy denomination is derogation, alienation, weakening, disrespect, dehumanization and stigmatization. Magdalena Baran thinks that the hate strategy remains unchanged from the previous century: “The XX century was marked by the use of hate speech as a tool for stoking conflicts and wars. Regardless of the scale, geographical conditions, historical context, or cultural origins, its mechanism is almost always similar” (2015), and this can be considered a valid viewpoint.

The enemy is the one who violates the order, threatens, the one who is dangerous. Anna Cegieła describes this process as follows:

A criterion for considering a linguistic procedure as an element of a hate strategy is such a type of procedure which forms the image of a person (or a group of people) pointing at the socially dangerous characteristics, i.e. presenting them as those destabilizing a social order like a dangerous enemy or a person who does not deserve a fine attitude. (2014, p. 10)

For social reality a possibility to resist is important, that is why media, as the experience of World War I and World War II shows, are intensely involved into the process of formation of relevant discourse, in the current media reality we do not only see how it is implemented in the official media but also in social media through the creation of, for example, meme content, as well as how it is represented in films. “Decades later it is being used the same way, with the same purpose — to point at the enemy, to put a responsibility for any failures on them, to trace them, to scare them and to kill them, at last” (2014, p. 12).

In numerous understandings in the context of the current war, the image of enemy is formed in the area of derogation and ridiculing, when, on the one hand, this is an offence or humiliation (“Hate speech includes a phenomenon of offence of another person or a group of people. An offence or offences are understood as “offensive behavior or expression (verbal or written) which are perceived, felt or designed in such a way to be humiliating or offensive” (Hučkova, 2023)).

The researchers have already drawn attention to this component of enemy humiliation strategy — ridiculing:

It was always represented by Russia-Imperial, Soviet, or Putin’s. Even for those nostalgic for the Soviet or recent past with Russia, Putin’s aggression put everything in its place. That is why, after a full-scale invasion, the constructs “Rusnia”, “f*ing Rusnia”, and “good Russian — dead Russian” appear, which become elements of the oppositional

mass identity — “us against them” (Osipova, 2023),

and this is clearly seen in the tendencies of artistic cinema, memes and songs. Since this discourse has now engulfed not only the social media but also official media, journalists face the question on whether this corresponds to democracy, tolerance, and the values of modern society, which are combating inter-ethnic hostility and calling for the avoidance of hate speech. Jadwiga Hučkova makes a very good point on this, analyzing how after World War II the direction of hate changes gradually due to the decrease of emotional intensity:

The films in the 1940s openly called for hatred to concrete nations which would be impossible in the current civilized world (could it be that in the era of current conflicts there are no exceptions?). Negative emotions regarding the events that occurred 80 years ago are largely justified by the traumas experienced at that time. In the 1960s these emotions were clearly separated from concrete nations; the place of the national enemy is taken by ideologies: fascism and Nazism. (Hučkova, 2023)

Similarly, amidst the Russian-Ukrainian confrontation emotions are very intense, and correspondingly, the lexemes used to denominate the enemy can be nationally intolerant, rude (for example, “pigdogs”, “pigs”, “devils”).

Derogatory denomination of the enemy refers to the collective memory about World War II as well as historically challenging relations with the Russian Empire, then the Soviet Union and Russia. Thus, we can speak about the availability of powerful historical discourse of enemy denomination and how some of said denominations used by current media are used historically (for example, “*moskals*”, “*katsaps*”).

Naming the enemy can be just as important as naming the war itself. In the case with Ukraine, a spontaneously developing symbiosis of Soviet vocabulary and that of global popular culture defined this aspect as well. On one hand, the Ukrainian terms *okupanty* and *zaharbnyky* (both translating as “occupiers”), widely applied to Nazi German forces in Soviet Ukrainian official discourse during and after World War II, came back with a vengeance in mainstream media. State institutions also revived the still-recognizable Soviet slogan “Death to the German occupiers!” by substituting the phrase “Russian occupiers”. (Yekelchik, 2022)

Serhyj Yekelchik states that official media mostly do not use powerful emotionally charged denominations of enemy and this can fully correspond to the media discourse until 2022 when the Russian army was mostly called “*occupiers*”, “*zaharbnyky*” or even

“green men”, however, as our cursory analysis of media materials shows, these words were present infrequently and mainly included in the direct speech of the protagonists. Instead, since 2022, the quantity of these names has grown notably on social networks and even on TV. In the Polish documentary “Rok wojny na Ukrainie” it is said that the expression of a border guard on Zmiinyi island, a reply to the Russian ship “Russian warship, go f*ck yourself” became an important slogan supporting the entire Ukrainian resistance. It became a slogan of strong will, defiance, disdain towards the enemy. It was called a meme-based heroism of the Ukrainians — a cult expression of this war. Thus, media-and psychological importance of dehumanization and demonization of the enemy image becomes absolutely understandable, and one of the leading phenomena of discourse of resistance in the Russian-Ukrainian war.

Olena Skliar offers a certain classification of negative names of the enemy, according to the type of addressee:

Taking the addressee into account one can identify two groups of invectives functioning during wartime: 1) directed against the people or the country-aggressor in general: orcs, Mordor, ruscists, rashka, rusnia, pigdogs, etc; 2) directed against the politicians of the country-aggressor: putler, kh**lo, bunkernyi did (English: bunker old man), Kremlin dwarf, etc. (2022, p. 71)

The material analysed includes the names of the first group only because our task is to research the ways of naming the enemy as a whole rather than an individual political figure.

The article analyses Ukrainian feature films “Pozyvnyi Banderas” (Call Sign “Banderas”) (2018), “Dobrovolets” (“Volunteer Fighter”) (2022), “Shpytal” (“Hospital”) (2023), “Ya — Nadiia” (“I am a Hope”), “Druzi” (“Friends”) (2023), “Volonter” (“Volunteers”) (2023); Ukrainian documentaries “Mariupol. Okupatsiia” (“Mariupol. Occupation”) (2023), “Bucha. Misto Nezlamnykh” (“Bucha. The Town of the Unbreakable”) (2023), “Bytva za Irpin” (“Fight for Irpin”) (2023); Polish documentaries “Awdijiwka — Cztery Pory Roku. Raport z Oblężonego Miasta. Reportaż Mateusz Lachowskiego” (hereinafter referred to as “Awdijiwka”) (2023), “Charków. Zwiadowcy ze 130. Kijowskiego Batalionu Obrony Terytorialnej pod Rosyjskim Ostrzałem” (hereinafter referred to as “Charków”) (2023), “Anioły Bachmutu. Reportaż Mateusza Lachowskiego” (hereinafter referred to as “Anioły Bachmutu”) (2023), “Pół roku wojny na Ukrainie” (2022), “Rok wojny na Ukrainie” (2023), “Dwa Lata Wojny na Ukrainie” (2024); “Mariupol: Agresja Rosii” (2023). Also, there have been analysed publications from the websites of Radio Svoboda and Zn.ua through the search via key words to confirm a hypothesis that feature and documentary films are an integral part of the media discourse and are formed based on the same narratives.

The table below providing empiric material shows the formation of a discourse of resistance to the enemy, common for the entire media environment, the use of the same denominations in the news reports on the portals of official media as well as in documentaries and feature films.

During analysis there were found similar contexts where the designated language units are used to name the enemy, both in documentary and feature films, and in publications of online media.

Table 1. Examples of hate speech use in films and media

Examples of lexemes	Films			Media		Comment
	Ukrainian fiction films	Ukrainian documentaries	Polish documentaries	Radio Svoboda	ZN.UA	
Rusnia	+	+	+	as rusnia states (13.02.24) We are afraid that rusnia will find out (23.11.23) Here was rusnia (15.07.23) The word “rusnia” is very popular in trenches on the front line (20.05.23) rusnia will attack (05.03.23) today rusnia have committed another act of terrorism (15.09.22) rusnia held mortar fire (23.08.22) Who could ordered – Rusnia (20.11.18) They do not say about rebels yet, mostly there are rusnia there (10.02.15)	rusnia always tell lies. Second, military plane is always a legitimate aim. Rusnia forces the issue with prisoners of war. “know-how from rusnia” 24.01.24 (02.09.23) Thus, according to rusnia’s version, everybody must be at home. (26.07.23) and no rusnia i ніякої русні (27.07.23) rusnia is taken farther towards Mariupol (07.05.23) If these rusnia’s words were worthy anything (09.04.23) Rusnia is getting mad (05.03.23) Rusnia will write about “reconstruction and they will start building everything new here”. That’s why they are rusnia, to lie” (29.01.23) we will force damned rusnia out, chasing them to Moscow (14.03.2022) First, she said that was “rusnia” (20.11.18)	rusnia is a negative nomination of Russians where the suffix ‘n’ gives a connotation of disrespect (compare: soldantia, matrosnia)

Examples of lexemes	Films			Media		Comment
	Ukrainian fiction films	Ukrainian documentaries	Polish documentaries	Radio Svoboda	ZN.UA	
Katsaps	+	+	+	connection disappeared, it was turned off by katsaps ..., counterattack not to let katsaps come close (18.08.2023) neither equipment or katsaps are found (20.11.2022) fuel containers of katsaps exploded (26.10.2022) they still remain “easterns — katsaps ” (08.08.2018) Katsap , under the text, “indicates” (26.05.2017) I have never been katsap and will never be... (23.07.2017)	differentiate harmful thoughts about katsaps (31.12.2023) Universal logical reply: “Because they are katsaps” is correct (08.06.2023) pacificating agents of influence, both katsaps’ and western (30.05.2023) How to live in a hotel where there are katsaps (05.03.2023) God forbid to be born as katsap (20.01.2023) centralized power, like at katsaps’ is not needed (06.01.2018)	“the word katsap has a Turkic origin (qassab — slaughterer, butcher, the one who kills cattle) and relates to the bloody events of capturing Kazan by the troops of Moscow Tsar Ivan the Terrible and his backstabbing behavior with the Volga Tatars (Kurianyk, 2013)
Ruscists	+	+		“Calling the prisoners of war “Nazis” and “fascists”, ruscist was questioning them (13.12.2023) “Genocide and fascism are the things we see and... Entire costume is symbolic — I am a character ruscist (09.05.2023) ruscist organized kidnapping and torture for local civilians (18.01.2023) Colorado, Soviet trash, ruscist and vatnik, I’m the one who loves vodka 08.09.2019) “Ruscist” Volodymyr Putin speaks Russian (23.09.2015)	on the battlefield against ruscists(27.02.2024) ruscists kidnapped Ukrainian patriot (27.02.2024) the least of the ruscists’ sins (25.02.2024) Ruscists intensified shelling (24.02.2024) complaints from one of the ruscists (21.02.2024) to help ruscists (13.02.2024) A video spread by ruscists (08.02.2024)	“a new word ‘ruscism’ was formed from the name of the country — Russia-pronounced in English combined with the word ‘fascism’. The semantics of this word spea for itself – Russia follows a fascist type of behavior and the ideology of chauvinism.
Moskals	+			Moskals used a lot of different mines (29.02.2024) Death to moskals! (27.02.2024) there moskals are being hung on the trees (13.09.2023) moskals-stablemen who served at stud-farms (27.05.2023) rename Russia for Muscovy (23.03.2023)	over which crafty moskals fire on and off playfully towards West (14.07.2014) it has always everything clear with moskals (21.08.2015)	The issue concerning the origin of the noun “moskal” in linguistic science is under discussion. It can be read about in more detail in the work by Dariia Yakymovych-Chapran (Yakymovych —Chapran 2020).
Bydlo		+	+	they started, drunk bydlo, run with guns (28.08.2023) the Ukrainian people is not bydlo (20.02.2023) this is natural bydlo who failed to reach something in life (07.02.2023) bydlo who is not pleasant to meet (28.11.2021)	“Bydlo!” — this word, filled with disguised hatred and contempt, hissed at me directly in the face by a very well-groomed and expensively dressed middle-aged man. (09.11.2020) a Ukrainian farmer is not bydlo (07.12.2018) The rhetoric about “slavery” and “bydlo” from those who have never held a hammer in their hands, and the unwillingness to wake up from the dream of “Nazis” (08.06.2016)	this word is expressively marked as humiliating, it was traditionally used by invaders to name the native people of Ukraine to make an impression about their low level, now it is used to designate the level of civilization of the enemy.
Nechyst	+		+	Kazakhstan is also against this nechyst (07.03.2023) nechyst will try to arrive and we must be ready to kick out this nechyst (06.05.2022) let’s banish nechist (30.04.2022)	communistic, Soviet and Russian-imperial nechyst (10.11.2023) will push this nechyst off our borders (13.06.2023) Moscow devils (08.06.2023)	the word “nechyst” (the evil) comes from the spiritual-and-religious idea of the world. This is a name for those who violate the laws of spiritual life, belief.
Orcs	+	+	+	Who are orcs?: a resident from Enerhodar told about the interrogations in FSS and deportation (13.02.2024) orcs overcame the demarcation line (26.11.2023) Well, here come those orcs now... (02.09.2023) these orcs even do not bother to... (24.08.2023) two weeks the orcs change (17.08.2023) orcs persuade people with their shellings (03.08.2023) there were already orcs there (17.07.2023) where orcs came in (20.04.2023)	under the boot of the Russian orc (24.02.2024) Orcs are trying to get in and cut the lines of supply although there are other options there (13.02.2024) If one defender of ours lied down for each orc killed this arithmetic would be so scary orcs were systematically attacking the power grid (14.12.2023) shellings of the oblast by orcs (07.12.2023) they remained the same wild orcs as they had been before (31.10.2023) Orcs were driving by one side (17.10.2023)	In the modern discourse the names of mythological creatures – scary but intellectually lower are used to name Russians. Olexii Yas (Yas 2023) writes about this in his research

Examples of lexemes	Films			Media		Comment
	Ukrainian fiction films	Ukrainian documentaries	Polish documentaries	Radio Svoboda	ZN.UA	
"Russian world"	+	+	+	those who helped to establish "the Russian world" (02.03.2024) betrayed Ukrainians and thanked for the "Russian world" (10.11.2023) consequences of the "Russian world" (16.06.2023) dwellings not touched by the "Russian world" (04.05.2023) propagation of the "Russian world" ideas (02.05.2023) real face of the "Russian world" (19.03.2023)	–	Propagandists started to use this word; in Ukrainian discourse it acquires another meaning altogether — anticivilization.

Not so frequently but in films the following denominations were used: "northern neighbor" (Volunteer Fighter), "vata" (English: cotton), "zomboiashchik" (English: zombie-box) (Call Sign Banders), "nedoluhe hanchiria" (English: simple-minded fools) (Mariupol: Agresja Rosii)

The domination "they" is also very widespread; it is a part of the discursive opposition "we-they", which reflects the detachment of the enemy from ourselves, the perception of them as others, of other culture, of other civilization (for example, in Zn.ua: "They will kill us all" (17.02.2017)).

Conclusions

Thus, the research proves that disrespecting forms of enemy naming are spread and fixed in the spoken discourse in the acute phase of the war, and that hate speech becomes a strategy of ideological confrontation, encouraging the spreading of the narratives of hatred, disrespect and humiliation towards the enemy.

Some lexemes are historically enrooted (*moskal*, *katsap*), which at a particular stage became obsolete but in the period analysed they start to be used intensely, the other ones are new and borrowed from the current content or are entirely new formations (orcs, pigdogs).

Hate speech, which is unwilling for media texts in times of peace, develops unhindered in wartime because it is a psychological need of the speaker, a strategy of resistance, which has been repeatedly pointed out by researchers.

The research proves that the crisis period encourages the rapid dissemination and implementation of common narratives and naming conventions across various genres of content (for example, the image of 'pigdogs' on the map of hostility, the same ways of naming the enemy in the official media, social networks and films).

It is significant that in Ukrainian media discourse, negative forms of naming the enemy are almost equally prevalent in everyday speech and media texts of various genres—from news reports to films and memes. This unusual phenomenon of language diffusion in the media still requires further study, creating prospects for research on this topic.

References (translated and transliterated)

- Anusiewicz, J., Dąbrowska, A., & Fleischer, M. (2000). Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej [Linguistic image of the world and culture. Research concept project]. *Język a kultura*, 13(2), 11–44.
- Baran, M. (2015). Nienawiść jako narzędzie wojny [Hate as a weapon of war]. In J. M. Byrska & J. Synowiec (Eds.), *Nienawiść w życiu publicznym* (pp. 135–151). Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydawnictwo Naukowe. <https://doi.org/10.15633/9788374384896.09>
- Bazin, A. (1963). Na marginesie *Dlaczego walczymy* [On the sidelines 'Why We Fight']. In B. Michałek (Trans. & Ed.), *Film i rzeczywistość*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Czachur, W. (2011). Dyskursywny obraz świata. Kilka refleksji [Discursive image of the world. Some reflections]. *Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs*, 4, 79–97.
- Hučkova, J. (2023). Użyteczny wróg. Konflikty wojenne w filmie dokumentalnym na wybranych przykładach [A Useful Enemy: Military Conflicts in Documentary Films on Selected Examples]. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia*, 78, 189–211, <https://doi.org/10.17951/f.2023.78.189-211>.
- Kuleshir, M. (2023). The Reflection of the russo-ukrainian war in the lexical level of the Ukrainian language. In *Philological sciences and translation studies: European potential* (pp. 11–15). Publishing House "Baltija Publishing". <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-348-4-2>
- Kurianyk, I. (2013). Zvidky pokhodyt slovo "khokhol" [Where does the word "khokhol" come from?]. *dynamo.kiev.ua*. <https://dynamo.kiev.ua/blog/149981-zvdki-pohodit-slovo-hohol>
- Lippman, W. (1922). *Public opinion*. Harcourt, Brace & Co.
- Łódzki, B. (2017). Medialny obraz rzeczywistości [Media image of reality]. *Studia Socialia Cracoviensia*, 9(1), 121–136. <https://doi.org/10.15633/ssc.2305>
- Osipova, Z. (2023). Humor as a survival strategy in the conditions of sociocultural trauma of the Russian invasion to Ukraine. The scientific journal of Cahul State University "BP Hasdeu": Social Sciences, 17(1), 124–131. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8215826>.
- Plisiecki, J. (2010). Język filmu i jego mowa [The language of film and its speech]. *Roczniki Kulturoznawcze*, 1, 163–174.
- Skliair, O. (2022). Inwektywa i wiina [Invective and war]. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 57, 71–74. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.57.18>
- Yakymovych-Chapran, D. (2020). Etnonim moskal yak komponent ukrainskykh frazem i paremii: lnhvokulturnyi aspekt [Ethnonym moskal as a component of Ukrainian phrases and paremies: a lingvocultural aspect]. *Visnyk of Lviv University. Series Philology*, 72, 200–210. <https://doi.org/10.30970/vpl.2020.72.10922>
- Yas, O. (2023). Rosiia yak Mordor: fenteziini aliuzii u suchasnykh voiennykh naratyvakh [Russia as Mordor: fantasy allusions in contemporary war narratives]. *Ukrainian historical journal*, 5, 5–22. <https://doi.org/10.15407/uhj2023.05.005>
- Yekelchuk, S. (2022). Naming the war: Russian aggression in Ukrainian official discourse and mass culture. *Canadian slavonic papers*, 64(2–3), 232–246, <https://doi.org/10.1080/00085006.2022.2106688>
- Zwierzchowski, P. (2011). "Jak być kochaną" i "Szyfry" — wojna, pamięć i kino polskie lat 60 ["How to Be Loved" and "Cyphers" — War, Memory and Polish Cinema of the 1960s]. In M. Jakubowska, K. Żyto, & A. M. Zarychta (Eds.). *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (pp. 74–86). PWSFTviT.

Олена Росінська

Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана, Україна

СПОСОБИ ПОЗНАЧЕННЯ ВОРОГА В МЕДІАТЕКСТАХ. УКРАЇНСЬКІ ТА ПОЛЬСЬКІ ДОКУМЕНТАЛЬНІ, УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНІ ФІЛЬМИ ТА ЗМІ

У статті проведено аналіз мовних одиниць на позначення ворога, які використовуються в медіаконтенті різних жанрів: офіційних ЗМІ, документальних, художніх фільмах. Актуальність дослідження зумовлена гострою потребою вивчення особливостей лінгвістичних кінодискурсів у ЗМІ загалом і кіно як особливого виду медіаконтенту. Предметом дослідження є мовні форми найменування ворога в українських документальних і художніх фільмах періоду повномасштабного вторгнення та використання подібних форм у медіатекстах для визначення особливостей співвідношення різних медіажанрів. Дослідниця поставила за мету описати мовні форми, що використовуються для найменування ворога, простежити їх співвідношення в різних жанрах ЗМІ. Для досягнення мети було використано такі методи дослідження: контент-аналіз, порівняльний аналіз, семантичний аналіз, контекстний аналіз.

Результати дослідження доводять, що слова з ознаками мови ворожнечі, які містять у собі намір приниження, неповаги тощо, є особливою мовною стратегією, яка стає провідною для ЗМІ в період збройного протистояння. Подібність у наративах і номінаціях свідчить про формування спільного мовленнєвого дискурсу для різного за своєю природою медіаконтенту. Серед найпоширеніших номінацій можна виокремити такі: «русня», «кацап / кацапня», «рашисти», «москалі», «орки», «нечисть», поняття «русскій мір», «визволителі» в документальних і художніх фільмах та в інформаційних повідомленнях онлайн-медіа.

Подібні номінації є виявом мови ворожнечі, що зазвичай сприймається як небажаний вияв ментальної нетолерантності, однак у часи війни формування цілого пласту таких номінацій постає виявом спротиву, світоглядного протистояння ворогові, психологічним механізмом його дегуманізації на фоні загостреного сприйняття своєї самості перед обличчям загрози.


Ключові слова: мова ворожнечі; медіаконтент; документальний; художній фільм.

Стаття надійшла до редколегії 27.10.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.9>

УДК [070:[821.111-6Еплбаум:323.1(477)"2022-2024"]]:316.658

Марта Стельмах

Львівський національний університет ім. Івана Франка
вул. Генерала Чупринки, 49, Львів, 79044, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-4224-237X>
marta.stelmakh2911@gmail.com

КОЛУМНІСТИКА ЕНН ЕПЛБАУМ: ОСОБЛИВОСТІ МЕДІАТЕКСТІВ, ПРИСВЯЧЕНИХ УКРАЇНСЬКІЙ ТЕМАТИЦІ

У статті авторка аналізує матеріали публічної інтелектуалки Енн Еплбаум на українську тему, їхні особливості та значення. Актуальність статті зумовлена потребою різностороннього дослідження теми України у світових медіа, зокрема у форматі колумністики. Предметом дослідження є статті Енн Еплбаум у виданнях *The Atlantic* та *The Washington Post* на українську тематику. Мета — окреслити особливості текстів публіцистики, виявити її індивідуальний стиль. У процесі наукового дослідження використано такі методи: порівняльний, історичний, системний аналіз, контент-аналіз та інші. Новизна зумовлена аналізом журналістських, а не науково-популярних праць Енн Еплбаум.

У процесі дослідження розглянуто статті журналістки української тематики, опубліковані в періодиці від початку сучасної російської агресії проти України й дотепер. Енн Еплбаум відома українській аудиторії як авторка книги про Голодомор 1932–1933 років («Червоний голод. Війна Сталіна проти України»), що спричинила чимало дискусій в українському і закордонному медійному просторі. Ми ж сфокусувалися на постаті Енн Еплбаум як колумністці, адже в цьому форматі важливим є індивідуальний стиль авторки і навіть її суб'єктивізм. У статті визначено змістові особливості медіатекстів журналістки, зокрема намагання ознайомити англомовного читача з причинами і наслідками російсько-української війни. Чимало статей авторки присвячені поясненню історичних кліше і пропагандистських наративів, які використовує росія, щоб зобразити українців нацистами і шовіністами. У контексті розгляду війни РФ проти України важливим є висвітлення історичної тягlosti цього питання, і про це також пише Енн Еплбаум. Також авторка наголошує на тому, що сучасна росія є загрозою для миру не тільки українців, але й усього світу, і міжнародна спільнота повинна це усвідомлювати. Журналістка аналізує методи маніпуляції та пропаганди росіян і зауважує, що деякі з них пройшли перевірку часом, а інші виникли в процесі сучасних викликів. У дослідженні окремо розглянуті медіатексти колумністки, у яких вона розглядає український спротив крізь призму геополітики і робить висновок: для світового порядку необхідно, щоб Україна перемогла, інакше тоталітаризм може стати панівним режимом у світі. Вона висвітлює російсько-українську війну для закордонної аудиторії й пояснює українцям, як світ сприймає їхню боротьбу. З огляду на це є необхідність вивчення статей Енн Еплбаум.

Ключові слова: колумністика; Енн Еплбаум; російсько-українська війна; пропаганда; російська агресія.

Світовий медіапростір є доволі гнучким і змінним явищем, адже глобалізаційні процеси та політичні механізми впливають на розвиток ЗМК й зокрема на роботу журналістів. Тому в царині журналістики досліджуються щоразу нові формати медіатекстів і точаться дискусії щодо жанрів. Наприклад, науковці сперечаються щодо явища колумністики — його дефініції, функцій та особливостей. Деякі вважають колумністику жанром журналістики (Калинюк, 2012) або ж специфічним жанром публіцистики (Хлистун, 2023, с. 56), інші — формою, у якій реалізується конкретний жанр або симбіоз жанрів (Деяк-Якобишин, 2012, с. 244), чи поєднанням жанру з формою подання тексту (Гаврилюк, 2011, с. 118).

Закордонні науковці частіше аналізують особливості колумністики й особистість колумніста, аніж її місце в журналістській сфері. Це означає,

що явище досліджують як українські науковці, як-от О. Деяк-Якобишин («Колумністика як унікальне явище у сучасних ЗМІ», 2012; «Явище колумністики: продовження наукової дискусії», 2011), Х. Калинюк («Авторська колонка: проблеми жанрової ідентифікації», 2012), І. Гаврилюк («Сучасна українська колумністика: особливості розвитку», 2011), так і закордонні О. Хінкл і Дж. Генрі («Як писати колонки», 1952), Гохер Ікбал Панн («Колонка: що це таке та її роль у журналістиці», 2019). У цьому дослідженні колумністика розглядатиметься як форма журналістського тексту, який, здебільшого, написаний у жанрі публіцистики. Адже, як зазначає Гохер Ікбал Панн, колонка — це голос або погляд автора, а не видання (Punn, 2018), тобто тут чітко виражена думка журналіста, вільна від правила неупередженості, а також характерним є вплив на позицію аудиторії,

різноманітність тем, які можуть бути висвітлені, особливий стиль колумніста. Усі ці ознаки властиві й публіцистиці. Саме такі тексти Енн Еплбаум, що були опубліковані в колонках *The Atlantic* та *The Washington Post*, і будуть досліджені.

Здебільшого науковці аналізують монографії публіцистики й дискусії щодо них (Френк Хордайк, «Червоний голод Енн Еплбаум (2017)» (Hordijk, 2019), Норман Н. Наймарк, «Еплбаум, Фіцпатрік і питання геноциду» (Naimark, 2018)); рідше — публіцистичні тексти, зокрема Б. Носова проаналізувала методи журналістики наблизити історію Центральної та Східної Європи до західного читача в статті «Стратегія розповіді історії міжнародних відносин у Центральній та Східній Європі Енн Еплбаум» (Nosova, 2021). Тут же увага буде зосереджена на колонках журналістики, присвячених українській тематиці. Таким чином, об'єктом дослідження є колумністика Енн Еплбаум у закордонних періодичних виданнях, а предметом — її статті на українську тематику у виданнях *The Atlantic* та *The Washington Post*. Мета — окреслити особливості текстів публіцистики, виявити її індивідуальний стиль. Із мети випливають такі завдання: визначити особливості медіатекстів Енн Еплбаум на українську тематику, розглянути важливість її статей не тільки для закордонних діячів, але й для української аудиторії. Для досягнення мети в дослідженні використано такі методи: порівняльний, історичний, системний аналіз, контент-аналіз та інші. Таким чином, планується окреслити основну проблематику присвячених Україні матеріалів авторки, які набувають неабиякої популярності в англомовному середовищі й стають важливим джерелом для вивчення Української держави в контексті геополітичних процесів.

Енн Еплбаум — журналістка, письменниця, історик. Вона є лауреаткою Пулітцерівської премії. Публіцистка вела авторську колонку в *The Washington Post* понад 15 років. Зараз працює в одному з найстаріших видань Сполучених Штатів Америки *The Atlantic*, активно досліджує минуле Східної Європи й справді намагається ознайомити міжнародну спільноту з тою частиною континенту, яка значно менше вивчена. Прикладом цього є й висвітлення російсько-української війни в колумністиці Енн Еплбаум. Чимало текстів авторки спрямовані на розгляд минулого українців і росіян, їхньої спільної історії, адже питання минулого безпосередньо впливає на розуміння цієї війни. Зокрема, у статті «Українські мазки та стереотипи» Енн Еплбаум зауважує, що люди за кордоном не розуміють процесів, які відбуваються в нашій країні. Вона вважає, що це сприяє просуванню історичних кліше, які спотворюють бачення дійсності. Авторка перелічує такі двозначні визначення: «братська допомога», «антитерористична операція», «державний переворот», «нацист», «фашист», «етнолінгвістичні розбіжності» чи «югославська ситуація». Журналістка

переконана, що ці фрази або використовують для того, щоб представити події в потрібному світлі, а не об'єктивно, або вживають через необізнаність чи погані спрощення. Публіцистка зазначає, що поняття «нацист» чи «фашист» використовували і російські, й українські політики, щоб описати діяльність протилежної сторони, але підкреслює, що акцент російських сил на нацистських ультраправих угрупованнях в Україні є безпідставним, бо такі сили більш поширені в інших країнах (наприклад, у Франції чи Нідерландах). Також Енн Еплбаум визначає, що термін «анти-терористична операція» характерний для періоду російського вторгнення в Чечню в 1999 році, тоді він означав дозвіл російським солдатам на руйнування незалежної держави. У тексті вказано, що використання вислову «державний переворот» є універсальним, бо ж ним описували протести громадян у 2014 році як проросійський уряд України, так і російська пропаганда. Авторка характеризує кліше «братська допомога» так: «Братська допомога — це радянський вислів, який колись використовувався для виправдання радянських вторгнень у Прагу в 1968 році та в Афганістан у 1979 році. “Братська допомога” мала на меті запобігти поваленню радянських маріонеткових держав, насильницьким чи мирним шляхом» (Applebaum, 2014a).

Розглядаючи історичний контекст у колумністиці Енн Еплбаум, потрібно зазначити, що авторка нерідко підкреслює тяглість українофобії в Російській Федерації. У статті «Чому Путін хоче контролювати Україну? Спитайте Сталіна» журналістка наголошує:

Глибоко в національній свідомості Росії закладено знання про жагу українців до автономії, усвідомлення непередбачуваності України — і давній страх, що українські вимоги можуть поширитися на Росію. <...> Потреба контролювати Україну також має важливе коріння в історичній пам'яті Росії та КДБ. Турбулентність в Україні викликає тривогу, тому що анархія в аграрному центрі Радянського Союзу неодноразово мало не дестабілізувала Москву. Можливо, найкращий спосіб пояснити параною та жадібність Путіна до Києва такий: Росія добре пам'ятає ті моменти. (Applebaum, 2017)

Авторка вкотре зазначає, що з початку виникнення Радянського Союзу росіян хвилювало питання України та її волелюбності. Вона згадує 1917 рік, коли українці спробували створити власну державу, а як наслідок отримали переслідування та знищення української інтелігенції, яку підозрювали в розвитку національного руху, штучний голод 1932–1933 років. Тема Голодомору висвітлена в її книзі «Червоний голод. Війна Сталіна проти України» про причини та хронологію цієї трагедії, однак і в публіцистичних працях

Енн Еплбаум часто порушує цю проблему. Варто зауважити й про висновок публіцистки — голод провалився:

Україну не знищили. Тероризм проти української еліти теж не вдався: українська мова не зникла. Прагнення до незалежності зберіглося, як і до демократії, чи до більш справедливого суспільства, чи до Української держави, яка справді представляла б українців. Коли це стало можливим, українці висловили ці бажання. У 1991 році вони переважною більшістю проголосували за незалежність. Україна, як проголошує гімн, не вмерла. (Applebaum, 2017)

Енн Еплбаум акцентує: якщо путінська Росія — це не Радянський Союз, то і сучасна Україна не є радянською республікою. Зараз Українська держава є суверенною, незалежною державою, яка намагається йти демократичним європейським шляхом, має своїх лідерів і представників у світі. Журналістка підкреслює, що тепер українці мають власну історію й можуть завершити насилля, яке досі повторюється.

Висвітлюючи російсько-українську війну, журналістка ще у 2015 році зазначила, що Росія відроджується як воєнничка держава. Відбувається це в той час, коли європейці не готові їй протистояти й навіть зрозуміти її. Для текстів Енн Еплбаум характерною є історична аналогія: вона порівнює дії радянської влади в час Другої світової війни та сучасного російського керівництва, пропаганду нацистів і радянців з маніпуляціями сучасних диктатур, політики Сталіна та Путіна. У статті «Росія і велике забуття» вона вказує на подібність дій країни-агресорки під час анексії Криму з діями НКВД, коли він вторгся до Польщі, країн Балтії, а пізніше у всю Східну Європу. Ось як вона описує цю аналогію:

За весь час свого існування СРСР жодного разу не вторгся в іншу країну; ні, він просто приходив на допомогу пригнобленим меншинам або братським партіям. Але він ніколи не йшов, не нав'язавши — або, в Афганістані, спробувавши й не зумівши нав'язати — власну тоталітарну систему. Коли НКВД, пізніше відомий як КДБ, переходив будь-який кордон, він завжди арештовував потенційних дисидентів, захоплював засоби масової інформації, закривав громадські організації, націоналізував компанії та породжував страх і бідність, які я пізніше побачила у Ленінграді.

І саме це зробила Росія під керівництвом Володимира Путіна, колишнього офіцера КДБ, прийшовши на допомогу «пригнобленій російській меншині в Криму» у 2014 році, хоча замість того, щоб націоналізувати підприємства, російські окупанти вкрали їх в українських власників і віддали росіянам. Час іде далі. (Applebaum, 2015b)

Авторка справедливо зазначає, що в тактиці сучасної Росії є й чимало нового. Наприклад, країна-агресорка активно використовує медіа, щоб поширювати необхідні їй наративи. Хоча в минулому СРСР не мав настільки досконало розвинених ЗМІ, як нинішні, і тоді, й зараз є однакові псевдофакти: «загниваючий Захід», «нацистська Україна», «Сполучені Штати Америки — головні вороги російського народу». Водночас проблемою є те, що міжнародна спільнота не пам'ятає або й не знає про Радянський Союз, який намагався підірвати суспільний лад. Молоде покоління не знайоме з тоталітарним злом, яке панувало в СРСР, старше — не хоче вірити в те, що може повторитися світова війна, унаслідок суспільство виявляється не готовим до найбільшого протистояння з часів Другої світової війни.

Аналіз новітньої історії й сучасних геополітичних процесів — ще одна характерна риса колумністики Енн Еплбаум. Вона справедливо підкреслює, що протидія світового політикуму російській агресії в Україні була незначною, й це безпосередньо вплинуло на розширення наступальних бойових дій Росії на українській території та й загалом на експансіоністську політику країни-терористки. У статті «Україна показує, що модель “кольорової революції” мертва», яку вона написала ще в січні 2014 року, журналістка наголошує, що реакція Сполучених Штатів Америки була неістотною, а це могло спрямувати українців у бік Російської Федерації. Ця теза свідчить і про її (авторки) недосконале усвідомлення ментальності громадян України, їхніх прагнень і цінностей, але водночас про те, що світові лідери не протидіяли російській політичній кампанії, яка вже давно погрожувала як військово, так і економічно сусіднім незалежним державам. Публіцистка наголошує: збройна агресія Росії проти України є свідченням того, що в Європі немає стійкого миру, який існував після закінчення Холодної війни.

У 2015 році вона зауважувала, що європейські лідери зобов'язані розробити довгострокову стратегію, яка б зміцнила українську економіку, військову потугу держави, а також сприяла б інтеграції України в Європейський Союз. Зазначимо, що в статті Енн Еплбаум «Довгогляд з Росією» запропоновано реальні кроки, які міг би зробити Захід, аби перешкодити ймовірності замороженого конфлікту. Цікаво, що деякі з цих рішень були ухвалені, але не у 2015 році, а лише з початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну. Ось що пропонувала журналістка:

Ми можемо визнати реальну небезпеку, яку Росія становить для Європи, не лише як джерело насильства, але й як джерело політичної та економічної корупції. Ми могли б запровадити набагато суворіші, набагато глибші санкції. Ми могли б виключити Росію з міжнародної

платіжної системи. Ми могли б забезпечити виконання наших власних законів і перестати закривати очі на відмивання російських грошей, більшість із яких відбувається в європейських столицях. (Applebaum, 2015a)

Також вона усвідомлює, що бойові дії, які тривають на території України, не впливають на життя європейців, які проживають його безтурботно. Однак все може змінитися в той момент, коли Українська держава почне програвати, адже переваги російської сторони на полі бою підкреслюватимуть те, що США, які позиціонують себе як наддержаву, не змогли забезпечити свого союзника всім необхідним. Журналістка зауважує, що Європейський Союз робить значно більше для перемоги України, аніж Америка, яка і виробляє більше зброї, і зараз має достатньо боєприпасів, щоб надати їх своєму союзникові.

Енн Еплбаум не тільки пояснює англомовному світу причини й перебіг сучасної російсько-української війни, але й відповідає на ті запитання, які можуть цікавити українців. Зокрема, авторка розглядає причини відмінної реакції на агресію Ірану проти Ізраїлю та Росії проти України в статті «Чому республіканці захищають Ізраїль та ігнорують Україну». 13 квітня 2024 року Ісламська республіка Іран здійснила масовану атаку ракетами та безпілотниками на Ізраїльську державу. У цей же час Російська Федерація атакувала територію України, і робить це вже майже три роки поспіль. Однак світ на ці події реагує по-різному. Так, іранську атаку відбивали не тільки ізраїльські, але й американські літаки. Енн Еплбаум розглядає відмінність між захистом Ізраїлю та України.

Спершу авторка зазначає, що тут важливу роль відіграє баланс ядерної енергії. Російська Федерація є членом «ядерного клубу» і періодично погрожує застосуванням зброї масового ураження, якщо буде перейдено червоні лінії. Європейці й американці занепокоєні цими заявами і бояться спровокувати країну-терористку, тому не планують захищати повітряний простір України. Ізраїль також має ядерну зброю, і в цьому контексті світові лідери намагаються зробити все, щоб цю державу не змусили її використати, тож навпаки, захищають її територію від агресії Ірану.

Другою відмінністю в захисті України та Ізраїлю є американське політичне сприйняття ситуації в цих двох державах. Колумністка зауважує, республіканська партія США активно протидіє пропаганді Ірану й не співчуває його терористам. Натомість російська дезінформація та маніпуляція вже давно побутують у європейському медіапросторі. Росіян приймають і співчують їм, адже вважають, що вони несправедливо осуджені, потерпають від політики керівництва й не винні в його діях. Енн Еплбаум зазначає, що відсутність двопартійної солідарності щодо України

блокує допомогу їй, а от щодо підтримки Ізраїлю суперечок не виникає.

Водночас зауважимо, що й Енн Еплбаум не наважилася з початку вторгнення Росії в Україну назвати це війною, а говорила лише про конфлікт. Столицю Української держави називала Kiev за російським зразком, а не Kyiv — українською транслітерацією. Тобто її медіатексти варто критично аналізувати, як і будь-які інші, де розглядають українську новітню історію, російсько-українську війну, а також політику держави в контексті геополітичних процесів. Однак повертаючись до статті, у якій публіцистка аналізує відмінність у допомозі Сполучених Штатів Америки Ізраїлю та Україні, доцільно навести її висновок:

Для решти світу тут є кілька уроків. Багато країн, можливо, включаючи Україну та Іран, зроблять перший і найочевидніший висновок: ядерна зброя робить вас набагато захищенішими. Ви не тільки можете стримувати атаку за допомогою ядерного щита, і не тільки можете атакувати інші країни відносно безкарно, але ви також можете, за певних обставин, очікувати, що інші приєднаються до вашого захисту.

Можливо, інші зроблять інший очевидний висновок: частину Республіканської партії — досить велику, щоб мати значення — можна кооптувати, лобіювати або прямо купити. Ви не тільки можете змусити її повторювати вашу пропаганду; ви можете змусити її діяти безпосередньо у ваших інтересах. Ймовірно, це не коштує навіть частки ціни танків і артилерії, і може бути набагато ефективнішим. (Applebaum, 2024)

Важливо підкреслити, що до текстів колумністки звертаються й для того, щоб збагнути ймовірність майбутніх подій, бо ж під час вивчення політичних дій світових лідерів, геостратегії країн-гегемонів вона прогнозує виклики та загрози світовому порядку. Про це свідчить зокрема її переконаність у небезпеці зовнішньої політики Російської Федерації. Пам'ятаємо, що ще до повномасштабного вторгнення Росії в Україну науковиця закликала до гідної реакції Заходу щодо російської агресії, а також наголошувала, що Росія — джерело нестабільності не тільки для українців. Однак на початку 2014 року авторка припускала, що президент РФ не вторгнеться на територію Української держави, бо йому це не потрібно. Коли ж росіяни почали окупаційні дії, зокрема анексували Кримський півострів, Енн Еплбаум зауважила, що це не мало б перерости в повномасштабну війну:

якщо російський президент Володимир Путін раптом не стане ірраціональним — що, звісно, не можна виключати, — він повинен знати, що повномасштабне вторгнення абсолютно

не потрібне. Зрештою, він володіє цілим арсеналом невійськових тактик, які можуть підірвати нову українську владу і багато з яких успішно використовувалися у минулому. (Applebaum, 2014b)

Водночас через декілька місяців вона опублікувала статтю «Війна в Європі — це не істерична ідея», де висловила занепокоєння щодо експансіоністських планів росіян, у яких намагається по своєму подати події минулого:

Останніми днями російські війська під прапором невідомої раніше країни Новоросії пройшли через кордони південно-східної України. Російська академія наук нещодавно оголосила, що восени цього року опублікує історію Новоросії. Деякі з них включають Харків і Дніпропетровськ, міста, які все ще знаходяться за сотні миль від бойових дій. Деякі розміщують Новоросію вздовж узбережжя, щоб вона з'єднавала Росію з Кримом і, зрештою, з Придністров'ям, окупованою Росією провінцією Молдови. Навіть якщо вона починається як незнана крупна держава — Абхазія та Південна Осетія, «держави», які Росія вирізала з Грузії, тут є зразками, Новоросія з часом може розширюватися. (Applebaum, 2014c)

Гадаємо, це вказує на те, що чимало публічних інтелектуалів були переконані: час загарбницьких воєн і шовінізму залишився в минулому, тому спочатку російську загрозу не сприймали серйозно, навіть більше: світові лідери витратили чимало часу, щоб розібратися, чи справді російська агресія не є виправданою. Енн Еплбаум не піддалася російській пропаганді й одразу визначила — Росія на чолі з її президентом є небезпекою для світового порядку й може призвести до серйозніших викликів, ніж ті, що постали в період Холодної війни. Водночас спершу й публіцистка не могла повірити, що світ чекає повномасштабна війна в європейській країні. Сьогодні ж вона намагається не тільки спрогнозувати перемогу України, але й показати те, якою вона має бути й наскільки важливо, щоб це була саме Українська держава, адже це означатиме, що виграла демократія. Однак спершу потрібно усвідомити реальність:

Суворая правда полягає в тому, що ця війна закінчиться назавжди лише тоді, коли неоімперська мрія Росії остаточно помре. <...> Щоб досягти цього фіналу, нам потрібно скоригувати наше мислення. По-перше, ми повинні зрозуміти, глибше, ніж ми це робили досі, що ми вступили в еру конфлікту великих держав. Росіяни це вже знають і вже здійснили перехід до повномасштабної військової економіки. <...> По-друге, нам потрібно почати допомагати українцям вести цю війну так, ніби ми воюємо,

змінюючи наш повільний процес ухвалення рішень відповідно до терміновості моменту. (Anne Applebaum, 2023)

Також журналістка наголошує, що завершення цієї війни повинне бути не тільки на полі бою, бо ж РФ бореться з Україною та її союзниками на кількох «фронтах», де залучає вплив і свої зв'язки з іншими авторитарними режимами, тож і там її потрібно перемогти. Як зазначено вище, колумністка переконує: вторгнення країни-терористки стало прикладом для інших держав із шовіністичними поглядами, що демократичні країни є надто слабкими, щоб протидіяти збройній агресії й, тим паче, війні. Тож у статті «Путін хоче, щоб Захід відмовився від України» зауважує:

Навчившись боротися з Росією, витонченою автократією з глобальними амбіціями, ми будемо краще підготовлені до пізніших, більших конфліктів, якщо колись буде ширша боротьба з Китаєм чи Іраном. Що ще важливіше, перемігши Росію, ми могли б зупинити ці більші конфлікти до їх початку. Мета в Україні має полягати в тому, щоб покласти край жорсткому вторгненню Росії — і стримати інших від початку нового вторгнення десь в іншому місці. (Anne Applebaum, 2023)

Таким чином, медіатексти Енн Еплбаум є симбіозом аналізу минулого й застережень у контексті майбутнього російсько-української війни. Важливо, що цю тему вона розглядає крізь призму європейських викликів і світової політики, адже Українська держава є повноцінним суб'єктом політичних процесів. Розвиток бойових дій на українській і російській територіях безпосередньо впливає на теперішнє євразійського континенту, авторка наголошує на цьому, аналізуючи президентські вибори в США, дипломатичні відносини між західними партнерами та Китаєм або ж вислови світових лідерів.

Висновки

Енн Еплбаум не лише журналістка, але й публічна інтелектуалка, яка досліджує і давню, і новітню історію, а також намагається визначити проблеми й перспективи, що постають перед світовою спільнотою. Українська аудиторія знає публіцистку як авторку книг «Червоний голод. Війна Сталіна проти України», у якій вона розглянула один зі злочинів росіян проти українців — Голодомор 1932–1933 років, а також «Історія ГУЛАГу», за яку отримала Пулітцерівську премію. Сьогодні ж вона вивчає російсько-українську війну. Її статті сфокусовані не тільки на висвітленні подій в Україні — медіатексти Енн Еплбаум спрямовані на глибокий аналіз причин російської агресії проти Української держави.

Тож перш за все журналістка пояснює історичну тяглість українофобії росіян. Вона підкреслює, що страх перед незалежністю українців російська

влада успадкувала від Йосипа Сталіна, який по-боювався, що вільна Україна може призвести до краху Радянського Союзу, адже стане прикладом для боротьби іншим поневоленим радянською системою народам. Путін же вважає, що Україна, яка сповідує демократію та європейські цінності, може стати загрозою для Російської Федерації, де панують цензура, корупція та низький рівень життя.

Важливою темою матеріалів Енн Еплбаум є попередження про відродження Росії як войовничої держави, яка загрожує не тільки незалежності сусідніх держав, але й світу загалом. Крім цього, авторка розглядає маніпуляцію та пропаганду, які використовує російська влада. Навіть більше, вона порівнює старе й нове в цих методах. У своїй колонці журналістка неодноразово зазначала, що світові політики повинні розробити план для уникнення замороження війни й навіть пропонувала реальні пункти цього проєкту. Деякі з її ідей було втілено в життя, але вже після повномасштабного вторгнення.

Зараз Енн Еплбаум наголошує на потребі підтримки України й називає цю війну боротьбою демократії проти тоталітаризму. Вона зауважує, що поразка української сторони буде нищівним ударом для всього світу, адже це надихне диктаторські режими, які й досі існують і чекають моменту, щоб розпочати загарбницькі війни. Журналістка намагається пояснити європейцям та американцям, хто такі українці й за що вони борються. Вона аналізує наші і минуле, і сьогодні, тому у своїх текстах часто згадує українські постаті минулого, сучасних письменників та активістів. Звісно, на початку російського вторгнення на українську територію Енн Еплбаум нерідко називала це конфліктом, зараз досі шукає «хороших росіян», але медіатексти журналістки спрямовані на те, щоб висвітлити війну Росії проти України для іноземної аудиторії, а також допомогти збагнути українцям, як світ сприймає нашу боротьбу, чи протистоїть російській маніпуляції й чи готовий до майбутніх викликів. Колумністика Енн Еплбаум указує на крихіткість старих методів безпеки та миру й на необхідність нової архітектури захисту; в її текстах неодноразово зацентрована увага на недостатній реакції й допомозі Україні її західними партнерами. Тож аналіз праць Енн Еплбаум дає змогу оцінити вивчення російсько-української війни та її причин у західних медіа, а також проблеми між комунікацією українців і європейців, які виникають у контексті маніпуляцій та пропаганди країно-терористки.

Покликання

Гаврилюк, І. (2011). Сучасна українська колумністика: особливості розвитку. *Журналістика*, 10, 117–121.

Деяк-Якобишин, О. (2011). Явище колумністики: продовження наукової дискусії. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*, 1, 293–299.

- Деяк-Якобишин, О. (2012). Колумністика як унікальне явище у сучасних ЗМІ. *Діалог*, 15, 241–246.
- Калинюк Х. (2012). Авторська колонка: проблеми жанрової ідентифікації. *Інформація, комунікація, суспільство* (с. 38–39). Видавництво Львівської політехніки.
- Хлистує, І. (2023). Комунікативні стратегії і тактики авторської колонки (на матеріалі дописів Лариси Денисенко, Олега Коцарева, Катерини Бабкіної, Ірени Карпи, Юлії Стахівської). *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія*, 4, 52–57. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.4.11>
- Applebaum, A. (2014a, February 20). *Ukrainian smears and stereotypes*. The Washington Post Column. https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-ukrainian-smears-and-stereotypes/2014/02/20/450b8d62-9a72-11e3-b88d-f36c07223d88_story.html
- Applebaum, A. (2014b, February 27). *The pressure is on Ukraine*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-the-pressure-is-on-ukraine/2014/02/27/1b080328-9fe6-11e3-9ba6-800d1192d08b_story.html
- Applebaum, A. (2014c, August 29). *War in Europe is not a hysterical idea*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-war-in-europe-is-not-a-hysterical-idea/2014/08/29/815f29d4-2f93-11e4-bb9b-997ae96fad33_story.html
- Applebaum, A. (2015a, February 8). *The long view with Russia*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/opinions/the-long-view-with-russia/2015/02/08/cdd7a6a4-ae8-11e4-abe8-e1ef60ca26de_story.html
- Applebaum, A. (2015b, December 1). *Russia and the Great Forgetting*. Anne Applebaum. <https://www.anneapplebaum.com/2015/12/01/russia-and-the-great-forgetting>
- Applebaum, A. (2017, October 20). *Why does Putin want to control Ukraine? Ask Stalin*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/outlook/why-does-putin-want-control-ukraine-ask-stalin/2017/10/20/800a7afe-b427-11e7-a908-a3470754bbb9_story.html
- Applebaum, A. (2023, November 10). *Putin wants the West to give up on Ukraine*. Anne Applebaum. <https://www.anneapplebaum.com/2023/11/10/putin-wants-the-west-to-give-up-on-ukraine>
- Applebaum, A. (2024, April 15). *Why Republicans are defending Israel and ignoring Ukraine*. Anne Applebaum. <https://www.anneapplebaum.com/2024/04/15/why-republicans-are-defending-israel-and-ignoring-ukraine>
- Hinkle, O., & Henry, J. (1952). *How to Write Columns*. Iowa State College Press. <https://doi.org/10.31274/isudp.1952.36>
- Hordijk, F. (2019). Anne Applebaum's 'Red Famine' (2017). Book review. *Nordlit*, 42, 381–390. <https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/5021>
- Naimark, N. M. (2018). Applebaum, Fitzpatrick and the genocide question. *Contemporary European History*, 27(3), 435–439. <https://doi.org/10.1017/S0960777318000292>
- Nosova, B. (2021). Anne Applebaum's strategy of telling the history of international relations in Central and Eastern Europe. *Przegląd Strategiczny*, 14, 93–105. <https://doi.org/10.14746/ps.2021.1.6>
- Punn, G. I. (2018). *Column — What's it all about and its role in journalism*. Academia.edu. <https://www.academia.edu/40436930>

References (translated and transliterated)

- Applebaum, A. (2014a, February 20). *Ukrainian smears and stereotypes*. The Washington Post Column. https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-ukrainian-smears-and-stereotypes/2014/02/20/450b8d62-9a72-11e3-b88d-f36c07223d88_story.html
- Applebaum, A. (2014b, February 27). *The pressure is on Ukraine*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-the-pressure-is-on-ukraine/2014/02/27/1b080328-9fe6-11e3-9ba6-800d1192d08b_story.html
- Applebaum, A. (2014c, August 29). *War in Europe is not a hysterical idea*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/opinions/anne-applebaum-war-in-europe-is-not-a-hysterical-idea/2014/08/29/815f29d4-2f93-11e4-bb9b-997ae96fad33_story.html
- Applebaum, A. (2015a, February 8). *The long view with Russia*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/opinions/the-long-view-with-russia/2015/02/08/cdd7a6a4-ae8-11e4-abe8-e1ef60ca26de_story.html

- Applebaum, A. (2015b, December 1). *Russia and the Great Forgetting*. Anne Applebaum. <https://www.anneapplebaum.com/2015/12/01/russia-and-the-great-forgetting>
- Applebaum, A. (2017, October 20). *Why does Putin want to control Ukraine? Ask Stalin*. The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/outlook/why-does-putin-want-control-ukraine-ask-stalin/2017/10/20/800a7afe-b427-11e7-a908-a3470754bbb9_story.html
- Applebaum, A. (2023, November 10). *Putin wants the West to give up on Ukraine*. Anne Applebaum. <https://www.anneapplebaum.com/2023/11/10/putin-wants-the-west-to-give-up-on-ukraine>
- Applebaum, A. (2024, April 15). *Why Republicans are defending Israel and ignoring Ukraine*. Anne Applebaum. <https://www.anneapplebaum.com/2024/04/15/why-republicans-are-defending-israel-and-ignoring-ukraine>
- Deiak-Yakobyshyn, O. (2011). Yavyshe kolumnistyky: prodovzhennia naukovoï dyskusii [The phenomenon of columnism: the continuation of the scientific discussion]. *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnoho instytutu presoznavstva, 1*, 293–299.
- Deiak-Yakobyshyn, O. (2012). Kolumnistyka yak unikalne yavyshe u suchasnykh ZMI [Columnism as a unique phenomenon in modern mass media]. *Dialoh, 15*, 241–246.
- Havryliuk, I. (2011). Suchasna ukrainska kolumnistyka: osoblyvosti rozvytku [Modern Ukrainian columnism: development features]. *Zhurnalistyka, 10*, 117–121.
- Hinkle, O., & Henry, J. (1952). *How to write columns*. Iowa State College Press. <https://doi.org/10.31274/isudp.1952.36>
- Hordijk, F. (2019). Anne Applebaum's 'Red Famine' (2017). Book review. *Nordlit, 42*, 381–390. <https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/5021>
- Kalyniuk, Kh. (2012). Avtorska kolonka: problemy zhanrovi identyfikatsii [Author's column: problems of genre identification]. *Informatsiia, komunikatsiia, suspilstvo* (pp. 38–39). Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki.
- Khlystun, I. (2023). Komunikatyvni stratehii i taktyky avtorskoi kolonky (na materiali dopyshiv Larisy Denysenko, Oleha Kotsareva, Kateryny Babkinoi, Ireny Karpy, Yulii Stakhivskoi) [Communicative strategies and tactics of the author's column (based on the articles of Larisa Denysenko, Oleg Kotsarev, Kateryna Babkina, Irena Karpa, Yulia Stakhivska)]. *Slobozhanskyi naukovi visnyk. Serii: Filolohiia, 4*, 52–57. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.4.11>
- Naimark, N. M. (2018). Applebaum, Fitzpatrick and the genocide question. *Contemporary European History, 27*(3), 435–439. <https://doi.org/10.1017/S0960777318000292>
- Nosova, B. (2021). Anne Applebaum's strategy of telling the history of international relations in Central and Eastern Europe. *Przeglad Strategiczny, 14*, 93–105. <https://doi.org/10.14746/ps.2021.1.6>
- Punn, G. I. (2018). *Column — What's it all about and its role in journalism*. <https://www.academia.edu/40436930>

Marta Stelmakh

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

COLUMNIST CORPUS OF ANNE APPLEBAUM: THE PECULIARITIES OF MEDIA TEXTS ON UKRAINIAN ISSUES

In the article, the author analyzes the columnist works of the public intellectual Anne Applebaum on the Ukrainian topic, their features, and their significance. The article's relevance is due to the need for comprehensive research on the topic of Ukraine in the world media, including the format of columnism. The subject of the study is Anne Applebaum's articles on Ukrainian issues in *The Atlantic* and *The Washington Post*. The aim is to outline the journalist's text features and to identify her style. The following methods were used during the research: comparative, historical, systemic analysis, content analysis, and others. The novelty is due to the analysis of journalistic rather than popular science works by Anne Applebaum.

During the research, the author reviewed the journalist's articles in periodicals on Ukrainian topics published from the beginning of the current Russian aggression against Ukraine to the present day. Anne Applebaum is known to the Ukrainian audience as the author of a book about the Holodomor of 1932–1933 (*Red Famine: Stalin's War on Ukraine*), which has sparked many discussions in Ukrainian and foreign media. We focused on Anne Applebaum as a columnist because, in this format, the author's style and even subjectivity are significant. The article identifies the peculiarities of the journalist's media texts: an attempt to familiarize the English-speaking reader with the causes and consequences of the Russia-Ukraine war. In particular, many of the author's articles are devoted to explaining historical clichés and propaganda narratives used by Russia to portray Ukrainians as Nazis and chauvinists. Within the context of considering Russia's war against Ukraine, it is crucial to highlight the historical continuity of this issue, and Anne Applebaum also writes about this. The author also emphasizes that modern Russia is a threat to peace not only for Ukrainians but for the entire world, and the international community must realize this.


The journalist analyzes the methods of manipulation and propaganda used by the Russians and has noted that some have stood the test of time while others have emerged in the process of modern challenges. In this research, we have separately examined the columnist's media texts, in which she views the Ukrainian resistance through the prism of geopolitics and concludes that it is necessary for the world order that Ukraine wins; otherwise, totalitarianism may become the dominant regime in the world. It covers the Russia-Ukraine war for a foreign audience and explains to Ukrainians how the world perceives their struggle. Given this, there is a need to further research Anne Applebaum's articles.

Keywords: columnism; Anne Applebaum; Russia-Ukraine war; propaganda; Russian aggression.

Стаття надійшла до редколегії 25.10.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.10>
УДК 070.1:355.17-053.18(470:477)"2014/..."

Ольга Пелешок

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
вул. Максима Кривоноса, 2, Тернопіль, 46027, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-9844-4480>
olga.peleshok@tnpu.edu.ua

ЦЕРЕМОНІЯ ПРОЩАННЯ ІЗ ЗАГИБЛИМИ ВІЙСЬКОВИМИ. ЕТИЧНІ НОМІНАЦІЇ ЧУТЛИВОГО ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В МЕДІА

Актуальність дослідження зумовлена важливістю вивчення в журналістикознавстві медіачутливого візуального контенту і особливостей його висвітлення. Мета статті — виявлення та аналіз негативних тенденцій етичних номінацій чутливого контенту в медіа щодо етики фоторепрезентації церемоній прощання з загиблими військовими. Предметом дослідження є етичні аспекти візуального контенту в українських медіа. Аналізуються роль контексту, можливість документування подій через фотографію та її суб'єктивність, емоційне навантаження, яке несе фотографія, і її вплив на глядача, фіксація порушень прав людини, а також етичні питання висвітлення церемоній прощання із загиблими військовими. У дослідженні застосовані загальнонаукові та спеціальні методи і прийоми: емпіричного і системного аналізу, аналітичний, компаративний, описовий.

У результаті дослідження з'ясовано, що етичні принципи журналістики завжди були актуальними, але з початком війни у 2014 році та з повномасштабним вторгненням Російської Федерації в Україну в лютому 2022 року це питання стало ще важливішим і набуло нового значення. На сьогодні в Україні не існує жодного цілісного дослідження, яке б стосувалося етичних принципів журналістики в оприлюдненні візуальних матеріалів про жертв війни. Етичні норми публікації зображень похоронної церемонії військових, які загинули від російської агресії, залишаються доволі невизначеними. Проте в реаліях сьогодення, коли номінації медіачутливого контенту часто транслюються в медіа, ця тематика потребує серйозної рефлексії. Важливо дослідити та визначити межу між необхідністю використання фотографій для підтвердження фактів воєнних злочинів і етикою поширення експресивних зображень у їхньому первісному вигляді.

Вважаємо, що медіа, фіксуючи процесію похорону військовослужбовців, не враховують всіх аспектів впливу фотографії на читачів. Є ймовірність, що частина аудиторії могла б віддати перевагу тому, щоб не бачити зображення військовослужбовця в труні крупним планом. З'ясовано, що ретушування подібних фото (заблюрення обличчя) було б професійним підходом у такій ситуації, адже прощання із загиблим визначає подальші етапи, зокрема повернення його родичів і близьких до нормального життя. Тому медійні фото з поховання загиблих військових повинні переглядатися читачами тільки свідомо, але в жодному разі не випадково.

Ключові слова: медіа; журналістика; фотографія; етика; етичні принципи; чутливий контент; візуальний контент; російсько-українська війна; військовослужбовець; поховання; військовий похорон.

Природні катастрофи, війни та конфлікти є подіями людських страждань, які регулярно висвітлюються в пресі. Те, як ці події транслюються, значною мірою залежить від медіа, які виконують роль «вартових» візуального контенту.

Уже упродовж тривалого часу українські медіа висвітлюють події широкомасштабної російської агресії проти України. Зокрема й аспекти, пов'язані з загибеллю військових та цивільних. Такі повідомлення часто мають сенсаційні заголовки, супроводжуються фотографіями вбитих або містять відео, де зафіксовано момент убивства чи його наслідки. Журналістські матеріали поширюються соціальними мережами або іншими сайтами. (Кузьменко та ін., 2022, с. 12)

Однак зафіксовані події здатні викликати такі емоції, як співчуття, сум, жаль, гнів або навіть агресію. У ситуації війни ці емоції можуть мотивувати звичайних людей до активних дій, включаючи допомогу армії та постраждалим від трагедії. Крім того, слід зазначити, що ця тематика має і важливий психологічний аспект: вона дуже часто є болючою для тих, хто «споживає» чутливий візуальний контент непередбачено, а відтак стає причиною психологічної травматизації аудиторії.

Етичні аспекти візуального контенту залишаються надзвичайно актуальними через постійні зміни в медійному середовищі та суспільному сприйнятті війни. В умовах сучасних конфліктів і розвитку цифрових технологій етичні питання стають ще більш важливими, оскільки

вплив фотографій на громадську думку, психічний стан населення та поширення дезінформації набуває нових вимірів. Це дослідження сприятиме глибшому розумінню етичних викликів і допоможе формувати відповідальніший підхід до висвітлення чутливого контенту через фотографію.

Сьогодні журналісти, інфлюенсери та медійні особи стають ретрансляторами інформації. У сучасному світі кожен із нас може впливати на інформаційний простір інших людей, використовуючи соціальні мережі як платформу для поширення своїх думок і переконань (Мельник, 2024). Фотографія є проявом універсальної мови, яка не потребує декодування чи спеціальних знань і миттєво сприймається людською свідомістю, на відміну від тексту. «Однак в цій миттєвості та легкості полягає і своєрідна небезпека, адже таким чином аудиторія є незахищеною перед шокуєчим, жорстоким змістом зображення, на якому зафіксовано наслідки терактів, катастроф чи збройних конфліктів» (Глушко, 2017).

Метою дослідження є виявлення й аналіз негативних тенденцій етичних номінацій чутливого контенту в медіа щодо етики фоторепрезентації церемоній прощання із загиблими військовими.

Теоретико-методологічна база

Проблема присутності зображень у щоденних новинах постійно обговорюється як у наукових журналістикознавчих дослідженнях, так і в практичній діяльності (Hanusch, 2013; Morse, 2014). Попередні напрацювання показали, що окреслення цих моментів базується на двох фундаментальних цінностях журналістики: наданні інформації та повазі до жертв (Morse, 2014). Обидва принципи потенційно мають однакову моральну легітимність у журналістиці (Silva & Eldridge, 2020, pp. 31–33), тому медійникам необхідно обґрунтовувати своє рішення щодо трансляції чутливого контенту в кожній окремій ситуації.

Напрацювання теоретичних основ вивчення етичної візуалізації в медіа узвичаювалося багатьма науками. У межах журналістикознавства цією проблематикою займалися Барбі Зелізер і Девід Д. Перлмуттер, Ніколас Мірзоев, Ребека А. Адельман, Френк Меллер та інші цікавилися цією тематикою з погляду візуальної культури. У галузі мистецтвознавства етичну візуалізацію студіювали Френсіс Герін та Олена Червоник. До прикладу, ізраїльська режисерка і теоретикія фотографії та візуальної культури Арієлла Айша Азулай вважає, що фото насильства і страждань повинні змінити світ, адже вони надихають на дії. Вона називає такі знімки «транзитними візами», які можуть забрати глядача куди завгодно. Вона стверджує, що для того, щоб боротися з насильством, його необхідно бачити (Azoulay, 2019). Отже, «науковий інтерес до візуалізації страждань у медіасфері має міждисциплінарний характер й інтегрує проблематику інформаційної свободи, етичних і правових регуляторів, естетичного чуття, ролі медіа у формуванні громадської

думки засобами візуального контенту» (Лисенко, 2023).

З огляду на мету дослідження в статті застосовано методологію загальнонаукових методів і прийомів. На основі емпіричного аналізу визначено ключові компоненти наукової проблеми, зокрема предмет дослідження, а також його науковий і прикладний контексти. Системний аналіз сприяв опрацюванню теоретичної бази дослідження та встановленню міждисциплінарних зв'язків у дискусії щодо етико-естетичних аспектів функціонування чутливого медіаконтенту, а також проблем фоторепрезентації церемоній прощання з українськими військовими в медіа. Аналітичний, компаративний та описовий методи дали можливість виявити особливості етико-естетичної парадигми медійної сутності фотографії, яка постійно змінюється в медіасфері завдяки розвитку цифрових і мобільних технологій. Узагальнення й синтез посприяли обґрунтуванню висновків та визначенню їхньої відповідності поставленим завданням.

Результати дослідження

Епоха виникнення фотографії наповнила життя звичайної людини знімками дивовижних пейзажів, портретами відомих особистостей і кадрами цікавих подій. Чим доступнішим і зручнішим ставало фотографування, тим більше різноманітних за тематикою зображень з'являлось у медіа.

У межах нашого дослідження доречним буде окреслення терміна «постмортем» (англ. post-mortem) — це посмертна фотографія, звичай фотографування померлих людей. Іспанська художниця, дослідниця та професорка фотографії в Університеті Барселони Монтсе Моркате зауважує, що про посмертну фотографію

можна говорити як про фотожанр, що швидко виник після появи фотографії у відповідь на потреби, які охоплюють як суто інтимну сферу, пов'язану з родинним середовищем, так і інші соціальні та культурні аспекти. Усі ці потреби визначаються еволюцією сприйняття самої смерті та цінності фотографічного зображення. (Morcate, 2012, p. 169)

В Україні інтерес до цього унікального жанру фотографії лише починає зростати (відчувається нестача спеціалізованих наукових досліджень на цю тему), тоді як на Заході транслявання та колекціонування фотографій померлих уже давно стало звичним явищем (Філіпова, 2021). Як пише дослідниця вікторіанської літератури Ненсі М. Вест,

люди були більше готові заплатити кілька доларів за дагеротип, який увічнював смерть близької людини, ніж за знімок, що фіксував шлюб або народження. Причина була проста: смерть була всюдишою. Спалахи високозаразних і смертельних хвороб були частими,

і коли наукові відкриття підірвали традиційні релігійні вірування, багато хто звернувся до фотографії як засобу протистояння смерті. Якщо їхнє життя могло бути нестабільним, то їхнє зображення принаймні могло зберегтися. (West, 1996, p. 126)

Американські дослідниці Ліз Стенлі та Сью Вайз (Stanley and Wise, 2011) зазначають, що в міру розвитку фотографії все більше людей зверталися до неї як до частини процесу скорботи. Це стало способом пережити горе, допомагаючи людям примиритися зі смертю. Сьогодні посмертна фотографія є реліктом минулої епохи, проте й досі залишається частиною процесу скорботи для багатьох людей. Як пояснюють дослідниці, це не пережиток минулого, а частина людської природи, потреба зафіксувати момент, коли людина і присутня, і водночас відсутня, «спроба утримати, а також знак того, що потрібно відпустити» (Jackson, 2021).

Ще принаймні до середини ХХ століття посмертна фотографія не вважалася чимось дивним, страхітливим або загрозовим. Вона була природною складовою меморіальних практик, поширених у багатьох культурах. «Бачення жанру *post mortem* як жахливого та навіть дикого — переважно ознака сьогодення» (Філіпова, 2021). Промовистим прикладом, який пов'язує такі фото з етичними номінаціями чутливого візуального контенту в медіях сьогодення, можна назвати світлину 1861 року «П'ятеро полеглих» Кароля Беєра.



Рис. 1. К. Беєр. П'ять полеглих, 1861

Це фотоколаж із п'яти знімків, на яких зображені тіла чоловіків. Чотири фотографії демонструють відкриті вогнепальні рани. Зображення поміщені в рамку з підписом зверху. Кароль Беєр володів власним фотоательє у Варшаві, де займався створенням фотопортретів, включаючи посмертні знімки. Він зафіксував п'ятьох учасників патріотичної демонстрації, яких розстріляли

за наказом влади. Це фото було широко розповсюджене по всій Польщі й стало своєрідним символом викриття свавілля влади. «Достеменно не можна сказати, що саме це фото дало поштовх для переродження традиції посмертного фото у соціальний феномен. Однак у історії фотографії та фотожурналістики світлини *pre mortem* залишили особливий емоційний слід» (Філіпова, 2021).

Негативні новини, такі як конфлікти або інші події, що призводять до загибелі чи травмування людей, часто мають високу новинну цінність. Вона визначається суспільною значимістю події, яка зростає відповідно до її потенційного впливу та кількості залучених осіб. Тому для медіа надзвичайно важливо висвітлювати такі теми як текстово, так і візуально. У випадках смерті фотографії виконують роль свідчень і демонструють присутність фотографа на місці події (Zelizer, 2007). «З початком війн почали фотографувати не лише знаменитостей, а й тіла покійних жертв, які широко використовувалися в журналістиці. Багато некрологів супроводжувалися знімками мерців. Пік поширення припав на сімдесяті — вісімдесяті роки, коли у продажу з'явилися напівавтоматичні фотокамери» (Малай, 2021). Обов'язковими були кадри, на яких покійник зображений крупним планом, а також ті, де родичі стоять біля труни. Учені вважають, що наприкінці ХХ століття люди почали уникати згадок про похорони, прагнучи пам'ятати рідних живими та щасливими. Експерти пояснюють, що така поведінка властива постхристиянському суспільству, яке боїться смерті. «З початком ХХ століття фото-

графування перетворилось на важливу частину процедури проведення багатьох обрядових дій, а з другої половини ХХ століття — необхідну» (Дмитрюк, 2019, с. 1274).

Із 24 лютого українці бачать жакливі, криваві зображення поранених і загиблих чоловіків, жінок, дітей, людей похилого віку. В особливому контексті горя виявляються фотофіксація похоронів і вшанування полеглих воїнів, захисників України. Історикиня мистецтва, кураторка, докторантка Оксфордського університету Олена Червоник зазначає, що «нині фотографія стала на місце графічних зображень. Бо якщо колись трагічну подію зображали малюнком, зараз ми це робимо з допомогою фотографії» (Мельник, 2023). Вона також обґрунтовує доцільність фотографування таких подій терміном «вуаєризм», що «означає бажання бачити “тильну сторону” подій, знати те, що інші хотіли б приховати від сторонніх очей, споглядати такі видовища, учасники яких можуть не здогадуватися про присутність глядачів» (Батаєва, 2017, с. 48). Дивлячись на ці фото, ми не відчуваємо ніякого задоволення чи

піднесення, але вони викликають у нас емпатію, співчуття до людей на фото (Мельник, 2023), а отже, за словами вченої, частина горя доходить до людей, які споживають відповідний медіаконтент, оскільки вони є представниками суспільства, що переживає втрату. Зображення людини, яка втратила найдорожче, указують на невід’ємну частину суспільного тіла, що страждає.

«Похоронно-поминальна обрядовість — це комплекс ритуалів і звичаїв, встановлених народною традицією. Вони супроводжують завершальний етап життя людини. Систематично фіксувати такі народні звичаї почали у XIX сторіччі» (Ільків, 2023). Коли воїн повертається на батьківщину «на щиті» (цей фразеологізм запроваджено в червні 2022 року і підтримано Генштабом ЗСУ 11 серпня того ж року), земляки зустрічають траурний кортеж, утворюючи живий коридор, і часто стають на коліна перед процесією. Ця традиція бере свій початок ще з часів козаччини. «До воїнів завжди ставились із величезною шанобою. Обряди їх поховання як у минулі часи, так і нині наповнені символічними діями, що покликані компенсувати порушення усталених традицій, пов’язаних зі смертю людини» (Букет, 2024). 2 липня 2021 року Верховна Рада України ухвалила новий військовий церемоніал поховання (Про внесення змін до Закону України «Про Статут гарнізонної та вартової служб Збройних Сил України» щодо військового поховального ритуалу, 2021), що спирається на український історичний досвід і сучасні зарубіжні практики. «Головна місія ритуалу — гідне вшанування загиблого захисника, віддання йому належних військових почесностей у такий спосіб, аби його рідні й місцева громада розуміли, що ховають не когось пересічного, а людину, завдяки якій існує держава Україна» (Букет, 2024).

Фотографування похоронного обряду в журналістиці передбачає репортажну зйомку, коли медійник не втручається в процес здійснення обряду, а лише фіксує окремі події всередині нього. Подібна зйомка спрямована на підтвердження реальності події, а не особистості та створює враження прямої, безпосередньої взаємодії глядача з відображеною частиною світу. Для фотокореспондентів існує безліч способів висвітлення таких подій, де вибрана стратегія залежить від численних культурних і політичних аспектів, а також від мотивів публікації.

Якщо похорон відбувається відкрито, публічно, це на цвинтарі чи біля церкви — то його можна вважати публічним заходом, зйомка якого дозволена відповідно до ст. 307 Цивільного Кодексу України. Окремі особи можуть заперечувати проти того, аби їх фотографували — тоді варто припинити зйомку саме цих людей. Якщо ж похорон — це вузька закрита подія для найближчих, для родини, друзів і побратимів, то є сенс керуватись не лиш

юридичними аспектами, а й морально-етичними нормами. (Воробйов та ін., 2022)

У статті 308 Цивільного Кодексу України «Охорона інтересів фізичної особи, яка зображена на фотографіях та в інших художніх творах» зазначено, що опублікування фото померлого можуть бути використані і продемонстровані лише за згодою осіб, визначених частиною четвертою статті 303 цього ж Кодексу («Право на особисті папери»), тобто «лише за згодою їхніх дітей, вдови (вдівця), а якщо їх немає, — батьків, братів та сестер» (Цивільний кодекс України, 2024). Проте, як влучно зазначається на сайті ГО «Детектор медіа», «після смерті людини важко говорити про захист її прав, адже вони зникають разом із людиною. Але потрібно враховувати права її близьких» (Детектор медіа, 2021).

Поєднуючи етику та фотографію, ми фактично розглядаємо, як чотири задіяні сторони — фотограф, суспільство, держава та зображена особа — ведуть дискусію про етику погляду, етику розповсюдження та етику реакції. Це означає, що ми потрапляємо в обговорення етичної відповідальності та взаємин між цими суб’єктами.

Тема поховання загиблих воїнів, на жаль, часто висвітлюється в загальноукраїнських медіа, проте особливо багато її транслюється на місцевому рівні. Приклади візуальної фіксації в медіа церемонії прощання з українськими військовими продемонстровані на рис. 2 і 3 (з метою наукової достовірності подаємо фотооригінал світлин без розмиття облич).

Як бачимо, при фотофіксації похоронної процесії за участю загиблих військовослужбовців спостерігаємо, як медіа не враховують вплив фотографії на своїх читачів. Є ймовірність, що частина споживачів медіаконтенту могла б віддати перевагу тому, щоб не бачити зображення військового в труні крупним планом, тож медіа намагаються досягти афективного впливу на своїх читачів і глядачів. У більшості фотоматеріалів обличчя людей не розмивають, а заголовки не мають позначки 18+ або дисклеймерів про чутливий контент, який може спричинити моральні страждання. Ретушування подібних фото (заблюрення обличчя), яке не часто трапляється в медіа (рис. 4), було б професійним підходом у такій ситуації, адже прощання із загиблим визначає подальший процес повернення до нормального життя його родичів і близьких. До того ж медійники повинні враховувати те, що від моменту смерті із тілом людини починаються незворотні процеси, які в залежності від низки умов дуже характерно змінюють зовнішній вигляд покійника. Тому медійні фото з поховання військовослужбовців читачі мають право переглядати тільки свідомо, у жодному разі не випадково.

Подібні візуальні зображення можуть принизити пам’ять померлих і завдати болю їхнім родинам.



Рис. 2. Після важкого поранення помер 34-річний воїн з Тернопільщини. (2024, 15 вересня). ПЕРШІЙ онлайн. <https://www.gazeta1.com/statti/pislyavazhkhogo-poranennya-pomer-34-richnyj-voyin-z-ternopilshhyny>



Рис. 3. «Це священна війна із загарбником»: у Луцьку попрощалися із загиблим Героєм Владиславом Недільком. (2022, 7 лютого). Волинські новини. <https://www.volynnews.com/news/all/tse-sviashchenna-viyna-iz-zaharbnykom-ulutsku-poproshchalysia>



Рис. 4. Вбили за три дні до ротації: на Тростянецьчині прощаються із загиблим у зоні ООС військовим. (2024, 29 липня). Вінниця.info. <https://vinnitsa.info/article/zahynuv-zatry-dni-do-rotatsiyi-na-trostryanechchyni-proshchayut-sya-iz-zahyblym-u-zoni-oos-viyskovym-foto>

Тому, навіть якщо необхідність висвітлення таких подій не підлягає сумніву, спосіб, у який ці новини подаються, дійсно є дискусійним питанням, і журналісти мають вирішити, чи представляти всю правду, чи поважати жертв. Іншими словами, виклик, із яким стикаються журналісти, полягає в тому, як збалансувати два основні демократичні принципи — людську гідність і право громадськості на інформацію. У цьому контексті необхідно враховувати не лише порушення гідності жертв, але й почуття їхніх близьких. У багатьох випадках родичі померлого несуть його право на конфіденційність і людську гідність, оскільки жертва вже мертва. Вони утворюють вторинне коло осіб, які можуть бути ображені поширенням графічних зображень. Медіа повинні розглянути потенційну цінність показу таких зображень.

Ще одним аспектом видимості смерті є почуття широкої публіки: це глядачі та читачі, які можуть відчувати дискомфорт від впливу на них жахливих зображень. Тому медіа повинні враховувати питання смаку і доречності, а також поважати почуття своєї аудиторії. На цьому часто наголошують і священнослужителі, які підкреслюють, що поховання загиблого воїна — це передусім глибоко особиста й емоційно чутлива подія для його рідних, а не громадська справа:

Я ж бачу, як відбувається похорон. Дуже часто це старенькі батьки. А тіло у такому непростому стані, що таке прощання може перетворитися у знущання, а не вшанування. І знову ж таки, тіло загиблого воїна — це не загальнодоступне досягнення чи спільна власність. Це дуже сакральні й інтимні моменти, горе й біда рідних. (Зубова, 2023)

Науковиця Аліна Червінчук, яка досліджує феномен війни в інформаційному просторі України зазначає, що

при висвітленні історій про померлих журналістів варто сфокусуватись на житті людини.

Виділити те, що робить її особливою: вірування, оточення (середовище, хобі, робота, сім'я і друзі), вподобання та антипатії. Ретельно вивчити життя людини. Завжди бути точними. Точно відобразити імена, перевірити достовірність фактів. Використовувати влучні деталі для опису життя, проте варто уникати непотрібних, закривавлених деталей. Бажано використовувати в тексті цитати родичів і друзів для опису життя людини. Варто зосередити увагу на особистісних якостях, зокрема, навести приклад, як герой історії за життя долав перешкоди. (2021, с. 36–37)

Водночас Комісія з журналістської етики наголошує на двох великих викликах для журналістів, які висвітлюють прощання із загиблими воїнами. Перший — уникнути шаблонного висвітлення, не перетворювати тему на рутину, другий — розповідати про життя воїна, а не про те, як його ховають.

Похорон загиблого воїна є подією, яка становить суспільний інтерес. Тому медіа можуть показувати і труну із загиблим, і його рідних, і людей, які прийшли попрощатися. Водночас Комісія з журналістської етики радить більше приділяти уваги тому, яким був боєць за життя, поспілкуватися з людьми, які можуть розповісти про нього. У центрі уваги повинне бути не горе присутніх на церемонії поховання, а сам загиблий та його вчинки. (2024)

Громадська організація «Жінки в медіа» (2024) надає свої пропозиції медійникам щодо етичного висвітлення церемонії прощання з українськими військовими, які «допоможуть зберегти баланс між приватним життям і суспільно важливою новиною, подбати про почуття рідних і близьких, а також глядачів, читачів і слухачів»:

1. *Проявляйте людяність і не посилюйте біль близьких.* Публікуйте тільки перевірені факти про загиблих, уникайте емоційного загострення («він страждав нестерпно») і не поширюйте чуток.

2. *Поважайте право на приватність.* Заздалегідь зв'яжіться з близькими загиблого та запитайте дозволу на висвітлення церемонії. Поставтеся з розумінням до їхньої відмови щодо фото чи відеозйомки: у такому випадку знайдіть інший спосіб розповісти про подію. Якщо поховання має значний суспільний інтерес, формальна згода родичів може бути необов'язковою.

3. *Ознакою сенсаціоналізму та маніпуляцій з почуттями аудиторії є надмірна увага до трагічних деталей.* Наприклад, коли більшу частину часу глядачам демонструють труну з тілом, моменти опускання труни до могили, а також крупні плани рідних під час прощання. Етичніше було б показувати не шокуючі деталі, а передавати загальну атмосферу церемонії.

4. *Зосередження на зовнішніх атрибутах похоронної церемонії замість того, щоб акцентувати увагу на заслугах загиблого або загиблої.* Слід фокусуватися не лише на скорботі, а на пам'яті та внеску загиблих у захист нашої країни.

5. *Формування своїх матеріалів на основі виступів під час похоронної церемонії.* Проте такі промови зазвичай містять лише загальні фрази, що не дозволяє розкрити особистість загиблого. Використання пресрелізів від влади може бути корисним як інформаційний привід для створення власної історії. Важливо надавати перевагу особистим інтерв'ю з тими, хто знав бійця, оскільки вони можуть поділитися розповідями про його вчинки та погляди. Ставте запитання, шукайте нову інформацію, не обмежуючись лише пресрелізом.

6. *При висвітленні загибелі військових важливо однаково акцентувати увагу як на чоловіках, так і на жінках, уникаючи стереотипного підходу до їхнього сімейного статусу чи особистих мрій.* Не використовуйте кліше, які підкреслюють гендерні ролі, наприклад, «мріяла про весілля» для жінок чи «героїчно загинув» для чоловіків. Розповідайте історії на рівних, акцентуючи на професійних досягненнях та особистих якостях без гендерних упереджень. Використовуйте інклюзивну мову та визнавайте різноманіття сімейних і особистих стосунків.

7. *Одягайтеся відповідно до обставин і дотримуйтеся стриманості.* Уникайте використання смартфонів та голосних розмов під час похорону. Не перешкоджайте проведенню церемонії прощання та не розштовхуйте інших заради отримання вдалої фотографії. Працюйте максимально непомітно та використовуйте техніку, яка дозволяє знімати і записувати на відстані.

8. *Той факт, що загиблий був публічною особою, не означає, що його рідні також прагнуть до публічності.* Записувати інтерв'ю з неповнолітніми дітьми загиблих просто на цвинтарі є неетично, але відвідати родину через деякий час після поховання — доречно. Виявляйте увагу до близьких загиблого не лише в день похорону.

9. *Важливо розділяти військову службу, професійну діяльність до мобілізації та сімейні*

стосунки. Інформація про рідних та їхні стосунки є приватною, і оприлюднювати її можна лише за згодою особи — навіть якщо вам здається, що розповідь про родинний конфлікт зробить матеріал більш вражаючим. Можна згадати про проблеми, з якими загиблий зіткнувся в житті, але потрібно подавати лише ті факти, які допомагають розкрити основну тему матеріалу.

10. *Журналістам, які висвітлюють чутливі події, важливо дбати про своє ментальне здоров'я.* Керівники редакцій і медіаорганізацій повинні розробляти програми психологічної підтримки для журналістів. Це допоможе запобігти професійному вигоранню та іншим психологічним проблемам, з якими стикаються медійники під час війни. (Жінки в медіа, 2024)

Німецький журналіст Симон П. Бальцерт (Simon P. Balzert) вивчив підхід до фотографій, що показує сцени насильства в німецькій та іспанській пресі. У дослідженні «Трупи на першій сторінці? Фотографії насильства та імідж-етика: порівняння якісних німецьких та іспанських газет» автор визначає фотографії з чутливим контентом як «зображення мертвих або поранених людей, відрубаних частин тіл, а також фотографії, які дають змогу припустити, що зображена особа була вбита або поранена безпосередньо після знімання» (Balzert, 2013). Автор також зазначає, що рішення за чи проти публікації фотографії має прийматися в кожному конкретному випадку. Зображення мертвих чи поранених людей можуть викликати різну реакцію в глядача: з одного боку, фотографії насильства можуть пробудити його, візуально передати жахливу реальність і закликати до почуття відповідальності за зміни, з іншого — вони все частіше притупляють глядача, задовольняють сенсаційність деяких реципієнтів і можуть знову неконтрольовано зіткнутися травмованих жертв і родичів із подією.

Цікавий погляд свого часу висловив український дослідник В. Долецький, висвячує питання вшанування пам'яті померлих і форми її реалізації в контексті суспільних відносин. Він зазначив, що кожен

має невід'ємне право на пам'ять як частину змісту права на життя і яке реалізується у наступних формах: шанобливого ставлення до його тіла після смерті; шанобливого ставлення до його волі щодо способу та місця його поховання, якщо не виникли обставини, за яких виконання волевиявлення померлого неможливе; шанобливого ставлення до його волі щодо форми закріплення пам'яті про нього; збереження його імені та сформованих ним самим (образом життя та результатами діяльності) і суспільством уявлень про нього. (2009, с. 231)

Це підтверджує нашу позицію, що повага до тіла померлого є невід'ємним правом кожної людини, а гідне ставлення до неї також поширюється

на вшанування її пам'яті, що пов'язується з місцем поховання та його належним облаштуванням. І хоча на державному рівні увічнення пам'яті та подвигу загиблих у боротьбі за незалежність і територіальну цілісність України не викликає сумнівів, на ментальному й етичному рівнях виникають певні труднощі.

Отже, є кілька точок зору щодо того, як зростання кількості зображень та інформації про церемоніал прощання із загиблими військовими впливає на суспільство, приділяючи особливу увагу питанням етики, нерівності та ефективності цих зображень у сприянні соціальним змінам.

Висновки. Протягом повномасштабного вторгнення РФ на територію України медіа щодня стикаються з чутливими темами, тому виникають труднощі в коректному висвітленні такого контенту, а медіа не завжди здатні повідомляти про складні теми або трагедії без травматичних елементів і з дотриманням етичних стандартів. Вважаємо, що розвиток візуальних технологій сприяє глобалізації свідомості, допомагаючи краще розуміти проблеми інших людей та розширюючи наше уявлення про людяність і вразливість. Однак також наголошуємо на існуванні нерівності у виробництві й розповсюдженні медіаінформації, маніпуляції інформацією та порушеннях прав людини з боку влади і медіа. Зважаючи на збільшення кількості чутливих тем у пресі, проблема нерівності та контролю над інформацією залишається. Крім того, політична та суспільна воля перетворювати емоційні реакції на конкретні дії залишається обмеженою. Однак інтерпретація фотографій у медіа, особливо тих, що відображають насильство чи страждання, може бути непередбачуваною. Публікація таких зображень здатна призвести до несподіваних наслідків. Жахи війни на деякий час стають повсякденністю сучасного життя, що може стати проблемою для подальшого відновлення психічного благополуччя українського суспільства.

Зважаючи на незначну кількість напрацьованих учених щодо етичних аспектів візуального контенту у сфері українського журналістикознавства та відсутність системних комплексних досліджень на рівні державного регулювання цього процесу, воно є своєчасним й актуальним в реаліях сьогодення та потребує подальшої наукової рефлексії.

Покликання

Батаєва, К. (2017). *Соціальна візуалістика і медіа-візуальність*. Кондор.

Букет, Є. (2024, 11 травня). *На щиті: правила поховання і поминання полеглих військовослужбовців*. АрміяInform. <https://armyinform.com.ua/2024/05/11/na-shyti-pravylo-pohovannya-i-pomynannya-poleglyh-vijskovosluzhbovcziv>

Воробйов, Є., Гринишак, М., & Бурмагін, О. (2022, 20 грудня). *Без зайвих кадрів: юридичні аспекти фото- та відеозйомки*. Платформа прав людини. <https://ppl.org.ua/bez-zajvix-kadriv-yuridichni-aspekti-foto-ta-videozjomki.html>

Глушко, А. (2017). Візуалізація збройного конфлікту в українських мережових ЗМК як фактор медіатравми. У Ю. Чаплінська (Ред.), *Медіатравма в умовах інформаційної*

війни: психологічний та педагогічний аспекти. <http://mediaosvita.org.ua/book/glushko-a-v-vizualizatsiya-zbrojnogo-konfliktu-v-ukrayinskyh-merezhevyyh-zmk-yak-faktor-mediatravmy>

Детектор медіа. (2021, 17 лютого). *«Журнал Житомира» порушив Кодекс етики, опублікувавши фото повішеного*. <https://detector.media/community/article/184945/2021-02-17-mediachek-zhurnal-zhytomyra-porushyv-kodeks-etyku-opublikuvavshy-foto-povishenogo>

Дмитрюк, В. (2019). Фотофольклорні аспекти модерних обрядів переходу: від приватних до публічних практик. На матеріалах Одещини. *Народознавчі зошити*, 5, 1274–1285. <https://doi.org/10.15407/nz2019.05.1274>

Долецький, В. (2009). Право на пам'ять як частина змісту права на життя: постановка проблеми. *Форум права*, 3, 227–232.

Жінки в медіа. (2024, 27 червня). *«Жінки в медіа» долучились до розробки рекомендацій КЖЕ щодо висвітлення поховань українських військових*. <https://wim.org.ua/materials/cje-recommendation>

Зубова, А. (2023, 20 грудня). *Церемонія прощання з загиблими військовими у Кропивницькому: дискусії та пропозиції*. Медіаграмотність у регіонах України. <https://milukraine.net/2023/12/czeremoniya-proshhannya-z-zagyblymy-vijskovymy-u-kropyvnyczkomu-dyskusiyi-ta-propozyciyi>

Ільків, Я. (2023, 13 вересня). *«Похорони воїнів важливі не лише для їхніх родин». Що варто знати про традиції прощання із загиблими*. Платформа пам'яті Меморіал. <https://tinyurl.com/угх9wv33>

Комісія з журналістської етики. (2024, 30 квітня). *Правила висвітлення прощань із загиблими воїнами*. <https://cje.org.ua/news/pravylo-vysvitleniya-proshchan-iz-zahyblymy-voinamy>

Кузьменко, Л., Куш, Л., Дворовий, М., & Погорелов, О. (Ред.). (2022). *Саморегуляція українських медіа під час дії воєнного стану в Україні. З досвіду роботи Комісії з журналістської етики: Аналітично-довідковий збірник*. Комісія з журналістської етики.

Лисенко, Л. (2023). Криза етики візуальної репрезентації війни (вимір фотографії). *Образ*, 3, 37–46. [https://doi.org/10.21272/Obraz.2023.3\(43\)-37-46](https://doi.org/10.21272/Obraz.2023.3(43)-37-46)

Малай, К. (2021, 1 грудня). *Навіщо в СРСР фотографували похорон*. *Історія дивного звичаю*. OBOZ.UA. <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/navischo-vsrsr-fotografuvati-pohoron-istoriya-divnogo-zvichayu.htm>

Мельник, В. (2023, 16 березня). *Воєнна етика: новий виклик. Як війна змінила наше сприйняття «тяжких» фото та чи нормально це*. Вікна. <https://vikna.tv/dlia-tebe/vijna-v-ukrayini/shho-take-voyenna-etyka-ta-chy-mozhna-fotografuvaty-gore-royasnennya>

Мельник, В. (2024, 9 вересня). *(Не) публікуй фото загиблих дітей: де фіксація злочину переходить межі етики*. Вікна. <https://vikna.tv/dlia-tebe/vijna-v-ukrayini/chy-mozhna-publikuvaty-foto-zagyblyh-vidpovid-otara-dovzhenka>

Про внесення змін до Закону України «Про Статут гарнізонної та вартової служб Збройних Сил України» щодо військового поховального ритуалу, Закон України № 1622-IX (2021). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1622-20#Text>

Філіпова, Г. (2021). *Фото post mortem. Між пам'яттю та вигадкою*. Бабай. <https://babai.co.ua/articles/foto-post-mortem-mizh-pam-yattyu-ta-vigadkoju>

Цивільний кодекс України. Кодекс України № 435-IV (2024). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text>

Червінчук, А. (2021). *Кримінальна проблематика у ЗМІ. Конспект лекцій для студентів спеціальності 061 «Журналістика»*. Видавець С. Л. Назарчук.

Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso.

Balzer, S. P. (2013). *Leichen auf Seite Eins? Gewaltfotos und Bildethik: deutsche und spanische Qualitätszeitungen im Vergleich*. AV Akademikerverlag.

Hanusch, F. (2013). Sensationalizing death? Graphic disaster images in the tabloid and broadsheet press. *European Journal of Communication*, 28(5), 497–513. <https://doi.org/10.1177/0267323113491349>

Jackson, A. (2021, November 10). *The history of postmortem photography* — JSTOR Daily. JSTOR Daily. <https://daily.jstor.org/the-history-of-postmortem-photography>

Morcate, M. (2012). Duelo y fotografia post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI. *Sans Soleil*, 4, 168–181.

- Morse, T. (2013). Covering the Dead: Death images in Israeli newspapers — ethics and praxis. *Journalism Studies*, 15(1), 98–113. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.783295>
- Silva, M. F. S., & Eldridge II, S. A. (2020). *The Ethics of Photojournalism in the Digital Age*. Routledge.
- Stanley, L. & Wise, S. (2011). The domestication of death: The sequestration thesis and domestic figuration. *Sociology*, 45(6), 947–962. <https://doi.org/10.1177/0038038511416153>
- West, N. M. (1996). Camera fiends: Early photography, death, and the supernatural. *The Centennial Review*, 40(1), 170–206. <https://www.jstor.org/stable/23740730>
- Zelizer, B. (2007). On “having been there”: “Eyewitnessing” as a journalistic key word. *Critical Studies in Media Communication*, 24(5), 408–428. <https://doi.org/10.1080/07393180701694614>

References (translated and transliterated)

- Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso.
- Balzer, S. P. (2013). *Leichen auf Seite Eins? Gewaltfotos und Bildethik: deutsche und spanische Qualitätszeitungen im Vergleich*. AV Akademikerverlag.
- Bataieva, K. (2017). *Sotsialna vizualistyka i media-vizualnist* [Social visuals and media visuality]. Kondor.
- Buket, Ye. (2024, May 11). *Na schyty: pravyla pokhovannia i pomynannia polehlykh viiskovosluzhbovtziv* [On the shield: Rules for burying and commemorating fallen soldiers]. *Armiainform*. <https://armyinform.com.ua/2024/05/11/nashhyti-pravyla-pohovannya-i-pomynannya-poleglyh-vijskovosluzhbovtziv>
- Chervynchuk, A. (2021). *Kryminalna problematyka u ZMI: Konспект лекtsii dlia studentiv spetsialnosti 061 “Zhurnalistyka”* [Criminal issues in the media: Lecture notes for students of specialty 061 “Journalism”].
- Commission on Journalism Ethics. (2024, April 30). *Pravyla vysvitlennia proshchan iz zahyblymy voinamy* [Rules for covering farewells to fallen soldiers]. <https://cje.org.ua/news/pravyla-vysvitlennia-proshchan-iz-zahyblymy-voinamy>
- Detector media. (2021, February 17). *“MediaCheck”: “Zhurnal Zhytomyra” porushyv Kodeks etyky, opublikuvavshy foto povishenoho* [“MediaCheck”: “Journal of Zhytomyr” violated the code of ethics by publishing a photo of a hanged person]. <https://detector.media/community/article/184945/2021-02-17-mediachek-zhurnal-zhytomyra-porushyv-kodeks-etyky-opublikuvavshy-foto-povishenoho/>
- Dmytriuk, V. (2019). *Fotofolklorni aspekty modernykh obriadiv perekhodu: vid pryvatnykh do publichnykh praktyk. Na materialakh Odeshchyny* [Photo-folklor aspects of modern rites de passage: from private to public practices based on materials from Odessa region]. *Narodoznavchi zoshyty*, 5, 1274–1285. <https://doi.org/10.15407/nz2019.05.1274>
- Doletskiy, V. (2009). *Pravo na pamiat yak chastyna zmistu prava na zhyttia: postanovka problemy* [Right on memory as part of maintenance of right on life: problem statement]. *Forum prava*, 3, 227–232.
- Filipova, H. (2021). *Foto post mortem. Mizh pamiattiu ta vyhadkoiu* [Post mortem photography: Between memory and fiction]. Babai. <https://babai.co.ua/articles/foto-post-mortem-mizh-pam-yattiu-ta-vigadkoiu>
- Hanusch, F. (2013). Sensationalizing death? Graphic disaster images in the tabloid and broadsheet press. *European Journal of Communication*, 28(5), 497–513. <https://doi.org/10.1177/0267323113491349>
- Hlushko, A. (2017). *Vizualizatsiia zbroinoho konfliktu v ukrain-skykh merezhevykh ZMK yak faktor mediatravmy* [Visualization of armed conflict in Ukrainian online media as a factor of media trauma]. In Yu. Chaplinska (Ed.), *Mediatravma v umovakh informatsiinoi viiny: psikhohichnyi ta pedahohichnyi aspekty*. <http://mediaosvita.org.ua/book/glushko-a-v-vizualizatsiia-zbrojnogo-konfliktu-v-ukrayinskykh-merezhevyyh-zmk-yak-faktor-mediatravmy>
- Ilkiv, Ya. (2023, September 13). *“Pokhorony voiniv vazhlyvi ne lyshe dlia yikhnikh rodyn”. Shcho varto znaty pro tradytsii proshchannia iz zahyblymy* [“Funerals of Soldiers are important not only for their families”. What You should know about traditions of honoring the fallen]. *Platforma pamiat Memorial*. <https://tinyurl.com/yxr9wv33>
- Jackson, A. (2021, November 10). *The history of postmortem photography — JSTOR Daily*. *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/the-history-of-postmortem-photography>
- Kuzmenko, L., Kushch, L., Dvorovyi, M., & Pohorelov, O. (Eds.). (2022). *Samorehuliatyia ukrain-skykh media pid chas dii voien-noho stanu v Ukraini. Z dosvidu roboty Komisii z zhurnalistskoi etyky: Analitichno-dovidkovyi zbirnyk* [Self-regulation of Ukrainian media during martial law in Ukraine. From the work experience of the Commission on journalistic ethics: Analytical and reference collection]. *Komisiiia z zhurnalistskoi etyky*.
- Lysenko, L. (2023). *Kryza etyky vizualnoi reprezentatsii viiny (vymir fotografii)* [The ethics’ crisis of visual representation of war (the photography’s dimension)]. *Obraz*, 3, 37–46. [https://doi.org/10.21272/Obraz.2023.3\(43\)-37-46](https://doi.org/10.21272/Obraz.2023.3(43)-37-46)
- Malai, K. (2021, December 1). *Navishcho v SRSR fotohrafuvaly pokhoron. Istoriia dyvnogo zvychaiu* [Why funerals were photographed in the USSR: The story of a strange custom]. *OBOZ.UA*. <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/navishcho-v-srsr-fotografuvali-pokhoron-istoriya-divnogo-zvychayu.htm>
- Melnyk, V. (2023, March 16). *Voien-na etyka: novyi vyklyk. Yak viina zminyla nashe spryiniattia «tiazhkykh» foto ta chy normalno tse* [War ethics: a new challenge. How the war has changed our perception of «disturbing» photos and whether it’s normal]. *Vikna*. <https://vikna.tv/dlia-tebe/vijna-v-ukrayini/shho-take-voyenna-etyka-ta-chy-mozhna-fotografuvaty-gore-poyasnennya>
- Melnyk, V. (2024, September 9). *(Ne) publikui foto zahyblykh ditei: de fiksatsiia zlochynu perekhodyt mezhi etyky*. [(Do not) publish photos of deceased children: where crime documentation crosses the boundaries of ethics]. *Vikna*. <https://vikna.tv/dlia-tebe/vijna-v-ukrayini/chy-mozhna-publikuvaty-foto-zagyblyh-vidpovid-otara-dovzhenka>
- Morcate, M. (2012). *Duelo y fotografia post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI. Sans Soleil*, 4, 168–181.
- Morse, T. (2013). Covering the Dead: Death images in Israeli newspapers — ethics and praxis. *Journalism Studies*, 15(1), 98–113. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.783295>
- Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy “Pro Statut harmizonnoi ta vartovoi sluzhb Zbroinykh Syl Ukrainy” shchodo viiskovoho pokhvalnogo rytualu [On amending the Law of Ukraine “On the Charter of garrison and guard services of the Armed Forces of Ukraine” regarding the military funeral ritual], *Law of Ukraine #1622-IX* (2021). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1622-20#Text>
- Silva, M. F. S., & Eldridge II, S. A. (2020). *The Ethics of Photojournalism in the Digital Age*. Routledge.
- Stanley, L. & Wise, S. (2011). The domestication of death: The sequestration thesis and domestic figuration. *Sociology*, 45(6), 947–962. <https://doi.org/10.1177/0038038511416153>
- Tsyvilnyi kodeks Ukrainy [Civil Code of Ukraine]. *Code of Ukraine #435-IV* (2024). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text>
- Vorobiov, Ye., Hrynyshak, M., & Burmahin, O. (2022, December 20). *Bez zaivnykh kadriv: yurydychni aspekty foto- ta videoziomky* [Without extra shots: Legal aspects of photo and video recording]. *Platforma prav liudyny*. <https://ppl.org.ua/bez-zajvix-kadriv-yuridichni-aspekti-foto-ta-videoziomki.html>
- West, N. M. (1996). Camera fiends: Early photography, death, and the supernatural. *The Centennial Review*, 40(1), 170–206. <https://www.jstor.org/stable/23740730>
- Women in Media. (2024, June 27). *“Zhinky v media” doluchylys do rozrobky rekomendatsii KZhE shchodo vysvitlennia pokhovan ukrain-skykh viiskovykh* [“Women in Media” contributed to the development of recommendations by the Commission on Journalism Ethics regarding coverage of the burials of ukrainian soldiers]. <https://wim.org.ua/materials/cje-recommendation>
- Zelizer, B. (2007). On “having been there”: “Eyewitnessing” as a journalistic key word. *Critical Studies in Media Communication*, 24(5), 408–428. <https://doi.org/10.1080/07393180701694614>
- Zubova, A. (2023, December 20). *Tseremoniia proshchannia z zahyblymy viiskovymy u Kropyvnytskomu: dyskusii ta propozyitsii* [Military burial ceremony in Kropyvnytskyi: discussions and decisions]. *Media Literacy in Ukraine’s Regions*. <https://milukraine.net/2023/12/czeremoniya-proshchannya-z-zagyblymy-vijskovymy-u-kropyvnytskomu-dyskusiyi-ta-propozytsiyi>

Olga Peleshok

Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Ukraine

MILITARY BURIAL CEREMONY. ETHICAL NOMINATIONS OF SENSITIVE VISUAL CONTENT IN THE MEDIA

The relevance of this research is underscored by the importance of studying sensitive visual content in the media and understanding how it is covered in journalism. This article aims to identify and analyze negative trends in the ethical handling of sensitive content, specifically regarding the photographic representation of farewell ceremonies for Ukrainian soldiers. The subject of the research is the ethical aspects of visual content in Ukrainian media. The analysis focuses on the importance of context, the possibility of documenting events through photography and its inherent subjectivity, the emotional weight a photograph carries, its impact on the viewer, the recording of human rights violations, and the ethical issues surrounding the coverage of farewell ceremonies for fallen soldiers. The research employs general scientific methods and techniques, including empirical and systematic analysis as well as analytical, comparative, and descriptive methods.

The results of the study. The ethical principles of journalism have always been relevant. However, with the onset of the war in 2014 and the full-scale invasion of Ukraine by the Russian Federation in February 2022, these issues have become even more significant and have gained new meaning. To date, there is no comprehensive research in Ukraine addressing the ethical principles of journalism concerning the publication of visual materials concerning war victims. The ethical standards for publishing images of military funerals of those who died as a result of Russian aggression remain ambiguous. This topic requires serious reflection in today's media environment, where sensitive content is frequently aired. It is crucial to explore and define the boundary between the necessity of using photographs to substantiate war crime evidence and the ethics of disseminating emotionally charged images in their original form.


It has been noted that the media often do not take into account the potential impact of photos from the funerals of fallen soldiers on their audience. Some viewers may prefer not to see close-up images of soldiers in coffins. The research suggests that retouching such photos (e.g., blurring the face) would be a professional approach, as the depiction of farewell ceremonies can significantly affect the grieving process of the deceased's relatives and loved ones. Thus, media images of military funerals should be presented to encourage thoughtful consideration rather than incidental shock or distress.

Keywords: media; journalism; photography; ethics; ethical principles; sensitive content; visual content; Russia-Ukraine war; military; burial; military funeral.


Стаття надійшла до редколегії 14.10.2024

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.11>
УДК 821.161.2-94:929

Тетяна Вірченко

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7953-2285>
t.virchenko@kubg.edu.ua

Тетяна Видайчук

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7290-0006>
t.vydaichuk@kubg.edu.ua

ЛІТОПИС ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА РІК 1883 Частина друга

ЖОВТЕНЬ

1 жовтня у своєму щоденнику Борис Грінченко робить доволі розлогий запис, який вказує на роз'ятрену душу закоханого юнака та на глибокий самоаналіз.

«Коли я бажаю тепер чого небудь усією силою своєї душі, так це запевне забути зовсім усе, забути минуле життя. Ці згадки ох як вони давляють міні груди, як тяжко з іми дихати. А ще тяжче, коли знаєш, що єсть та святая душа, що покохала тебе щиро, безповоротно і за-що-ж? Розумію і розумом і серцем, що недостойний я реміня з її черевика роз'язати, бо за мною устає мое минуле, мое ганебне минуле. Я не знаю, що міні робити, як міні дивитися в вічі чистій коханій дівчині, міні, споганеному і серцем, і розумом! О як-би вона знала мене так, як я себе знаю, може-б вона мене й не кохала, бо хіба-ж і можна такого кохати?»

Але можна зробитися инчим і я зроблюся ім. Тільки згадки, згадки ці не дають міні спокою, давляють мене. О як-би забути своє минуле!¹

Того ж дня Борис Грінченко записує у щоденнику ідеї, які виникли в нього внаслідок прочитання робіт французького економіста Шарля Дюноє (Charles Dunoyer, 1786–1862). Ці думки читаються як поради тогочасним громадським і політичним діячам, до яких належав і сам автор записів: «Хай вони роблять словом і для великоруської громади і вивіснюють їй значення і потребу для кожного племені цього національного розвитку, щоб розуміння і звички великоруської громади пронялися признанням потреби цієї. Останнє для того потрібне що ми живемо укупі з москалями і повинні звертати увагу на той або другий погляд їх на наше діло. <...> Обов'язок-же зробити це і вивіснити це усім українським діячам падає на уявитель і ватажків нашої

громади»². Розмірковує про нагальну необхідність і слухний час для початку боротьби за Україну проти «системи денационалізації»³, зауважує, що для цього є всі сили та стверджує: «Так будемо-ж робити!»⁴

1 жовтня повідомляє Марії, що їздив до Віри Батовриної, але не застав її вдома, через що надто засмутився.

3 листа, написаного 1 жовтня Анастасією Віцман, впливає, що листується вона і з нареченою Бориса — Марією, усі троє активно обмінюються фотокартками. Авторка вболіває за Бориса і його стосунки, нарікає, що він багато палить у розлуці з коханою: «Не скурись серденько, як небудь до Різдва вже підожди, а там і побачиш Марусю»⁵. Запевняє, що Маруся теж журиться, але ще більшого смутку їй додають переживання з приводу того, чи буде в Олексіївці школа.

Лист закінчується зверненням до Бориса: «Не журись, серденько, та пиши міні чаще бо ти мабуть сам знаєш яку радість робиш своїми листами»⁶.

Композиційно лист складається із двох частин. Перша частина писана Анастасією Віцман олівцем у лікарні біля ліжка хворого брата, про що вона також повідомляє у листі. Друга частина, писана пером і чорнилом, видається незапланованим до листа доповненням, викликаним отриманою в майстра своєю фотокарткою, яку адресантка додає до листа.

2 жовтня Борис дописує, що в Олексіївці «проходу міні не дають: усе натякають, що я із-

¹ Грінченко Б. Записник. 1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б2. С. 7–9.

² Ibid. С. 11–13.

³ Ibid. С. 18.

⁴ Ibid. С. 20.

⁵ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 01.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35888. Арк. 1.

⁶ Ibid. Арк. 1 зв.

див побачитися з моєю невістою і тепер певні, що вже не на мамі, а на Вірі я ожениюся»⁷.

3 жовтня розмірковує, «що люде, котрі повинні бути єдині душею, до якогось часу і не знають один одного. О як я дякую старому Горбачевському за те, що він тоді познайомив мене з тобою!»⁸

5 жовтня Борис пише, що прийшов лист від Анастасії Віцман, яка повідомляє, що повернулася у Чупахівку ще 25 вересня, бо школа не мазана і дрова не заготовлені, розказує, як удвох із місцевою бабою білили школу і прибирали, як це позначилося на здоров'ї Анастасії. Жаліється, що попечитель «всіх вооружив против школи, і вони тепер кажуть, що на якого біса нам та школа, наши діди і без грамоти то жили краще, ніж тепер живуть люди»⁹.

Хвалиться, що скоро надішле нову фотографію, на якій вона гарно вийшла, так «що фотограф виставив цю карточку під скло»¹⁰.

Ділиться з Борисом сподіванням: «І як мині хочетця скоріше вивчитця писать без помилок»¹¹, адже друг і товариш завжди схвалював її прагнення вивчити українську мову.

6 жовтня Борис розповідає про цього листа Марії та перепитує, «ну що ти там робиш, хотів би я знати. Чи ти читаєш тепер? вчишся? Не треба забувати про те, що нам треба яко мога більше знаннів придбати»¹².

7 жовтня закінчує писати цей лист побажанням, щоб Маруся «берегла себе і берегла яко мога дужче»¹³.

Того ж дня Борис отримує лист від Марії вже з Братениці, з якого довідується, що в школі немає нікого, у вчительській хаті холодно, днів немає, помічника Павла теж немає. «Вчиття почну 3-го Листопаду, а сёгодні сказала старості щоб сповістив щоб приводили хлопців»¹⁴.

Марія певною мірою докоряє коханому: «Борис, коли ти покинеш писати усяку дурницю про свою, ніби “споганену душу” та про те “як високо я стою перед тобою”»¹⁵

Також згадує і коментує гру в загадки, питає, чим коханому запам'ятався день 16 липня.

⁷ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 29.09–07.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42263. Арк. 2.

⁸ Ibid. Арк. 2 зв.

⁹ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 28.09.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35892. Арк. 2.

¹⁰ Ibid. Арк. 2 зв.

¹¹ Ibid.

¹² Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 29.09–07.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42263. Арк. 3.

¹³ Ibid. Арк. 3 зв.

¹⁴ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 27–29.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36490. Арк. 1.

¹⁵ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 29–30.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36491. Арк. 1.

Повідомляє, що також запросила побачитися на Різдво «маму» (Анастасію Віцман) та Івана Зозулю, бо після Різдва вже почнеться навчання в школі. Висловлює певне припущення: «Слухай, міні здаетця, що зятягаючи до себе маму і укупі з цим Івана, ти покладаєш на це якись надії. <...> Так, чи ні?»¹⁶

Запевняє Бориса, що харчується добре і береже здоров'я. Повідомляє, що хоче книжки Лободи відправити Анастасії Віцман, а вже як вона їх прочитає, то повернути Борисові.

Свого листа Марії Борис починає дуже поетично: «Зоре моя вечірняя, кохана зоре, нарешті я таки діждався твого листа, твого щирого слова»¹⁷.

У подальшому викладі спостерігається інтенція навчати кохану української мови, адже слова *згола* та з *особна*, *рахунок* пояснені автором листа в дужках.

З листа випливає, що Борис помилився, згадуючи конкретну дату їхнього інтимного зближення. Він писав, що це сталося 16 липня, проте тепер розуміє, що 17, і визнає це.

Погоджується, що всім «змійвським» друзям треба зібратися на свята. Застерігає Марусю, щоб та нічого не вигадувала на рахунок Івана Зозулі та Анастасії Віцман. Повідомляє, що отримав листа від Віри Батовриної: вона запросила в гості, але він не поїде, адже потрібно берегти кошти.

Коментує поезію Тараса Шевченка, яку вони раніше обговорювали: «Шевченко писав ті вірші своїм союзникам полякам. А той, кого він просить забути і не проклинати, певне Н.І, котрий тоді послав поляків і Шевченка»¹⁸.

Лист містить і Борисові міркування про одруження, адже він повідомив батькам про такий свій намір: «Одібрав листа з дому од матері, а батько нічого не пише. Про мое одружіння — а ні слова. Так, наче й розмови не було»¹⁹.

Описує обставини, в яких пише листа: «Це бач я зараз краду школи час. Школярів посадив самих робити, а сам пишу, бо міні просто не терпитця так руки і рвутьця до тебе писати»²⁰.

Лист коханій Борис продовжує увечері після школи: «Ми, бачиш, трохи недоладні люде: думали про духовний бік свого життя, а материяльний зовсім закинули. <...> Так ось я де-що розрахував і поділюся з тобою своїми рахунками. Я плачу за харчі 5 р. 50 к., на чай іде 3 р. Значить 8 р. 50 к. Останнія потреб багато у нас не буде і я думаю, що за 2 р. 50 к. їх можна вдовольнити. Значить на двоох 20 р., та ще треба додати 1 р. 37½ виплатки Данилові. Значить на одєжу і всякі другі потреби зостаєтця 6 руб. Не багато, але жити можна. Коли завестися своїм хазяйством, а це можна з того літа, то життя буде трохи

¹⁶ Ibid. Арк. 1 зв.

¹⁷ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 07.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42262. Арк. 1.

¹⁸ Ibid. Арк. 1 зв.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

дешевше. <...> От тобі економічний бік нашого життя. Коли хочеш, то доповни його, розібрати потрібно кожен одділ. Але кращого нічого не вигадаеться, здається. Треба ще зауважити, що до самого 1 Січня 1885 р. не можна ждати ніякого додатку до 330 р. Потім такий додаток може з'явитися завбільшки у 45 р. за гімнастику. — Я все це суджу та думаю, як-би його так зробити, щоб після Різдва, як ми вже приїдемо у Олексівку, з'явилось у нас хоч рублів 50 грошей. Але пригадати я, нічого не пригадав, а без їх буде я знаю скрутно. Ну, та як небудь встроїмося»²¹. Як бачимо, друзі дотримались рішення і спільно збирали гроші для закупівлі книжок для вчительських бібліотек — 1 р. 37½ коп. виплат на рік).

Згадано в листі й соціально-політичні події, зокрема про ідею «всесловного села»: «Посилаю тобі вирізку з “Ю.К.” Цей повний проект дуже цікавий. Пан Кохатов і Т^{во} в цьому проекті позводили до купи бюрократичні тенденції з деякими ліберальними. Вони хочуть, здається, за одним заходом послугу зробити і Богові і чортові»²² — ідеться про публікацію в російськомовній газеті «Южный край», що виходила в Харкові з 1 грудня 1880 року до 1919 року. «Але тут ще нічого — от як-би ти прочитала про город і про стобсунки села й города — от де кумедія. Я тобі пришлю, як це тільки з'являється у “Ю.К.”»²³

Завершує лист Борис прощальним віршем до коханої, зі змісту якого вгадуються їхні побачення у Змієві.

Світять Зорі, серед неба
Білолиций сяє
Кущ зелений у садочку
Віти нахиляє
Під вітами заховались
Обнявшись двоє...
Ніхто нема того щастя
І долі такої,
Як ті двоє собі мають...
Чи правда, кохана?
Ох згадаеш, серце в грудях
І мліє, і в'яне
Знов захочеш вертути
Той садок, ті ночі,
Знову хочеться дивитись
В любі зорі-очі,
Знову хочеться пригорнути
Кохану одну...
Ой засни-ж ти мое серце
Засни на хвилину,
Поки знову не вернеться
Те щастя і доля,
Щоб не згинуть до віку,
Не згинуть ніколи!²⁴.

У постскрипті Борис додає: «А знаєш, я дуже люблю у своїх листах до тебе писати твій. Міні вже й та думка, що я твій дає трошки щастя. Ще раз твій»²⁵.

08 жовтня Борис починає листа до коханої Марії так: «Знаєш, чого міні хочеться? Обняти й поцілувати тебе. А мабуть надокучив я тобі в кожному листі повторювати теж саме. Ну, що-ж робити, коли що хвилини і руки і губи сверблять. На дворі лив дощ і нагадав міні інші літні дощі, під котрими вдвох з тобою, пригорнувшись у куточку у Мосьпанчиній коморі... ех! та краще не згадувати, бо як згадаєш, то згадується неначе серце вискочити хоче і поплинути туди...»²⁶

Частина листа від **9 жовтня** вже не прийнята такими ніжними почуттями, а стосується тогочасного громадсько-політичного життя. Борис зазначає, що з цим листом надсилає вирізки з газети «Южный край» про проекти комісії Коханова: «Треба зауважити, що в останнім царюванні А. ІІ і при початку царювання А. ІІІ більша частина, так званої, громади сподівалася конституції. Про це навіть голосно усюди балакали. Але дати конституцію для Росії здалося государству ще раннім, невчасним ділом. <...> Проєктуємими одмінами думають замінити ці старі підвалини на нові і загоїти страшну рану. Я бажав-би гаряче, щоб цей новий план самовправи села, повіта й города зробив-би те, чого од його ждуть. <...> Міні здається, що цей проект не зробить ніякої користі, бо увесь він силкується з'єднати два зовсім різні діаметрально противулеглі початка: централізацію і самовправу. <...> Ну, поживемо — побачимо»²⁷. Цікавиться думкою Марії щодо цього проекту.

Дуже чітко застерігає Марію: «Обегайся з українською мовою і книжками, бо тепер за цим дивляться добре і тебе прожене Біл. з вчительок з “вовчим білетом”, як прогнали Лободу. <...> Це треба ще й мамі написати»²⁸ (тобто Анастасії Віцман).

Висловлює Борис і пораду щодо систематизації їхнього з Марією частого листування: «Пиши завжди на який лист ти пишеш одмову, а то так заплутаємося і як згине десь лист, то й не знатимем. Це ти пишеш міні одмову мабуть на лист од 29 Жовтня. Жду тепер одмови на листи писані 7 і 8 Листопаду, і на цей третій»²⁹.

Згадує в листі пана Копйова, який видається Борисові і поганим учителем, і поганим завідувачем педагогічної ради; завідувачем він став через знайомство з начальником Земської Управи: «Тепер той председатель, слава Аллахові, счез з Земства, <...> і я оце й вигадую, як би его цього дядька

²¹ Ibid. Арк. 1 зв. – 2.

²² Ibid. Арк. 2.

²³ Ibid. Арк. 2 зв.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 08–12.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. ІІІ. Од. зб. 42261. Арк. 1.

²⁷ Ibid. Арк. 1 – 1 зв.

²⁸ Ibid. Арк. 2.

²⁹ Ibid.

витурити з місця завідуючого. <...> Законовчитель на моїм боці, але цього ще мало і треба, щоб і Литвинов був теж. <...> Я знаю, що я зміг-би поставити діло так як треба, а про те сиджу тепер з зв'язаними руками через цього дурня»³⁰.

Цього дня, 9 жовтня, Бориса Грінченко отримує чергового листа від Анастасії Віцман, написаного 3 жовтня 1883 року у селі Чупахівка, що поблизу Охтирки. У листі — вдячність за те, що він робив і робить для її матері, — недарма за ці вчинки Маруся його називає «святошею». Їй же соромно, тому вона все більше і більше прагне вчитися і робити щось корисне, «а тоді вже Борис як побачу що буде користь і з мого вчення, тоді я протягну до тебе руку і назовуся твоїм другом (а тепер і тобі сором мати такого друга як я)»³¹.

Повідомляє, що як була в Харкові, то через подруг дізналася, «що і твоя Поля в інституті»³² — ідеться про рідну сестру Бориса Аполлінарію. Називає її своєю «сестрєнкою», пише, що зовсім змінилася.

Анастасія пише і про скромне вчительське життя, про підробіток шиттям і про те, що поверне борг на Різдво, як приїде до Бориса. Розказує, що хоч і до Лебедина приїздив інспектор Чваров та привіз грошову нагороду, з якої вона отримала лише 30 копійок, «та тільки так багато було дирок що треба позатикати, що мені нічого не залишилось»³³.

Згадує, що щаслива лише в ті хвилини, коли читає; просить Шевченкового «Кобзаря» не надсилати, бо має; обіцяє повернути надіслані книжки, як прочитає.

У листі також ідеться про зацікавлення Анастасії українською мовою, авторка просить: «Напиши на цім самім листі значеніє цих слів»³⁴: лейстровик, шанці, на поталу, мажі, вабити, цвяшок, прикрій, рух, метушня, пащі, сновигати, спріяв, заласся, у сваволі, не боргуй, цноти, бентежити, глузд, сказати прикрі слова, шлюб квапливий, прикро, справжня, мавпа, робак, чвара, вкраїнські вірлята веселять душу, каньоха, кабати, бокач, кармазин, футруш, верескло. Слова наводять у контекстах і залишає між рядків місце для пояснення. Перелік слів з контекстами уміщений більше ніж на двох сторінках листа.

На завершення Анастасія пише про особливості її вчителювання: «Щеб писала, так треба йти в школу, бо мої хлопчики вже поприбігали, чи тож і далі так хапатимутьця до вчиття як тепер, вчора я їх одсилаю до дому, а вони прохають щоб ще трошки посидіть в школі та побалакать. <...> Якчо пійде моя праця по школі, ну робитиму як умітиму, і на скільки зможу робити»³⁵.

У фрагменті листа від **11 жовтня** Борис вступає в полеміку зі словами Некрасова «Дряхлый миръ на роковомъ пути». «Нехай увесь світ “дряхлый”, але не ми, не наша Україна»³⁶, — пише Грінченко, і на підтвердження своєї думки додає вірш.

В нас повно сили, не впали ще руки,
Ми зможемо гордо знести
Й недолю тяжкую і люти муки
Й нехибно тим шляхом іти,
Яким ішли досі і йтимем до краю
Й на ёму робитимем ми,
І жодна нас сила тепер не зламає:
Ми праці й недоли сини.

Того ж дня Борис пише листа Іванові Зозулі у Таранівку, в якому висловлює щирі радість від переведення друга до школи в українському селі. «Знаеш, я завидую тобі»³⁷. Повідомляє, що Анастасія Віцман і Маруся хвилювалися за нього. Запрошує Івана до себе в гості: «У п'ятницю 21 Листопаду у ночі приїзди до мене (годин у 12). На вокзалі ти знайдеш звощиків і наймеш одного за двугривенник до моєї школи (4 верстви). Приїдеш до школи, йди у ті двері, що не од шляху, а од саду, просто по східцях на гору. Як зійдеш на східці, то просто тебе будуть двері, корті ведуть у кориторъ; у цьому коритореві перші двері направо у мою хатинку. <...> Переночуєш у мене, а на другий день 22 Листопаду поїдемо до Батовриної. Бідна дівчина сумує одна хвора і без книжок. <...> Того-ж дня у вечері ми вернемося в Олексієвку. (Поїздка стане нам по 1 р. на чоловіка). Потім, переночувавши у мене, ти поїдеш у 6 годин у Таранівку. <...> От тобі мій план. Що треба нам побачитися — ти це знаєш і сам»³⁸. Додає список книжок для Віри Батовриної, бо свої книжки пороздавав.

Цього ж дня Борис Грінченко отримує ще одного листа від Анастасії Віцман, який дописувачка починає жартівливими докорами Борисові про те, що він давно не пише: «Тут у Чупахівці в школі живе бідна одинока Настя, котра бозна як жде од вас [друзів зі Змієва] листів, цей світ тоді миліше, як читаю їх, бо забуваю що я тут одна»³⁹. Емоційно розповідає, як «Кобзарь» Гребінки — «од того місця де він згадує як лежав під грушею та ів груши»⁴⁰ — нагадав їй Зміївську грушу. Так з ностальгією і ніжністю згадує педагогічні курси в Змієві.

Лист стосується і вчительської діяльності. Авторка повідомляє, що вчора була у свого попечителя, який пообіцяв їй привезти з Харкова

³⁰ Ibid. Арк. 2 – 2 зв.

³¹ Віцман А. Лист до Бориса Грінченка. 03–04.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35889. Арк. 1 зв.

³² Ibid.

³³ Ibid. Арк. 2.

³⁴ Ibid. Арк. 3 зв.

³⁵ Ibid.

³⁶ Грінченко Б. Лист до М. Гладилої. 08–12.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42261. Арк. 4.

³⁷ Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 11.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 40895. Арк. 1 зв.

³⁸ Ibid. Арк. 2 зв. – 3.

³⁹ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 10.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35890. Арк. 1.

⁴⁰ Ibid.

словники, карти, глобус та інше приладдя для школи. Розказує, що надіслала до Києва в магазин Ільницького 5 карбованців, «щоб прислав де які книжки і словниці Левченка. <...> Дуже хотілось більш виписати, та те горе, що в кармані пусто»⁴¹.

Наприкінці листа перепитує Івана: «Бач, ще забула спитать про Зозульку, напиши в якій він тепер школі кує (чи в тій де й був, чи в другій)?»⁴²

Цього ж дня Борис отримує від Марії листа, що містить таке прохання: «Коли можна буде, то роздобуть “Історію Малоросії” хоч не тепер, а пізніше а тільки роздобудь, серце»⁴³.

Марія повідомляє, що «хлопців зібралось аж 20. Як побачила я их, так радісно на душі стало, так весело як уже давно не було. То все міні страшно було братися за вчиття, а тепер дей страх дівся. Так наче ёго ніколи й не було. От як би ти подивився на моїх хлопців! Які вони славні. <...> Але дівчата така погань, що я б їх усих повигонила. Сёгодні дві з дворових явились з вистриженими чубами. Ну як тобі це покажетця?»⁴⁴

З листа Борис дізнається, що Марія хоче почати переклад «Сагайдачного» Данила Мордовця. «Я думаю, що це самий раціональний спосіб вивчитця рідній мові. А ти як думаєш про це?»⁴⁵ Планує свою роботу так: «Коли міні вдастьця хоч одну главу перекласти, так я зараз пошлю переклад тобі, ждатиму твого присуду, а поки це буде возьмусь ізнов за Щапова. Дуже сподобалася міні ёго книжка: гарно він пише, так гарно, що читаеш і хочетця»⁴⁶.

Марія знову згадує про їхню з коханим гру в загадки. З листа знову впливає дата ближчого знайомства молодих людей — 17 липня 1883 року.

Також пише коханому: «З переїзду у Братеницю я причісуюсь так як ти любиш»⁴⁷, — з контексту зрозуміло, що зав'язує волосся туго на потилиці. Жаліється, що в хаті досі холодно.

Допис містить розмірковування Марії, на які вона хоче почути думку Бориса, доволі авторитетну для неї: «Ї що за паскудний чоловік отой Закревський. Ну на що він написав таку чортобатьківщину про українську літературу. <...> Він каже, що українська література тільки таки потрібна для забавки. <...> Значить видавши свою книжку він назначив її для забавки нічого не роблячих людей!»⁴⁸

⁴¹ Ibid. Арк. 2.

⁴² Ibid.

⁴³ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 01–03.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36488. Арк. 1 зв.

⁴⁴ Ibid. Арк. 2.

⁴⁵ Ibid. Арк. 2 зв.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 04–07.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36489. Арк. 3.

⁴⁸ Ibid. Арк. 4.

У цьому ж листі Марія обговорює з Борисом уроки священнослужителя в її школі: «С попом міні так чисто і сміх і гріх. Прийшов учора і зараз почав с тими хлопцями, що ще тільки третій день у школу ходять балакати про Бога в трех лицях. Ну ті, звісно, не розуміють, що він каже, а він сердитця, кричить на їх. Ну, с цими скінчив, почав із другими рівняти Бога до сонця. Ї ці теж не дуже зрозуміли ёго, бо сёгодні казали міні, що сонце — Бог. <...> І цей піп у нас в ряду гарних законовчителів. А як би на мене, так я б ёго в три шиї із школи, щоб і дітей не задурював»⁴⁹.

12 жовтня Борис відповідає на Марієне прохання: «Ти просиш, щоб я тобі роздобув Історію України. Але це річ не така лехка як ти думаєш. Нам не дають нічого робити і дві історії України Бантиша-Каменського і Маркевича зробилися вже бібліографічною рідкістю, історія України Левіцького надрукована не тут, а в Галиччині, а монографії Костомарова хоч і можна купити, але вони занадто дорого коштують»⁵⁰.

Щодо перекладу «Сагайдачного», то радить Марії покипочекати і вчитися мови, читаючи й пишучи щось, окрім перекладу: «Вчиття дасть знання, знання розівьє розум, а при ёго пособі розвиваетця й сила волі, котра дає вміння боротися»⁵¹, — підсумовує Борис.

Схвалює Марієне читання: «Книжка Щапова гарно й розумно написана, але він звертає увагу тільки на північну Росію, а про південну каже дуже мало»⁵².

Повідомляє, що від Анастасії Віцман отримав листа, до якого було додано її портрет; жалкує, що досі не має Марієної фотокартки. Інформує, що Литвинов взявся вибивати для них окреме приміщення. Додає до листа малюнок із зображенням своєї кімнати, підписавши його так: «Місце, де висить “знаменитий піджак”»⁵³. Просить Марію написати листа Данилові Ткаченку.



⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 08–12.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42261. Арк. 4 – 4 зв.

⁵¹ Ibid. Арк. 4 зв.

⁵² Ibid. Арк. 5.

⁵³ Ibid. Арк. 5 зв.

Насамкінець жаліється, що ледве впорався з перевіркою зошитів, майже приготувався до всіх нових уроків, окрім уроку історії, підготовку якого залишив на ранок. «Прошай, моя зоре, моя голубко, моя вірада и щастя єдине. Спи спокійно, бо я знаю, що ти вже спиш. Бувай здорова, мое єдине кохання. Твій навіки Борис»⁵⁴.

13 жовтня Борис починає листа до Марії жартами про те, що на його попереднє місце роботи взяли їхню спільну знайому зі Змієвських учительських курсів — «Соничку-мисс».

14 жовтня лист продовжується кількома абзацами зізнань у коханні.

15 жовтня Борис Грінченко отримує листа з Києва від Михайла Старицького, який перепрошує, що давно не писав, адже не був у Києві, їздив Україною. Повідомляє, що змінив вектор діяльності, «взяв під свою руку»⁵⁵ трупу Марка Кропивницького, тому віршів Бориса не розглядав, лише частину передав у «Раду», а другу частину доручив Євгену Трегубову з Колегії Галагана, щоб він передав до «Ради». Також пише, що з першим випуском альманаху «Рада» сталася прикрість: «Книгарь Ільницький збанкрутував и замотав міні ціле видання, такъ що моїхъ більше 1000 карб. лягнуло»⁵⁶. Проте все ще пропонує Борисові, якщо він має вірші для публікації, надсилати їх йому на адресу, а вже він їх передасть Трегубову і поклопочеться.

Цього дня Борисові Грінченку надходить короткий лист від його учня Василя Корбанева зі школи в селі Єфремівка. Написаний каліграфічним дитячим почерком, він містить висловлення вдячності вчителю за науку: «Кланяюсь я вамъ низкимъ поклономъ. Благодарю я вас что вы насъ учили и мы завами очень жалкуемъ хоть бы вы еще съ годъ поучили насъ. Приесжайте кнамъ посмотриеть въ школу. Теперь у нас учительници сохвія павловна. Приесжайте кнамъ кьмитреводню»⁵⁷.



Б. Грінченко. Школа у Єфремівці.
ІР НБУВ. Ф. III. Од. зб. 41226. Арк. 19.

⁵⁴ Ibid. Арк. 7.

⁵⁵ Старицький М. Лист до Б. Грінченка. 13.10.1883. ІР НБУВ. Ф. III. Од. зб. 39441. Арк. 1.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Корбан В. Лист до Б. Грінченка. 15.10.1883. ІР НБУВ. Ф. III. Од. зб. 39217. Арк. 1.

Цього ж дня Борисові Грінченку надходить лист від його учня Сидора, який за спогадами Марії Грінченко, найбільше припав учителю до душі, а згодом Борис присвятив йому вірш «Хлоп'яті». Лист надійшов із села Єфремівка, написаний на розлінованому папері дитячим каліграфічним почерком. Учень звертається до адресата «Любимый нашъ учитель», пише, що учні шкодують, бо той поїхав, що його постійно всі згадують: «И кланяемъ мы вамъ низкимъ поклономъ за то, что вы учили насъ хорошо, <...> за то что дарили книги и ручку»⁵⁸. Сидор розповідає про нову вчительку Софію Павлівну, яку колишній вчитель може знати, запрошує свого його в гості на храмове свято.

У фрагменті листа до Марії від 15 жовтня повідомляє про лист від Михайла Старицького і переповідає його, зокрема, що той «видання "Ради" передав якомусь панові Трегубову з Колегії Галагана»⁵⁹, шкодує через банкрутство Ільницького — видавця багатьох українських книжок, які вони з друзями час від часу купували.

Із задоволенням хвалиться Марії, що отримав «два листи од своїх школярів з Тройчастой, <...> школяри, як видно з листів дуже жалкують за мною. Написав ім и одмову і знову жду од їх звістки»⁶⁰.

Пише, що в «Київі має вийти або вже вийшла характеристика Шевченка, написана якимось п. Кулябко. Не знаю а ні хто цей Кулябко, а ні яка ёго характеристика»⁶¹. Ідеться про видання «Тарас Григорьевич Шевченко (По книге г. Чалого и по «Кобзарю»)» (Київ, 1883, 76 с.), громадського діяча Сергія Кулябки, якого свого часу ініціював створення у Харкові монумента українському поетові.

Продовжує листа Борис описом своїх справ. Пише, що наважився почати боротьбу зі своїм завідувачем: «Першим актом цієї борні буде придбання права мати нашій школі свою педагогічну раду»⁶².

Завершує фрагмент листа від цього дня пізно ввечері побажанням для Марії: «Бажаю, щоб тобі приснився той вечір (чи ніч) на кладовищі у Змієві. — Для мене тепер Зміїв найкращий город на всій Україні»⁶³.

16–17 жовтня Борис пише спогади про їхні з Марією зустрічі у Змієві. Його почуття суголосні уривкам віршів, які він цитує, або уривкам, які пише сам.

Цього ж дня пише Данилові Ткаченку листа, який є прикладом

⁵⁸ Сидор. Лист до Б. Грінченка. 15.10.1883. ІР НБУВ. Ф. III. Од. зб. 39216. Арк. 1.

⁵⁹ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 13–19.10.1883. ІР НБУВ. Ф. III. Од. зб. 42260. Арк. 1 зв.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

і дружньої переписки, і листування з професійних потреб.

Спочатку висловлює прохання: «У вас мабуть є інструкція городських двохкласових шкіл? Так коли там є які небудь §§ про адміністрацію школи згола і про педагогічну раду школи з особна, то випиши, коли можна, ці §§ і пришли»⁶⁴.

Потім Борис обурюється, що Данило не відповідає йому на листи. «Пиши, бісова личина, а то їй-бо досадно. Ну якого-я чорта мовчав! Невже ніколи й написати?»⁶⁵

Також інформує друга, що «Старицький узявся за трупку Кропивницького і роз'їздить з нею по Україні. От непосидяча натура! А видання “Ради” передав якомусь панові Трегубову (з Колегії Галагана), а що воно таке отой пан — аз не в'єм. Далі дуже паскудна звістка: збанкрутувавсь книгарь Ильницький. Це, сто копанок ёму чортів, кепська справа, бо він був найголовнішим українським книгарем і видавцем українських книжок. Старицький пише, що він замотав усе видання “Ради” і що ёго грошей загинуло за Ильницьким 1000 карб.»⁶⁶

Повідомляє, що «якийсь Кулябко видає або вже видав у Києві характеристику Шевченка»⁶⁷.

Пише, що Івана Зозулю перевели в українське село Таранівку, що не так далеко від Олексіївки, і Борисові не довго та не дорого їхати туди поїздом.

Згадує в листі Анастасію Віцман: «Мама-Настя пише міні, що вона того досі до тебе не писала, що боїтця писати до тебе листа, написаного з помилками в мові. Ти таки її трохи налякав, здається, тим, що в Змієві все глузував»⁶⁸.

Повідомляє другові й про своє вчителювання. «У моїй школі незгода з завідуючим — така погань»⁶⁹, описує новини і події, які сталися зі спільними знайомими — вчителькою Б., Миколою Аполонівичем. Радіє з того, що «наші дівчата вчатця українській мові»⁷⁰ — про колежанок зі Змієвських учительських курсів.

Завершується лист так: «Писав-би більше, так ти не хочеш писати. Як напишеш, то й я напишу, а поки прощавай, коханий мій друже. У тому листі я кланявся твоїй жінці в цьому кланяюсь знову низенько до самої землі. Твій друг Борис»⁷¹.

18 жовтня Борис повідомляє Марії, що прийшов з Харкова знайомий учитель, котрий був у Литвинова: «Сам Л[итвинов] стоїть за педагогічну раду і держить мою руку»⁷². Також згадує,

що колись давно просив Старицького знайти йому місце на Київщині, тож Старицький про це клопочеться: «Як найдуть гарне місце з інспектором українолюбом, то чом-же не перейти? А ти як думаєш, любко? Напиши, серденько»⁷³, — радиться з Марією.

Частина листа від **19 жовтня** стосується задуваної Марією справи вчитися рідної мови через переклад «Сагайдачного»: «Я не виправив ще твого перекладу, але читав і бачу, що ти можеш зробити це діло. <...> Але я тобі повинен де-що сказати про переклади на українську мову. Мова кожна не одразу виробляється і багато треба часу і праці, поки вона стане здатною до виразу кожного розуміння. Так саме і з українською мовою. Як кажуть філологи, лексичні скарби нашої мови — незліченні. Я сам тієї-ж думки. Але ці скарби раз ще не зібрані до купи, а друге, що не розроблені так, як треба. Тим-то літературна українська мова поки ще не в повному своєму розвитку. Але до цього повного розвитку залишилося вже дуже не багато часу»⁷⁴.

І далі: «Міні здається, що твій переклад не повинен лежати дурно. Тим-то й радю тобі написати до Мордовцева і попрохати у ёго дозволу перекласти ёго роман для Галиччини, а хоч коли можна буде і для України»⁷⁵. Пропонує переклад друкувати у провідному народницькому часописі «Діло», а адресу Д. Мордовця радить дізнатися у редакції російської газети «Нед'їля»: «Коли дозволить М., тоді я можу, виправивши просто одсилати до “Діла”»⁷⁶.

Радить Марії рано вранці займатися не фізичною роботою, а перекладом: «Бо хіба-ж ти не знаєш, що голова наша уранці має найбільшу силу»⁷⁷.

Цього ж дня Борис отримує листа від Марії, з якого довідується, що рік тому (7 жовтня 1882 року) вона вперше поїхала з дому на вчителювання, яке дуже змінило її, але найбільше вона змінилася «за останні три місяці, і зробило це ніщо інше-як кохання. <...> Щаслива, о яка щаслива та людина котра кохає, і котру кохають»⁷⁸.

Повідомляє, що вже почала переклад «Сагайдачного», але зробила небагато, адже працює після школи. Висловлює свої застереження щодо роботи з перекладом: «Читаючи по українській я не багато де чого не розумію, але писати — це вже зовсім не те. Тут на кожному ступіні і притичина. Але мене вже не лякає. Ось постій, як скінчу Сагайдачного, так тоді вже таких притичин не буде. Принаймні міні так здається»⁷⁹.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Грінченко Б. Лист до Д. Ткаченка. 16.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 41140. Арк. 1.

⁶⁶ Ibid. Арк. 1 зв.

⁶⁷ Ibid. Арк. 1 зв. – 2.

⁶⁸ Ibid. Арк. 2.

⁶⁹ Ibid. Арк. 2 зв.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 13–19.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42260. Арк. 2 зв.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid. Арк. 3.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. Арк. 3 зв.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 07–13.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36487. Арк. 1.

⁷⁹ Ibid. Арк. 1 зв.

З незначною іронією відповідає на систематичну турботу Бориса про її здоров'я, життя і побут: «А знаєш, Борис, із тебе гарна свекруха була-б. Ну чого ти прискіпався до мене із тим здоров'ям. Як бережи — та бережи! Адже бережу. Та так бережу, що іноді вже самій чудно стане, що я так панькаю сь сама з собою»⁸⁰.

Марія критикує Бориса за його занадто щільний робочий графік, який може підірвати і його здоров'я, але водночас жартує: «Не буду лаяти за те, що колись ти нічого не робив після обід»⁸¹.

У контексті повідомлення про відсутність листів від їхньої спільної подруги по вчительським курсах у Змієві Віри Батовриної, розгляду можливості запросити її, ще не заміжню молоду панянку до Бориса в гості, у листі обговорюється, чи можна їздити дівчині до нежонатого чоловіка: «Это позор! Это марает репутацию всъхъ дѣвушек! До чего мы дожили. Это отвратительный разврат. Це не вигадки, а це міні не раз доводилося чути буваючи іноді в обществѣ. Багато де чого приходиться наслухатись тій погибшей дівчині, котра рішиться увійти в хату нежонатого чоловіка і небагато єсть таких дівчат котрі не дають цьому ніякої ваги»⁸².

Далі згадує Зміїв. «Знаєш що, треба буде коли небудь літом поїхати в Змієв і піти у Мосьпанчин садочки. Ну оце він так і стоїть у мене перед очима, кожен кущик кожне деревце наче живе, і Софья Антонівна. <...> Оце згадала її і не можу не сміятись. Ти тільки подумай за кого вона пощитала мене і якими очима дивилася після цього на мене! “Сидѣть обнявшись с молодымъ челоуѣком! Какъ вѣроятнo было оскорблено еѣ чувство невинности и дѣвической скромности! А Анна Григоровна! <...> А Данило?”»⁸³.

Скаржиться Борисові на кількість учнів у школі: «Не ходять хлопці тай шабаш! Ще торішніх і половини немає, а нових усіх 11 і не буде їх аж до морозів»⁸⁴.

Далі знову тема листа змінюється, Марія переходить до роздумів про рідну мову. «Гірко стане, серце, як подумаєш, що своїй рідній мові треба вчитись. Цього мабуть ніде не має, окрім нашого царства, бо ми-ж так уже звикли що чуже погане нам краще свого гарного. Ну і живем цілий вік чужим умом і якті мавпи, перехоплюємо усе не роздивляючись чи гарне воно чи погане, чи підхоже нам чи ні. А Українці навіть мови своєї одцурались! Бо вона ж бач мужицька! Своя погана — хапаютьця за московську. А москалі свою кидають, та хапаютьця за французьку. О люде, люде, що з вас буде?»⁸⁵

Відповідає Марія і на розрахунок, який зробив Борис щодо їхніх можливих сімейних статків попервах. Упевнена, що грошей вистачить.

Повідомляє, що за цей тиждень уже переклала розділ «Сагайдачного», тому вкладе до листа, щоб Борис висловив свою думку.

Описує свій робочий графік, у якому значна частина присвячена роботі в школі, а решта, по обіді, — перекладу «Сагайдачного».

20 жовтня Борис починає свого листа до Марії повідомленням про те, що справи в його школі з педагогічною радою просуваються повільно, оповідає подробиці.

У продовженні листа інформує, що **21 жовтня** до нього приїздив Іван Зозуля, а **22 жовтня** вони їздили до Віри Батовриної, але її не застали, вона поїхала до Змієва. Тому книжки та доволі сувору записку залишили під дверима.

23 жовтня Борис отримує листа із Братениці. Лист Марії переважно містить повідомлення про її буденне життя, про інших вчителів, яких вона відвідувала, про те, що в хаті вже тепло, бо завезли дрова.

Є в листі і негативна відповідь на глибоко особисте питання від Бориса, чи ревнива вона.

Згадує і про ставлення своєї матері до Бориса, зокрема до бажання Марії одразу після курсів у Змієві переїхати разом із Борисом до Олексіївки на вчителювання: «Ти колись казав, що мабуть моя мати не хотіла мого переїзду у Олексієвку, що поклала велику надію на цю розлуку, себто, що ми забудемо одне про одного. Ти помиляєшся в цьому: такої надії вона не мала, а просто лічила неприличным, щоб ми жили в одній слободі невинчані. От тобі і вся причина»⁸⁶.

У відповідь на малюнок кімнати у попередньому листі пише: «А хатинка твоя гарненька, але все не краща од моєї. Я б намалювала її та горе мое — не вмію. Та ще хоч би просто хату, а то ще й знамениту піч, і мисники. Та що зовсім не втну»⁸⁷.

Далі жартує: «Ось останній лист пишу, а чому так — тому слідуєть пункти:

1. Ти не хочеш писати до мене.
2. Ти жалієшся, що я своїми листами не даю тобі спокою.
3. Через мої листи вчиття тобі не лізе в голову.
4. Не хочу платити тобі за чоботи. [Борис жартує, що ходить по листи та стоптує черевики.]
5. Мої листи не дають тобі спати, бо їх треба читати, і одмову на їх писати.
6. Міні зовсім не подобаєтьця те, що ти робиш з моїми листами»⁸⁸ — Борис писав, що цілує їх.

Цього дня Борис завершує листа. Знов оповідає про інші книжкові новинки, що вийшли друком нещодавно.

⁸⁰ Ibid. Арк. 2 зв.

⁸¹ Ibid. Арк. 3.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid. Арк. 3 зв.

⁸⁵ Ibid. Арк. 3 зв. - 4.

⁸⁶ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 14–18.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36486. Арк. 2 зв.

⁸⁷ Ibid. Арк. 3.

⁸⁸ Ibid.

Оскільки Марія в попередніх листах переповідала Борисові свої сни, то жартома пропонує їй «сонник прислати»⁸⁹. Продовжує тему попередніх листів щодо ревнощів: «Я дуже ревнивий — це певно. Але я маю надію, що ти мене одучиш од цёго лиха»⁹⁰.

Радить Марії перекладати «Сагайдачного» далі, «бо ёго можна буде надрукувати в Галиччині, а це дасть нам гроші, а грошей нам голим дуже треба»⁹¹. Перепитує, чи не треба їй нових книжок для читання.

Пише і про окреме приміщення, з яким виходить затримка: «Перероблювання хати таке, що воно уповні могло бути скінченим як треба цієї осені і в хаті можна було б жити»⁹².

Лист містить і жарт-відповідь на Маріїні «претензії» щодо листування: «Я не то-що не хочу писати до тебе, але навіть ще й позивати тебе буду, щоб 1, ти заплатила міні за зроблений твоїми листами неспокій, неспанья і за писання одмов; 2, щоб тебе посадили у “дук” за те, що ти не даєш міні вчити і вчитися <...>; 3, щоб ти заплатила міні не тільки за чоботи, але й за папір і сургуч; 4, і нарешті, щоб ти якомога більше постачала міні своїх листів за для того, що тобі так не подобаєтця. Проти твоїх шости пунктів я виставляю своїх тільки чотирі, але певний, що, коли позиватиму то на суді мої чотирі переважають твої шість»⁹³.

Марія раніше писала, що типове для неї харчування — картопля, куліш і чай. Борис відповідає: «Ні куліша, а ні картоплі у мене не буває! Але ось, як прийдеш, то певне мабуть візьмемося за те, щоб самим придбати свої власні картоплі на школьнім городі. Принаймні я думаю це сам зробити. Коли хоч — то до гурту»⁹⁴.

Продовжує листа Борис увечері того ж дня після прочитання новин у пресі: «Пожертвовано 10 десятин землі у канівському повіті для ремісничької школи. Думають відкрити школу імени Шевченка, на гроші зібрані для цёго ще раніш. Але чи дозволять це зробити — це ще велике питання, бо тепер усе, що так або інак має стосунки з йменням Шевченка, дуже не любляєтця панством-орударством»⁹⁵.

Наприкінці листа знову згадує «свої позовні умови», пише, що все прощає і не позиватиметься за 25 поцілунків за кожен пункт.

Лист містить приписку: «Другу главу перекладу мерщій присилай. Пришли також недостаюче»⁹⁶.

24 жовтня Борис починає одночасно писати лист Марії, що зумовлено потребою відповіді на

різні листи від коханої. Це відповідь на її лист від 19 жовтня.

З перших сторінок він сповнений інформації про спільних знайомих, про їхні справи, адже Марія і Борис завжди цікавилися життям близьких їм людей.

Допис від **28 жовтня** ділиться на дві новини — погану і крашу. Поганою є новина про крах комісії Кохановського та ідей «всесловного села». «А друга новина краша. В літературі обраховують тепер питання про экзамен у сільських школах. Усі ці думки, що членів ради шкільної треба потурити з экзаменів, а экзаменаціонна комісія повинна складатися з председателя — закончителя (чортови попи!), вчителя тієї школи, де робитця экзамен і вчителя ассистента з другої школи. Це гарно, але на віщо-ж замість члена ради шкільної посадили председателем попа? Хіба він більше од вчителя робить? НВ. Як тільки цей проэкт стане законом, то мене пошлють ассистентом до тебе у школу. Тоді бережись, ой бережись, Марусю! Ніодин школяр не здасть экзамену. <...> Хіба... хіба за кожного школяра платитимеш поцілунками»⁹⁷, — жартує закоханий.

Відповідає Марії на прохання сходити до церкви та подивитися на вінчання: «Як зроду не був, так зроду і не піду, тільки один раз у Богодухові піду»⁹⁸, — натякає про їхнє вінчання.

Повідомляє, що сьогодні має відбутися засідання щодо педагогічної ради в Олексіївській школі, обіцяє одразу розповісти про результат.

Пише, що дещо розчарований у Павловському — «москалі а ні крихти симпатії не мають <...> до нашого діла»⁹⁹.

Дискусія в листі повертається і до часто обговорюваного тоді серед «зміївських» друзів питання про вчителів і вчительок — «але треба згодитися з тим, щоб знання діла брало гору, — пише Борис, — хоча є факти, коли “застенчивость и робость” була причиною поганих уроків вчительок»¹⁰⁰.

Згадує і про Трегубова, який займається виданням «Ради», про лист від нього. Пише, що відповів йому на листа, але чи вийде «Рада» чи ні — не знає.

Повідомляє Марії і про редакторську роботу з перекладом: «В твоєму перекладі я зробив багато одмін. Але зовсім я ёго ще не виправив тим, що не думав тобі ёго посилати»¹⁰¹. Хвалиться, що сам перекладає Герберта Спенсера «Виховання розумове, моральне і фізичне»: «Чисто науковий твір і переклад дуже важкий, але потроху просуваєтця»¹⁰².

⁸⁹ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 20–23.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42259. Арк. 2.

⁹⁰ *Ibid.* Арк. 2 зв.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* Арк. 3.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.* Арк. 5.

⁹⁵ *Ibid.* Арк. 3 – 3 зв.

⁹⁶ *Ibid.* Арк. 3 зв.

⁹⁷ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 24–30.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42258. Арк. 1 зв. – 2.

⁹⁸ *Ibid.* Арк. 2.

⁹⁹ *Ibid.* Арк. 2 зв.

¹⁰⁰ *Ibid.* Арк. 3.

¹⁰¹ *Ibid.* Арк. 4.

¹⁰² *Ibid.*

Підтримує Марію в читання періодичних видань. «Ти читаєш “Недѣлю”? Дуже радий за тебе, що тобі є змога хоч що нѣбудь періодичне читать. “Недѣля” часопись нічого собі була, гарна»¹⁰³.

У кінці листа інформує, що педагогічна рада з невідомих причин не відбулась, імовірно відбудеться наступного тижня.

Цього дня лист Данилові Ткаченку Борис починає фразами, що наслідують високий книжний стиль: «Преблагословенний град Олексієвка, року Божого 1883, місяця Листопаду у 28^й день. <...> Не ладно я з своїм “завідуючим” і починаю або, краще скажу, вже почав борню»¹⁰⁴.

Нагадує, що вже писав, як працює над книжечкою «про користних для господарства звірів», «але поки цю роботу залишив, бо обробляю старе (Робинзона) і перекладаю як ти думаєш що? “Виховання розумове, моральне і фізичне” Герберта Спенсера. Ох важко! Але дія е! Давно вже бажалося спробувати силу мови на науковому творові»¹⁰⁵.

Також пише, що надсилає «Дві московки» І. Нечуя-Левицького. Висловлює похвалу другові, що той переклав «Свят-вечір». «А оце посилаю тобі частину твоїх “Криничан” — (останню частину пришлю потім) я їх виправив. <...> Можна їх посилати у “Зорю” або “Діло”»¹⁰⁶.

Повідомляє новину про заснування в Каневі ремісничої школи імені Шевченка, але висловлює сумнів, що цей проект реалізується.

Просить у друга і досвідченого вчителя поради, «як написати про педагогічну раду в інструкції для городських двохкласових шкіл»¹⁰⁷.

30 жовтня Борис отримав лист від Марії, у якому знову прочитав про подяку за малюнок його оселі, адже так дівчина може уявляти, як коханий працює, як дивиться у вікно.

Оскільки молоді люди планують невдовзі побратися, то розмова знову йде про вінчання. «Ну був ти хоч раз на вінчанні в Олексієвці? Ти б хоч раз пішов, а то доведеться самому вінчатися, то й не знатимеш, що робити»¹⁰⁸.

Розказує, що над перекладом «Сагайдачного» ще працює, що залишилися неперекладеними ще два розділи і початок.

Відписує і щодо звістки з листа М. Старицького щодо «Ради». «Ну невжеж таки видання “Ради” так і обмежитця однією книжкою? Це погане діло»¹⁰⁹. Також відповідає щодо місця Бориса на Київщині, про яке піклується М. Старицький: «Я не тільки нічого не маю проти місця в Київщині; а ще дуже рада була-б як-би це зробилось»¹¹⁰.

¹⁰³ Ibid. Арк. 4 зв.

¹⁰⁴ Грінченко Б. Лист до Д. Ткаченка. 28.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 41146. Арк. 1.

¹⁰⁵ Ibid. Арк. 1 зв.

¹⁰⁶ Ibid. Арк. 2.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 19–26.10.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36484–36485. Арк. 1 зв.

¹⁰⁹ Ibid. Арк. 4.

¹¹⁰ Ibid.

Обіцяє з цим листом надіслати ще й листа в редакцію «Недѣлі» щодо адреси Д. Мордовця. При цьому просить Бориса: «Як виправиш мій переклад, то пришли ёго до мене, бо хочетця подивитись, що ти ёму зробиш. Одіслати-ж ёго просто в Галиччину не можна, бо початок ще не перекладений. Коли вже одсилати, то мабуть аж після Різдва, бо він щось не дуже швидко посуваеця»¹¹¹.

31 жовтня Борис Грінченко знову і знову ділиться з Марією своїми мріями: сидіти близько, пити чай, спілкуватися до схочу і цілуватися.

ЛИСТОПАД

Допис від **1 листопада** розпочинається буденною інформацією про те, що вдалося вигнати сторожів зі школи, але далі Борис вирішує сказати:

Нахили свое вушко любенько
І послухай, кохана моя,
І тоді уже дивнее диво
На те вушко скажу тобі я.
Аж із самого ранку й до ночі
Не одходе все думка одна
І мене вона мучить невпинно,
Не дає і спокою вона.
Тож жадання палкѣ і велике...
Чи сказати тобі, а чи ні?...
Цілувати твої пишні губки
Усе хочетця зранку міні!!...
А чи правда?.. новѣ це идея
І про неї не чула ще ти...¹¹²

Далі автор визнає, що рима не складається. Повідомляє, що хоче перекладати Спенсера.

Того ж дня Марія починає писати відповідь на лист коханого за 24–30 жовтня і розповідає, як у ній борються бажання спати і перекладати Сагайдачного.

Коротка нотатка наступного дня, 2 листопада, стосується виборів Єгорова головою.

Наступного дня, у четвер, Марія ділиться враженнями від листування з Іваном Зозулею, своїми сновидіннями. Забуття від реальності без коханого дівчина знаходить у роботі над історичним оповіданням «Гетьман Петро Сагайдачний».

П'ятниця принесла Марії радість — лист від Бориса.

У суботу Марія ділиться своїми вчительськими турботами і небажанням йти на службу.

Допис наступного дня увиразнює причину такого небажання: Марія розповідає суть проповідей попівських, зокрема і необхідність людини дбати про те, щоб жити якомога бідніше. Обурює Марію і сліпа віра «нешасного темного народу»,

¹¹¹ Ibid. Арк. 5.

¹¹² Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 31.10–09.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42257. Арк. 1 зв.

якою користуються попи. Розповідає, що їй вже двічі доводилось бути асистентом на екзаменах. Опановуючи мову, молода вчителька замислюється і над використанням фемінітивів: «а може асистенткою? не знаю як треба сказати»¹¹³.

2 листопада Борис розповідає про своє спілкування із завідувачем школи: «Я рішив просто піти до завідуючого, як товариш до товариша, і порадити йому відступитися од завідування школою. Мотивував свою пораду я тим, що він сам не раз казав, що не маючи сім'ї і не боячись через те згубити місце, він не так робив-би як робить. Отож я й порадив йому відступитися од цього діла, бо воно йому а ні з матеріального, а ні з морального боку зовсім нічого більшого од мене не дає. Але я думав, що стріну людину, і товариша, а побачив, що стрівся з дурнем, думаючим про себе, що він начальник»¹¹⁴.

Допис Бориса Грінченка від **3 листопада** починається рядками:

Поліну, поліну
У тую країну
Де мила єдина моя:
Хоч гляну на неї,
Промовлю до неї,
Хоч раз пригорну її я!¹¹⁵

Цього дня він продовжує роботу над перекладом Спенсера, хоча одне місце перекласти не вдається.

4 листопада отримує листа від Анастасії Віцман, у якому містяться роздуми про те, хто краще працює — вчителі чи вчительки. Адресантка толерантно наводить приклади хороших вчителів, серед яких згадує і Данила Ткаченка. Висловлює готовність посісти Марусине вчительське місце у Братениці, коли та переїде до Олексіївки. Бажає, щоб її теперішнє місце дісталось сестрі Любі, якій складно живеться на 16 рублів, що їй платять нині. Проте висловлює побоювання, що все це залишиться лише в їхніх планах.

Ділиться радісною новиною, що попечитель додержав слова і придбав усе необхідне для школи.

Наступний допис у листі стосується недавньої пригоди, що сталася з нею у школі: «Сьогодні один з панських синків вкрав у мене ніж, котрий я забула в школі, та перепродав комусь на селі, та ще його батько зробив винними в цьому моїх любих хлопців, каже: то він вивчився в тих “поганих хохлів”»¹¹⁶.

Також намагається пояснити Борисові, чому Віра Батоврина уникає зустрічей та листування:

¹¹³ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 01–06.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36482. Арк. 3.

¹¹⁴ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 31.10–09.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42257. Арк. 2.

¹¹⁵ *Ibid.* Арк. 2 зв.

¹¹⁶ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 04.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35897. Арк. 2.

«Оті Змієвські товаришки зовсім звидуть з розуму. Спитать би єї, чоґо це вона роз'їзжа по тіх Змієвах, краще б сиділа, та вчилась»¹¹⁷.

Повідомляє, що книжки від Ільницького отримала не всі: «Каже, що казок Р. другого тома немає, так я написала, щоб на ті гроші, шо zostалися за магазином, виписали мені ще де яких книжок»¹¹⁸.

Питає думки Бориса про зміну процедури екзаменування у школах —незначну реформу, яка обговорювалася того часу в педагогічних і керівних колах: «Воно б було гарно, коли б екзамени по школах робили вчителя, а не ті члени шкільної ради, бо в нас тут є такі, шо сами малограмотні»¹¹⁹. Заразом у листі обговорюється персона пана Копйова і можливість створення педагогічної ради в Олексіївській школі. Анастасія підтримує Бориса в цьому питанні.

5 листопада Борис ділиться з коханою фрагментом листа від матері: «Все ли грустишь о неправдах людских? Но что-же дѣлать, когда ничѣмъ не можешь. Знаешь что? я почти пришла к тому заключенію, что, при твоём впечатлительном характерѣ (!) тебѣ в самом дѣлѣ лучше жениться; по крайней мѣрѣ будет цѣль въ жизни (!), которая отвлечет тебя от грустных мыслей (!)»¹²⁰

6 листопада, у неділю, не лише ділиться тим, як він любить перечитувати листи коханої, а й просить її пошити йому сорочку.

7 листопада допис дуже коротенький, інформує, що треба читати, і бажає добраніч коханій.

8 листопада Борис перебував у поганому настрої, не задоволений подіями у власному житті: «Та я й живу тепер якось шматочками: шматок поганого, другий, третій, четвертий поганого, а тоді клаптик гарного. Гарне — тільки твоє листи, а більше нічого я гарного не маю: навкруги тільки саме паскудство. Писати тобі про ёго я не хочу, бо воно й так остогидло. Де-що про це ти прочитаеш у часописі»¹²¹.

Допис **9 листопада** виконаний червоними чорнилами: «Голубко моя кохана, моя свята, моя люба! і сёгодня нема листа. Я вже не знаю, шо й думати. Пиши, серце мое, пиши.

Посилаю тобі цього листа, не дїждавшись твого. Більше ніколи писати: треба бігти на почту.

Прощавай, моя доле.

До віку твій Борис»¹²².

Того ж дня в щоденнику Борис запише: «Я не знаю, шо буде зо мною далі, поки настане Рїздво.

¹¹⁷ *Ibid.* Арк. 2 зв.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 31.10–09.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42257. Арк. 3.

¹²¹ *Ibid.* Арк. 4.

¹²² *Ibid.* Арк 4 – 4 зв.

<...> А ще так довго ждати! А тут ще не пише! Не знаю я, що й думати про це»¹²³.

11 листопада із Олексіївки Борис пише листа Марії, у якому говорить, як тяжко жити в ті «прокляті» часи, коли весь світ заповонив «дух люто-сті»: «Там ирландці борються за шматок хліба і фанатики заливають край динамітом. Там у Франції страшна партійна борня і спокуси на вбивство Ферри і недавні повстання робочих. Он у Іспанії палка борня межі консервативним і республіканським гуртами. У Австрії борня безшасних Русинів з Ляхами і криваві повстання Хорватів. У Італії клерикалізм знову простягає опадлючені свої руки, хоче загарбати владу. Він же і в Швейцарії гризетця за школи і в Бельгії хоче загарбати їх у свої руки всякими найпаскуднішими способами. Он Німеччина давить своїх соціялістів і готує велике військо. Он Болгарія ніяк не вправується сама з собою і своїм дурним королем. А в Сербії народ повстає, не знісши кормиги Миланової, і народ той б'ють, ёго ватажків розстрілюють; усім періодичним виданням позатикали глотки. А он у Боснії і Герцеговині ще не вляглося повстання. А он турки ріжуть арменів. А в нас дома? Боже, боже! чого тільки в нас нема!»¹²⁴

Далі нанизує риторичні питання: «Де-ж кінець цёму всёму? Чи це тільки початок, початок тієї великої борні за народне щастя, тієї борні, що доведе чоловіцтво до сонця правди? Не знаю, не знаю, — та й хто ёго знає!»¹²⁵ Водночас усвідомлює: «Це не кінець, це початок борні. Багато ще мук знесуть люде, багато крові і сліз розільетця і довго довго вони литимутця!» Але вірять:

Засіяє сонце правди
Скрізь по над землею
І висушить ріки крові
І слёзи із нею¹²⁶.

Того ж дня Анастасія Віцман у листі до Бориса згадує, що адресат «колись казав, що почав вчитися з 14 літ. <...> А я в 14 літ що робила? Читала романи і вишивала плаття»¹²⁷. Жаліється, що у школі роботи чимало: «Таких дурноголових дівчат навели, що нічого незроблю»¹²⁸, але обіцяє упоратися і написати всім спільним друзям.

12 листопада Борис отримує листа від коханої, у якому вона жаліється, що вже кілька днів не береться за переклад «Сагайдачного», бо «такого понаписувала, щой сама бачу, що зовсім не

доладу»¹²⁹. Обіцяє взятися за переклад найближчим часом; деталізує, які частини вже перекладені, які ще ні.

Ділиться новиною: «Піп уже й на переміні не заходить у мою хату, а біжить мерщій до дому. Це попадя мабуть приказала; але що до мене — то я дуже рада»¹³⁰.

Повідомляє, що у Богодухові «почалася земська рада, і днів через два або через три вийде рішення усім школам і медицині: жити чи не жити. Себ-то: буде Егоров председателем чи ні»¹³¹.

Марія радіє з того, що Борис відкрив їй свою мрію про життя в невеликому українському селі, у невеликій хаті з садком. «Це й моя найкраща мрія тепер»¹³², — пише у відповідь закохана дівчина.

Дивується із зізнання Бориса, що він ревнивий. Інтригує тим, що переписується з панами Кобозовим і Чернишовим, і причину переписки обіцяє повідомити згодом.

Цього дня вчитель Борис Грінченко дає дуже багато самостійної роботи своїм учням, адже діждався відповіді від коханої і довго читав її лист. Виробляє і нову звичку — відповідати по пунктах, адже тепер він — «секретарь ради педагогічної!»¹³³

Критикує і своє ставлення до роботи: «Знаєш, голубко, як подивився я на твій зшиток з перекладом Сагайдачного, то стало міні сором самого себе, що он бач скільки ти зробила, а я зовсім нічого. Та лінивий-же я. <...> Хоч-би вже ти мене підгбнила. А то роботи багато, ой як багато, а я нічого не роблю, таки зовсім нічого. Спенсер посувається так наче на одному місці лежить, власне вчиття — ще краще. Робінзона почав свого виправляти, та так і став на першому розділові»¹³⁴.

Борис Грінченко дає пораду Марії записувати пісні, приказки, загадки, повір'я, звичаї, невідомі слова — це все можна надрукувати в «Кієвській старині».

Того ж дня починає новий лист сімома віршованими загадками, а продовжує віршованими рядками.

13 листопада, у неділю, допис також починається віршем. А ввечері автор міркує про контраст між тими вечорами, коли він познайомився з Марією, і тими, які проживає зараз: «Вечір... Однаковий з учорашнім і з тими всіми, що вже минули. А ті вечори? вони були не такі»¹³⁵. Все змінилось з того дня, як їх познайомив старий Горбачевський: «Марія Николаевна сидить у куточку на дивані і розказує про школи. І Борис Дмитріевич навпроти приткнувся і така в їх гаряча розмова.

¹²³ Грінченко Б. Записник. 1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б². С. 24 – 25.

¹²⁴ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 11–12.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42256. Арк. 1.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 11.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35894. Арк. 2 зв.

¹²⁸ Ibid. Арк. 3 зв.

¹²⁹ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 27–31.10.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36483. Арк. 1.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid. Арк. 2.

¹³² Ibid. Арк. 3.

¹³³ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 11–12.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42256. Арк. 1 зв.

¹³⁴ Ibid. Арк. 3.

¹³⁵ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 12–17.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42255. Арк. 1 зв.

А тамъ садокъ. Брат Борис коло сестри Марусі. Руки, руки! О рученько моя! Вона-ж міні багато тоді сказала.

А там уже моя кохана Маруся, мое щастя, моя доля! Як воно це скоро зробилося, що Марія Николаевна стала коханою Марусею!¹³⁶

Запис від **14 листопада** розпочинається описом сну, у якому була Маруся. Також повідомляє, що за 5 рублів на місяць буде мати приватні уроки з донькою «гласного». Сума невелика, але до річної заробітної плати в 2 750 рублів додаткові пів тисячі — помічні гроші. Жартома Борис замовляє Марії 900 000 000 000 000 000 000 000 поцілунків. Настрій у Бориса в цей день доволі сумбурний: «Буду плакати!... А справді я скоро таки плакатиму, їй-бо, як дитина, плакатиму. Ну що ж міні остається робити — тільки плакати»¹³⁷, але ця констатація доволі швидко змінюється питанням: «Маруську, у тебе зуби не болять?»¹³⁸

Того ж дня записує в щоденнику: «Кажуть, що час минаючи одмінєя почування. <...> Навряд чи одмінить він те почування святе — кохання до неї. Та хиба-ж і можна, щоб воно одмінилося? Коли вірють у Бога, то ёго не забувають, а я в неї вірю, вірю в тебе, моя Марусю, моя свята!»¹³⁹

Записом від **15 листопада** Борис інформує Марію про те, що діється у світі — Франції, Англії, Іспанії, Італії, Швейцарії, Бельгії, Австрії, Германії, Болгарії, Сербії.

16 листопада питає думки Марії про переклад з німецької балади Йоганна Вольфганга фон Гете «Лісовий цар».

17 листопада висловлює своє ставлення до жінок і чоловіків: «А то вже ти на мене вигадуєш, що я пристаю до “чоловічої ради” (ввіраз з пісні): я завжди пристаю до жіночої в чому тільки можна. І тут я уповні згожуюся з тобою. А про те, як я дивлюся на жінку, то скажу просто: як і на себе, як і на кожного чоловіка. А що в жінках є багато де чого такого, що не зовсім то й гарне, то це теж правда і чоловіки за це й лають жінок. Але вони тут забувають, що хоч чоловіки й не мають того поганого, що жінки мають, так за те стільки-ж мають инчого поганого»¹⁴⁰.

Завершується лист відповіддю на лист Марії від 7–13 листопада, яка містить світові новини і коротенькі жарти.

Цього дня Борис отримує листа від Марії, який авторка розпочинає розповіддю про двох своїх школярів: Карпа та Якова, — з якими вона 7 листопада довго розмовляла після занять.

Хлопці навіть вечеряти не ходили, ще й співали вчительці.

Марія обрала практику розмов учнями після уроків, яку із задоволенням описує в листі: «А знаєш, у мене тепер вечорниці; оце сьогодні ще один хлопець прийшов, <...> так що усих зібралось три, <...> я дала їм у вечері казки і вони читають. Маю надію, що далі их буде більше»¹⁴¹.

Повідомляє Борисові, що працює на перекладом «Сагайдачного». Міркує над висловленнями Д. Мордовця про те, що ніжні ліричні почуття властиві лише жінкам, і не погоджується з ним, тому перепитує Бориса: «А ти як думаєш? Мабуть теж за чоловіків?»¹⁴² Просить допомоги з перекладом окремих фразеологізмів.

По тому в листі обговорює уже Борисові справи, зокрема підтримує його намір звернутися до пана Литвинова з проханням розглянути саме Борисову кандидатуру на посаду завідувача педагогічної ради в земстві.

Обговорює і можливість для Анастасії Віцман перейти в школу в Братениці на Маріїне місце.

Окрема частина листа присвячена переживанням щодо одруження: «А мати твоя ще не зовсім, а тільки почти дійшла до пересвідчення, що тобі треба женитись. Ну, ж може колись і зовсім згодитця. Знаєш, я рада цёму, а про батька міні, їй бо, зовсім байдужечки неначе ёго й немає. Але це не зовсім так, бо я ёго боюся, їй бо боюся. І чого він міні такий страшний. От дурна! Боюся чоловіка зовсім ёго не знаючи. Еге, не знаю, а боюся!»¹⁴³

Листи Бориса до Марії часто містять інтимні вірші, тож дівчина пропонує опублікувати їх.

Завершується лист вдавано сердитою і водночас жартівливою відповіддю на Борисове запитання, чи вмє Марія сама взуватися.

Того ж дня Борис пише листа Іванові Зозулі: «У мене до тебе є діло. Ось воно. Книжок для народа нам тепер на можна видавати, бо не пускає цензура, переклади — теж. А грошей к 1884 р. набереться рублів 40. Отож чи не краще було-б, замість того, щоб ці гроші дурно лежали, видати що нєбудь не народне. Цім досягнемо ми раз того, що видамо нову українську книжку, а друге, що до того часу, коли можна буде розпочати твори для народу, ми повернемо ці гроші з баришем. Ти вже мабуть згододавсь, що я думаю просити вас вжити ці гроші на видання моїх віршів. Я виберу ще не друковані і найкращі, гарненько їх вироблю і наберу стільки, щоб видання книжки коштувало не дорожче 40 карб. <...> Про це саме я напишу до Данила, і до Насті, бо вона теж робить виплати, і коли ти і вони згодятьця, то зараз же пошлю вірші до цензури»¹⁴⁴.

¹³⁶ Ibid. Арк. 1 зв. – 2.

¹³⁷ Ibid. Арк. 3.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Грінченко Б. Записник. 1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б2. С. 25–26.

¹⁴⁰ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 12–17.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42255. Арк. 6.

¹⁴¹ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 07–13.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36481. Арк. 1 зв.

¹⁴² Ibid. Арк. 2.

¹⁴³ Ibid. Арк. 4.

¹⁴⁴ Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 17.11.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 40894. Арк. 1 – 1 зв.

Лист містить приписку про те, що з 15 грудня Борис має підробіток — 2 години приватних уроків за 5 рублів.

18 листопада Борис розпочинає ще одного листа до Марії, у якому на самому початку жартує, що дуже любить усіх дівчат, що якби дівчина «співала українську пісню. І це тут, серед цих кацапів! Я її просто поцілував-би»¹⁴⁵.

Наступного дня, **19 листопада**, уже перепрошує за такі свої слова: «Вибачай міні, моя свята, за ту дурницю, що я написав. <...> Я моливсь колись Богові. Тепер я молюсь матері Україні і тобі, моя свята, моя єдина»¹⁴⁶.

20 листопада Борис радить Марії не чекати, поки «Недѣля» надрукує адресу Д. Мордовця, а написати до редакції листа і чекати відповіді.

Повідомляє Марії, які вийшли нові українські книжки, які нові драми Кропивницького грали в Києві. Пише про те, що матиме незначний підробіток. Інформує про міжнародні новини, які відчитує в часописах.

Розповідає і про свою найбільш заповітну мрію: «Це залізи куди небудь на хутір, де й слова московського не вчуеш, і жити в маленькій хатці серед садка»¹⁴⁷.

22 листопада Борис Грінченко отримує з Києва від Єлисея Трегубова короткого ділового листа: «Засилаю Вамъ другу частину видання “Рады”, куды увійшли ти Ваши утвори, якихъ не замазав цензоръ — але бачыте недуже то багато. Прошу Васъ, шановний добродѣю, вырахувать, кількы то прикладаецця Вамъ доплаты за Ваши утвори и написаты мени, щоб я зараз Вамъ додавъ»¹⁴⁸.

Того ж дня Борис отримує листа, який Марія починає згадкою про свого покійного батька, якого втратила ще дитиною: «Тоді не так тяжко було як тепер — тоді я була ще дитина. Жалко було, що батько вмер той годі! А тепер жалко не тільки батька, а щей людини, котра загинула ні за що»¹⁴⁹.

Марія стурбовано повідомляє Борисові, що «на селі з’явився діфтерит і вже шестеро вмерло. Це мене дуже турбує, і хоч уже роблять усякі перестороги, і лікаръ їздить, але це не багато зособляє і діти мруть»¹⁵⁰.

Інформує, що «у “Недилі” прочитала статтю якого-сь пана С.Р. Пише він про твори Левицького, а потім каже, що желательно-бы было, щоб розвивалась українська література. <...> Україна

має вже такого великого общечеловѣческаго піснотця як Шевченко, а народників, і народників реальних у неї немає. <...> Далі каже, що поки дітей у школах вчитимуть на кацапській мові, доти ніякої користі вони не дадуть, <...> желательно было бы, щоб у школах згола вчили на рідній мові. <...> Він каже, що теперішні школи по більшій часті тільки развращають і портять народ»¹⁵¹.

Також пише, що «Недѣля» і досі не надрукувала адреси Д. Мордовця: «Еге, до Мордовцева пиши! Напишеш, як адреса чортма»¹⁵².

23 листопада у листах до Марії Борис починає рахувати дні до Нового року.

Пише про останнього листа від Анастасії Віцман: «Вона бачить багато неправди на світі і її серце не зможе zostаватися байдужим к цій неправді»¹⁵³. Дивується Маріїній проникливості щодо стосунків Івана Зозулі та Анастасії Віцман: «Мені дуже і дуже здаецця, що Йван, як-би тільки довелося ім колись бути вкупі, покохав-би Настю. Він і тепер вже зо мною закритніший, ніж з нею»¹⁵⁴.

Обговорює щойно прочитану новину: «Штунда все росте й росте на Вкраїні, переважно у Херсонщині. Щоб боротися з цім попівство друкує клерикальні памфлети, а між ними один надрукований по Українській. “Харьк. Епарх. Вѣд.” найбільшу вагу дає цѣму памфлетові, яко написаному на розумілій народу мові. Давно б час узятися за таку борню з штундовствими, котрі все більш і більш захоплюють у свої руки наших селян. Штунду вихваляють сѣгочасні наші ліберал-нородовці і бачуть в ій трохи чи не зародок будучого соціального строю. Химерні люде! <...> Душа релігійного фанатика не здатна бути громадською душею, <...> маючи вілучний антигромадський і антинаціональний світогляд. Ні, штундові ненормальна віява — це послідок релігійного й соціального гніту»¹⁵⁵.

Також Борис хвалиться: «Оце все просвіщаю потроху мого законовчителя Павловського: виясняю ёму справу української літератури. Може зроблю з ёго кацапа прихильника до нашого діла»¹⁵⁶.

Далі знов згадує садок у Змієві, зустрічі з Марією і смак тамтешніх груш, навіть подає малюнок зміївськрї груші за підписом «Груша для нѣкогого молодого челоуѣка»¹⁵⁷.

Наступного дня, **24 листопада**, дає поради щодо прочитання педагогічних і дидактичних праць, бо без них працювати, як «напомацки йти». Подає цілий перелік для читання, але зауважує: «Правду казати, як-би в цих методіках та

¹⁴⁵ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 18–22.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42254. Арк. 1.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid. Арк. 1 зв.

¹⁴⁸ Трегубов Є. Лист до Б. Грінченка. 22.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 39711. Арк. 1.

¹⁴⁹ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 22–25.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36480. Арк. 1.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid. Арк. 1 зв.

¹⁵² Ibid. Арк. 2 зв.

¹⁵³ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 23–28.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42253. Арк. 1 зв.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid. Арк. 1 зв. – 2.

¹⁵⁶ Ibid. Арк. 2.

¹⁵⁷ Ibid. Арк. 2 зв.

дідактиках більше було свого, а не позиченого у німців...»¹⁵⁸

Згадує розповідь Марії про шкільні уроки священнослужителя: «Скажи ти своєму попові, що як-би я там був, то вже дано-б його вигнав у потилицю з школи. А як-би я був школяром Братеницької школи, то не те що за гривню, але й за десять їх не брав-би в його гарно вчиття»¹⁵⁹.

Заохплюється Іваном Зозулею: «Що Йван працевитіший од нас — це певно. Що він все робить для рідного діла — це теж певно»¹⁶⁰.

Обурюється прочитаними новинами з-за кордону, зокрема бажанням поляків відновити Велику Польщу, святу «Ржечь посполиту». Але не інтенції поляків хвилюють Бориса, а конкретний вислів, що «українців ще не можна прийняти до слав'янського гурту, <...> бо вони, бач, хоч трошки здатні до прийняття культурних ідей “Ржечи посполитої”. <...> Помиляється, помиляється, ясненьможні панове! І трошки не здатна Україна бути ріллею для засіву ваших культурних ідей. Ніколи ідея шляхецької вищости над “хлопами”, ідея шляхецького безладдя і безконтрольного самовладства, ідея вашого езуїтизму, — ніколи цих ідей не засієте ви на цілинній землі — вкраїнському серці, бо

Поки Рось зоветця Россю,
Дніпро в море льєтця,
Поти серце українське
З панством не зживетця»¹⁶¹.

Далі аналізує суспільно-політичні події в Хорватії, Сербії, Болгарії, Франції, Англії, Швейцарії. Особливо зачіпають Бориса події в Росії: «Комітет міністрів М.Н.П. просить розрішити народні читання по городах повітових і селах. (Нерадісна звістка, бо запевна ці читання будуть кацапські). Один попечитель уч. ок. доклад подав у М.Н.П., де виклада проєкт побільшення професіональних знаннів (ремісницькі, хліборобські) в народ. школі. Для цього ці знання повинні увиходити у курс наук учительних семінарій. — Кохановського комісія постановила, що “всесловная” волость — не відповідає часу, завчасна. Повіт поділитця на волості удвоє більші од теперішніх і в їх буде адміністративно-територіяльна управа, підлегла повітовій управі. Не вмер батько — задавила болячка. Нова комісія для перегляду законів про жидів. Нова комісія для перегляду проєкта комісії, <...> 100 комісій. <...> Дітки у ляльки граютьця. Проклятий бюрократизм»¹⁶².

Наприкінці повідомляє: «З великою трудношією здобув я тобі цю книжку, котру посилаю»¹⁶³ — імовірно, йдеться про виклад історії України.

26 листопада Борис Грінченко отримує лист від Анастасії Віцман¹⁶⁴, яка розповідає про причини свого сумного настрою, констатує наявність літератури (книжок і газет) для читання, а також ділиться буденними планами.

28 листопада Борис отримав лист від Марії, написаний 17–23 листопада¹⁶⁵. Адресантка пише про шкільні будні, щиро зізнається, що любить школу й учнів, але ненавидить педагогів, підтримує жарти Бориса.

29–30 листопада Борис пише невеликий особистий лист до Марії, у якому йдеться переважно про весілля: «Чом твоя мати хоче щоб підждали до Лютого з одруженням? Вона каже, що буде так, як я скажу. Я тоді й тепер скажу, що не маю жодного права так або інак тут рішати і що буде так, як ти скажеш. <...> Я жду не дждуся того щасливого дня, коли ми будемо вкупі. Про парадне вінчання скажу знов, що це діло твое, але ти й сама добре розумієш, як треба робити, тим-то я й не буду тебе просити, щоб ти не згоджувалась ні на які церемонії. До такого святого діла ні на віщо причеплювати дурні вигадки для потіхи гулящого люду»¹⁶⁶.

30 листопада Борис Грінченко отримав лист від Марії, написаний у Братениці 24 листопада. Вона розповідає про шкільні клопоти, дає відповіді на питання коханого, а також знімає гріх з душі: «Я ніколи нікого не любила до тебе, так гралася в любов»¹⁶⁷. Розповідає, як у неї тринадцятилітню був закоханий «далекий родич», якого вона любила як брата. Коли ж за два роки спілкування в товаристві він покликав її заміж, то Марія відмовилась: «Отут то вже я схаменулась»¹⁶⁸.

ГРУДЕНЬ

1 грудня Борис пише листа Марії. Він ще в тому стані, коли відчуває, що не заслуговує на кохання Марії, але присягається «коханням до <...> матері України»¹⁶⁹, що заслужить його.

Наступного дня, **2 грудня**, допис починається щасливою констатацією, що бачив Марію уві сні. Повертаючись до нічного писання, Борис ставить низку питань: «Коли-ж нарешті прийде той час,

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid. Арк. 3.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid. Арк. 4.

¹⁶² Ibid. Арк. 5.

¹⁶³ Ibid. Арк. 5 зв.

¹⁶⁴ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 22.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35901.

¹⁶⁵ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 17–23.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36479.

¹⁶⁶ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 29–30.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42252. Арк. 1 зв.

¹⁶⁷ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 24–26.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36478. Арк. 2.

¹⁶⁸ Ibid. Арк. 2 зв.

¹⁶⁹ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 01–09.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42251. Арк. 1.

що я таки побачу тебе?», «А коли-ж одмова од тебе буде?»¹⁷⁰

Того ж дня Борис отримує лист від Анастасії Віцман, написаний 24 листопада. Разом із листом у конверт вкладений капшук для грошей із вказівкою: «Дивись до Різдва, щоб назбирав повний, прости, що такий поганий, я-б для мого сина рада б і з золота зробить! Я знаю, ти скажеш, що я дурно время гаю, — їй-бо серденько в'язала тільки тоді як була у сестри, та ёго та й в'язать небільш одного часу»¹⁷¹.

3 грудня минає в чеканні листів від Марії, адже закоханий перед тим надсилав два свої поспіль. Школу зачинили через спалах віспи, тож від цього дня вчитель до неї не ходить.

Цього дня із села Чупахівка Анастасія Віцман пише листа Марії Гладиліній, у якому визнає не-ймовірну силу віри Бориса Грінченка в майбутнє щастя і висловлює своє бажання, щоб весілля Марії й Бориса не відкладало.

4 грудня Борис дає пораду Марії, що записувати невідомі слова, приказки, загадки, казки і пісні від хлопців треба дослівно. Зізнається, що хотів би знати думки коханої.

Цього дня Марія пише листа Борисові, у якому каже, що згодилась би повернути лише один день у Змієві, оскільки усвідомлює, що таке щастя недовговічне, і вірить у кращі дні, які чекають на закоханих у майбутньому. Загалом тон листа напівжартівливий, адже дівчина попереджає коханого: якщо він не наснитись їй, то на різдвяні святки вона не напише жодного листа.

Уранці **5 грудня** Марія повторює свою погрозу, оскільки коханий не захотів наснитись. Цього дня Марія ходила на сповідь, яка тривала з пів години, оскільки священник допитувався про гріхи дівчини.

У фрагменті листа від цього дня Борис потішений тим, що в Міністерстві народної освіти порушене питання про сільські книгарні, а також книгозбірні при школах.

Того ж дня Борис Грінченко пише листа Іванові Зозулі, у якому сварить друга, що той не написав йому про їхню подругу Віру, яка начебто «почина збиватця з пантелику»¹⁷². Наводить Борис Грінченко і перелік книжок, що вийшли друком. Засмучений, що влітку не пристав до їхнього гурту Трохим Зіньківський. Замислюється і над тим, чи «не варт було-б замість моїх віршів видати літературний збірник?»¹⁷³

Цього дня Борис отримує лист від Анастасії Віцман, яка зізнається: «Твої листи для мене

завжди велике щастя, а сегоднішній найдорожче од усіх, бо з ёго я взнала твою велику віру в будуче щастя, а бачивши твою віру і в моєму серці зародилася надія і я мов ожила, а знаєш, мені здавалося, що і тебе іноді покида надія, бо ти часто в Змієві бував дуже сумний і твої очі тебе видавали»¹⁷⁴.

Того ж дня записує в щоденник перелік із 28 позицій наукової літератури, яка стосується українського питання, зокрема праці М. Петрова, П. Голубовського, М. Уманця, М. Костомарова, П. Куліша, фольклорні збірки, словники¹⁷⁵.

6 грудня Борис Грінченко пише Марії:

Як тільки що вечір той тихий настане,
Погасне на небі вечірня зоря,
Тоді застаюсь я з тобою, кохана,
З тобою один я, голубко моя.
За думами думи як рій вилітають,
Встають і проходять, і знову ідуть
Й з тобою неначе з далекого краю
Твій образ коханий до мене несуть.
І знову я бачу садок той зелений,
Твій голос коханий я чую ізнов,
І зоренки очі зоріють на мене,
І в зорях очах тих я бачу любов!..
І знову до серця тебе пригортаю,
І знов рученята цілую твої,
І щастя всю душу мою обнімає,
До раю заносить те щастя її...¹⁷⁶

7 грудня Борис Грінченко зізнається, що займається переробкою листів і механічною роботою. Лише надія, що завтра отримає лист від Марії, повертає бажання повернутися до читання.

Допис від **8 грудня** сповнений розважливості, впорядкованих думок: «Ще змалку якийсь вогонь горів у мене в грудях, якісь мрії про якесь діло каламутили розум. Я став хлопцем, парубком, ці мрії вже придбали більше дійсності, вони більш окреслилися, але усе таки вони zostалися тільки думками, бо життя та й саме виховання не давало їм змоги зробитися ділом. Але вогонь горів в грудях, шукав виходу. Ти знаєш до чого довів він мене ще тоді, як був я хлопцем 15 років, ти знаєш також чим скінчилося те все, знаєш, що я не побачив там вихода, де ёго думав знайти. Міні здається, що тепер я ёго знайшов, він для мене замикається в одному слові — Україна. В цьому слові для мене все»¹⁷⁷.

Також хлопець визнає, що грішив у минулому, але ніколи й нікого не кохав. Тож просить Марію пробачити і забути всі його гріхи.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 24.11.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35902. Арк. 1 – 1 зв.

¹⁷² Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 05.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 40892. Арк. 1.

¹⁷³ Ibid. Арк. 1 зв.

¹⁷⁴ Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 05.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 35903. Арк. 1 – 1 зв.

¹⁷⁵ Грінченко Б. Записник. 1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б². С. 29–33.

¹⁷⁶ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 01–09.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42251. Арк. 2.

¹⁷⁷ Ibid. Арк. 2 зв.

Допис від **9 грудня** також сповнений слів пробачень: «Я присягаюсь тобі, що я все віддам, щоб тільки замолити перед тобою свої гріхи»¹⁷⁸.

У листі від того ж дня Марія просить у Бориса пробачення. Разом із тим, не говорить у чому її провина, але запевняє, що вона є.

10 грудня в селі Олексіївка Борис Грінченко отримав лист від Є. Трегубова, датований 7 грудня, у якому адресант перепрошує за пізню звістку і повідомляє, що до другого числа «Ради» увійшли такі поезії Бориса Грінченка: «До праці», «Домовина», «Наша доля»¹⁷⁹. Також Є. Трегубов просить повідомити умови, на яких автор передавав свої вірші М. Старицькому, колишньому упоряднику «Ради».

У фрагменті листа від того дня Марія зізнається, що її думки розгублені.

11 грудня в Олексіївці Борис Грінченко отримав лист від Анастасії Віцман, написаний 5 грудня із Чупахівки. Анастасія повідомляє, що мати Марії захворіла і просить відкласти одруження до лютого. Марія на це прохання не згодилась, тож Анастасія припускає, що й Борис не згодиться. Також ділиться своїми шкільними справами.

У фрагменті від цього дня Марія пропонує Борису забути і ніколи не згадувати минулого. Щиро розповідає, як певний час давала собі відповіді на питання «Що робити?» в житті, щоб бути корисною людям. І це питання залишається для неї актуальним.

Того дня Борис Грінченко пише листа Іванові Зозулі, у якому також закликає товариша збирати народні твори і надсилати їх «Кієвській старині». Міркує і над тим, чи не передплатити галицьке «Діло», хоча грошей бракує, бо «здумав собі німецьке вбрання зробити і вже дав шити у Олексівці. Коштуватиме воно міні 19 р. 60 коп.»¹⁸⁰

Тоді ж Борис отримувє лист від Марії, написаний упродовж 27 листопада — 4 грудня в Братенниці¹⁸¹. З нього дізнається про ставлення дівчини до нарису із життя українців, опублікованому в 10-му випуску «Діла», про роботу над перекладом «Сагайдачного». Повідомляє Марія майбутньому чоловікові і про те, що почала сама готувати їжу. І, звісно, мріє, що коханий їй наснитись. Розмова знову повертається до теми прощення, і Марія наполягає, щоб вони забули свої попередні гріхи і не затьмарювали майбутнього щастя.

Тональність написаного того ж дня листа до Марії засвідчує, що Борис перейнявся вірою Марії в майбутнє: «Передо мною тільки те, що буде, а буде світ, щастя. І коли-б я міг тепер співати, то я заспівав-би горду пісню людини

з поновленою душею. І цю душу поновила ти і більше ніхто»¹⁸².

Того ж дня у щоденнику записує: «Щастя, тільки щастя. ____ Зміївські дні»¹⁸³.

12 грудня Борис починає листа тим, що думає лише про зустріч з Марією, і фіксує події дня: о 6 ранку, о 1 дня і ввечері. Згадка про страшну самотню ніч у полі в той час, коли був у батька на поруках, приводить до спогадів про товариша: «Ідеалісте-народовче, де ти тепер? Мабуть ти тепер вже не коло центра, а таки в тій країні... А де ти, мій другий сусідо, ти новий член нової фракції? Не знаю... І ти білоголовий, волохатий, ти, котрий тільки й винен в тому, що був ідеалістом-народовцем, читав, втішавсь мріями, втік за границю і вернувся, думаючи, що за читання книжечок тобі голови не одрубують. Воно й не одрубали, але на десять год злото посадили здобувати. Спасибі тобі за твої книжки, що ти міні тоді давав! Чи переможеш ти свое лихо? Навряд!»¹⁸⁴

13 грудня Борис розповідає Марії про своє сновидіння, готовий віддати десять років за один цілунок і за те, щоб кохана наснилася. А у своєму щоденнику занотує: «Коли-б вона сказала зараз: я буду твоя, тільки для цього треба, щоб ти вмер після цього — я не вагався-б і хвилини. Тільки щоб вмірати коло її ніг»¹⁸⁵.

Того ж дня отримує лист від Анастасії Віцман, датований 9 грудня, у якому вона детально зупиняється на шкільних перипетіях, а також враженнях від шинку, де люди пропивають тяжко зароблену копійку.

Цього дня Борис пише листа Іванові Зозулі. Необережне слово Івана спровокувало бажання проаналізувати дружбу Івана Зозулі, Бориса Грінченка та Данила Ткаченка: «Завжди кожен з нас тріх не ховаючись казав усе, що він дума про вчинки другого і ніхто ніколи не думав взивати це моралю. Міні не хотеться нагадувати цього, але повинен виставити факти. Адже коли ти й Данило нападали на мене за Вірин урок, я не казав, що це мораль і зовсім не однімав у вас права казати міні це, показувати мої помилки, коли такі бувають. Адже я не казав, що ви читаєте міні мораль, коли ви у Змієві казали міні про мої панські нахильності і навіть був радий, що ви це казали міні. <...> Ми завжди були братами, котрі не ховаються один од одного з своїми думками. <...> Ні, ні, я не хочу, щоб ми коли небудь розбратались! Я прошу тебе Йване, друже мій, брате коханий, покинь ти усе це і, коли що маєш проти мене, то

¹⁷⁸ Ibid. Арк. 3.

¹⁷⁹ Трегубов Є. Лист до Б. Грінченка. 10.12.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 39712. Арк. 1.

¹⁸⁰ Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 11.12.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 40890. Арк. 1 зв.

¹⁸¹ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 27.11–04.12.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42250.

¹⁸² Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 11.12.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42249. Арк. 1.

¹⁸³ Грінченко Б. Записник. 1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б². С. 34.

¹⁸⁴ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 12–17.12.1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42248. Арк. 1 зв.

¹⁸⁵ Грінченко Б. Записник. 1883. *IP НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б². С. 34.

просто скажи»¹⁸⁶. Також повідомляє, що в друго-му томі «Ради» будуть уміщені його вірші.

14 грудня Борис позбавлений робочого настрою. «Я тепер тобі нічого не пишу з часописних новин, бо, серце мое, куди не глянеш, то всюди таке паскудство, що не хочеться й за перо братися, щоб писати про це»¹⁸⁷, — пише коханій.

Фрагмент за **15 грудня** дуже лаконічний: Борис чекає на лист від коханої.

16 грудня Борис розповідає Марії, що «у Росію дозволено виписувати ще одну галицьку часопись: “Руська рада” (Треба зауважити, що галичане на якогось гаспида звать себе й нас “руськими”, а великоросів — “росіянами”. Тим-то руський = український)»¹⁸⁸.

17 грудня висловлює міркування про свою концепцію любові, сутність якої в тому, що він не прагне зберегти самотійність, адже «я розумію тепер тільки одно кохання, котре віддає усе — душу, серце, волю, силу. Воно повинно віддати не на словах тільки, — ні! Я тепер живу і чую, що я живу не один, що я належу тобі, що я не зможу, не здолаю — еге, просто не здолаю, без тебе нічого зробити, не здолаю без тебе жити. Коли віддаватися, так віддаватися вповні, нероздільно, до краю. Я чую, що я узятий, що якась невідома свята сила взяла мене і віддала тобі. І та сила — кохання. Ти взяла мене. Але я не боюся цього. Я не боюся зректися своєї волі, самотійності. Я не боюся це зробити, бо мое серце каже міні, що й ти мене кохаєш так саме, як і я тебе. Ми віддаємося один одному. Де кохання — там і влада. І я, віддаючись увесь тобі, серцем чую, яку велику владу я здобуваю, бо кохання — це влада. Здобуваєш її й ти. І ось ми, віддавшись один одному, зрекшись своєї волі й самотійності, зливаємо доткупи свої душі і знаходимо і цю волю, і цю самотійність в незломній, усепокоряючій силі нашого кохання. Міні здається, що тільки так і можна кохати, а коли кохати інак, то це вже не буде коханням, це буде чимсь другим»¹⁸⁹.

Цього дня отримує лист від коханої, який вона писала упродовж 8–11 грудня.

18 грудня увечері Борис Грінченко пише листа Марії, у якому підводить підсумок дня: «Не день, а мука. І ще-ж стільки таких днів!»¹⁹⁰

У щоденнику в цей день цитує псалом Давида: «Коли забуду тебе, ріднино моя і Єрусалиме мій, хай забуду праву руку свою. Хай язик мій присохне

до вуст моїх, коли не пам'ятатиму тебе, і коли не поставлю тебе вище од всіх моїх відрод»¹⁹¹.

Ймовірно під впливом Т. Шевченка, перекладає з церковнослов'янської українською мовою псалми, які записує в щоденник¹⁹².

19 грудня Борис висловлює своє ставлення на перенесення дати весілля: «Спершу міні здалося, що я помиляюся, що в твоєму листі не те, зовсім не те написано. Але я й брав цей лист, то чогось боявся. Треба було тепер повірити. Я — ще раз прочитав. Так — правда. Не дурно значить, я боявся за своє щастя. Прізвистка не одурила. Спершу день щастя назначений був зараз-же після курсів, потім після перевodu твого у Олексієвку, далі на Різдво, а тепер уже ще далі. Доки далі — не знаю. Ні, я тепер не хочу писати. Тут треба думати, а мене й руки не слухаютьця, не то що голова»¹⁹³. Доволі швидко пропонує коханій рішення, як поводити себе в Богодухові, коли дізнається причини перенесення дати весілля: «Тим то я тобі порадив-би зробити ось як: — зараз, як прийдеш взнати їх і пригадати як боронитися од їх або хоч принаймні добре обміркувати їх, зауваживши собі, що истотно вони ніколи не можуть бути важливими і значить завжди можна побороти їх.

Може бути ще два рішення нашого питання. Перший той, що мати найсправді має важливі причини. Але проти цього знов таки каже той факт, що вона тобі їх не сказала тоді, як вперше балакала про те, щоб одсунути одружіння. А вже як побачила, що без доводів ти не згодишся на це, тоді й доводи ці з'явилися.

Другий рішенець такий. Твоя мати може просто сказати не хочу і годі! Просто не бажаю, щоб на Різдво було одружіння. В такому випадкові, як і в тому, коли вона виставлятиме вітром підбиті причини, тобі треба, міні здається, докладно вияснити їй, що ніколи і ні за що не покинемо один одного, що для нас це діло цілого життя, діло життя й смерті. Це треба для того, щоб вона зрозуміла, що всі її сілкування перешкоджати нашому одружінню (коли тільки такі є) не доведуть ні до чого і що те, що раз з'язано, вже не роз'язується ніколи»¹⁹⁴.

Закоханий переживає дуже суперечливі емоції. Так, він готовий чекати доти, поки Марія не скаже: «Уже!» Але разом із тим визнає, що «прийде година, коли я ждати більше не здолаю, коли треба буде виходу. І тоді виход буде такий: ми або вмремо вкупі або житимем вкупі. Середина нема!»¹⁹⁵

Непросто приймав рішення про одруження сина і батько Бориса Грінченка. У цьому ж листі Борис розповідає коханій, що батько хоче, щоб

¹⁸⁶ Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 13.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 40891. Арк. 1 – 1 зв.

¹⁸⁷ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 12–17.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42248. Арк. 3.

¹⁸⁸ *Ibid.* Арк. 3 зв.

¹⁸⁹ *Ibid.* Арк. 5 – 5 зв.

¹⁹⁰ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 18–19.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42247. Арк. 1.

¹⁹¹ Грінченко Б. Записник. 1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б2. С. 39.

¹⁹² *Ibid.* С. 39–49.

¹⁹³ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 18–19.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42247. Арк. 1.

¹⁹⁴ *Ibid.* Арк. 2 – 2 зв.

¹⁹⁵ *Ibid.* Арк. 3.

Борис був у Харкові 21 грудня, але він цього дня приїхати не може, тож написав відповідь батькові і попросив вислати коней 24 грудня, адже для батька це не становить труднощів. «А вишле чи ні — цього не знаю. Коли не вишле, то я мабуть і не поїду туди, бо значить батько не бажає мене бачити. Правда, я раніш багато де-в чому винен був перед батьком (в епоху мого емансипування), але потім у нас усе владналося і нелад скінчився тепер з мого одруження. Не признаючи за батьком жодного права робити по своєму в цьому ділі, я зовсім не лічу його за правого в тім, що він тепер сердитця на мене. Правда, я бажав-би побалакати з ім і особливо з матіррю, але він значить сам балакати не схоче, коли не вишле коня. Матері жалко, але що-ж я маю робити? Тим найбільш, що я знаю, що дома я зовсім ні до чого не добалакаюся, з батьком. Може я помиляюсь, серце?»¹⁹⁶ Борис попереджає кохану, що не розкаже її матері про ставлення батька до одруження, щоб не посилювати її супротив.

Цього дня отримав лист від Марії, написаний упродовж 12–14 грудня. Марія погоджується, що закохані мають тепер одну душу, а любов і спільна праця на користь Україні «ще дужче съєднають нас і дадуть силу перемогти усе»¹⁹⁷. Із листа Борис дізнається, як вразило Марію рішення матері перенести їхнє весілля. Дівчина не наважилась не погодитись із матір'ю, оскільки не знала наслідків такого вчинку. Водночас обіцяє коханому, «що це в останній раз, а там нехай хоч увесь світ устає проти мене я нікого не послухаю»¹⁹⁸.

Упродовж **20–22 грудня**¹⁹⁹ Борис пише листа коханій, у якому метафорично порівнює їхнє щастя з пташкою.

21 грудня Борис зізнається, що живе надією: «Якесь пересвідчення у мене відкілясь узялося, що твоя мати згодитця»²⁰⁰.

22 грудня Борис повідомляє коханій, що з Олексіївки і мабуть з Харкова змоги написати не буде, тому їхатиме в Богодухів із наміром більше ніколи не розставатися із коханою.

24 грудня Борис приїздить до батьків і записує в щоденнику про розмову з батьками про весілля: «Сьогодні я дома. Ще досі не міг побалакати з батьком та матіррю. А вони так наче й не порушалось це питання — мовчать. Завтра неодмінно треба побалакати»²⁰¹.

27 грудня отримує лист від Марії, написаний упродовж 17–24 грудня. Дівчина розповідає про те, як довго тягнуться ті п'ять днів, що їх залишилось відпрацювати в школі; повідомляє коханому, що отримала відповідь від матері, яка запевняє доньку, «що зовім не стає поперек дороги»²⁰² її щастю.

29 грудня із Богодухова Борис пише листа Іванові Зозулі: «Послання до сина Йвана од матері Насті і до брата од сестри Марусі і брата Бориса»²⁰³. Друзі мають претензію до товариша: «Не схотів добрим братом і сином бути у сім'ї»²⁰⁴. Це був шлях вирішити непорозуміння через невизначено написаного Анастасією Віцман листа, який Борис некоректно потрактував.

Літопис надійшов до редколегії 05.04.2024.

¹⁹⁶ Ibid. Арк. 4.

¹⁹⁷ Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 12–14.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36476. Арк. 1.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Грінченко Б. Лист до М. Гладиліної. 20–22.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 42246.

²⁰⁰ Ibid. Арк. 1 зв.

²⁰¹ Грінченко Б. Записник. 1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 411226 б². С. 50.

²⁰² Гладиліна М. Лист до Б. Грінченка. 17–24.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 36474. Арк. 2.

²⁰³ Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 30.12.1883. *ІР НБУВ*. Ф. III. Од. зб. 40893. Арк. 1.

²⁰⁴ Ibid.