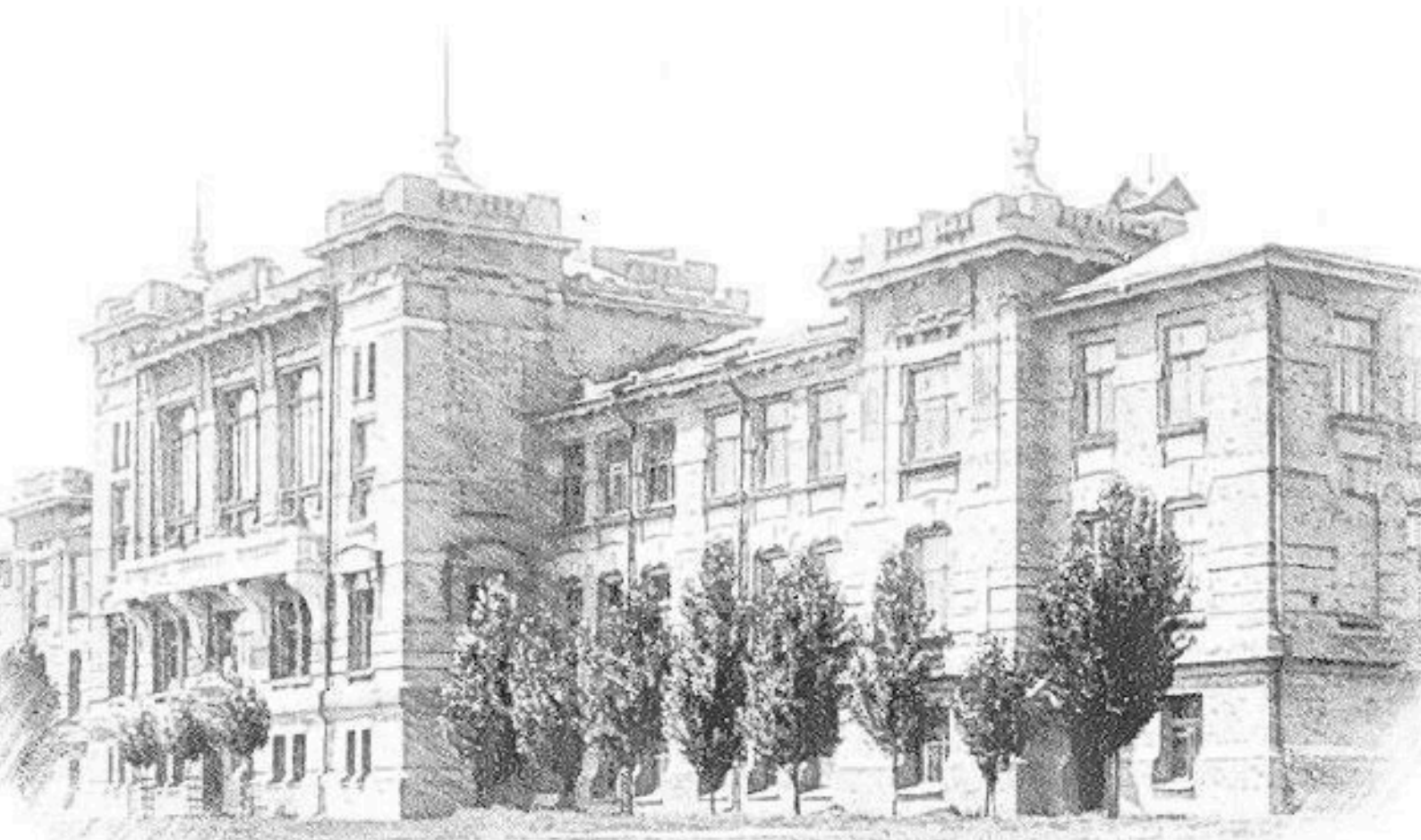
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ



ЗАПОРІЖЖЯ 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

“ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ”
до 95-річчя філологічного факультету Запорізького національного університету

14–15 листопада 2024 року

Запоріжжя
2024

УДК: 82:94(477)(062)
Л 642

Редакційна колегія:
Бакаленко Ірина Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;
Горбач Наталія Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Запорізького національного університету;
Доброскок Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету
Кравченко Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Запорізького національного університету;
Курилова Юлія Романівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;
Ніколаєнко Валентина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;
Проценко Оксана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Запорізького національного університету (протокол № 4 від 27 листопада 2024 р.)

Л 642 Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14–15 листопада 2024 р.) / редкол. : Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. 412 с.

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

Основу збірника склали дослідження, найголовніші положення яких виголошено в доповідях учасників Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія» (Запоріжжя, 14–15 листопада 2024 р.). Призначений для фахівців і всіх, кого цікавлять проблеми української літератури, національної історії, духовності в літературі й культурі.

За зміст матеріалів і правильність цитування відповідальність несе автор
© Кафедра української літератури філологічого факультету ЗНУ, 2024

ЗМІСТ

Аністратенко А. В.
ТРИЛОГІЯ Ю. ЩЕРБАКА «ЧАС» ЯК АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ МАЙБУТНЬОГО 9
Атаманчук В. П.
ВАРІАНТ ІСТОРИЧНОЇ ЙМОВІРНОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ Ю. КОСАЧА «ОБЛОГА» …….. 14
Бабійчук Т. В.
МАТЕРІАЛ ДЛЯ ВІДЕОЛЕКЦІЇ: СТАТТЯ О. ТЕЛІГИ «ПАРТАЧІ ЖИТТЯ» ……. 16
Бакаленко І. М.
ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-СЛОВЕСНИКІВ ДО ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКИХ НАВИЧОК ШКОЛЯРІВ …….. 21
Білоус А. С.
МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ ЯК КОНТЕКСТ РОМАНУ О. ТОКАРЧУК «ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ МЕРТВИХ» ТА ЙОГО ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ Б. АНТОНЯК …… 27
Бодик О. П.
FROM REALITY TO IDEOLOGY: THE REPRESENTATION OF HISTORY IN SOCIALIST REALIST LITERATURE ……... 30
Бойко Н. Т.
«ОЛИВНА ГАЛУЗКА МИРУ»: АНТИМІЛІТАРИСТСЬКІ МОТИВИ У ПРОЗІ О. АВДИКОВИЧА ……... 38
Борзенко О. І.
КИЇВСЬКІ РОМАНТИКИ ТА ІМПЕРСЬКИЙ ПАТЕРНАЛІЗМ ……. 41
Борисенко Н. М.
ІСТОРИЧНІ ЛАНДШАФТИ ПРОЗОТВОРЧОСТІ М. МАТІОС …… 45
Бородіца С. В.
СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ І. КОЧЕРГИ «АЛМАЗНЕ ЖОРНО» . 51
Буга Т. І.
ОБРАЗ МАМАЯ В ПОЕЗІЇ І. ЗЕЛЕНЕНЬКОЇ (СПРОБА АНАЛІЗУ ЯВИЩА Й МЕТОДИЧНА ПЕРСПЕКТИВА) ……... 56
Будний В. В.
ЗАПОРОЗЬКА СІЧ У ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВСТАНСЬКОЇ АРМІЇ ……. 59
Василюк М. С., Бакаленко І. М.
ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ …… 65
Верба Т. Ю.
ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Б. БРЕХТА, Г. БЕЛЛЯ, П. ЦЕЛАНА) ……... 70
Волошенко В. О.
БЕЛЕТРИСТИЧНІ ТВОРИ З УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ У «НАРОДНИХ» / «ПОПУЛЯРНИХ» ВИДАННЯХ ЗЛАМУ XIX–XX СТ. ……... 75
Горбач Н. В.
ПРОСТІР СПОГАДІВ У КНИЗІ Г. ВЕРНЕРА «СКОНСТРУЙОВАНИЙ МЕНОНІТ: ІСТОРІЯ, ПАМ'ЯТЬ І ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА» …….. 80
Горбач Н. В., Міщенко С. Ю.
ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ГОЛОКОСТУ В ОПОВІДАННІ Й. БУРГА «ТРОХИ ЧЕРСТВОГО ХЛІБА» …….. 84

Давидюк Л. В.
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ДУМИ «МАРУСЯ БОГУСЛАВКА» НА УРОКАХ ЛІТЕРАТУРИ У 8-МУ КЛАСІ ……... 87
Дев'ятко Н. В.
ВИЗНАЧЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ ВПЛИВУ НА СВІТОГЛЯД ЧИТАЧІВ ІСТОРИЧНОЇ ОСНОВИ РОМАНУ В. РУТКІВСЬКОГО «СТОРОЖОВА ЗАСТАВА» …… 93
Дейнека С. О.
БИТВА ПРИ АКЦІЇ ЯК ЛІМІНАЛЬНА СИТУАЦІЯ В «АНТОНІЇ І КЛЕОПАТРІ» В. ШЕКСПІРА …….. 99
Демедюк М. В.
ФОЛЬКЛОРНА ВІЗІЯ ПОХОДУ НА ПШЕБРАЖЕ (ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПРОТИСТОЯННЯ НА ВОЛИНІ) ……... 102
Демчук О. А.
ОСМИСЛЕННЯ СВІТОВИХ ВОЄН У ПРОЗІ В. МАХНА: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ …… 106
Деркачова О. С.
ОСМИСЛЕННЯ ТЕМИ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКИХ КОМІКСАХ ……... 110
Дирибян А. С., Бакаленко І. М.
ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ …….. 116
Дімітрова Є. П., Бакаленко І. М.
ІНТЕРАКТИВНІ ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КЛЮЧОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ 5-6 КЛАСІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ……. 120
Доброскок С. О.
СТРАТЕГІЇ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ В ШКОЛІ …….. 125
Зелененька І. А.
ПОСТАТЬ МАМАЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ: МОДЕРНІСТСЬКИЙ І МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ АСПЕКТИ …….. 128
Золотаревська Т. Г., Павленко І. Я.
МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ В РОМАНІ О. ТОКАРЧУК «БІГУНИ» ……. 132
Зубець Н. О.
ЕТНОЛІНГВІСТИЧНИЙ ЗМІСТ ПОВІСТІ Р. ФЕДОРІВА «МІСТЕРІЇ З ІНШИХ СВІТІВ» 135
Зубець Н. О., Гушан А. М.
МОВНА РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ЗЕМЛЯ» В РОМАНІ М. ОТТОВА «І БЛАГОСЛОВЕН БУДЕ…» ……. 139
Івануна Н. В., Корсакова А. О.
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ПІСЕНЬ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ ЧЕРЕЗ СИМВОЛІКУ КОЛЬОРОВОГО ПРОСТОРУ ……... 144
Івашкова Я. А.
ВАРІАТИВНІСТЬ ПРОЯВІВ АРХЕТИПУ МАТЕРІ У ЗБІРЦІ НОВЕЛ С. ОСОКИ «ТРИ ЛИНИ ДЛЯ МАРІЇ» ……... 150
Іжевський А. В.
УКРАЇНСЬКИЙ ТА РОСІЙСЬКИЙ КОЗАК У ПОРІВНЯЛЬНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ГАЛИЦЬКОЇ САТИРИ XIX СТ. ……. 153
Ільченко І. І.
ІСТОРИЧНИЙ ЧАС КРІЗЬ ТОПОНІМІЧНІ НАЗВИ РОМАНУ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА» ……... 157

Ісаєв І. Р.
ОБРАЗ ДИТИНИ ПІД ЧАС ГОЛОДОМОРУ В ОПОВІДАННІ М. ПОНЕДІЛКА «ЧОРНА ХУСТКА» ……. 160
Кирильчук О. М.
ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ АСПЕКТ ……. 164
Козар Л. П.
ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД В ОПОВІДЯХ ПРО ОКУПАЦІЮ ВОРЗЕЛЯ (ЗА КНИГОЮ Ю. БЕРЕЖКО-КАМІНСЬКОЇ І А. БАГІРОВОЇ «УКРАЇНА: ПЕКЕЛЬНИЙ 22-Й. НАРОДНИЙ ЩОДЕННИК» (КИЇВ, 2023) ……. 168
Колодка О. О.
«ДЕ Є ЛЮБОВ – ТАМ ТЕМРЯВИ НЕМА»: МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА УРОКУ ЗА НОВЕЛОЮ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «МОДРИ КАМЕНЬ» …….. 174
Конєв В. В.
АНТИКОЛОНІАЛЬНІ ТА АНТИТОТАЛІТАРНІ МОТИВИ В ПОВІСТІ О. МАК «КАМІННЯ ПІД КОСОЮ» ……. 178
Кравченко В. О.
ДУХОВНІ ДОМІНАНТИ У ЗБІРЦІ О. МЕДКА «ХОРА» ……... 180
Кравченко В. О., Маковицька І. В.
ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЗБІРЦІ С. ЖАДАНА «СКРИПНИКІВКА» .. 185
Кравченко Я. П.
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА СТРАТЕГІЯ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ РОЛІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША У П'ЄСІ В. ДІБРОВИ «КУЛІШ» …… 187
Криштоф Н. Г.
ПОВІСТЬ Й. СТРУЦЮКА «ОТАМАН БОЛБОЧАН ТА ІНШІ»: ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ГОЛОВНОГО ПЕРСОНАЖА ……. 191
Лановик З. Б., Лановик М. Б.
РОЛЬ П. КУЛІША У ЗБЕРЕЖЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ …….. 196
Левченко Н. М.
«НАД ПРІРВОЮ КРИВАВОЇ ВІЙНИ»: НОВІТНЯ ІСТОРІЯ УКРАЇНИ В ІНТЕРМЕДІАЛЬНІЙ ГЕРМЕНЕВТИЦІ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ Л. ЛОГВИНЕНКА ……... 202
Лєшукова В. Ю., Доброскок С. О.
ХУДОЖНЯ КАРТИНА ТОТАЛІТАРИЗМУ У ТВОРІ В. БАРКИ «РАЙ» ……. 207
Ліра О. О.
МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА УРОКУ «ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ»ДЛЯ 11 КЛАСУ НА ТЕМУ: «ЛІТЕРАТУРА КРАЮ, ЩО МЕНЕ ПРИХИСТИВ» …… 212
Ліщиніна А. О.
«СЛОВНИК ВІЙНИ» О. СЛИВИНСЬКОГО ЯК ДОКУМЕНТ ФОРМИ ФІКСАЦІЇ ВОЄННОГО ДОСВІДУ: АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЇ МОВИ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ …….. 216
Мейзерська Т. С.
ХАРБІНСЬКА МІСІЯ МАРКА ШВЕДА В РОМАНІ Л. ПІДГІРНОЇ «ПІД ЧУЖИМ ПРАПОРОМ» ……... 219
Мельник В. М.
«ЛИСТИ З ЧУЖИНИ» Я. ОКУНЕВСЬКОГО ……... 224
Мельникова Р. М.
ВИВЧЕННЯ РОМАНУ В. РУТКІВСЬКОГО «ДЖУРИ КОЗАКА ШВАЙКИ» В 6 КЛАСІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ …… 227

Менсітов І. І.
ШЛЯХ ДО НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: КОЗАЦТВО В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ ……. 231
Миронюк Л. В., Полковникова С. М.
ОБРАЗ ВОЇНА У ВІРШІ Г. ДУДКИ «ХАРАКТЕРНИК» …… 233
Моісеєнко С. П.
«КАХОВСЬКЕ МОРЕ» У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ: АВТОРСЬКЕ БАЧЕННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ, ІДЕОЛОГІЇ, ПОДІЙ ……... 235
Муравін О. В.
ОДНА СТОРІНКА З ІСТОРІЇ МІСТА (ЗАПОРІЖЖЯ В ЛІТЕРАТУРІ) …… 241
Мушкетик Л. Г.
РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ КОЗАЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ У ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОП-ГУРТІВ «ТІНЬ СОНЦЯ» ТА «ДЗВОНИ» ……... 246
Нестерук С. М.
ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ ЯК ЖАНРОВА ТРАНСМУТАЦІЯ В УРБАН-ФЕНТЕЗІ О. ЗАХАРЧЕНКО «МЕТРО ДО ТЕМНОГО МІСТА» ……. 251
Ніколаєнко В. М.
ДОЛЯ ДИТИНИ В РОМАНІ С. ТАЛАН «РОЗКОЛОТЕ НЕБО» …… 253
Ніколаєнко В. М., Миронюк В. Ю.
ОБРАЗ-СИМВОЛ СКІФСЬКОЇ БАБИ В ПОВІСТІ В. ШКЛЯРА «ЧОРНЕ СОНЦЕ» ….. 256
Ніколова О. О.
СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА «ГЛИНЯНІ НОГИ»: ПСЕВДОІСТОРИЗМ ФЕНТАЗІ …….. 260
Нікуліна Я. С., Бондарева О. Є.
ДІАЛОГ З РОДИННОЮ ПАМ'ЯТТЮ (П'ЄСА А. БАГРЯНОЇ «ГОЙДАЛКА» ТА КІНОСЦЕНАРІЙ І. РОЗДОБУДЬКО «Я ПОВЕРНУСЬ!») …… 263
Овсяницька Г. В.
МЕТАЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ І. МІТРОВА: ПОЕЗІЯ СВІДЧЕННЯ …….. 267
Онуфрієнко Г. С.
ТЕКСТ У ХУДОЖНЬОМУ Й НАУКОВОМУ ДИСКУРСАХ У ВИМІРАХ СЬОГОДЕННЯ 275
Павленко І. Я.
ГЕНДЕРНІ ПРОЄКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ …… 279
Пазюра Н. В.
ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА У ТВОРЧОСТІ О. СТОРОЖЕНКА ……. 283
Пешнограєва Г. Р., Ніколаєнко В. М.
ПСИХОЛОГІЗМ У ТВОРІ Д. ГНАТКО «ЩОДЕННИК БЕЗНАДІЙНО ПРИРЕЧЕНОЇ» 286
Підгірна Л. М.
НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ Л. ПІДГІРНОЇ ……. 290
Плетньова Г. М.
ТВОРИ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ: ШЛЯХ ДО ЧИТАЧА ……... 295
Приходько А. Б., Табакова Г. І.
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ СКЛАДНОЩІ ОПРАЦЮВАННЯ ОБРАЗУ ІВАНА МАЗЕПИ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ «МАЗЕПА» БАЙРОНА) …….. 299
Проценко О. А.
ВІДНОВЛЕННЯ «ПРАВДИ ІСТОРІЇ» У ДОСЛІДЖЕННІ Є. ІВАНИЧУКА ТА Р. ІВАНИЧУКА «КРИВАВИЙ СЕРПЕНЬ 1953…» ……. 304

Проценко О. А., Січевська Г. П.
РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ОТАМАНА ЗЕЛЕНОГО У РОМАНІ А. КОКОТЮХИ «СПРАВА ОТАМАНА ЗЕЛЕНОГО: УКРАЇНСЬКІ ХРОНІКИ 1919 РОКУ» …….. 308
Путря Н. В.
ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ В'ЯЧЕСЛАВА ЛИПИНСЬКОГО В РОМАНІ Т. МАЛЯРЧУК «ЗАБУТТЯ» ……... 311
Райбедюк Г. Б.
ЛЕГЕНДАРИЗОВАНІ ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІЇ ДИСИДЕНТСЬКОГО ТЕКСТУ …….. 315
Рознатовська Т. В.
ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ КОЗАЦТВА У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ ПРИДУНАВ'Я ……... 320
Романець Н. Р.
ПРОЦЕС КОМУНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА ДОБИ НЕПУ У ТВОРЧОМУ ОСМИСЛЕННІ Д. ГУМЕННОЇ …… 325
Сидоренко О. В.
ВІЙНА ЯК ТРИГЕР ВІДНАЙДЕННЯ ТОЖСАМОСТІ ……... 330
Соколовська Г. Н., Шапран Е. О.
МЕТОДИ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ КРИТИЧНОГО ІСТОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ КОЗАЦТВА ……... 334
Соколовська Г. Н., Шапран Е. О.
КОЗАК МАМАЙ ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ ЕТНОСИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МИТЦІВ ……... 338
Ставнича О. М.
МОДУСИ ОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ГЕТЬМАНА П. СКОРОПАДСЬКОГО В АКТУАЛЬНІЙ ПРОЗІ …….. 343
Сушко С. О.
НАРАТИВНІ ЛАБІРИНТИ, ДИСКУРСИВНА ПАЛІТРА ТА СТРУКТУРА ПСИХОЛОГІЗМУ В РОМАНІ С. АНДРУХОВИЧ «АМАДОКА» ……. 350
Тарасенко К. В.
СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ РЕФЛЕКСІЙ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ …… 356
Теодорович А. Ю.
ТРАГЕДІЯ ГОЛОДОМОРУ В УКРАЇНІ 1932–1933 РОКІВ НА ШПАЛЬТАХ ГАЗЕТИ פֿאָרווערטס («ФОРВЕРТС»)..... 358
Торкут Н. М., Носик Є. С.
ШЕКСПІРІВСЬКИЙ РІЧАРД III В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТРАВМИ ……... 363
Торкут Н. М., Поліщук Н. С.
МІФОЛОГІЗАЦІЯ БИТВИ ПРИ АЗЕНКУРІ (1415) В ІСТОРИЧНІЙ ХРОНІЦІ В. ШЕКСПІРА «ГЕНРІХ V» ……... 367
Тунік В. В., Кравченко В. О.
МОТИВ ВТРАТИ ПОБРАТИМА У ЗБІРЦІ П. ВИШЕБАБИ «ТІЛЬКИ НЕ ПИШИ МЕНІ ПРО ВІЙНУ…» ……. 372
Ульяненко І. С.
МЕТОДИ АКТИВНОГО ЗАЛУЧЕННЯ СТУДЕНТІВ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ (НА ПРИКЛАДІ КІНОПОВІСТІ «УКРАЇНА В ОГНІ» О. ДОВЖЕНКА) ……... 375
Федоренко О. Б.
НОМІНАЦІЯ КОЗАКА-ХАРАКТЕРНИКА В ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ПАМ'ЯТКАХ …… 380

Федоряка Л. Д.
ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ У ТВОРАХ Т. НЕША: КЛАСИФІКАЦІЇ І ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ ……. 383
Федько О. Ю.
РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ЖИТТЄПИС І. СІРКА ЯК ЗАСІБ СУБ'ЄКТИВІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ У РОМАНІ Л. ГОРЛАЧА «ЧИСТЕ ПОЛЕ» …….. 389
Чмир А. В.
МЕТАТЕКСТОВИЙ СКЛАДНИК ПАРАТЕКСТУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ «СИЛЬНІ ТА ОДИНОКІ» П. КРАЛЮКА ……. 393
Чорний І. В.
РЕКОНСТРУКЦІЯ ПОСТАТІ МАРІ ДЕ ФРАНС У РОМАНІ Л. ГРОФФ «МАТІНКА» . 397
Шептицька Т. Л.
УКРАЇНСЬКІ РАДЯНСЬКІ КРИТИКИ: ЖЕРТВИ І/ЧИ ТВОРЦІ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ …….. 399
Штейнбук Ф. М.
СІРА «ВАТА» ВІЙНИ В ОДНОЙМЕННІЙ КНИЗІ А. КУРКОВА ……. 404
Якубовська М. С., Даньшова В. А.
ДИСКУРС ВІДТВОРЕНННЯ РОЛІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК МІЖЧАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ: НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЇ А. ДОВГОПОЛОГО ……. 408

Аністратенко А. В.
д. філол. наук, професор
Буковинський державний медичний університет, м. Чернівці
старший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ

ТРИЛОГІЯ Ю. ЩЕРБАКА «ЧАС» ЯК АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ МАЙБУТНЬОГО

У творчому арсеналі письменника, дипломата, лікаря, культурного і суспільного діяча Юрія Щербака альтернативна історія як різновид підходу до написання роману на гостру соціальну тему реалізується трилогією «Час». Тобто включає три романи, написані у 2000-ні роки: «Час смертохристів», «Час тирана» і «Час великої гри». У романі «Хроніки міста Ярополя» бачимо також елементи жанру АІ. За жанровим різновидом це історизований урбаністичний роман-хроніка. У передньому слові автор стилізує мовлення, згідно урочистої барокової оповіді й літописного синтаксису, почасти вправляючись у гумористичних натяках і півтонах оповіді, а зрештою – зберігаючи сакральність індивідуальних вражень. У перших рядках вступного слова автор характеризує свій текст як «новітню повість швидкоплинних літ міста мого Ярополя» [7, с. 6].

Не менш цікавою і доволі альтернативноісторичною, в сенсі потрактування, є постать самого автора. Ось як описують його ЗМІ й «товсті журнали»: «Юрій Щербак – дипломат, колишній посол України у Ізраїлі, Польщі, Канаді, США, один з найавторитетніших експертів у сфері міжнародних відносин. А ще – письменник, автор дуже популярних романів, які хтось відносив до жанру геополітики у коміксах, хтось – до політичної антиутопії, де сюжет напряму стосується України та її одвічного ворога…» [5]; «Книги Юрія Щербака є відмінним прикладом поєднання літератури і медицини […] У своїх гостросюжетних політичних трилерах автор запевняє – для уникнення катастрофи необхідно шукати нові шляхи побудови суспільства» [1].

Сюжет трилогії романів «Час» розгортається у майбутньому на території України та інших держав, однак у текстах аналізуються причини і віхи формування історичних і культурних процесів в Україні, що бореться за фактичну незалежність, тож асоціативний зв'язок відсилає рецепієнта до сучасності.

В. Кутила у статті «Палімпсестність трилогії Юрія Щербака: трансформація архаїчних жанрових форм» характеризує жанрове визначення романів «Час» так: «інтелектуальні романи Юрія Щербака мають фрагментарний характер і являють собою симбіоз роману-антиутопії (з елементами альтернативної історії), фантастичного трилера, що походить від серйозно-сміхової лінії поліфонічного роману з елементами античної меніппеї. Особливості індивідуального стилю письменника дають підстави твердити про наявність одиничних жанрових форм, як це має місце у прозі Юрія Щербака на новому витку, – уже у XX столітті. Такими

постають «міражі», «фантоми» і «прозріння», які в контексті трилогії вийшли за межі свого первісного значення» [2, с. 80].

У певному сенсі, роман пересторога й також профетичний роман мають ознаки ухронії. Кожен із романів трилогії «Час» Ю. Щербака називають у сучасному літературознавчому дискурсі також і профетичним романом. Ідея, на мою думку, походить із публікації Т. Бовсунівської «Профетичні романи Юрія Щербака в контексті сучасної постапокаліптики», надрукованої в журналі «Слово і Час», згодом таке потрактування книг Ю. Щербака, написаних у 2000-ні роки, підтримують й інші науковці. Приміром, І. Насмінчук вказує на «профетичні візії в публіцистиці Ю. Щербака, що проектуються як на національні, так і планетарні плани. Маючи у своїй основі європейські філософсько-естетичні теорії, профетизм автора базується на співвіднесенні з життєвою дійсністю. Формою наближення до пророкованого майбутнього стає осмислення сучасних подій в Україні» [4, с. 259]. Відтак, профетична література постає перед читачем з одного боку антиутопічною візією, а з іншого боку – метафоричним узагальненням, результатом моделювання подій у їх причинно-наслідковому контексті, тож часовість стає редукованою, позбавленою плинності, що може здаватися парадоксальним, адже в назвах романів автор чітко вказує роки в майбутньому, до яких звернена оповідь. Однак, у самих романах дискурс значно розширюється, узагальнюється й альтернативізується.

Наступний концепт особливостей моделювання майбутнього у романах Юрія Щербака полягає в культурологічному потрактуванні кордонів і меж альтернативної романної дійсности, що відповідає матриці АІ та відходить від базових принципів антиутопії.

У двотисячних роках, після захоплено сприйнятого роману В. Кожелянка читацькою аудиторією в Україні та за кордоном, з'являється трилогія Юрія Щербака «Час смертохристів» (2011), «Час Великої Гри» (2012), «Час Тирана» (2014). Романи, написані в манері *дефіляднoї* серії В. Кожелянка та в ритмі подій вестерну, описують передусім майбутнє української нації з певною, дещо звуженою, схемою альтернативізму, в якій переважає, на відміну від сюжетної перспективи В. Кожелянка, песимістична візія. Точка біфуркації в романах Юрія Щербака перебуває за межами наративу. А сама нарація прямує від християнізованого патріотизму до педагогічно-етичного застереження.

Варто зауважити, що Юрій Щербак, безсумнівно, талановитий письменник, не меншою мірою, ніж засновник жанру АІ в українській літературі (ким, безперечно, є В. Кожелянко), динамічно виписує *найтоншу тканину прози* (за Ю. Андруховичем). Однак, так само як і Вал. Шевчук, В. Тарнавський, В. Базів, не вплітає в авторський стиль і моделювання сюжету іскрометний гумор, який свідчить про вміння сміятися із самого себе. Натомість Юрій Щербак залишається серйозним і скрупульозно уважним до деталей і географічних координат, особливу роль в яких займає Північна Америка як колиска дієвої демократії, яку переймає українське суспільство задля перемоги.

Імовірно тому ці твори читаються нелегко і потребують інтелектуальної

основи у реципієнта, і флер похмурої ґотичності в них зачиняє перед романами двері белетристики, зате дає можливість не тільки ретроспективного аналізу історичного буття України, а й погляду в майбутнє, яке автор бачить у багатовимірному просторі численних альтернатив. За вихідними даними та ретроспективою політичних подій в Україні і світі Юрій Щербак тонко відчуває майбутню загрозу війни Росії проти України в усіх її проявах: державній, культурній, історичній, мілітарній.

Тож у сюжетній перспективі трилогії бачимо поступовий перехід автора від історизму до дидактизму, й від умовного способу до іскрометної прогностики. Альтернативна формула «що було б, якби …» перетворюється на пересторогу читачеві «що буде, якщо …». Концептуальний рівень романів Юрія Щербака сходиться в точці дії і спонукає реципієнта до конкретних змін у системі самоідентифікації в державі. Відтак, виховний аспект, фактично не видимий у фабулі романів, висловлений автором самим ідейно-тематичним підґрунтям цих творів, і в цьому найперший і найважливіший його внесок у найновішу літературну традицію.

Роман Юрія Щербака «Час смертохристів. Міражі 2077 року» [8] вийшов друком 2011 року, що безсумнівно знаково відображено на кодовому рівні прочитання тексту: візія майбутнього України у світі через 66 років. Авторська концепція, співмірна коду «6», виявляється на текстуальному рівні функціонуванням інтерпретаційної моделі наростання апокаліптичних змін у глобалізованому світі, де прихід так званого *Звіра* (втілення абсолютного зла) ознаменований його впливом на людей і через людей на всі аспекти буття. На образному рівні твору код «6» та інтерпретаційна модель Звіра виявляються через систему образів с*мертохристів* та людей, які вільно чи невільно діють у їхніх інтересах.

Смертохристи, за визначенням, узятим із роману, це – таємна секта, яка базується на вченні про земну смерть Ісуса Христа, «центром діяльності якої стала Києво-Печерська Лавра, а духовним лідером є фанатик і шаман Сигізмунд Сансизбаєв» [8, с. 128]. Головний герой роману, Ігор Гайдук, разом із офіційним опозиційним гетьманом України та за підтримки американських спецслужб намагається виборотиУкраїні й усій цивілізації Заходу свободу і можливість розвиватися без втручання *Чорної Орди*, багатоликої та сильної на всій території України й далі на Схід.

Отже, за подіями фабули читач переконується, що таємно поневоленими стали практично всі нації: українці, поляки, болгари, нації Західної Європи. Проте, це поневолення помітили тільки окремі представники еліти: науковці, військовики, діячі гуманітарних сфер. Політики, продовжуючи вважати себе найхитрішими і найвинахідливішими, що далі то більше втрапляли у підступи геополітичних пасток. Пропонуємо, для прикладу, опис перемовин української влади з представниками Орди: «Стіл для переговорів поставили неподалік від історичного танка, гармата якого мовчазно дивилася на членів делегації. Гетьман вважав це вдалим психологічним прийомом, але на делегацію Чорної

Орди цей застарілий мотлох не справив жодного враження» [8, с. 167].

На референтному рівні роману «Час смертохристів» стоїть дуальність боротьби за незалежність України та спокуса української влади продати державу Чорній Орді за особисту наживу. У ґотичному світлі розвиток подій логічно підводить реципієнта до фаталістського висновку. Однак, надія, вкладена ще на кодовому рівні в назву твору, говорить про те, що і в сили, найзагрозливішої у світі, є свій час, який плине й минає. Роман завершується знаково листом-покутою Ігоря Гайдука, в якому він розповідає про все своє життя під кутом зору християнського покаяння.

У центрі роману «Час Великої Гри» знаходимо продовження драматичної долі головного героя, генерала української розвідки Ігоря Гайдука. Діючи в період *Великої Темряви* та після її закінчення, беручи участь у жорстокій політичній боротьбі, наражаючись на смертельний ризик, генерал Гайдук приймає доленосне рішення: зіграти з агресорами та в прямому сенсі *виграти* свободу й незалежність рідній державі. Роман «Час Великої Гри» продовжує базову сюжетну лінію «Часу смертохристів» – поєднання магічного реалізму з гротеском, як на те вказує у виступі на засіданні СПУ І. Дзюба («Надзвичайно цікавий, із захоплюючою інтригою роман Юрія Щербака я сприймаю як гротеск-фантастику не так прогнозу, як застереження від недалекоглядності й пасивності, смертельно небезпечних у цьому безжалісному світі, сповненому геополітичних пасток і підступів»), включно з «міфологічними» сценами за участі Христа і Сатани. Останні на образному рівні прочитання роману реалізують дуальність абсолютного Добра і Зла. Гра, ясна річ, триває.

Після другої частини трилогії 2014 року виходить новий роман Ю. Щербака «Час Тирана» – заключна частина трилогії. Герой роману і трилогії генерал Ігор Гайдук – у цій частині вже військовий диктатор України – переживає найдраматичніший період свого життя. Треба зауважити, що трилогія Ю. Щербака, незважаючи на поліфонічну жанрову схему, часто утопічну альтернативність, специфічний мовостиль романів, зажила неабиякої читацької популярності. В той час, як «Літературна Україна» висвітлювала згадані три романи у кількох номерах [3] як бестселери світового значення, у літературних колах точилися дискусії щодо романів Ю. Щербака, а 2015 року автор мало не одержав Шевченківську премію [6].

Наступні літературні звершення автора присвячені сьогочасним суспільно-політичним проблемам: наше українське сьогодення не вимагає від письменників звернення до альтернативізму задля створення похмурого ґотичного хронотопного дискурсу роману.

Якщо порівняти трилогію В. Кожелянка з трилогією Ю. Щербака (у «Дефілядній» трилогії В. Кожелянко аналізує історію України, а Ю. Щербак у трилогії «Час» застерігає про катастрофічне майбутнє України і всебічно його описує), знайдемо як спільні, так і відмінні ознаки. Спільні риси, безсумнівно, перебувають у генологічному полі АІ, адже в обох трилогіях реалізується умова альтернативності як жанрова матриця з історичною основою, точкою

дивергенції та альтернативним сюжетним компонентом після неї. Образний і сюжетно-композиційний рівень обох трилогій має подібні вияви: головні герої обох трилогій (Гайдук та Левицький) втілюють героїчні риси справжніх українських патріотів: вони несуть людські чесноти, витривалі, винахідливі, безстрашні, як супергерої, що звикли перемагати, однак, якщо Левицький з романів В. Кожелянка таки перемагає, то Гайдук у романах Ю. Щербака має більш драматичну долю. Відтак, робимо висновок про базову відмінність трилогій: якщо погляд В. Кожелянка у Дефілядній серії, незалежно від хронотопу творів, спрямований ретроспективно, а ідейно-тематичний зміст романів полягає в реконструкції вітчизняного історичного буття, то інтенцією Ю. Щербака є здійснення прогностичного рейду, моделювання недалекого майбутнього України та її стратегічних партнерів, країн-суперниць і споконвічних загарбників.

Отже, бачимо, що за допомогою моделі художньої альтернативістики письменники беруться як аналізувати національну історію, так і проектувати майбутнє держав і їхніх об'єднань. Методологічно моделювання історії чи майбутніх можливих подій залежить від своєрідності розробки головного персонажа і його мутабельності, а також від деталізації пропрацювання історико-культурного і політичного контексту автором художньої прози. Що вищий рівень узагальнення і, водночас, деталізації концептів, символьних структур і динамічності моделей побудови художньої реальності, то ближче виявиться кінцевий продукт творчої роботи письменника до роману-передбачення, яскравим прикладом якого може виступити трилогія «Час» Юрія Щербака.

Література

1. Бурбан В. Перестороги і пророцтва Юрія Щербака. *Сільські Вісті*. 2019. № 81 (19728). 18 жовтня URL: http://www.silskivisti.kiev.ua/19728/print.php?n=43719 (дата звернення: 10.07.2024).

2. Кутила В. Палімпсестність трилогії Юрія Щербака: трансформація архаїчних жанрових форм. *Рідний край*. 2017. № 2 (37). С. 77–80.

3. Літературна Україна. № 25 (2012); № 26 (2013); № 47 (2014).

4. Насмінчук І. Профетичний дискурс публіцистики Юрія Щербака. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33 (72). № 2. Ч. 2. С. 254–259.

5. Самохвалова Л. «У відносинах з Польщею не варто натискати на історичні "мозолі", що натерлися за 400 років». *Укрінформ, спецблог*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-polytics/3839665-urij-serbak-pismennik-diplomat.html (дата звернення: 10.07.2024).

6. Час тирана. Прозріння 2084 року. Повідомлення про Шевченківську премію. *День*. 2015. № 21. 10 лютого. URL: http://day.kyiv.ua/uk/arhiv/no21-2015?page=1 (дата звернення: 10.07.2024).

7. Щербак Ю. Хроніки міста Ярополя. Харків : Фоліо, 2008. 255 с.

8. Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року. Київ : Ярославів Вал, 2011. 480 с.

Атаманчук В. П.
д. філол. наук, доцент, провідний науковий співробітник
Національний центр «Мала академія наук України», м. Київ
професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
головний науковий співробітник
Інститут педагогіки НАПН України, м. Київ

ВАРІАНТ ІСТОРИЧНОЇ ЙМОВІРНОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ Ю. КОСАЧА «ОБЛОГА»

У драматичній поемі Ю. Косача «Облога» (1942) автор переосмислює історичні факти, формуючи імовірний хід розвитку історичних подій, підкреслюючи окремі особистісні характеристики головного героя. Письменник зображує проекції вірогідних суспільно-політичних змін, детермінованих увиразненням процесів історичного самовизначення. М. Стех підкреслює своєрідність авторського трактування історичних обставин: «З тієї історично доленосної перспективи сприймає постать Тимоша Хмельницького Юрій Косач...» [2, с. 148].

Конструювання фікційної свідомості Хмельницького відбувається за допомогою підкреслення харизматичності та надзвичайних здібностей героя, які стають причиною масштабних змін. Бербецький подає характеристику Хмельницького, вказуючи на наслідки його дій: «Він викликав потвору – силу степу, / Приборкану, покірну, як здавалось, / І бунту полум'я роздмухав, характерник. / Річ посполиту нашу захитав…» [1, с. 152]. У фікційній свідомості дійових осіб Тиміш Хмельницький постає в образі грізного воєначальника, незвичайність якого визнають недоброзичливці.

Письменник формує образ Хмельницького, зображуючи героя через призму сприйняття інших дійових осіб, які по-різному оцінюють його у відповідності до домінуючих мотивів. Беатріче розглядає дії персонажа як реалізацію вищого смислу; його порівняння із Цезарем створює паралелі між стародавнім могутнім Римом та Україною. Характеристика, яку дає Беатріче Хмельницькому, стає відображенням бунтівних устремлінь жінки, яка з юних років мріяла про зустрічі із відважними лицарями. Для Беатріче Хмельницький стає символом її фантастичних прагнень, що протиставляються її емоційно безбарвному оточенню.

Важливу роль у творі відіграють ремарки, у яких розкриваються прикметні особливості функціонування фікційної свідомості дійових осіб, що органічно увиразнюють їхню сутність, яка проявляється у процесі розгортання драматичної дії. В образі Хмельницького драматург підкреслює його пасіонарність, що істотно впливає на формування перебігу подій, за допомогою

ремарок: «Він повен сили і радости, кипить увесь, а з раптових рухів і швидких кидів голови видно, що він народжений панувати…» [1, с. 161].

Несподівану зустріч Беатріче і Хмельницького письменник вибудовує за допомогою прийому підсвідомого впізнавання. У розвиткові взаємин між Хмельницьким і Беатріче драматург підкреслює особистісні якості героя, які приваблюють жінку, уповільнюючи та відкладаючи фактичне упізнавання Тимоша. У певний момент він натякає Беатріче на свою справжню ідентифікацію: «Тут кличуть Тимошем. Так зви мене… / А прізвища не треба, ним у вас / (сміється) / Дітей малих лякають…» [1, с. 185]. Письменник увиразнює підсвідому прозірливість героїні, яка у розмові із українським ватажком двічі згадує його ім'я.

Фікційну свідомість Тимоша письменник конструює, зображаючи персонажа як сподвижника і продовжувача батькової справи. Ставлення Богдана Хмельницького до багатоаспектного культурного розквіту держави, яке транслює Тиміш, обумовлюється розумінням процесів боротьби і творення. Тиміш оцінює культурний розвиток як спосіб закріплення завойованих позицій. Тому образ архітектора дель Акви відіграє важливу роль як символ сучасних і майбутніх перетворень української держави у творі.

Література

1. Косач Ю. Облога. *Кур'єр Кривбасу*. 2013. № 287–289. С. 150–230.
2. Стех М. Косачеві легенди про Тимоша Хмельницького. *Кур'єр Кривбасу*. 2013. № 287–289. С. 146–150.

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

МАТЕРІАЛ ДЛЯ ВІДЕОЛЕКЦІЇ: СТАТТЯ О. ТЕЛІГИ «ПАРТАЧІ ЖИТТЯ»

Організовуючи заняття «Олена Теліга – поетка вогняних меж» за моделлю «Перевернутий клас», пропонуємо відеолекцію. Студенти вдома знайомляться з відеоматеріалом, а в аудиторії виконують завдання за визначеною темою (наприклад, відповідають на питання бесіди, створюють хмару слів, готують сторітелінг зі скрайбінгом тощо).

Текстовий матеріал відеолекції.

Стаття «Партачі життя» (весна 1941-го) [1] особливо актуальна сьогодні, у час жорстокого двобою лицарів-українців – героїв ЗСУ – проти московських окупантів. У статті О. Теліга дає портрет лакея – пристосуванця, лицеміра, брехуна, раба, що не здатний на цивільну відвагу. Таких лакеїв публіцистка називає партачами життя.

О. Теліга розмірковує про відвагу і мужність наших, українських, героїв, про щире шанування їхньої пам'яти, про доконечну потребу знати всіх своїх звитяжців: *«На високий п'єдестал ставимо героїв визвольних змагань, присвячуємо їм віршем і прозою безліч друкованих сторінок і влаштовуємо на їх честь щороку десятки академій.* ***Творимо культ героїзму****, культ тих людей, що не побоялися віддати своє життя зі зброєю в руках під час зриву, у повній нервового напруження підпільній праці, чи, як Великий Шевченко, у боротьбі цілого свого життя проти московської влади з небезпечними вибухами-бомбами в руках – своїми динамічними творами.*

Бо чим вищий п'єдестал побудуємо *для тих, що стали символом наших визвольних змагань****, тим далі падатиме роз'яснююче світло від цього символу*** *– тим ширші маси будуть бачити яскравий дороговказ для свого життя і для своєї боротьби.*

І тому ***в мільйони рупорів мусимо кричати про наших героїв і на найвищих висотах різьбити їхні імена і чини****, щоб у найдальших закутинах наших земель усім було видно незабутні постаті у весь їх величний зріст»*.

О. Теліга вважає, що творити культ героїв – цього, на жаль, мало. Людина, яка пізнає своїх героїв, повинна, що є закономірним, логічним, сама підніматися до них, принаймі не бути байдужою чи, що є гіршим, – лицемірною. Це важливо, інакше подвиги героїв для світу залишаться невідомими.

Як свідчить історія, наші герої були завжди оточені лакеями, а це гірше й небезпечніше, ніж ворогами.

«І та порода хитрих лакеїв, що широко розчиняла двері перед героєм і била йому земні поклони, коли того не бачили пани, та не пізнавала його і гнала в шию, коли хтось з тих панів був присутній, – була, безперечно, більш огидна і більш

небезпечна, аніж ті виразно окреслені, тупі раби, що справді не відчували, з ким мають до діла і, незалежно від ситуації, дерев'яно, але щиро виконували свій обов'язок – не звертати уваги, гнати.

Отже, коли ми так часто називаємо Шевченка і кількох йому подібних проповідниками або творцями повного життя нації і людини, то як же можна назвати тих, що перешкоджають на шляху до творення цього життя, що не раз свідомо, по чужому наказу, валять вже його збудовані підвалини, навіть розуміючи їх цінність, як не тими, що його руйнують і псують, себто, кажучи коротко і без куртуазії, – партачами життя.

Партачі життя. … це ті, "що все дивились, та мовчали, та мовчки чухали чуби" *у той час, коли не раз одним словом, одним посуненням могли б підтримати якусь велику правду або, навпаки, знищити якесь велике зло…* ***Партачі життя – це є ті люди, що не мають звичайної, не геройської, а буденної цивільної відваги****».*

О. Теліга акцентує увагу на таких ознаках лакейської (гидкої, рабської) психіки, як лицемірство, боягузтво, байдужість, цинізм, нахабство, брехливість, безсоромність: *«Партачі ж життя вважають, що лихо є не на те, щоб з ним битися, лише на те, щоб його тактовно обминати. А б'ються хай інші, яких вони вважають за дурнів, і то б'ються в якийсь такий спосіб, щоб їх спокій від цього не терпів».*

Авторка попереджає, що партачі життя небезпечні не тільки тому, що заважають боротьбі, а насамперед тому, що, не будучи борцями, завжди присвоюють собі здобутки справжніх героїв: *«Під час бурі, під час боротьби, під час гострого напруження двох сторін, коли невідомо, кого чекає перемога, вони нездецидовано плутаються між одними і другими, кажучи компліменти то одним, то другим, готові стати кожної хвилини при боці все одно якого переможця, помагаючи йому лише в його останньому ударі, щоб цим дешевим коштом купити собі право бути пізніше в перших рядах коло нього.*

І в той час, коли переможці, поконавши ворога, відразу ж рвуться до нової боротьби з живим, це власне вони ще довго дотоптують своїми чобітками поконаного противника, щоб крутнути закаблуком вже на його трупі – і з глибоким версальським поклоном схилитися перед новим сходячим сонцем».

Письменниця з гіркотою говорить про самотність великого Тараса Шевченка серед сучасників-лакеїв – партачів життя: *«Річ зрозуміла, що люди такого (лакейського) типу не змогли зрозуміти Шевченка й інших йому подібних, а Шевченко стояв у морі своїх земляків, мов велетенська скеля, яку це море обіймало і цілувало під час припливу, але під час відпливу відкочувалося так далеко, що навіть пісок коло скелі робився сухим і шорстким.*

З нелюдською силою перебрав Шевченко з ослабілих рук того оточення і взагалі з рук цілого свого народу весь гнів, всю ненависть до ворога. Але в його творчих руках ці розкидані колись дрібні й заіржавілі стріли обернулися в таку тяжку і небезпечну зброю, що цієї зброї злякалися всі вороги, тому що вона була скерована проти них, а свої тому, що він осмілився витягнути на світ те, що у

них лише переховувалося в замкнених кімнатах. Тому, що він кричав ворогам від їх імени про те, про що вони могли лише шепотіти між собою, поглядаючи на двері. Одним словом, для них він був занадто небезпечним приятелем, який не лише пожалів їх, а почав і битися за них, щоправда, сам, але вживаючи і їхню зброю, яку грізний ворог міг пізнати».

О. Теліга замислюється над тим, чим же ризикували насправді ці лакеї:

«Чим же ризикували ті люди, коли б відвідали Шевченка? Смертю? Засланням? Тортурами? Нічого подібного. Лише кривим оком якогось зверхника чи впливового приятеля, доганою якогось перестрашеного вуйка й охолодженням кількох знайомих московських патріотів. У крайньому випадку, якимсь трусом і коротким арештом. І страх перед такими дрібницями зупинив людей, що розуміли всю велич і відвагу Шевченка, перед віданням належної пошани людині, що для свободи і щастя свого народу ризикувала весь час своїм життям».

О. Теліга запитує: чи може людина стати героєм, якщо ніколи перед цим не мала цивільної відваги, і категорично відповідає: *«Ні, тисячу разів ні».*

Тепер, роздумує О. Теліга, слід з'ясувати, що ж ми називаємо цивільною відвагою, без якої неможливий тріумф будь-якої ідеї, і які її основні прикмети:

«То є передусім вміння сказати "ні", коли від тебе вимагаються речі, противні твоїй гідности і твоїм переконанням.

То є вміння бути собою у всіх обставинах і перед людьми різних поглядів і різних становищ, одверто маніфестувати і боронити свої власні переконання і людей, думки яких ти ділиш.

То є вміння підтримувати людей, яких ти шануєш, ризикуючи навіть з цього приводу різними неприємностями та охолодженням з боку інших.

І то є, зрештою, вміння сказати в очі гірку правду тим, кому ця правда належиться, а не шепотіти її по кутах іншим, нагороджуючи при зустрічі об'єкт своїх шепотінь дружнім поглядом і сердечним стиском руки».

О. Теліга називає нам, співвітчизники, тих, хто з-поміж українців мав цивільну відвагу, і пояснює свою думку, ілюструючи її прикладами: *«Цивільну відвагу мав* ***Микола Міхновський****. Під час якогось процесу, де він виступав як оборонець з блискучою промовою, до нього підійшов В. Короленко, один з наймодніших московських письменників того часу, адорований тодішнім суспільством, по походженню українець, із висловами захоплення і простягнув свою руку, щоб познайомитися. Міхновський не розтанув від проміння сонця слави пануючої нації і, сховавши свою руку за спину, коротко і ясно заявив: "Я зрадникам свого народу руки не подаю", чим глибоко образив Короленка…*

Цивільну відвагу завжди мала ***Олена Пчілка****, виявляючи її на кожному кроці, викликаючи здивування оточення і, здається, іноді навіть чоловіка. Це вона з подиву гідною впертістю перекладала підручники своїх дітей на українську мову і сама вчила їх, у той час коли всі найбільші українські патріоти користалися російською школою, яка калічила душі молоді. Це вона завзято говорила в очі правду всім двоєдушним землякам, переслідуючи їх за моральне фарисейство. Це вона в Полтаві, на святі Котляревського, зігнорувала заборону влади виступати*

наддніпрянцям з українськими привітаннями і лише одна говорила у своїй мові, своєю відвагою фактично заткнувши горло присутній владі».

О. Теліга називає **Лесю Українку**, *«у якої цивільна відвага і погорда до партачів життя теж сягає найвищого шпиля. Великою цивільною відвагою вже була сама тематика її творчости, яку всі тоді не розуміли…»*

На жаль, повторює О. Теліга, люди з найближчого до цих героїв оточення були партачами життя. Може, тому про українських героїв не знає ні світ, ні навіть ми самі: *«Люди з найближчого оточення – це ж були ті, які могли запалювати тисячі свічок від великого вогню, біля якого вони стояли, і освітлювати тими свічками всі закутки...*

Могли черпати свіжу воду з самого джерела і давати її пити тим, що стояли далі, а вони не раз старалися всіма силами гасити той вогонь та засипати джерело і тоді змагалися так завзято, що і їм можна було б сказати те, що сказав Данилишин українцям-селянам, коли вони по довгому цькуванню схопили своїх героїв: "Як будете так воювати, не бачити вам України ніколи"».

Чи не задумувалися ви, мої співвітчизники, над тим, що сьогодні, в 20-х роках XXI століття, коли йде кривава війна за життя України, не можна бути толерантним до ворогів будь-якого штибу, не можна шукати харошіх рузкіх і проводити «лагідну» українізацію?

Заявімо вголос і твердо про свою державницьку позицію перед українським народом, перед усім світом: Україна понад усе! Станьмо сильними синами і доньками своєї країни, а не її яловими немічними утриманцями, які, проте, агресивно можуть тягнути і тягнуть одіяло на себе…

«Олена Пчілка, Леся Українка, Стефаник, врешті Донцов змагалися всіма своїми силами і талантом, аби створити новий тип українця. Вони закликали до чесности супроти своєї нації і своїх товаришів закликали до боротьби і змагання, до великих пристрастей і почувань. Вони закликали так, що в найдальших закутинах вже починали чути і розуміти».

Олена Теліга каже подячне слово на адресу **Миколи Хвильового**. Це роздуми про свідому проукраїнську позицію одного з митців, кого ми називаємо Розстріляним відродженням. Роздуми про сильного письменника і сильну людину, яка була совістю української літератури. Роздуми про його боротьбу проти сталінської системи, боротьбу проти міщанства і обмеженості, приземленості, бездуховности співвітчизників. Це роздуми про смерть українця, який не захотів стати партачем життя, адже безмежно любив таке життя, яке було гідне людини: *«Поруч з великими майстрами життя – Шевченком, Лесею Українкою і Донцовим – Микола Хвильовий був найбільш завзятим ворогом усіх партачів життя. Він розумів і відчував цілою своєю істотою, що творити або помагати комусь творити нове життя можуть лише люди, які абсолютно уявляють собі, як те життя має виглядати, люди, які до глибини душі зрозуміли якусь ідею і хочуть її перевести в дійсність понад всякі свої інтереси. Він зрозумів, що для тріумфу якоїсь ідеї потрібно нищити не лише її ворогів, а передусім усіх тих приплентачів, що нічого спільного не мають ні з цією, ні взагалі з жодною ідеєю і мати не можуть, бо для них є лише одна ціль –*

використовування кожної ситуації лише для своєї вигоди. Він зрозумів, що треба нищити тупість і міщанство в душах своїх чесних прихильників…

А понад усе відчував Хвильовий, що не може бути прекрасною його Батьківщина, його Голуба Савоя, у якому б вона не була вигляді, коли люди в ній будуть нудні, несміливі і нецікаві, коли не переродити їхні душі так, щоб вони навчилися бачити і шукати у світі і в оточенні ще щось, крім власної вигоди і дрібних пліток, навіть тоді, коли боротьба буде скінчена.

Хвильовий безжалісно бичував… брак цивільної відваги свого оточення… Цієї сміливости було вже рішуче забагато для його московських братів. Почалася нагінка і цькування, які, напевно, могли б скінчитися мирно, коли б Хвильовий згодився піти шляхом Тичини…

Але Хвильовий, правдивий майстер життя, не міг лишатися в ньому на те, щоб його партачити. Він творив його до останньої хвилини, поки міг, але пізніше – волів вибрати творчу смерть, аніж бездарне життя. І як правдивий, великий мистець – він не помилився. Вистрілом у свою голову він забив не лише себе. Він розстріляв однією кулею в багатьох серцях безвольну нерішучість і рабську покірність, яку розстрілював за життя словами.

Ця куля дала сили згинути, а не зігнутися багатьом однодумцям Хвильового під час пізнішої, ще більшої нагінки оскаженілого ворога. Ця куля і досі, протягом 8 літ від його смерти, вертається і розстрілює багато вагання і нерішучости в душах нашої молоді. Бо майстер життя Хвильовий, один з найбільших ворогів його партачів, відчув цілою істотою, що лише прикладом великої цивільної відваги і безкомпромісовости аж до смерти можна впливати на душу свого оточення так, щоб воно із суцільної маси лакеїв обернулося в націю, варту своїх великих героїв».

Людиною цивільної відваги була сама О. Теліга. Про це промовляють її твори (поезія, публіцистика, проза), її активна діяльність як члена ОУН, її героїчна смерть...

Зразок сторітелінгу. Цю тендітну красуню і розумницю звали Олена Теліга. Вона загинула за свободу України. Вона безмежно любила життя, раділа йому, гордилася, що народилася українкою. Олена Теліга знала героїв своєї Вітчизни і тому її тривожила думка: чому вони були самотніми, чому їм не допомагали навіть найближчі приятелі. Тому, що останні були не борцями, не творцями, не будівничими, а партачами життя, були лакеями – полохливими, лицемірними, не мали цивільної відваги. Мати цивільну відвагу – це значить бути людиною в нашому здеградованому світі.

Зразок скрайбінгу. Фото Тараса Шевченка, Олени Пчілки, Миколи Міхновського, Лесі Українки, Миколи Хвильового, Олени Теліги; слова *герої, творці, борці, лакеї, партачі життя, цивільна відвага, людина, Україна* тощо.

Література

1. Теліга О. Партачі життя. URL: http://kroun.info/artefakty/partachi-zhyttya/ (дата звернення: 07.07.2024).

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

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-СЛОВЕСНИКІВ ДО ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКИХ НАВИЧОК ШКОЛЯРІВ

У сучасному інформаційному суспільстві читацькі навички відіграють ключову роль у формуванні особистості, здатної адаптуватися до викликів глобалізованого світу. Читання є не лише інструментом здобуття інформації, але й засобом розвитку мислення, креативності та емоційного інтелекту. Саме через читання людина здобуває доступ до культурної та інтелектуальної спадщини, що створює підґрунтя для усвідомленої громадянської позиції та активної участі в суспільному житті. Проте цифрова епоха внесла суттєві зміни в способи взаємодії з текстами. Інформаційні технології відкрили нові можливості для читання через інтерактивні книги, онлайн-бібліотеки та мобільні додатки, але водночас створили й низку викликів для освіти. Одним із найактуальніших є зниження інтересу до традиційного читання серед школярів, що зумовлено перенасиченням інформаційного простору та домінуванням візуальних медіа. Нерідко учні сприймають читання як застарілу та нецікаву діяльність, що негативно впливає на їхній когнітивний та емоційний розвиток.

У цих умовах особливої уваги набуває роль учителів-словесників, адже вони не лише знайомлять учнів із літературними творами, але й виступають провідниками у світі знань та культури. Завданням сучасного педагога є не просто навчити читати, а й сформувати в учнів стійку мотивацію до читання, використовуючи новітні інструменти та підходи. Інтеграція цифрових технологій в освітній процес дозволяє зробити його більш гнучким, інтерактивним і адаптованим до потреб сучасних школярів. Підготовка майбутніх учителів-словесників до цієї місії є важливим напрямом розвитку педагогічної освіти [1].

Проблема підготовки майбутніх учителів-словесників до інтеграції цифрових інструментів у процес формування читацьких навичок школярів в центрі уваги міжнародної команди викладачів проєкту Erasmus+ eRead «Розвиток навичок читання за допомогою цифрових технологій» / «Developing Reading Skills With and Through Digital Technologies» (eRead 2024). У межах проєкту учасники зосередилися на розробці модуля для бакалаврів «Навчання читання за допомогою цифрових технологій», спрямованого на оновлення методики викладання мови та літератури для студентів закладів вищої освіти, майбутніх учителів-словесників, та на програмах професійної підготовки викладачів на основі спільного практичного досвіду та кращих сучасних практик.

У другому семестрі 2023–2024 навчального року у Запорізькому національному університеті відбувалось пілотування модуля для бакалаврів

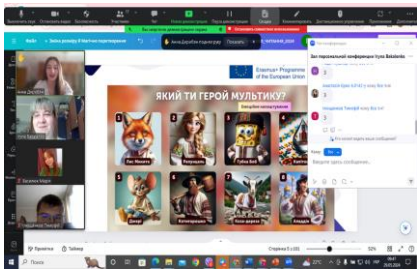
«Навчання читання за допомогою цифрових технологій». Учасниками пілотування стали студенти 2 та 3 курсів філологічного факультету освітніх програм «Українська мова та література» й «Середня освіта (Українська мова і література)», студенти 3 курсів додаткової предметної спеціальності «Середня освіта (Українська мова і література)» та студенти 2 курсу факультету іноземної філології освітньої програми «Середня освіта (Англійська мова і література)».

Матеріали модуля було інтегровано у різні предметні курси факультетів: філологічний факультет – «Методика викладання української мови», «Сучасні дидактичні засоби навчання», навчальна педагогічна практика; факультет іноземної філології – «Шкільний курс вивчення англійської мови».

На прикладі вивчення практико-орієнтованої дисципліни «Методика викладання української мови» пропонуємо розглянути інструменти та компетентнісно-орієнтовані завдання щодо підготовки майбутніх учителів-словесників до інтеграції цифрових інструментів у процес формування читацьких навичок школярів.

Зауважимо, що протягом пілотування модуля для опрацювання теоретичного матеріалу та виконання інтерактивних і творчих завдань використовувались різноманітні інтерактивні технології навчання, онлайн-інструменти та платформи ШІ для кращого опанування студентами цих інструментів та використання їх в подальшій професійній діяльності.

Розглянемо змістове наповнення деяких занять означеного модуля.



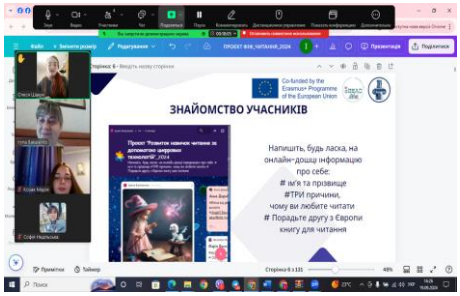
Пари модуля починались інтерактивними вправами «Визнач свій настрій» («Який ти герой мультику?», «Яка ти рослина з української літератури?», «Хто ти з української міфології?», «Який ти сьогодні Іван із «Тіней забутих предків») для емоційного налаштування на заняття. Обираючи відповідне зображення криголаму, студенти визначали свій настрій, і водночас ділились своїми читацькими уподобаннями та цікавим читацьким досвідом, згадували прочитані у школі та університеті художні твори, проводили паралелі між художнім твором та його інтерпретацією в мистецтві, зокрема в мультфільмах. У форматі обговорення дійшли висновку, що казки, мультфільми, кінострічки є потужними інструментами навчання, виховання та розвитку креативності й чуттєвого пізнання дітей, суттєво розширюють їх уявлення про довкілля, створюють умови для усвідомлення своїх почуттів та переживань, радість творчості.

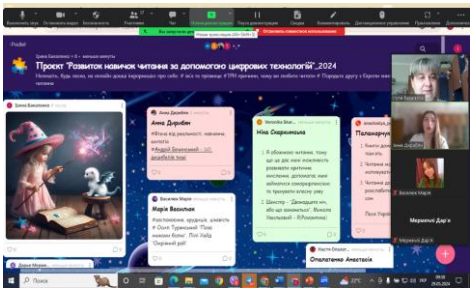
Такі інтерактивні вправи – криголами – на початку заняття дозволили студентам згадати прочитані у школі / університеті художні твори, провести паралелі між художнім твором та його інтерпретацією в мистецтві, зокрема кінострічках й мультфільмах.

Інтерактивна вправа «Знайомство» допомогла студентам не тільки познайомитись між собою, але й визначити їх читацькі уподобання,

прокоментувати три причини, чому люблять читати, розповісти про свою улюблену книгу, яку хотіли би порадити другу або подрузі з Європи.

Виконане інтерактивне завдання студенти опублікували на онлайн-дошці Padlet, отримавши інформацію про нові можливості онлайн-інструменту (Padlet (https://ua.padlet.com/) – віртуальна інтерактивна дошка для командної взаємодії та розміщення різноманітного контенту; сервіс для спільної роботи команди, класу; функціонал дошки дозволяє студентам та викладачу обмінюватися думками, виконувати творчі завдання, зберігати різноманітні матеріали та спілкуватися в реальному часі; онлайн-дошка Sandbox – чудовий замінник дошки Jamboard; інтегрований ШІ для генерування зображень, конспектів занять, мапи історичних подій, стрічок часу, списків для читання).





Студентами було опрацьовано теоретичні теми модуля: Читацька грамотність. Розвиток навичок читання у XXI столітті. Особливості розвитку навичок читання в умовах НУШ. Читання як життєва стратегія. Види читання.

Проаналізували нормативні документи, що регулюють сферу освіти в Україні та регламентують діяльність вчителя-словесника (Закон України «Про освіту» (2017); Концепція реформування загальноосвітньої школи «Нова українська школа» (2016); Державний стандарт початкової освіти (2018); Державний стандарт базової середньої освіти (2020); Державний стандарт профільної освіти (2024)). У матеріалах «Концепції НУШ» та Державних стандартах визначено ключові компетентності, які мають формуватися протягом навчання, зокрема вільне володіння державною (і рідною у разі відмінності) мовами, спілкування іноземними мовами, інформаційно-цифрова та інші. Спільними вміннями для них із-поміж інших визначено, зокрема, уміння читати й розуміти прочитане, уміння висловлювати думку, критичне мислення, здатність логічно обґрунтовувати позицію, творити та інші.



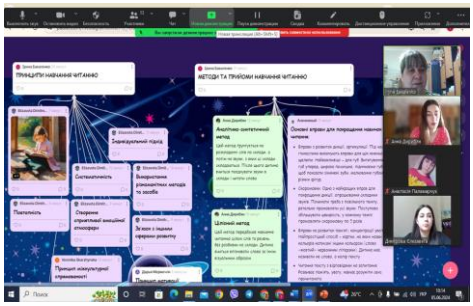
Сучасне розуміння читацької грамотності як сукупності читацьких умінь міжнародною спільнотою науковців висвітлено в дефініції, поданій у Рамковому документі з грамотності читання міжнародного дослідження PISA: «Читацька грамотність – це розуміння, використання, оцінювання, осмислення текстів і виявлення зацікавленості ними з метою досягнення певних цілей, розширення своїх знань і розвитку читацького потенціалу, готовності до активної участі в житті суспільства» [2]. Відповідно до цього тлумачення, до читацьких відносять

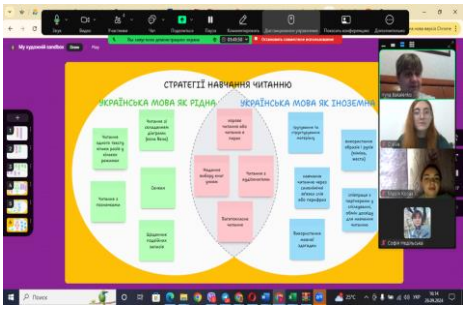
такі групи вмінь: знаходження необхідної інформації в тексті; інтерпретація інформації (окремої інформації та тексту в цілому; порівняння та узагальнення висвітлених у тексті думок); оцінювання текстів (критичне осмислення змісту тексту та форм вираження; виявлення суперечливої та неправдивої інформації); оцінка достовірності інформації; вибір і застосування необхідних і відповідних стратегій читання для вирішення певного завдання [2].

Розглянули державну стратегію розвитку читання на період до 2032 року «Читання як життєва стратегія», відповідно до якої читання має стати усвідомлено обраним дозвіллям, освітньою практикою та способом саморозвитку українців задля всебічного й гармонійного розвитку особистості, зокрема, критичного мислення.

Дискутували про переваги читання, з'ясували, які вміння та навички воно допомагає розвивати, а також розібрали класифікації видів читання, після чого студенти працювали над створенням інтерактивних презентацій на тему «Читання як вид мовленнєвої діяльності. Методики навчання читання».

Цікавим для студентів став досвід опрацювання теоретичного матеріалу з теми «Принципи, методи й прийоми, стратегії навчання читання (українська мова як рідна/державна, українська мова як іноземна) за допомогою інтерактивної технології Кола Вена та онлайн-дошки Padlet / Sandbox, що дало можливість виділити спільне та відмінне у навчанні читання українською мовою як рідною та навчанні читання українською мовою як іноземною.





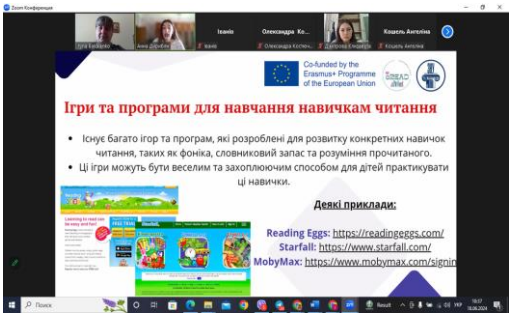
Використовуючи онлайн-дошку Sandbox та роботу в групах, студенти дослідили свій читацький досвід, пригадали цікаві історії, як навчились читати рідною українською мовою та як опановували читання іноземними мовами (синтетико-аналітичний метод навчання читання). Такий вид роботи був надзвичайно цікавим та важливим для студентів, адже вони змогли порівняти досвід викладання / навчання читання раніше та у сучасних закладах освіти.

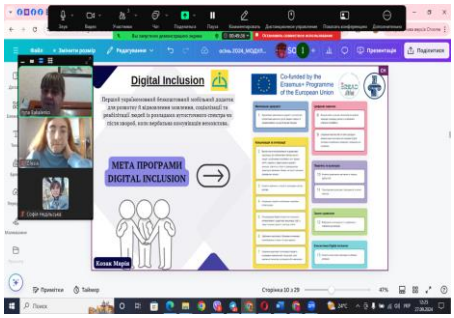
Однією з найважливіших проблем з теми «Читання», на думку студентської спільноти, є мотивація дітей та дорослих читати взагалі. Усі свої ідеї та цікаві роздуми студенти «залишили» на онлайн-дошці Padlet, де окремо дібрали приклади мотивації для дошкільнят, учнів початкової, базової та профільної школи; дискутували про мотивацію читання впродовж життя, зокрема про зміни читацьких уподобань сьогоднішніх читачів, появу електронних книг тощо.

Не менш важливо було розібратись також з такою темою як «Використання цифрових засобів для формування навичок читання учнів, зокрема й з особливими потребами». Місія студентів полягала у тому, аби дослідити онлайн-

простір та створити добірку корисних онлайн-ресурсів та програм, які б стали у пригоді для українських дітей, зокрема й з особливими потребами.

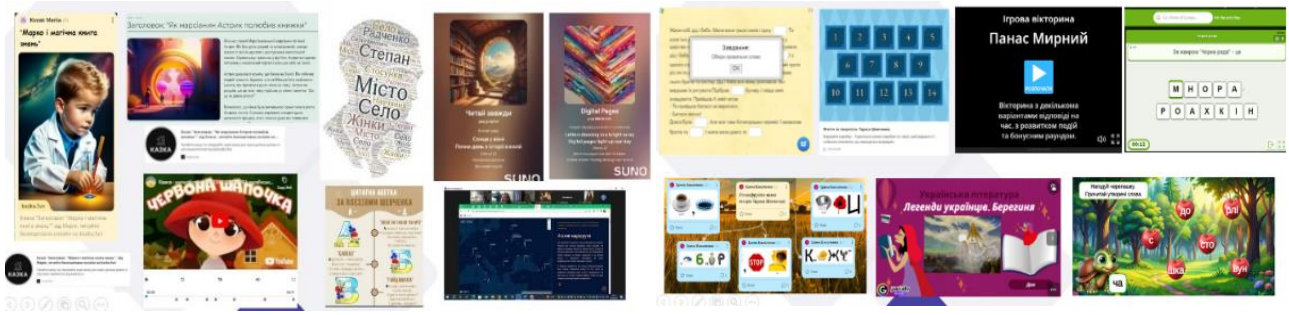
Свої напрацювання студенти втілили у створеній добірці таких засобів, яка вже стала у пригоді студентам під час педагогічної практики. Добірка вийшла дійсно цікавою, корисною та різноманітною, більшість ресурсів для багатьох студентів виявились новими. Вважаємо, що цей напрямок ще потребує доопрацювання, однак навіть зараз можемо забезпечити дійсно якісне навчання читання для людей з особливими освітніми потребами.





Особливий інтерес у студентів викликали завдання на створення власних інтерактивних завдань для навчання читання та розвитку навичок читання за допомогою цифрових інструментів, а також добір онлайн-інструментів, що допоможуть розвинути навички читання у людей різних вікових категорій, зокрема й людей з особливими потребами.

Використовуючи різноманітні сучасні інформаційні й комунікаційні технології (платформи та програми для організації дистанційного навчання, сервіси Google, інтерактивні онлайн-дошки, платформи для створення інтерактивних вправ й відеоматеріалів та візуалізації навчального контенту, онлайн-інструменти для опитування, оцінювання та зворотного зв'язку, платформи ШІ), студенти підготували добірку інтерактивних вправ для навчання читання та формування й удосконалення навичок читання. Під час педагогічної практики, студенти переконались, що розроблені ними інтерактивні завдання та матеріали дозволяють не тільки вирішити складні питання організації ефективного освітнього процесу в умовах дистанційного / змішаного навчання, але й сформувати та розвинути у школярів читацькі навички, інформаційну, цифрову та інші компетентності.



Отже, нові підходи, методи, прийоми та стратегії навчання читання та формування й удосконалення читацьких навичок школярів, використання онлайн-інструментів та можливостей ШІ дозволять сучасному вчителю-

словеснику активізувати освітній процес та сприятимуть підвищенню його ефективності, забезпечать можливості для школярів отримувати знання в легкій доступній формі, сформувати міцні практичні вміння, навички й компетентності учнів, зробити уроки української мови та літератури інтерактивними, захопливими та мотиваційними.

Література

1. Державний професійний стандарт «Вчитель закладу загальної середньої освіти». URL: https://mon.gov.ua/ua/news/zatverdzheno-profstandart-vchitelya-pochatkovih-klasiv-vchitelya-zakladu-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i-vchitelya-z-pochatkovoyi-osviti (дата звернення: 20.10.2024).

2. Національний звіт за результатами міжнародного дослідження якості освіти PISA-2022. URL: https://pisa.testportal.gov.ua/wp-content/uploads/2023/12/PISA-2022_Naczionalnyj-zvit_povnyj.pdf (дата звернення: 28.10.2024).

Білоус А. С.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Павленко І. Я., д. філол. наук, професор

МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ ЯК КОНТЕКСТ РОМАНУ О. ТОКАРЧУК «ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ МЕРТВИХ» ТА ЙОГО ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ Б. АНТОНЯК

Роман «Веди свій плуг понад кістками мертвих» Ольги Токарчук звернений до багатьох позачасових проблем: пошуку сенсу життя, справедливості, моральності, взаємодії людини та природи.

Героїня-нараторка твору, як і сама письменниця, цікавиться творчістю відомого англійського поета Вільяма Блейка, тому у творі багато посилань на його поетичні збірки «Proverbs of Hell», «Auguries of the Innocence», «The Mental Traveller» та листи. В. Блейк, як відомо, вирізнявся серед своїх сучасників філософськими поглядами, мораллю відповідальності за цей світ. «Він був антиклерикалом і часто висловлював своє невдоволення церквою і релігійними установами свого часу. Його філософія була глибоко духовною і утверджувала природу душі і духовного перетворення» [3].

Головна героїня твору Яніна Душейко разом зі своїм колишнім учнем Дионізієм перекладають поетичні рядки з творчості В. Блейка. «Зараз він працював над «Першою книгою Урізена», і якраз це здавалося мені набагато складнішим, ніж попередні «Пекельні прислів'я» та «Пісні цнотливості», у роботі над якими я йому віддано допомагала. Мені справді було важко, бо я не розуміла нічогісінько із цих прекрасних драматичних картин, котрі Блейк вичаровував словами. Невже він справді так думав? Що описував? Де це? Де це відбувається й коли? Це легенда чи міф?» [5, с. 33]. Ця цитата демонструє те, як Яніна намагається зануритись у поетичні твори В. Блейка, зрозуміти та віднайти сенс у його рядках. Із розвитком сюжету до неї приходить усвідомлення його цінностей та ідей, які вона в подальшому транслює у творі. Її світовідчуття та поведінка значною мірою корелюються із морально-етичними настановами, вона виражає свою невдоволеність діями церкви, поліції та влади, їхньою байдужістю до важливих для неї проблем щодо захисту тварин та довкілля, а також засуджує те, що представники цих установ дозволяють собі полювання на тварин навіть у заборонений для цього час.

У романі багато алюзій, цитат та епіграфів, пов'язаних із поезією В. Блейка. До кожного з розділів роману О. Токарчук надає окремий епіграф. Так, наприклад, взятий з листів поета:

Wszystko, co Żyje z Ziemskiego Rodzenia,
Musi pochłonąć Ziemia [1, с. 99].
Усе, що народжене з Праху, – тлінне.
Все рано чи пізно Земля поглине [5, с. 18].

Епіграф до третього розділу роману, говорить про те, що все з рештою помирає, закінчує свій життєвий цикл, відтворює думки Вільяма Блейка про неминучість смерті для всього живого.

Наступний епіграф з «Auguries of the Innocence»:

Оригінал: Kill not the Moth nor Butterfly,
For the Last Judgement draweth nigh [2].
Nie zabijaj Ćmy ani Motyla,
Bo bliska Sądu chwila [1, с. 389].
Ні Метелика, ні Нетлі не убий,
Бо Останній Суд уже близький [5, с. 70].

Фактично це заклики не вбивати та берегти будь-яку форму життя. В. Блейк вірив у те, що природа є священною і всі живі істоти пов'язані між собою. Весь текст твору О. Токарчук засвідчує актуальність цих думок у сучасному світі, їх позачасовий вимір. Принаймні так здається героїні-нараторці і таке розуміння вона намагається передати своїм учням. Таким чином, твори В. Блейка переплітаються з подіями роману, додають багатогранності тексту і вказують на культурний контекст, у якому живуть і мислять герої твору.

У романі авторка зображує невеликі селища, такі як Клодзько, Левін, Нова Руда та Зомбковіце, що входять до складу Клодзького повіту, вона пише про ту місцевість, у якій проживає й сама. В одному з інтерв'ю О. Токарчук зазначає: «тут, де я перебуваю зараз, усе досить складно, бо я зараз на території, яка приєдналася до Польщі після Другої світової війни й історично ніколи не була в кордонах Польщі, Речі Посполитої чи королівства під правлінням польських королів» [4]. Ця територія на межі з кордоном з Чехією, проте цих кордонів як таких немає. Героїня роману між іншим, як вже звичне явище, констатує: «Сьогодні я мала почекати на неї, доки вона не зачинить свою крамничку, а потім податися з Дизем до Чехії, щоб відвідати книгарню, де продається Блейк» [5, с. 61]. Героїня твору може не турбуючись ні про що, ввечері поїхати разом друзями до іншої країни в крамничку, щоб придивитись чи придбати книгу. Те ж саме можна сказати й про тварин, які постійно мандрують, не зважаючи на кордони. Водночас виявляється й думка про те, що самі кордони – явище неприродне, оскільки важливі лише для людей, це по-перше. По-друге, для тварин світ єдиний, у світі людей – це світ зміни кордонів і, відповідно, можливостей людини. Людина сьогочасної Польщі вільна у своїх пересуваннях, але до кінця не звільнилася від старих упереджень, і, як і раніше, може по-хижацьки ставитися до природи.

Література

1. Tokarczuk O. Prowadź swój pług przez kości umarłych. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2009. 710 s.

2. William Blake. Auguries of Innocence. URL: https://allpoetry.com/ Auguries-of-Innocence (дата звернення: 10.11.2024).

3. Вільям Блейк: Життя, Творчість і Спадщина Великого Англійського Поета і Художника. URL: https://ua.lib-x.net/authors/william-blake/ (дата звернення: 06.11.2024).

4. Нобелівська лауреатка Токарчук: «Головним завданням літератури є спроба описати складність світу». URL: https://suspilne.media/culture/164965-nobelivska-laureatka-tokarcuk-golovnim-zavdannam-literaturi-e-sproba-opisati-skladnist-svitu/ (дата звернення: 10.07.2024).

5. Токарчук О. Веди свій плуг понад кістками мертвих ; пер. з пол. Б. Антоняк. Львів : Урбіно, 2011. 142 с.

Bodyk O. P.
PhD in Philology, Associate Professor
Mariupol State University

FROM REALITY TO IDEOLOGY: THE REPRESENTATION OF HISTORY IN SOCIALIST REALIST LITERATURE

The Stalin era imbued history with a personal dimension. The concept of the *«role of personality in history»* was decisively revitalised, correlating with the re-evaluation of Marxist ideology, which posited history as a domain of *«class struggle»* and ongoing conflict between *«productive forces»* and *«productive relations»*. The founder and organizer of soviet historical science M. Pokrovsky encapsulated this historical perspective in the formula: a trading capital traversed the lands of Rus' while adorned with Monomakh's Cap. Consequently, *«Marxist historians»* exhibited little interest in «historical figures», viewing the Russian grand dukes and tsars (Ruriks or Romanovs) as a perpetual wax museum. Pokrovsky, even when selecting the most notable individuals, provided them with disparaging portrayals [3, p. 7–101].

M. Pokrovsky commenced by examining Heinrich Rickert's «*Geschichtsphilosophie*», which posits that no universal conceptions or principles can be applied to the inherently unique historical process, asserting the absence of *«historical laws»* and *«historical regularities»*. According to Rickert's perspective on history, it is essential to pick historical data based on a *«criterion of value»* [8]. Pokrovsky posited that the *«principle of expediency»* should underpin the selection of historical facts. In other words: *«History is a policy enacted in the past»*[1] [3, p. 7–101]. Subsequently, this formula, despite being «censured», remains inextricable from history and literature, as speech regarding the past is inherently a relational expression of that past. In this context, it is a *«policy, discarded in the past»* to varying degrees. It predominantly pertains to historical novels or films. To the extent that history has been a battleground for power, leaving no room for alternative narratives, it simultaneously serves as a focal point for direct or indirect political action. Pokrovsky elucidated the essence of history [*ibidem*].

Generally, a comparable *«baring of reception»* is characteristic of revolutionary culture, whereas the poetics of ideological magic is typical of the Soviet context. A disagreement with a historian commenced with an effort to obscure the political implications of the *«battles at the historical front»*. The inquiry pertained to pedagogy and textbooks, leading to allegations that Pokrovsky produced *«instead of history»* mere abstract schematics, asserting that his historical narrative constitutes solely *«schematic sociology»*. Critics argued for the necessity of developing a *«specific Marxist history»* that would present history *«in a vibrant and engaging manner... with depictions of historical figures»* [6, p. 5–69]. In summary, it was necessary to revert history to its literary narrative origins.

[1] Here and afterwards, unless otherwise indicated, the translation is mine – O. B.

This was largely a literary issue. The *«intriguing»* history was predicated on the presentation of specific ideologems, which were even explicitly articulated in (communist) party invectives directed at historians.

However, there existed a notable dispute, both literary and historical (specifically political), regarding the methodology of historiography, which was not only a topic of discussion but also involved the *«principle of value»* (Rickert) and the *«principle of expedience»* (Pokrovsky) in the selection and evaluation of historical events. The *«literary»* concealed the novel and *«intriguing»* interpretation of Russian history it introduced. This notion was not, as commonly believed, merely a *«refusal»* of revolutionary ideology by Pokrovsky. Its connections with the past were founded on the principles of the overarching strategy of Soviet historical consciousness, which, as previously noted, was the foundation of the principle of historical synthesis.

«Historical disputes» refer to allusive conflicts, primarily the prominent issues of the present, which are addressed using *«historical material»*. The evolution of Soviet historical awareness, characterised by a revolutionary quest for new synthesis, influenced a multitude of historical texts, artworks, novels, dramas, and films. A disagreement with M. Pokrovsky illuminated a somewhat novel, indeed Soviet perspective on Russian history.

Pokrovsky's perspective on the *«role of personality in history»* is encapsulated in the following assertion: *«We, Marxists, cannot regard personality as a creator of history. Personality serves as a mechanism through which history functions. These devices can be artificially manufactured at any moment, similar to the current artificial construction of electric accumulators»* [3, p. 185–187].

Conversely, the Soviet perspective on that issue is marked by profound reverence for *«historical figures»*, which was shaped by the nature of authority at that era, subsequently identified as a *«period of cult of personality»* [5, с. 82–93]. This pertains to a specific source in Russian historiography – Dmytro Ilovaysky, the author of history textbooks for schools in pre-revolutionary Russia, who posited that dynasties and the court are paramount in history, leading to the notion that history is characterised by changes in rulership, with historical events depicted as direct outcomes of the actions of *«reigning individuals»*. The history of Ilovaysky was predominantly *«intriguing»*. The period of Russian history following Pokrovsky's tenure became equally intriguing.

In exploring Russian history through literature and movies, historical figures – primarily tsars, grand dukes, and military leaders – are shown as steadfast *«collectors and defenders of the Russian state»*, exemplifying extraordinary heroism, statecraft, and political acumen [5, p. 82–93].

The mechanism of historical synthesis was more complex and relied not on mere collection but on discernment:

– there existed the *«personality»* of the tsar or grand duke, which was independent (marked by unprecedented piety if this figure fulfilled the *«will of history»*, aimed at strengthening the state);

– the *«historical significance of the ruler's actions»* was assessed separately, either aligning with the *«forward momentum of history»* or opposing it;

– *«the masses»*, who frequently endured under the tsars, were also considered separately, yet their suffering was deemed justifiable if the tsars' actions exhibited a *«progressive character»*.

The principal characters of Soviet historical theatre consistently comprised three figures: the Ruler (authority), Historical Conformity (image of authority), and the Masses. The Soviet technique of revising Russian history was fundamentally aimed at skewing the balance of the components that constituted a *«true historical picture»*. Boundaries were delineated, however adjusted as appropriate; hence, the system maintained unparalleled flexibility and adaptability to changes, consistently being self-sufficient [5, p. 178].

The same mechanism of *«history reprocessing»* emerged not alone from the pragmatics of authority, but also aligned seamlessly with the intrinsic essence of historical art. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, in juxtaposing historical narrative with art, perceived the former's objective as the depiction of the world's disharmony, while the latter's aim was the harmonisation of reality. The boundaries between these two forms of historical perspective were obliterated in Stalin's society. An increasing number of historical descriptions advocate for the aestheticization of history, in contrast to socialist realism. Art in its *«total realism»* fundamentally derives from mimetic foundations. Both opposing tactics of historical interpretation are derived from the *«Leninist theory of representation»*. In both *«historical science»* and art, there is a resurgence – at a new level – of *«prehistory»*, wherein myth continually aligns individuals with the natural and social whole. *«Historical conformity»* was the pivotal factor in the emergence of *«a reign of harmony»*.

During the Stalin era, concerns regarding the state were elevated, reflecting a revival of Karamzin's conception where history was framed as state history. This shift enhanced the perceived progressiveness of a strong ruler and correspondingly diminished the significance of the masses [5, p. 179].

During the Stalin era, the portrayal of Russian history, particularly about the benevolence of prominent dukes and tsars, significantly softened. Typically, the farther we delve into history, the more pronounced this *«kindness»* becomes. Conversely, as the intimate history approaches October, the criticism of tsarism directed at the tsars intensifies. The triad *«Ruler – Historical Conformity – the Masses»* fractures once again, although now the *«conformities»* operate in opposition to the *«Ruler»*. History, among academic papers, literature, and cinema, evolved into a genuine patriotic domain of Stalinist culture. The *«Soviet patriotism»* that supplanted *«proletarian internationalism»* during the Stalin era did not eliminate the latter; rather, it established a dialectical counterpart specifically for advancing the *«state creation»* agenda inside an intellectual framework.

«Transitions and movements within the confines of a singular formula» – an unexpectedly precise delineation of the principle of historical synthesis and dialectics

throughout the Stalin era *en masse*: the *«formula»* is simultaneously accurate and erroneous [3, p. 885].

The process of repudiation from the Marxist historical perspective merits examination in two dimensions: cultural and historical. A comprehensive cultural plan involves establishing a flexible, dialectical bipolar ideology that enables the adaptation and reinterpretation of historical material to align with the current pragmatic demands of power. In a properly historical context, we observe a quintessential instance of history being *«erased»* in an absolute policy. The first part pertains to the specific phenomenon of Stalinist culture, while the second is characteristic of historical concepts that are perpetually subject to change; the Stalin era redirects Russian history towards a new national identity and *«Soviet patriotism»*. A policy traverses history in proportion to its impact on aesthetics at this moment. Rather than a revolutionary *«confusion»*, it was proposed to transform *«music»* for individuals – not alone in the realm of art but also in history.

The parallelism of aesthetic and political processes unveils a significant cultural mechanism: the aesthetic struggle is framed by the concept of *«nationality»*, while the notions of *«historical truth and historical method»* frame the historical struggle. If *«the nationality»* reflects the image of the masses that the authority desires, then *«the historical method»* should be viewed as the representation of the past that the authority wishes to project in the present. Initially, in the latter half of the 1930s, the concepts of heroic spirit, statehood, and patriotism were encapsulated in the portrayal of the past.

The historian's role involves the museumification of the images of the great Russian patriots, the heroes of the liberation struggle. A pantheon, established in the 1930s, was ultimately halted during the war and consecrated in Stalin's address at the Red Square during the parade on November 7, 1941. In this speech, *«the great images of our ancestors»*, including Alexander Nevsky, Dmitry Donskoy, Kuzma Minin, Dmitry Pozharsky, Alexander Suvorov, and Mikhail Kutuzov, were resurrected, leading to the transformation of these *«great images»* into bas-reliefs commissioned during the war years. The conflict served as a catalyst for the evolution of the historical book, which resonated with the heroic spirit of bygone eras. The present revives the past, engaging with it and transforming history into a parable of triumph. A historical novel or film is seen as a narrative concerning contemporary issues [4, p. 297–317].

The novelty of Stalin's historical aesthetics lies not in the introduction of a novel conception of the past, but in the synthesis of fragments from previous views.

With the introduction of new figures, Russian history underwent another transformation: it evolved into the narrative of *«the friendship of peoples»*. This pertains not only to the era of *«joinings»*, where Russians are depicted as *«pathfinders»*, *«navigators»*, and *«discoverers of new lands»*, presenting themselves as benefactors for *«small nationalities, destined for extinction»*, but also to the historical narrative of Ancient Rus. As Russian history grew increasingly *«peace-loving»*, the historical narrative was increasingly marked by *«internationalism»* [9, p. 217–227].

The Soviet historical book, cinema, play, and artwork represent history devoid of its past. In this context, socialist realism did not yield any innovations in the historical

genre. The other aspect is more significant: the state's monopoly on history and the past determined the status of the Soviet historical genre, particularly the historical novel, as a narrative wholly aligned with official interests. The *«realistic»* texture, the struggle against eccentricity, genres, and costumes, accompanied the entire history of the Soviet historical book; its basic vision and message were aligned with the state. The state was undoubtedly the central figure. However, it was the state's narrative intertwined with history, a natural endeavour to *«domesticate»* the past. History and literature converged within the realm of Soviet culture. Their meeting was significant: it is inherently linked to history, much like a narrative about the past is to literature. Conversely, the Soviet novel, as characterised by K. Clark's definition of *«history as ritual»*, inclined towards *«a new type of historical method»*. Historical concreteness, a fundamental tenet of socialist realism, held paramount significance for the historical fiction. *«Considering the originality of the historical novel, as noted in the academic work 'The History of the Russian Soviet Novel,' we can assert that, in comparison to the past, significant structural and thematic changes have not occurred in any other genre of the novel as they have here»* [2, p. 338]. These changes were linked not to the historical novel being engulfed by a new historical theory, but rather to the significance of that conception itself.

G. Lukach, who endeavoured to link the Marxist dichotomy of the world with Hegel's notion of wholeness, significantly advanced the concept of the historical novel [3, p. 890]. Lukach thinks that the novel is more historical than drama, as drama depicts a historical crisis and focusses on the representation of historical rules through the portrayal of historical heroes. From Lukach's perspective, this is atypical of the historical fiction. The final element should embody *«life's fullness»*, its precision, and convey the distinctive aroma and hue of the era. The novel is predominantly historical rather than dramatic. The idea of Lukach was already a utopia in the latter half of the 1930s, when the Soviet historical novel precisely aligned with the model of historical drama across all aspects. The genre of the historical novel, in its traditional form akin to romanticism and Walter Scott, paradoxically emerged as lost during its peak in the 1930-s. The alterations in genre were associated with a comprehensive revision of history, its pragmatism, which attained an elevated stage in the principle of socialist realistic party affiliation [*ibidem*].

Efforts to harmonise the historical method with partyness commenced throughout the entirety of Soviet history. The most straightforward strategy for resolving dispute involved the application of the idea of party membership to the historical method. The partyness diminishes the significance of any principles, effectively nullifying them. The historical approach should also have adapted to accommodate the prevailing inadequacies of authority. Consequently, it was destined to amalgamate *«the essence of life»* with *«revolutionary romanticism»* [1, p. 23]. This formula is reciprocal: if the leading tendencies of modern times are assessed from a historical perspective, then the past must also be evaluated through the lens of the leading tendencies of modern times. The formula of socialist realism re-emerges here, necessitating a truthful, historically concrete reflection of reality in its revolutionary development, both aspects occurring simultaneously. To adopt socialist realism in the

historical novel entailed aligning with the party, subordinating the historical narrative to the authority's perspective. Even works by authors that appear, *ex facto*, peripheral to the primary trajectory of literary growth are significant for their historical methodology, characteristic of the overall creative process. The term *«historical method»* applied to historical novels or films serves as a euphemism for the ideas of socialist realism in historical representation. The historical technique became partisan. The Soviet historical novel was described as the most ideological, advanced novel about the past that world literature has ever known, according to party sources [1, p. 84–85].

The technique of *«historical synthesis»* created a genuine narrative inside the Soviet *«advanced novel about the past»*, compelling historians, writers, producers, and artists to not only reinterpret and contemporise history but also to amalgamate seemingly disparate elements. The discreteness, ideological complexity, and non-linearity of the historical perspective on the Stalin era contributed to a dramatic effect in the narrative, shaping its plot. Consequently, the essence of today's examination of the Soviet historical text – ranging from historical research to drama, from novel to film – lies not merely in acquiring knowledge about historical figures, but in comprehending the author's intent and assessing various events or characters from the past. The strategy highlights the primary focus on engaging with the past, the perspective of interpreting Soviet historical texts, and ultimately, the synthesis of various perspectives in a novel approach to historical replication. The originality of Soviet historical works lies in their extraordinary eclecticism, which attains distinct aesthetic worth.

The Soviet historical novel from the 1930-s to the early 1950-s was fundamentally ineffective in articulating a universal philosophy of history and instead presented a profound «concretely historical» phenomenon. Examining the historical literature and movies of the Stalin era today will primarily inform us about that period. Therefore, precisely what this era intended to convey about itself. The self-identification of authority is examined in the historical fiction from the 1930-s to the early 1950-s. The selection of genre for this era was undoubtedly deliberate: the historical book is inherently anti-revolutionary, invoking tradition, memory, and *«soil»*. The genre's *«timeliness»* condemned it to complete allusion. Conversely, Stalin's culture not only sought historical validation, a characteristic of any culture, but also required the demonstration of its historical permanence through *«indirect means»*, consistently oscillating between Jacobin and Thermidorian ideologies. The history manifested as a veritable *«field of wonders»*, enabling the utilisation of the *«ideological potential»* inherent in education, literature, and art, while simultaneously restricting limitless opportunities for ideological fantasising, as the prerogative of ideological creation resided solely with the authorities.

There is no author in Soviet *«History»*. It is impersonal, unlike the narratives of individual authors from both the pre-revolutionary and revolutionary periods, which is characteristic of socialist realism. In depersonalised Soviet *«History»*, there exists a dedicated ideological framework composed of clichéd blocks that unify this *«History»*

through the absence of a personal author, hence linking it to any socialist realist literature, where authority resides with the author.

The Soviet interpretation of history transitioned from a class-based framework to one centred on nationality, paralleling the evolution of Soviet aesthetic theory. In the mid-1930s, the principle of the class system, which had been important to revolutionary culture, was supplanted by the principle of nationalism. The exemption from the class system stripped the historical narrative of its significance; class determinism served as the sole explanatory force for motivation. The historical story need fresh incentives. This universal drive became the foundation of the agreement around which Stalin's *«Short Course»* was constructed; one could assert that the entirety of Soviet art served just as a cinematic adaptation of *the «Short Course»* at the narrative motivational level.

The history became *«intriguing»*, populated with individuals embodying the traits of historical figures, now depicting the past via realistic imagery – manifestations of life – imbued with socialist meaning and national form. The nature of historical knowledge, which underpins national cultural identity, is contingent upon whether history serves as a tool for socio-political struggle, associated with individuals, social groups, and political parties – rendering it akin to a narrative – or whether it is the province of the state, evolving into an epic [3, p. 892].

References

1. Aleksandrova L. Sovetskiy istoricheskiy roman i voprosy istorizma [Soviet Historical Novel and Issues of Historicism]. Kiyev : Izd-vo Kiyev. un-ta, 1971. 156 s.
2. Clark K. The Soviet novel : History as ritual. Chicago-London : University of Chicago Press, 1981. 293 p.
3. Dobrenko E. «Zanimatelnaya istoriya» : Istoricheskiy roman i sotsialisticheskiy realizm [«Intriguing History» : Historical Novel and Socialist Realism]. Gyunter Kh. & Dobrenko E. (Eds.). Sotsrealisticheskiy kanon : Sbornik statey. SPb : Akademicheskiy proyekt, 2000. S. 874–895.
4. Dobrenko E. Metafora vlasti. Literatura stalinskoy epokhi v istoricheskom osveshchenii [Metaphor of Power. Literature of the Stalin Era in Historical Light]. Munchen : Verlag Otto Sagner, 1993. 408 s.
5. Fedoriv U. Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: mekhanizmy formuvannia ta transformatsii [Socialist realist canon in Ukrainian literature: mechanisms of formation and transformation]: Doctoral dissertation / Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 2016. 227 s.
6. Grekov B. at al. (Eds.). Protiv istoricheskoy kontseptsii M. N. Pokrovskogo [Against the historical concept of M. N. Pokrovsky]. Ch. 1 : sbornik statey. Izdatelstvo AN SSSR, 1939. 524 s.
7. Pokrovskiy M. Istoricheskaya nauka i borba klassov: Istoriograficheskiye ocherki, kriticheskiye stati i zametki [Historical Science and Class Struggle: Historiographic Essays, Critical Articles and Notes]. Izd. 2-e. Moskva : Knizhnyy dom «LIBROKOM», 2012. T. 1. 328 s.

8. Rickert H. Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften. Rainer A. Bast (Ed.). Heinrich Rickert. Sämtliche Werke. Berlin, Germany : De Gruyter, 2023. Band 3.1. 428 p.

9. Slezkine Y. Primitive Communism and the Other Way Around. Lahusen Th. and Dobrenko E. (Eds.). Socialist Realism without of Shores. New York, USA: Duke University Press, 1997. P. 310–336.

Бойко Н. Т.
к. філол. наук, старший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ

«ОЛИВНА ГАЛУЗКА МИРУ»: АНТИМІЛІТАРИСТСЬКІ МОТИВИ У ПРОЗІ О. АВДИКОВИЧА

Трагічні події Великої війни неодноразово опинялися в об'єктиві західноукраїнських авторів, які були її свідками чи учасниками, мова про твори як знаних: В. Стефаника, Марка Черемшини, Осипа Маковея, О. Турянського, О. Кобилянської чи М. Яцкова, так і про менш згадуваних сьогодні, як-от: Т. Бордуляка, Р. Купчинського, М. Угрин-Безгрішного, М. Матвіїв-Мельник, С. Шухевича чи О. Авдиковича. Останній у передчутті наростаючого катастрофізму відгукнувся новелою «На згарищах» (14. XI. 1914), яку, з огляду на дату написання, можна вважати чи не першим прозовим твором, присвяченим розгортанню воєнного конфлікту на теренах Західної України. І авторська назва «Слідами пропащих тіней», і більш лаконічна «На згарищах», яку запропонував публікатор Антін Крушельницький, підсилюють розуміння втраченості назавжди основ буття, адже, як слушно зауважено у вступному слові, змальовані події – «це незагоєна ще рана української нації, це в додатку один з причинків до історії західньо-українського села в змаганні чужих сил за українську землю» [1]. Твори, перелічених вище авторів, неодноразово привертали увагу сучасних літературознавців, а в контексті заявленої теми варто згадати насамперед розвідку Є. Нахліка «Орест Авдикович – письменник, літературознавець, педагог» та статтю Т. Лопушан «Своєрідність розкриття трагедії українського народу за часів Першої світової війни в містерії О. Авдиковича "Ой у рідному краю та на Дикому полі"». А втім, нові реалії зумовлюють потребу перепрочитання творів про досвіди Першої світової крізь призму буття людини в умовах війни.

Як відомо, Російська імперія зазделегідь готувалася до цієї війни, скупчивши війська на території Наддніпрянщини, тож до початку вересня 1914 р. їй вдалося окупувати всю Східну Галичину, частину Західної і Буковини. Австрійський уряд до початку війни, очевидно, не сподівався на таку швидку окупацію земель, тож не бачив нагальної потреби в евакуації населення, а вже на початку воєнних дій втрачав такі можливості. У цілому непродумана політика влади щодо захисту мирного населення обернулася катастрофою для мільйонів українських родин, оскільки російська військова адміністрація та й самі солдати під впливом агресивної держпропаганди звинувачували українців у шпигунстві й зраді, вчиняли розправи без слідства й суду. Окрім того, окупаційні війська мали настанову, яку оголосив міністр закордонних справ Росії: «тепер то й випав найбільш зручний момент для того, щоб раз на завжди покінчити з вашим українством!» [2, с. 23], тобто йшлося про заплановане винищення населення. О. Авдикович у новелі «На згарищах», навпаки, звертає увагу на спроби австрійського уряду врятувати цивільних, однак ці заходи радше мали на меті

стримати просування ворога й позбавити його провіанту, ніж полегшити страждання цивільним, адже «кожному з них вільно було зібрати що вартніші статки й потім... треба було розвалити свою хату і вибратися із села» [1]. Цивільні не вірять у справжність такого наказу і сприймають його як підступність війта та ще більше лихо. Селяни шоковані, перебувають у стані заціпеніння й нульової рухливості: «Люди остовпіли і ні одна рука не підвелася, щоб бурити рідну стріху <...> Ніхто нічого не робив тільки йшов дивитися, що роблять інші. Всі нараз не то кричали, не то нарікали, не то гуділи, як в улию» [1].

О. Авдикович мінімізує подієвість твору, натомість на перший план виходять тяжкі роздуми, душевні страждання й передсмертні марева старого Івана – жителя одного з перемишльських сіл із символічною назвою Воля. Саме цей образ, ніби вихоплений із воєнного хаосу, відзеркалює тисячі подібних доль. Спровадивши у найближчий ліс родину, попри наказ і погрози солдат, Іван не наважується підпалити домівку, навпаки, перехрестив і покинув її в надії на збереження. О. Авдикович докладно фіксує кожну емоцію й думку старого від того злощасного дня аж до останньої миті, коли Іван «вдивлявся у привид химерної уяви і засипляв на морозі, як дитина в колисці» [1]. Ось він, піднявшись на горбок, бачить, що вже горить і його дім; бродить довкола села й рветься на Волю; піднімається на вищий горб і зауважує, що село вже остаточно дотліло. Іванів гострий душевний біль пов'язаний з ясним усвідомленням, що він уже ніколи не повернеться сюди, не буде господарем на своїй землі, а отже – людиною; і навіть випадкову згадку про нові незняті ворота проганяє, бо вже не потребуватиме їх. Заразом дотлівання домівки він відчуває фізично, і це нагадує йому: «Так, гей коли б докторі різали моє тіло!» [1]. Від розпачу і безсилля він зривається на крик, інстинктивно віддаляється від села-згарища, що тепер асоціюється із цвинтарем, де похована його багаторічна праця і сподівання. Роман Кирчів, аналізуючи це оповідання, цілком слушно зауважив: «Письменник досягає у цьому творі повноти виразности в накресленні образу селянина, особливо талановито розкрита його психологія, трагічний душевний стан...» [3, с. 161].

Принциповість і непоступливість обертаються самотністю, навіть тоді, коли Іван перебуває у лісовому таборі в родинному колі чи з односельцями. Такий душевний стан підсилюється і гострим відчуття втрати, що не дає йому повернутися до життя в умовах війни. Адже щодня, попри небезпеку й погрози розстрілу, він провідує рідне згарище-цвинтар. А втім, Іван дивується і швидкій адаптивності оточення, адже вони «уміли скоренько радити собі в потребі і звикали та приноровлювалися до нового життя на вигнанні» [1], що може стати основою для ще однієї катастрофи – прийняття будь-якої влади й будь-яких її умов, щоб тільки закінчилась війна. Цілком очевидною і зрозумілою є його реакція на позицію односельців «моя хата скраю»: «Аби йому під носом курилося з миски та й він сам аби міг сісти коло неї. Йому більш нічого не в голові!» [1]. Тож коли у тимчасовий лісовий прихисток приходять москалі, виганяють волян з облаштованих землянок, а ті слухняно виконують їх наказ,

Іван відчуває огиду й розчарування, категорично відмовляється навіть сісти на московський віз, якнайшвидше втікає від такої ганьби.

Образ Івана тісно пов'язаний з образом землі, який можна вважати ще одним персонажем твору, вона владарює над ним і допомагає відновлювати життєві сили («А хіба може краще було б на чужім селі? – Ні, ні! Що своє, то своє. <...> Іван приліг до землі, щоб не помітили його...» [1]); стає йому прихистком, хоча й ображається на свого господаря, який змарнував час і не зібрав такого рясного врожаю; сумує, бо свої покидають і віддають її чужинцям; саме з нею пов'язані примарні Іванові сподівання («тільки проженуть москалів, він перший стане на межі рідного поля, <...> на порозі рідної хати святу землю чолом привітає [1]); зрештою саме вона, як дбайлива матір, приймає в обійми його стражденне тіло й заколисує.

Отже, в новелі «На згарищах» О. Авдикович підсвітив трагічну долю одного з мільйонів українських селян, яким судилось загинути в хаосі Першої світової війни. Старий Іван – учорашній дбайливий господар поранений помирає самотньо в полі. Очевидно, така ж доля спіткала і його молодих 47 односельців, що пішли на війну, бо тепер «люди замість говорити до себе, ріжуть один другого» [1]. Власне, в цих простих і таких зрозумілих словах і криється причина людської трагедії, на переконання прозаїка.

Література

1. Авдикович О. На згарищах. URL: https://zbruc.eu/node/108410 (дата звернення: 11.09.2024).
2. Дорошенко Д. Мої спомини про недавнє минуле (1914–1920). Мюнхен : Українське Видавництво, 1969. 543 с.
3. Кирчів Р. Орест Авдикович. *Український календар 1973.* Варшава, 1973. С. 158–163.

Борзенко О. І.
д. філол. наук, професор
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

КИЇВСЬКІ РОМАНТИКИ ТА ІМПЕРСЬКИЙ ПАТЕРНАЛІЗМ

Підпорядкування й контроль, на яких тримався державний лад Російської імперії, мали пропагандистський супровід, що передбачав хоча казенне й декоративне, але при тому й дещо сентиментальне «олюднення» системи самодержавного устрою. З ним співвідносилось повсюдне запровадження патерналістського стилю, нерідко формальне, проте дуже послідовне – навіть у дрібницях. Документи по справі Кирило-Мефодіївського братства, що об'єднало київських романтиків, настільки перейняті цим патерналістським лицемірством, що спершу може здатися, ніби між слідчими й ув'язненими складалися дуже гуманні цивілізовані стосунки.

Впадають в око погоджені з патерналістським стилем словесні звороти-кліше, а ще привертає увагу химерна суміш канцеляризмів і «душевності». До офіційних документів додано такі деталі, що не мають жодного стосунку до фактів. Часто практикується підміна або доповнення фактів емоціями – у майже беззмістовних пафосних коментарях, припущеннях і домислах слідчих. Нічого не сказано про прямий тиск на підслідних, навпаки, усе в документах представлено як копіткий процес напучування й виховання «блудних дітей».

У слідчих процедурах рясніють згадки про емоційні стани й реакції. Священник і за сумісництвом агент III відділу О. Малов доносив жандармському керівництву про нібито тяжкі гризоти сумління й душевні вагання М. Гулака: «…я описав йому всі жахіття, якими караються серця непокірні, запеклі», «він заплакав, заплакав гірко», «він заридав іще більше», «на очах його з'явилися рясні сльози», «зі сльозами просив мене молитися за нього» [2, с. 134–137].

Слідчим багато важив не лише сам факт визнання провини, а ще хоча б і формальне, проте обов'язкове покаяння. Ось приклади відображення в документах емоційних реакцій братчиків на оголошення присуду. О. Маркович «плакав, цілував руки, підносив молитви, кажучи, що він вічно буде молитися за государя імператора та дітей його» [4, с. 121]. М. Костомаров «залився сльозами та, упавши навколішки, підносив молитви за його імператорську величність» [2, с. 308–309]. Т. Шевченко «висловлював глибоку вдячність імператору за дарування йому права вислуги та з глибоким каяттям крізь сльози говорив, що він сам відчуває, якими низькими й злочинними були його заняття» [3, с. 332].

Очевидно, що всі ці «щирі каяття», сльози, подяки на адресу імператора насправді були не чим іншим, як обов'язковою вимогою стилю й додавалися, перебільшувались, фабрикувалися чиновниками III відділу. Патерналістський стиль передбачав розгортання певного «переможного» сценарію: викриття зловмисників – їхнє зізнання й щире каяття – монарша милість та його

батьківське «справедливе» покарання – подяка і славослів'я імператору – подальший нагляд-турбота за неблагонадійними – нарешті, виправлення й повернення до імперської «сім'ї». Документальне оформлення Кирило-Мефодіївської справи цілком вкладається в цю усталену послідовність епізодів. Характерно, що й судового процесу над братчиками не було – його підмінив «батьківський» висновок слідства, затверджений імператором.

Величезні ресурси державних інституцій спрямовувались на формування і впровадження у суспільну свідомість образу «суворого і справедливого» монарха та уявлення про нібито щасливе життя підданих під його турботливим наглядом і керівництвом. Звісно, не всіх влаштовував цей пропагандистський фасад багатонаціональної імперії, яку дуже точно схарактеризував Т. Шевченко: «А тюрм! А люду!.. Що й лічить! / Од молдованина до фіна / На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує!» [5, с. 346].

Нав'язана згори «суспільна угода» вдаваного імперського «благоденствія» підтримувалась силами церкви, освітніх, інших державних установ, особливо – репресивної машини. Секретні служби уважно вивчали суспільні настрої в Україні й реагували на них відповідним чином. Після розгрому київського братства генерал-губернаторам було розіслано розпорядження наглядати, «чи не плекають думки про колишню вольницю, гетьманщину та про уявні права на окреме існування», а також спеціально рекомендовано жандармським чиновникам, «щоб пильнували тих, хто займається переважно малоросійською старовиною, історією й літературою» [2, с. 80].

До розслідування було залучено багатьох осіб з різних рівнів імперської ієрархії – від найнижчих до найвищих щаблів. Прикметно, що в цій системі не забували навіть дрібних чинів – виконавців, які виявляли належне старання. Наприклад, серед документів, що стосуються Кирило-Мефодіївського братства, є розпорядження про нагороду для тих, хто оглядав туалет М. Гулака і виявив там «злочинний рукопис»: пристав А. Юнкер одержав за вірну службу 200 рублів, а його помічники-поліцейські – 15 рублів сріблом [2, с. 32].

Київський генерал-губернатор Д. Бібіков та правитель його канцелярії М. Писарєв сподівалися на нові кар'єрні можливості й нагороди через викрите ними таємне товариство. З цією метою вони намагалися надати «київській змові» набагато більшого масштабу, ніж воно було насправді, збирали конспіративні домисли та передавали їх столичному керівництву, зокрема доносили III відділу, що нібито змовники мають на тілі знаки у вигляді татуювання гетьманської булави. Ув'язнених роздягали, проводили ретельне обстеження і, звісно, ніяких знаків не виявили. М. Писарєв був спеціально відряджений до Петербурга, щоб надавати допомогу слідчим. Настирливість київських чиновників і їхні спроби перебільшити значення братства не були оцінені. Невдовзі вирішили повернути М. Писарєва до Києва, адже вимальовалась загальна картина змови: визначено загрозу і більш ніж скромний її розмах.

У III відділі розслідуванням справи опікувались О. Орлов, Л. Дубельт та, мабуть, більше за інших – М. Попов. За спогадами М. Костомарова, перші двоє

виконували ролі «доброго» та «злого» слідчих відповідно; особливо відзначився Л. Дубельт, який не обмежував себе в погрозах та лайці. На загальну організацію розслідування вирішальний вплив здійснив М. Попов, чи не єдиний у ІІІ відділі співробітник з університетською освітою. Він тверезо оцінив справу й помітив, наскільки на початковому етапі було перебільшено небезпеку змови. Очевидно, М. Попов зумів переконати в цьому своє безпосереднє керівництво – уже згаданих О. Орлова та Л. Дубельта.

Саме М. Попов окреслив загальний напрям слідства, поклавши в його основу показання В. Білозерського. М. Костомаров зауважив, що за порадою М. Попова він відмовився від початкових зізнань та узгодив свої нові свідчення з версією В. Білозерського. Ці нові зізнання цілком відповідали патерналістській моделі: згідно з нею, братчики буцімто планували об'єднати слов'янські народи під владою російського імператора. Наміри М. Попова вплинути на М. Гулака спершу не мали успіхів, про що й згадав М. Костомаров: «Через деякий час приходить до мене Попов і каже: «Лихо в тому, що не можемо владнати з Гулаком: не хоче свідчити заодно з вами, як не умовляв. Бо ж пропаде» [1, с. 218]. Як видно з документів, цьому «тіньовому режисеру» вдалося дещо применшити початковий ефект від свідчень О. Петрова та Г. Андрузького, котрі представляли братство (можливо, за намовою київських чиновників) як щось неймовірно загрозливе й масштабне.

Врешті-решт саме завдяки М. Попову вийшло скомпонувати з окремих різнорідних свідчень загалом завершену справу: визначено число учасників таємного товариства, їхніх симпатиків, здійснено розподіл основних ролей.

Картину слідства О. Орлов представив у доповіді на ім'я імператора. Керівником Кирило-Мефодіївського братства «призначили» М. Гулака – насамперед через те, що той не виявив належної покори й не покаявся. Усього визнали провину десятьох осіб: М. Гулака, М. Костомарова, В. Білозерського, П. Куліша, Т. Шевченка, Г. Андрузького, О. Навроцького, І. Посяди, О. Марковича, М. Савича. Лише декількох із цього переліку пов'язали з братством безпосередньо: «Украйно-слов'янське товариство св. Кирила і Мефодія було не що інше, як учене марення трьох молодих людей. Засновники його Гулак, Білозерський і Костомаров» [2, с. 62]. Зазначалося також, що, окрім трьох згаданих, інші, затримані по справі, якщо і знали про братство, «то хіба що або по знайомству, або за близькістю вчених занять без будь-якого прямого стосунку до товариства» [2, с. 62].

Після попередньо роздутих конспіративних сподівань слідчі мусили прийняти той факт, що очікувана ними на початку гучна справа не дуже клеїться. Хай там як, але її слід було завершити «перемогою»: надто багато ресурсів витрачено на її розслідування та й ніхто не хотів допускати репутаційних утрат. Для відкритого судового процесу не вистачало підстав, адже не виявлено більш-менш серйозного складу злочину – уся змова обмежувалась творчо-науковими екзерсисами й романтичними мріями. Складність полягала ще й у тому, що сфабрикований слідством висновок про намір змовників об'єднати слов'ян під скіпетром російського царя загалом мав

вірнопідданський характер, тож оголошувати, що «злочинців» покарано за надмірну ревність у справі зміцнення імперії якось теж не випадало. Вирішили подати все як пересторогу для потенційних прихильників «вільнодумства».

Можливо, звідси демонстративна розбіжність між нікчемністю «злочину» й невиправданою жорстокістю покарання за слова й думки. У патерналістському просторі імперської пропаганди, де все було підпорядковано досягненню «перемоги над дійсністю», цілком передбачувано сприймалися ці державні претензії на слова, думки, фантазії і мрії – усе те, що, як відомо, становило живильну матерію для романтиків.

Література

1. Автобиография Николая Ивановича Костомарова. С предисловием В. Семевского и примечаниями Н. А. Белозерской. *Русская мысль*. 1885. № 5. С. 190–223.
2. Кирило-Мефодіївське товариство : у 3 т. ; редкол. : П. Сохань (гол. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 1. 544 с.
3. Кирило-Мефодіївське товариство : у 3 т. ; редкол. : П. Сохань (гол. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 2. 696 с.
4. Кирило-Мефодіївське товариство : у 3 т. ; редкол. : П. Сохань (гол. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. 440 с.
5. Шевченко Т. Зібрання творів : у 6 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1. 784 с.

Борисенко Н. М.
к. філол. наук, доцент
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ІСТОРИЧНІ ЛАНДШАФТИ ПРОЗОТВОРЧОСТІ М. МАТІОС

Відома сучасна письменниця, лауреатка Національної премії України імені Тараса Шевченка (2005) й багатьох інших високих творчих відзнак, цьогорічна ювілярка Марія Матіос (1959) практично ввесь свій епічний доробок формує на історичному матеріалі – оживлює минувшину, актуалізуючи, інтерпретуючи, а подеколи й художньо досліджуючи ті чи ті «перегорнуті» сторінки буття рідного народу. «За час свого письменства (а я в літературі майже 40 років), – зауважує мисткиня в інтерв'ю О. Вергелесу 2020 р., – мені завжди здавалося, що я то по-пластунськи, то у повен зріст маю невідкладну потребу бути саме в історії, в минулому. Так, поміж кількох десятків книжок я написала і кілька, сказати би, легших, навіть книгу кулінарних рецептів "утнула". Але "легші" книжки – то релакс, то письменницьке інтермецо, то автотерапія, щоб самому не стати "солодкою Дарусею" від огрому людського болю, яким письменник оперує під час написання книжок не про свій перший еротичний досвід чи підліткову шкереберть чи витівки, а книжок, які пишуться кров'ю і витягують з тебе всі жили» [1]. Творячи чи «то лише невеликі фрагменти, такі собі фрески насправді грандіозної історії», якими є «Нація» (2001), «Солодка Даруся» (2004), «Містер і місіс Ю в країні укрів» (2006), «Армагедон уже відбувся» (2011), «Приватний щоденник: …Майдан. Війна…» (2014) та ін., або ж виспівуючи «гімн землі, яка <…> народила і благословила на працю», – панорамно, мовби оглядаючи «землю із дрона – з усіма її виямками і яругами, людьми і спорудами», – у романі «Букова Земля» (2019), М. Матіос культивує національний епос з великою ціллю прислужитися завтрашньому дню України. «…Усе це пазли Історії нації, – пише авторка в передмові до оновленого видання «Нація: серце навпіл» (2024). – Це її мінні поля, битви, поразки й тріумфи, відлуння яких розривають нашу свідомість і сьогодні. І як би ми не "віднікувалися" – вона, давніша Історія, таки впливає на завтрашній день, підіймаючи чи притлумлюючи наш дух до сьогоднішньої боротьби за своє, за рідне. За свою землю. Роди́ну. Країну. Самоідентифікацію» [2, с. 6–7]. Поєднавши Історію як онотологічну категорію й історію як оповідь, письменниця не тільки знайшла свою нішу в новітньому літпроцесі, а й виробила неповторний ідіостиль, привернула до себе потужну читацьку аудиторію.

Історичний вимір творчості М. Матіос цікавить дослідників: його окремі аспекти розглядають у своїх публікаціях Н. Герасименко, М. Крупка, І. Кудрик, І. Насмінчук, А. Новиков, Д. Павличко, К. Родик, О. Юрчук та ін., проєктують на освітню площину Н. Артюх, О. Горобець, С. Жила, Н. Зінорук, С. Сипливець та ін. Р. Харчук у книзі «Сучасна українська проза. Постмодерний період» (2008), загалом трактуючи твори літераторки як явище масове, погоджується з тим, «що

саме завдяки українській історії, яка є об'єднуючим чинником нації, М. Матіос перетворюється на письменницю загальнонаціональну» [3, с. 72]. Але системної розвідки, яка б висвітлювала проблему історизму прозотворчості мисткині, на сьогодні нема, а отже, вона потребує вдумливого аналізу.

Мета нашої праці – окреслити історичні й географічні площини прози Марії Матіос і в такий спосіб представити художнє (хронотопне) масштабування її епічного доробку. Дослідження послугує подальшому глибокому вивченню рецепції та рефлексії історії України у творах письменниці.

Уже перша книга прози Марії Матіос – «Нація» – апелює до минулого нашого народу й глибоко вражає читача, зокрема, авторськими акцентами на його незникомості, постприсутності, травматичності, доленосності для того чи того конкретного персонажа (персонажів) і соціуму загалом. Нині існує три змістові корпуси цієї збірки: «першопочатковий <…> (у редакції видавництва "Кальварія", 2001, 2002)» («Нація»); наступні «доповнювані» – «сім видань від ЛА "Піраміда" (2006–2018)» («Нація. Одкровення»)»; десяте оновлене видання від видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» («Нація: серце навпіл», 2024) [2, с. 5]. Дебютний варіант «Нації» містив два розділи – «Едем» та «Happy Nation», до яких, відповідно, входили твори: «Просили тато-мама…», «Балада про власні поминки», «Юр'яна і Довгопол», «Балада про вершника», «Вставайте, мамко», «Альтернатива 1947 року», «Прощай мене», «…мамко», «Дванадцять службів», «…Бо не знає ніхто», «Не плачте за мною ніколи»; «Анна-Марія», «"Ґарант" ґарантує лету», «Признай свою дитину». За видавничою кваліфікацією, це – «вихоплені секунди з годинника буття української нації», які демонструють, зокрема, «добре знання недавньої історії» [4, с. 2]. Співпрацюючи надалі з «Пірамідою», Марія Матіос оновлює зміст і композицію книги, зокрема, уводить поетичний розділ. Так, у виданні 2010 р., не найкращому з погляду сучасного реципієнта, якому прикро за меншовартісні, запобігливі апелювання до думки «старшого брата» в літературно-критичному «обрамленні» книги [5, с. 3], добачаємо два прозові розділи – «Апокаліпсис», «Одкровення», які розмежовані поетичним циклом «Убієнних всіх скорботні тіні / Я тримаю, наче чорний стяг» й підсумовані віршем «Замість заповіту». Порівняно з аналізованим другим виданням, у цьому – п'ятому – змінено послідовність творів, видалено віршовані балади, «Альтернативу 1947 року», «…мамко», «"Ґарант" ґарантує лету», переміщено з першого розділу на кінець книги твір «Не плачте за мною ніколи», додано оповідання «Апокаліпсис» і «Поштовий індекс». Усе це засвідчує авторські пошуки, експериментування і, певно, нові видавничі плани на теренах нинішньої країни-агресорки. «Нація» 2024 р. («Нація: серце навпіл»), укладена у співпраці з І. Малковичем [2], відновлює поважний новелістичний профіль її авторки й особливо примітна акцентом на часі зображених подій, який постає ідейним резонатором трагічності й водночас високої гідності українського буття. Книга (10-те вид.) містить коротку передмову «Життя коротке – нація вічна» і три частини – «У бомбосховищі» (нотатки початку повномасштабної війни росіян проти українців 24 лютого 2022 р.), «Букова Земля» (дев'ять сильвет-фрагментів з

однойменного роману-панорами), «Серце навпіл», який, власне, є частковим поверненням до початкової «Нації», її першого розділу (містить твори «…бо не знає ніхто» (як поетичний пролог), «Просили тато-мама (1991–1949)», «Юр'яна і Довгопол. 1954», «Вставайте, мамко... 1947», «Прощай мене. 1953», «Дванадцять службів. 1952», «Серце навпіл. (Апокаліпсис). 1965», «Не плачте за мною ніколи»). Помічаємо, що в заголовки додано датування, яке проєктує художній конфлікт твору на конкретний історичний період. Зупинімося на цьому розділі, сповненому національного трагічного досвіду, детальніше.

Новела «Просили тато-мама (1991–1949)» змістово охоплює понад чотири десятиліття, а події розгортаються від «сьогодення» – мимовільної зустрічі двох людей у Чернівцях 1990 р. – до історії життя й боротьби за Україну кожного з них і долі колишньої повстанки «Ялини» – Корнелії Данилюк. Чернівці для головної героїні – це Париж або Відень «у мініатюрі», «серце Буковини», яке за радянщини деградувало до «торжища», але раптово воно сколихує її зраджене серце, оживлює зболену пам'ять. Після часткового згортання національно-визвольного руху та наказу провідника виходити з підпілля, пристосовуватися до звичайного життя, двадцятирічна Корнелія намагається вирватися на волю, не потрапивши до рук людоловів. Її «дім» і подальшу «хресну дорогу» позначують топоніми Березів, Білий Потік, Чорний Потік, Косів, Старі Кути, Нижній Яблунів, Верхній Яблунів, Ясенів, Шепіт, Тисова Рівня, Великий Режень, Криворівня, Жаб'є, Хімчин, Вижниця, Вашківці, Брустури, Кельменецький район Бессарабії, зрештою Чернівці, у яких замикається коло душевних терзань і частково проясняється правда. Прикарпаття, Галичина, Буковина окреслені у творі як майданчик болючої історії конкретної людини й цілого краю; минуле представлене через етапи: «ще за Польщі», «у війну», «тепер при совітах», а назви Полтава, Донбас ужиті як радянсько-імперські ідеологічні кліше.

Події з новели «Юр'яна і Довгопол. 1954» розгортаються в селі Нижня Товарниця на Буковині; згадано топоніми Бозна, Вижниця, Німчич, Розтоки, Чернівці, «кутки» Вихід, Пісок, Трепіт – усі з гуцульського краю, а також імперські устроєві й територіальні маркери: Румунія (колись «за Румунії»), «совіти» (СРСР, «тепер – за совітів»), Омськ, Курськ («Курська дуга»), Сибір («або до колгоспу, або до Сибіру»). Як антитетичні локуси авторка окреслює «армію», «фронт» – і «ліс», наділені націєвбивчою і націєтворчою енергетикою.

Рідний край письменниці – Білий Потік, Ріжі, Сірук, антитетичні простори життєствердного «лісу» й смертоносного Сибіру постають із новели «Вставайте, мамко... 1947», яка висвітлює повоєнну депортацію «західняків» «совітами» перед їхнім походом на «мирне» підкорення Європи.

Пророча новела «Прощай мене. 1953», написана 1996 р., знову скеровує читача до села Товарниці й «лісу»; через діалог закоханої молодої пари показує трагедію борців за Україну, їхню очевидну приреченість на смерть у нерівному протистоянні із загарбником; закцентовує образ «іншої держави» (безумовно рідної, національної), у якій мріють жити герої разом зі своїм ще не народженим дитям, а водночас усвідомлюють ціну перемоги – «велика кров буде».

Залиті кров'ю, укриті тілами закатованих земляків, спустілі після численних ув'язнень і депортацій Черемошне, Тарночка, Косів – такі топоси батьківщини в новелі «Дванадцять службів. 1952», яка продовжує тему радянських репресій українського населення. Сибір і Німеччина у творі фігурують як каторга, учителька, прислана в край із Донбасу, – як імперський асимілятор. Уродженці цих земель нібито й не жили ніколи у своєму дому: усе «при комусь» (як-от «при Польщі») або «за когось», але це й вигартувало їхню волю до життя, зберегло ідентичність.

Новела «Серце навпіл. (Апокаліпсис). 1965», присвячена М. Фішбейну, оповідає про долю Тимофія Сандуляка і його роду із села Тисова Рівня, а тематичним фоном і однією зі змістових ліній твору є життя буковинських євреїв, які ще від часів Франца-Йосифа, до Першої світової війни, осіли на землях уздовж Черемоша. Згадано територіальні локуси-«кутки» Піски, Царину, Млини, Луги – як найрідніші, найближчі місцевим мешканцям із дитинства; сусідні міста Вижницю, Чернівці й поважні-віддалені Львів, Київ; закцентовано «совіцьку Буковину» і «їхню» (єврейську, ідеологічно й ментально «ворожу» новій владі) Румунію, чужу й далеку Сербію. І в цьому творі Марія Матіос виписує світ *цей* і *той*, мир і війну, яку історично несуть краєві «черкеси» й «русаки», чинячи вбивства й наругу; знову «ліс» постає образною опозицією орадяненого соціуму. Антитетичними є зображення Бургела, у якому підірвано бункер із повстанцями, зокрема Анною-Ханою, і радянського Донбасу з його шахтами, куди вербується Андрій Сандуляк, Ханин брат по батькові. Саме ж село – зі своїми «оберегами»: млинами на в'їзді та виїзді – мислиться як особливий сакральний простір, гостинний для добрих людей і закритий для «чужих» – із руїнницьким серцем, які в профанному вимірі, на жаль, загарбницьки панують у ньому.

Рідні села Білий Потік, Кривуля, Іванців та інші протиставлені далеким містам Мурманську й Москві в новелі «Не плачте за мною ніколи»: там, де закопано пуповину роду, життя і смерть радісні й природні, а присутність людської душі вічна; натомість чужина «виїдає» людське нутро, контакт із нею можливий хіба що короткотривалий. Хронологічно цей текст репрезентує XX століття, власне – його фінал, утім ідею містить понадчасову.

Отже, зауважуємо, що твори, які складають незмінний історичний корпус усіх видань «Нації», апелюють здебільш до повоєнного (після Другої світової війни) десятиліття, коли «совіти» силою й жорстокими злочинами проти людяності вичерпали збройний український опір у «лісах» і «горах» головно зображеного Прикарпаття, а також показують пізніший відгомін тих подій.

Повісті й романи (часто названі драмами) Марії Матіос тематично постають на цьому змістовому фундаменті, але так само відкрита авторка й до «близької» історії, як-от помежів'я XX–XXI ст. і нашого часу («Містер і місіс Ю в країні укрів» (2006), «Вирвані сторінки з автобіографії» (2010), «Армагедон уже відбувся» (2011) та ін.). Стисло окреслимо хронотопи окремих із них.

1. «Драма на три життя» «Солодка Даруся» (2004) – це «українська історія 30-х – 70-х років минулого століття в її буковинському і галицькому ареалах» [6, с. 4]; місце подій – село Черемошне, яке колись належало Польщі, Румунії, а згодом – «совітам»; названі також Вижниця, Кути, Косів, згадані Яремче, Багно, Вашківці, Снятин, загалом «Ґаліція» (Галичина), Буковина, Німеччина, Сибір.

2. «Майже ніколи не навпаки» (2007) – сімейна сага в новелах, яка змальовує «драматичну історію кількох гуцульських родин часів Австро-Угорської монархії, Першої світової війни та першої третини XX століття» [7, с. 172]; місце подій – Тисова Рівня, згадані Бозна, Шепіт, Вижниця та інші звичні для авторки.

3. «Приватний щоденник: …Майдан. Війна…» (2014) – роман-хроніка, що висвітлює перебіг подій в Україні «з кінця 2013-го і до середини літа 2015-го року» – «описує маленькі історії українських родин, життя яких болючими втратами та глибокими ранами назавжди змінив Майдан… змінила війна…» та суто приватні історії авторки – «конкретні битви за життя дуже конкретних людей» [8, с. 2]; локалізовано зображення на численних реальних топонімах, які, за ідейним задумом письменниці, зосереджені в межах трикутника «Київ. Маріїнський парк» – «Краматорськ – Маріуполь» – «Трьохізбенка».

4. «Букова Земля» (2019) – роман-сага, розлога панорама з часовим виміром у 225 років – репрезентує «перехресні історії п'яти родин різного суспільного рівня і статусу, а також історичних персонажів, <…> пов'язаних з Буковиною», «повноправних творців не лише приватної, а й загальноєвропейської історії»; географія зображеного – «від крихітного буковинського хутора Сірук – до Відня, Берліна, Бухареста, Москви і Берна. А обрамленням цього класичного роману виступає особливий сюжет зі Станиці Луганської літа 2014 року» [9, с. 928]. Традиційно відкриває оповідь село Черемошне – викривальними свідченнями про радянських людоловів 1951 р.

5. «Мамú» (2023) – епічна драма, присвячена пам'яті сина письменниці й усіх синів, яких не дочекалися їхні нені, «а також бездонній силі материнської любові і страждання» [10, с. 5], – художньо осмислює російську агресію щодо України й опір їй гідних синів нації – воїнів УПА, АТО-ООС; актуалізує топоніми з території теперішніх бойових дій – до повномасштабного вторгнення ворога, ціннісно й меморативно закцентовує такі реалії, як військовий цвинтар, шпиталь.

Проза історичної тематики – вершина літературної творчості Марії Матіос. Авторка має достатньо знань і матеріалу, щоб художня правда її епічних взірців відповідала правді життя, а силою свого таланту здатна вибудовувати сюжети й характери, які здійснюють глибокий влив на читачів. Письменниця здебільшого перехрещує часові плани у творах, масштабує зображувані історичні сегменти, удаючись до панорамування історії; один з її улюблених прийомів – прямування від пост-історії до перед-історії, від сьогодення до минулого, завдяки чому загострює конфлікт оповіді, тримає в напрузі реципієнта. Хронотопний вимір її творчості засвідчує регіональний зв'язок із Прикарпаттям, тематичний – із часом трагічного придушення повстанського опору «совітам», творчо-громадянський

інтерес до «майданів» і воєнних подій останніх десятиліть, які авторка осягає через формати щоденника, саги, епічної драми тощо.

Література

1. Вергеліс О. Марія Матіос: Не кожна нація уміє себе захищати як воїн, а не як паяц. *Главком*. 23.08.2020. URL: https://glavcom.ua/specprojects/kult_front/mariya-matios-ne-kozhna-naciya-umije-sebe-zahishchati-yak-vojin-a-ne-yak-payac--700488.html (дата звернення: 15.10.2024).
2. Матіос М. Нація: серце навпіл. Вид. 10-те. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2024. 432 с.
3. Харчук Р. Марія Матіос: між традицією і стилізацією. *Сучасна українська проза. Постмодерний період* : навч. посіб. Київ : Видавничий центр «Академія», 2008. С. 68–73.
4. Матіос М. Нація : [проза]. Вид. 2-ге, стер. Львів : Кальварія, 2002. 216 с.
5. Матіос М. Нація : Вид. п'яте. Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2010. 256 с.
6. Матіос М. Солодка Даруся : Драма на три життя. Вид. третє. Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2005. 176 с.
7. Матіос М. Майже ніколи не навпаки : Сімейна сага в новелах. Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2007. 176 с.
8. Матіос М. Приватний щоденник. Майдан. Війна… Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2015. 356 с.
9. Матіос М. Букова земля : роман-панорама завдовжки 225 років. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 928 с.
10. Матіос М. Мамú. Драма на шість дій. Вид. 2-ге. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 288 с.

Бородіца С. В.
к. філол. наук, доцент
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ І. КОЧЕРГИ «АЛМАЗНЕ ЖОРНО»

«Алмазне жорно» – символістська драма на історичну тему з гострими психологічними колізіями. За виразною символікою і гострими «словесними поєдинками» вона перегукується з драматургією Лесі Українки, заґрунтованою в образи-символи та зіткнення непримиренних героїв-антиподів (Н. Андріанова).

І. Кочерга формувався як драматург під впливом символістської драматургії, перейнявши в неї багатопроблемний зміст, полемічний характер, «мерехтіння смислів». Тому у своїх найбільш значущих п'єсах 1920-х років, як зазначає О. Бодик, він «тяжіє до так званої «добре зробленої» п'єси, проти якої вела війну сама «нова драматургія»» [1, с. 6]. «Добре» скомпонованим текстом вважаємо драму «Алмазне жорно» (1927). До того ж автори «Історії української літератури XX століття» у двох книгах (1994), за редакцією В. Дончика, відводять їй важливе місце у творчій еволюції митця: «Уже вкотре автор відшукує варіант наближення мрії (можна пригадати в цьому зв'язку і «Синього птаха» Метерлінка) через бажання Стесі врятувати Василя, ватажка повстанського загону часів Коліївщини, за допомогою «алмазного жорна». ... Але головне полягає в тому, що герої п'єси не просто слугують розкриттю певної ідеї автора – тут уже виразне поетичне занурення у складні соціальні обставини» [2, с. 714].

І. Кочерга майстерно поєднав романтику боротьби і національну проблематику, реалізувавши їх в оригінальній жанровій формі, що, на нашу думку, синтезувала жанрові різновиди – романтичну драму та історичну драму. Автор надавав великого значення романтичним натурам персонажів («строкаті неясні образи»), авторській вигадці і фантазії («невірне»), що прикрашали твір, історичному тлу («іскорки правди»), а отже, історично правдивим картинам. За допомогою останніх він творив переконливий, але узагальнений образ боротьби українців за особистісну свободу та державну волю, соціальну й національну незалежність. І в цьому контексті на перший план виходить драматичний конфлікт, який автор виписував дуже старанно [4, с. 246].

У драмі «Алмазне жорно» конфлікт напружений: захисники (українські козаки, гайдамаки) – ворог (польська влада). Він віддзеркалював національні і суспільні суперечності другої половини XVIII століття в Україні. Відтак І. Кочерга переосмислив деякі події та образи, не порушивши історичної правди. Автор вражаюче відтворив фінал Коліївщини 1768–1769 років, коли в містечку Кодня на Житомирщині тривав польський суд над волелюбними учасниками народного повстання, що ввійшло в історію як Коліївщина. Тоді за наказом реґіментаря

польсько-шляхетського війська Київського воєводства Юзефа Стемпковського, здійснювали масові розправи над козаками. «Коднянській розправі» І. Кочерга надав широкого соціального звучання і філософського узагальнення.

Дія у драмі «Алмазне жорно» відбувалася в Житомирі, коли суддя Дубровський підписав смертний вирок одному з повстанців – Василеві Хмарному. Дівчина Василя – Стефанія Бражнюк приходить до житомирського судді і благає його помилувати її коханого. Свідками цього були княгиня Вількомірська, граф Ружинський зі своєю нареченою графинею Брагінською. Княгиня Вількомірська заявляє, що під час нападу козаків Хмарного на її замок у Липовцях гайдамаки забрали її родовий скарб – незвичайний алмаз «Липовецьке жорно», «що рівного йому немає на всій Україні» [3, с. 118]. Княгиня пропонує Хмарному за повернений самородок врятувати його від смерті. Василь Хмарний, відмовляючись від графської ласки, гордо говорить про свою непідкупність. А Стеся, зрозумівши, що це єдиний шанс врятувати коханого, погоджується на угоду та вирушає на пошуки алмазу.

Стеся шукала алмаз майже усі двадцять днів, на які відстрочив страту суддя Дубровський. Старий єврей Авраам Цвікловіц повертає його Стесі в останній день. Після довгих і болючих роздумів, бо його синів нещадно вбили гайдамаки, він все ж віддає камінь, але Стеся не встигає показати його ні судді Дубровському, ні графині Вількомірській. Цим скористався граф Ружинський, за чиїм наказом на дівчину напав здоровенний шляхтич Мишка з «дурнувато-лютою фізіономією» [3, с. 150] і відібрав алмаз.

В останню мить, коли термін відстрочки завершився і суддя Дубровський змушений був відправити Василя Хмарного на страту в Кодню, відкривається наруга над Стесею. Справедливий суддя спішно вирушив до Кодні, де зумів замінити смертний вирок Василеві на каторжні роботи на соляних копальнях у Величках на півдні Польщі. Хмарний втік з-під варти, щоб знайти Стесю, котра збожеволіла блукала вулицями Житомира, напитуючи в людей дорогу на Кодню. Вона відчужується від жорстокого світу, зосереджуючись на власній життєвій меті – за будь-яку ціну врятувати коханого.

Таким чином, у романтичній п'єсі виразно змальоване сценічне тло основної колізії. На першому плані – ідеал духовно досконалої та національно спрямованої особистості. Відтак говоримо про художньо викінчені, ідеалізовані характери головних персонажів – непохитного і мужнього Василя Хмарного та безстрашної і відданої Стесі. Погоджуємося з думкою літературознавців, що найпоетичнішим в «Алмазному жорні» є трагічний образ жертовної дівчини, котра намагається здійснити неможливе – за короткий час знайти і повернути княгині Вількомірській її родинну коштовність. Стеся витримує всі приниження й знущання, але знаходить алмаз у єврея-мудреця Цвікловіца. Автор пояснював, що самовідданим учинком Стесі керує «не розум, а серце». Тому вона безсила проти жорстокого та меркантильного світу, що духовно і фізично знищує особистість та її свободу. Світ зла змальовано в символічному образі кам'яного жорна: «Підніміть ці жорна, бо вони придавили моє серце... воно там сочиться

кров'ю...» [3, с. 173]. Отже, образ милосердної дівчини утверджує у драмі ідею вільного і справедливого суспільства, що перебуває під національним та соціальним поневоленням, де над моральними цінностями панують матеріальні блага. У ширшому значенні романтична діалектика протистояння реалій дійсності реалізована І. Кочергою в основній опозиції я-світ.

Принцип контрасту домінує у структурі п'єси «Алмазне жорно». По-перше, персонажі чітко поділені на два ворожі табори: з одного боку, українські повстанці, очолювані Василем Хмарним, з іншого – польське панство в особі гордовитого графа Ружинського. Хоча І. Кочерга намагався ці чіткі межі зруйнувати, що засвідчує образ житомирського судді Дубровського – розумного, чесного і справедливого, котрий намагається чинити за правовими законами, а пізніше – за моральним законом. Тому бачить у гайдамаках не лише «злочинців», а й народ, що відстоює своє право на свободу, а в представниках польської аристократії – нікчемну і підлу погань.

По-друге, автор контрастно зіставив вчинки жертовної Стесі і закоханої в романтичний ідеал (вимріяного лицаря-рятівника від ганьби і смерті) графині Брагінської. Коли повстанці палили і грабували панський замок Калиновича в Яблунцях, юну графиню врятував від безчестя молодий гайдамака-скрипаль Ілько Лук'ян. Гельця на пам'ять своєму рятівникові-лицареві подарувала золотий наперсток, бо в час смертельної загрози у великому страху повірила, що її врятував благородний шляхтич. Але при зустрічі, коли Гелена Брагінська дізналася, ким насправді був її рятівник, вона відмовилася від ув'язненого Ілька. Поклявшись йому у вірності, графиня не хоче навіть знати, що зобов'язана своїм життям хлопові, гайдамаці. Натомість самозакохана панна стала дружиною нелюбого графа Ружинського, до кінця життя караючись за зраду: Ілька покарано на смерть. Таку ганьбу жінка не спокутає нічим.

По-третє, чітким контрастом до відступництва графині Брагінської був вчинок сліпої дівчини Лії, котру врятував єврейський мудрець Цвікловіц. Коли до неї повернувся зір, вона радісно зустріла покаліченого жебрака Лейзера – свого колишнього нареченого – «і в щасті не зреклася … любові, бо не зрадили твої очі того, кого кохала твоя душа» [3, с. 168].

За допомогою прийому контрасту І. Кочерга майстерно зобразив та осмислив: трагічні наслідки Коліївщини; націософські та філософської проблеми (національної та особистісної свободи, обов'язку та відповідальності, вірності і зради, кари і спокути, честі та ницості та ін.); позиції антагоністичних сил, їх переконання, що дозволили авторові вмотивовано утвердити ідеї національної, соціальної, духовної свободи, правди, гуманізму та жертовності.

Таким чином, І. Кочерга поза історичним документалізмом і без історичних осіб створив художньо узагальнену картину про героїчне минуле українського народу. Її драматизує оригінальний образ алмазного жорна, що прочитується багатозначно у кількох символічних площинах: 1) морально-етичній: домінантна опозиція благородства людського серця, чистого, як алмаз (Стеся, Василь Хмарний, Ілько Лук'ян, Авраам Цвікловіц, сліпа жебрачка Лія), – підступу і

зради, важких, як млинове жорно (граф Ружинський, графиня Брагінська, пан Пшепюрковський, Лозка і Прозка); 2) соціальній: протиставлення «неоціненного, але цілком нікчемного панського алмаза і звичайного жорна, що символізує собою працю і помсту поневоленого народу» (І. Кочерга). Княгині Вількомірській родинна коштовність не принесла сімейного щастя – її син був вбитий у паризькій кав'ярні»; 3) національній: бінарна опозиція свобода (українські повстанці і загалом український народ) – неволя (польська влада, передусім воєначальник Юзеф Стемпковський, що керував масовою розправою над учасниками Коліївщини у своїй резиденції в Кодні, коронний гетьман Речі Посполитої Ксаверій Браницький, котрий відповідав за успіх операцій проти гайдамаків у 1768 році, польська шляхта).

Отже, у 1930 році І. Кочерга написав романтичну драму «Алмазне жорно», яка, з одного боку, мала чіткий дійовий сюжет з історичним тлом, а з іншого – традиційну «театральність». Перше актуалізувало важливу історіософську проблематику, ускладнену систему персонажів – носіїв ідей та цінностей, а друге – забезпечило напружену колізію через різку зміну обставин і ситуацій, несподіванки у повороті людських доль, романтичний пафос, символічність. Такий концептуальний підхід І. Кочерги засвідчив: автор створив оригінальний жанровий різновид романтичної драми з історичним компонентом. Наголосимо, що «Алмазне жорно» написане в символістській поетиці, де образи-символи увиразнюють філософські узагальнення автора: алмазне жорно (коштовний камінь) і млинове жорно (символ життя простого народу); Василь Хмарний – символ незнищенності української нації («не вмре Україна, і не буде вам хлопом вільний одважний народ!» [3, с. 118]), протесту проти національного гніту і соціальної несправедливості («Бо недаремно пролили ми кров, а щоб скинути ваше ярмо, щоб визволити з панського гніту вільний народ український. І хоч не швидко мелють наші млини, та завзято. І прийде день, коли жорна, тверді, як алмаз, розтрощать і царські корони, і вашу могутність, і силу, і живі будуть хлопи на власній українській землі» [3, с. 160]); скрипаль Ілько Лук'ян – символ гідності і честі, моральної вищості простого музики; товариші Ілька Прокіп Скряга і Мусій Шенчик уособлювали козацьку вольницю з вітаїстичними гумором і дотепом; суддя Дубровський – це внутрішня драма чесної, порядної, великодушної людини, змушеної вступити в конфлікт зі своїм оточенням; єврейський лікар і вчений Авраам Цвікловіц – голос правди і мудрості, це насамперед авторська оцінка зображеного, своєрідний рупор певних ідей: гуманізму, вселюдського взаєморозуміння між класами, народами, державами; граф Ружинський – аморальність звироднілої шляхти, жорстокий визискувач, гнобитель, аморальний злочинець.

Символічність образів у драмі «Алмазне жорно» дозволяє запевнити, що автор утвердив у ній ідеї вселюдського гуманізму і суспільної справедливості. Він переконує: в часи історичних зламів жодна людина не може стояти осторонь чи споглядати їх, засудивши політичних, духовних і моральних сліпців.

Література

1. Бодик О. Проблематизація модерністських течій у художньо-естетичних пошуках Івана Кочерги : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2003. 20 с.

2. Історія української літератури XX століття : у 2 кн. : навч. посібник для студентів філологічних факультетів вузів ; за ред. В. Дончика. Київ : Либідь, 1993. Кн. 1 (1910–1930-ті роки). 784 с.

3. Кочерга І. Драматичні твори ; редкол. : І. Дзеверін (голова) та ін., упоряд., прим. В. Брюховецького, М. Острика. Київ : Наукова думка, 1989. 736 с.

4. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму незаанґажованої та ідеологічно голобельної критики; спогади ; упоряд., вступна ст. В. Саєнко; наук. ред. С. Гальченко. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. 574 с.

Буга Т. І.
учитель-методист, учитель вищої категорії
Комунальний заклад «Вінницький ліцей № 2»

ОБРАЗ МАМАЯ В ПОЕЗІЇ І. ЗЕЛЕНЕНЬКОЇ (СПРОБА АНАЛІЗУ ЯВИЩА Й МЕТОДИЧНА ПЕРСПЕКТИВА)

Образ козака Мамая нині вельми поширений у чоловічій поезії, знайдемо втілення цього легендарного лицаря у віршах шістдесятників, зосібна, у творах дисидентів, герметистів, у чоловічій поезії зламу віків і початку XXI століття, рідше – у жіночій. Цікавою нам видається концепція цього образу в поезії Ірини Зелененької.

Новизна нашої науково-методичної розвідки полягає в розгляді концепційності образу й символу козака Мамая, зображеного у сучасній мілітарній творчості, що саме на часі для вивчення в межах програм для ЗСО, для уроків вивчення творчості поетів рідного краю, сучасних письменників, для позакласного читання.

У історично-культурному аспекті Мамай зацікавив науковців із багатьох галузей знань, зокрема, етнологів, мистецтвознавців, літературознавців, краєзнавців, мовознавців: П. Білецького [1], С. Бушака [2], Б. Грінченка [3], І. Зелененької [5; 8] та ін.

Б. Грінченко, зокрема, згадував ім'я козака Мамая як пов'язане з Богданом Хмельницьким («Про Хмельницьких. Про Мамая») на основі розповідей у селі Суботові біля Чигирина: « ... чи не після Хмельницького було, як приїхав у Суботове Мамай із запорожцями і ляхам багато шкоди наробив. Тут у лісі неподалечку є дуб невисокий та рясний, Мамаєвим зветься. Кажуть, що буцімто Мамай на йому казан вішав, та як задзвонить, то його хлопці й біжать. А інші кажуть, що через те, що Мамай був низький та дужий, як той дуб...» [3, с. 287]. У Грінченковому словнику «мамай» – це кам'яна статуя з-посеред степу.

Відомий сучасний художник Т. Северин, застосовуючи окультну форму кола як основу композиційної схеми (це один із улюблених прийомів українських барокових майстрів) [1], дотримався магічної концепції в зображенні свого живописного «Мамая», що став своєрідним епілогом журналу «Українська література: історичний досвід і перспективи», заснованого кафедрою української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського на чолі з доцентом, кандидатом філологічних наук, доцентом А. Віннічук Саме це зображення обрав для внутрішньої частини палітурки журналу науковець, доцент кафедри української літератури, кандидат філологічних наук В. Крупка Прологом у першому числі журналу стала поезія І. Зелененької «Мамай» [6].

У невеликій поезії «Мамай» І. Зелененька продовжила ті міркування, які оформила цілісно в збірці лірики «Васильки» [4], що, за словами критика й письменника А. Стебелєва [10] (який свого часу був воєнним аташе, виконував

міжнародні мілітарні місії для України), стала першою книгою про нашу майбутню перемогу, оскільки вийшла напередодні повномасштабної війни й переповнена відчуттями загострення баталій, але налаштована на містичний, до певної міри, оптимізм: «Нема басолі в нього та й нема коня. / Броня прочмихується передранням. / Рацуха деренчить. Тримає висоту Мамай. / Його ще в дитбудинку записали так, / народженого для війни, не для кохання. / Він України син, тих матерів, / Синів яких уже нема... Веде на штурм. / На фланги падає туман. Героям слава!» [6, с. 1].

Легка, народнопісенна побудова рядків у поезії про легендарного лицаря, а також одночасна схожість до замовлянь, до ритуалу, до балади й до пісні схилили як науковицю І. Зелененьку до думки, що Мамай – це сучасник із чи не найбільшими надприродними можливостями, він воїн жертовний, зосереджений, уважний, відважний, невловний, самітник, який шукає слави, честі не лише собі, а й своїм побратимам, побиваючи новітніх ординців (що І. Зелененька чітко досліджує в поезії [5, с. 101; 8, с. 19–29; 9, с. 105]), рятуючи світ від жорстокості й тиранії.

Мамай в аналізованій інтерпретації авторки-міленіалки здатний ефективно вести за собою сотні бійців, робити найпалкішими серця, захищати знедолених і беззбройних, а тому стає образом-домінантою мілатарної, екзистенційної, але й щемної жіночої поезії та прози Ірини Зелененької часів повномасштабної війни, себто з 24 лютого 2022 року, уміщеної в «Літературній Україні», «Українській літературній газеті», «Дзвоні», «Вінницькому краї», «Русалці Дністровій», «Євшані» та в «Сівачі» («Зажурилась Україна козаком», «Вдягнися в сорочку», «Михайло на білім булаті» – новітній Мамай перед народженням, в утробі молодої матері, потерпілої від збройної агресії на сході України, озивається: «Мам-м, а-а-й!»), у численних антологіях («Буг то є Бог», «Шевченковий блокпост», «Вічність трива цей день») [7] тощо, набуваючи сакральних, оберегових форм для нашого воїнства, що, погодьтеся, вельми символічно й заслуговує на методичне опрацювання й широке читацьке осмислення.

Література

1. Білецький П. Народні картини «Козаки-Мамаї». *Родовід*. 1997. № 16. С. 28–35.

2. Бушак С. Українська народна картина «Козак Мамай» у житті та творчості Тараса Шевченка. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2017. Вип. 12–13. С. 6–19.

3. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях : в 3 т. Чернигов : Типография Губернскаго Земства, 1899. 765 с.

4. Зелененька І. Васильки : поезії. Вінниця : НІЛАН-ЛТД. 2021. 162 с.

5. Зелененька І. Інтерпретація війни в Україні: українська, польська, болгарська, литовська поезія (на матеріалі антології «Весна озброєна»). *Українська література: історичний досвід і перспективи*. 2023. № 1. С. 102–112.

6. Зелененька І. «Нема басолі в нього та й коня нема...». *Українська література: історичний досвід і перспективи.* 2023. № 1. С. 1.

7. Зелененька І. «Осінь калиною», «Вдягнися в сорочку», «Квіти війни: він любив цитувати Шевченка», «Покрова 22», «Христос, у якого я вірю, взуває берці», «Зажурилась Україна козаком», «Отче наш, ти єси в Азовсталі», «Квітної неділі», «Війна-на-на», «Дарко, пусти мене в хату», «Розп'ятий з українцями». *Євшан*. 2023. Вип. 8–9. С. 12–26.

8. Зелененька І. Постать Тараса Шевченка в поезії воїнів. *«Тарасова Гора: люди і події» :* матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю до 210-ї річниці з дня народження Тараса Шевченка та 165-річчя його останнього приїзду в Україну. Канів, 28 травня 2024 р. ; упоряд.: Л. Чорна. Київ : Панмедія, 2024. С. 19–29.

9. Зелененька І., Буга Т. Образ козака Мамая в українській поезії: від романтизму до метамодерну. *Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки :* збірник наукових праць викладачів і студентів. Глухів : ГНПУ ім. О. Довженка, 2024. Вип. XII. С. 96–102.

10. Стебелєв А. Перша книга про перемогу. *Вінницький край.* 2022. № 1–2. С. 146–151.

Будний В. В.
к. філол. наук, доцент
Львівський національний університет імені Івана Франка

ЗАПОРОЗЬКА СІЧ У ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВСТАНСЬКОЇ АРМІЇ

Коли гортаєш сторінки збірок поезії УПА, впадає в око рясний історичний інтертекст, зокрема покликання на традиції козацької доби, численні згадки про Запорозьку Січ. Природно, що у своїй боротьбі за незалежність України учасники цього широкого антифашистського та антибільшовицького руху Опору черпали натхнення з героїчних традицій козацтва. Повстанці, як і їхні попередники Січові Стрільці та армія УНР, перейняли у Війська Запорозького не тільки назви військових підрозділів «курінь» і «сотня», а й козацьке гасло і вітання «Слава!», перефразоване у «Слава Україні!», кодекс лицарської честі та інші традиції й символи.

Поезія українського Опору творилася у криївках і в'язницях літераторами-професіоналами (Олена Теліга, Олег Ольжич, Юрій Липа) і, в значно ґрандіозніших масштабах, аматорами – недавніми студентами чи школярами, які заради свободи пішли на смерть зі зброєю в руках і словом на вустах.

Серед найвідоміших співців та учасників повстанського руху був Яр Славутич, випускник вашого, шановні запорізькі філологи, факультету, який тоді, у далеких 1930-х називався факультетом мови і літератури Запорізького педагогічного інституту.

Тому розпочнімо з постаті Григорія Жученка – таким було справжнє ім'я цього мужнього воїна і митця, який крізь усе своє життя і творчість проніс залюбленість у запорозьку старовину, виявив глибоку вдячність своїм інститутським викладачам і дав правдиві поетичні свідчення про всеукраїнський повстанський рух, дійовим учасником якого він був.

Героїчна минувшина змалку зачарувала нащадка давнього козацького роду: в дев'ятирічному віці Григорій здійснив з дідом Олександром екскурсію на дніпровські пороги, наслухався оповідок про Запорозьку Січ від живої легенди української історіографії Дмитра Яворницького, який гостював на старовинному (трьохсотлітньому!) дідовому хуторі. Пізніше, переживши жахіття колективізації і Голодомору, юнак прибув до «розмайного міста Запоріжжя» [2, с. 375], де навчався у 1936–1940 роках на мовно-літературному факультеті.

Важливі історичні звістки про тодішню запорізьку філологію містить розлога, писана струнками октавами ліро-епічна поема «Моя доба», яку Яр Славутич створив у 1957–1978 роках. Твір має автобіографічний характер. Поет замилувано згадує своє навчання на факультеті і віддає шану улюбленим викладачам-патріотам Володимирові Дмитруку, який працював у Запорізькому педагогічному інституті в 1937–1941 роках, Дмитрові Зінчуку (він був деканом у 1933–1938 роках), Михайлові Жовтобрюху (викладав українську мову на посаді старшого викладача в 1931–1937 роках):

О будьте славні всі ви, професори
(Я вас хвалю, бо й сам тепер такий),
Що в лютий час єжовської напори,
Порозмикавши правди тайники,
Рекли відважно істини історій,
Москвою замкнуті на всі замки!
Живіть у вдячних споминах нащадків,
Які зметуть суспільности відпадків! [2, с. 301].

У 1939 році студент мандрував Хортицею, її ближчими й дальшими пам'ятними козацькими околицями, виклавши пізніше свої враження і спостереження у низці поезій і збірнику нарисів «Місцями запорозькими», що вийшов у 1985 році в Едмонтоні, Канада.

Недивно, отже, що на початку війни, коли його червоноармійська дивізія попала в оточення, лейтенант Григорій Жученко, з думкою про відновлення запорозької слави, заснував разом із друзями Чернігівську Січ для захисту людей від німецьких окупантів, а сам назвався промовистим прибраним ім'ям «Яр Славутич», під яким тоді ж надрукував кілька творів з поетичного циклу «Запорожці» [4, с. 138–139].

У Києві підпільник запізнався з Оленою Телігою, Олегом Ольжичем, Іваном Ірлявським. З наближенням східного фронту Чернігівська Січ влилася в УПА. Далі судилося Яру Славутичу пройти довгий і небезпечний шлях «на захід крізь пожару дим» [3, с. 125], що проліг через Батурин, Запоріжжя, Львів, а відтак – в еміграцію до Німеччини й США.

У Батурині 1943 року поет висловив передчуття того незвіданого, але жаданого майбуття в поетичному триптиху «Слава Мазепі»:

Хай дзвони святої Софії
І Юрія горнього клич
Окрилюють наші надії
І шлях позначають на Січ.

Вперед! Пробивайся щосили
На рідні козацькі степи,
Розриті Москвою могили
Московською кров'ю кропи! [2, с. 155].

Сильний естетичний та ідейний ефект творять тут алюзія до Шевченкового образу сплюндрованих святинь, лексичний *повтор* і парономазія «Розриті *Москвою* могили / *Московською* кров'ю кропи!» разом з риторичним закликом «Вперед! Пробивайся щосили…».

Пробившись до Запоріжжя, поет створив фрагмент «Величко в Жуках» присвячений автору відомого козацького літопису – свідкові драми Мотрі Кочубеївни, яка по матері була з роду Жученків. А опинившись у Львові серед побратимів-упівців і оглядаючи пройдений шлях, був вражений всеукраїнським розмахом повстанського руху, який відновив славу запорозьких предків:

Земле люба! Долини отні!
Це ж по вас на вітчизни клич
Пробоєві проходять сотні –
Як воскресла з руїни Січ.

Від Чернігова до Чернівців,
З-під Лугані за гордий Львів
По залогах стоять упівці,
Розбуялий відплати гнів

(«Нам снили поліські пущі…», Львів, 1944 [2, с. 172]).

Наприкінці 1944 року Яр Славутич прощався з Батьківщиною навіки, але з вірою в державне її воскресіння. В еміграції минали роки за роками, а співець визвольного руху тужив за незабутніми дорогими побратимами і бойовими рейдами:

Щасливий той, хто причастивсь вогнем
Ясної зброї, що гула в Карпатах,
Ознаменована майбутнім днем
Серед смерек, зелено-сивуватих,
Серед полів, об'їжджених конем.
О збройна зваго у крицевих латах,
Ти гідно стала за буття й права
Народів тих, чия душа жива!
(«Моя доба» [2, с. 301]).

Як і Яр Славутич, упівські барди, що були родом з Наддніпрянщини, боролися разом з галичанами, закарпатцями, волинянами і буковинцями, бо «один гнів у Дніпра і Дністра» [5, с. 214], як влучно висловився повстанський поет Н. Орелець, про якого маємо обмаль відомостей, лише знаємо з особистого його поетичного зізнання, що походив «з берегів на Орелі» [5, с. 215].

Обдарований поет Петро Гетьманець, справжнє ім'я якого Петро Василенко, був родом з Яготинщини, загинув смертю героя на крайньому українському заході в 1946 р. (с. Новий Люблинець, Люблінське воєводство). Ліричний герой його невеликої підпільної книжки «Мої повстанські марші» (1945) надихався волелюбною минувшиною:

Усім чаром своїх наддніпрянських степів,
буйним гуком козацької Січі
Ти живеш, як безсмертя, у крові моїй,
як порив сил палких, таємничих
(«На розпуттях хистких...» [1, с. 7]).

Відомий болючий вигук Павла Тичини 1921 року «Не може ж так буть!» Петро Гетьманець підхопив, апелюючи до історії визвольних змагань і надій сучасності:

Не може буть, щоб синя шир степів
забула вже, як Січ боролась,
ходу Богданових полків,
Мазепи гнів, Петлюри голос!
(«Не може бути…» [5, с. 198]).

Для поезії Петра Гетьманця, як і, зрештою для всієї повстанської творчості, притаманна світоглядна постава «трагічного оптимізму», живлена героїзмом минувшини і бажанням здобути вільну Україну. Ось як поет зображує упівців, які в нелегкому пішому марші вітряної зимової ночі затято рухаються вперед, підтримувані згадкою про великих попередників, і з кожним кроком наближаючи омріяне вільне майбуття:

Похилені, засніжені, зігріті,
але так вперто ми ідем.
В нічній безтямі лютий вітер
дуднить Мазепиним конем
(«Похилені, засніжені, зігріті…» [5, с. 191]).

Як у творчості Яра Славутича, так і в поезії інших упівських співців партизанська війна просвітлена крізь інтертекстуальну призму мілітарної і визвольної традиції, яка тягнеться ще від княжих і козацьких часів. Тут концептуально поєднано впізнавані постаті і символи середньовічної Русі-України (як-от князь Володимир і меч), козацької доби (Хмельницький, Мазепа і шабля), і вогненного ХХ століття (Бандера та Шухевич, автомат і кулемет).

Здебільшого запорозькі мотиви й образи в тодішній поезії мали не самостійне тематичне звучання, а виконували експресивну та імпресивну функції, осяваючи боротьбу УПА героїчним ореолом. Однак згадки про запорозьку минувшину, навіть самі лишень лексеми «Запорозька Січ», «Хортиця», «козак», «лицар», «булава» тут не тільки відіграють орнаментальну функцію, а й приносять з собою в поетичний текст яскраве семантичне сяєво, романтизуючи повстанців як новітніх січовиків, що повстали проти «Гітлера проклятого» і «кремлівського тирана», як означив тих лютих ворогів свободи Марко Боєслав у поемі «Бій на Лопаті».

Марко Боєслав (справжнє прізвище якого Михайло Дяченко) народився на Станіславщині, редагував повстанський часопис «Чорний ліс» (1947–1950), застрелився 1952 року в бункері, аби не здатися більшлвикам. Поет-підпільник встиг видати шість невеликих поетичних збірок, свою творчість спрямував проти гітлерівських і сталінських катів, наснаживши її мотивами й образами античної міфології, українського фольклору, неоромантизму «Молодої Музи» та Олександра Олеся.

Біблійні вкраплення помітні в поетичному посланні «Братам з-над Дніпра», де поет закликав співвітчизників до справедливої помсти, в якій їм допоможуть відроджені святині середньовічної державності і козацького ренесансу: «Тризуб святий наш у вогнях / І булава Великого Богдана / Іржу сполікують, щоб знов / Сіяти славою! Осанна!» [5, с. 107].

В поемі Марка Боєслава «Рейд відділу Яструба» (травень 1949) наступ чекістів подано у стилі, наближеному до народної думи чи історичної пісні:

Рано-раненько, ще й сонце не встало — Сунуть ордою скажені шакали,
З Луні, із Унева й з Перемишлян — Стогне під танками сонна земля [5, с. 166].

У формі цитат, парафраз та алюзій Марко Боєслав застосовував Шевченкові образи й інтонації: в бою «гуляють Ґонти і Максима внуки» («Бій на Лопаті» [5, с. 96]); окупованою Україною «кров сторіками тече» і «могили стогнуть» («Зрадникам в альбом» [5, с. 133]), а в поемі «Марена» (січень 1947), слухаючи пісні повстанських побратимів, їхня бойова посестра серцем лине в рідний наддніпрянський край, поневолений «червоним звіром»:

Там дім, батьки, Дніпро ревучий!
Могутній простір крила розпростер... [5, с. 88].

Написана в лютому 1947 року поема Марка Боєслава «Бій на Лопаті» оспівала в неоромантичному стилі відновлення січової звитяги в бойових рейдах УПА. Тут йдеться про перемогу над німецькими військами, яку курінь сотника Різуна здобув у десятиденному бою на Сколівщині в липні 1944 року:

Вітай, Україно, орлів бистрокрилих!
Чи чуєш їх стукіт гнівної ходи?
Погляньте, борці і герої, з могили
Й радійте – їх лави ваш дух породив! [5, с. 93]

До символічного сакруму піднесено козацьку волелюбність і саможертовність у поезії Степана Хріна «Сотник Яструб» (1945), присвяченій пам'яті легендарного командира сотні «Сіроманців» Дмитра Карпенка, який родом був з Кременчуччини, а загинув 17 грудня 1944 року при штурмі на райцентр Стрілиська Нові на Бібрщині і посмертно нагороджений Золотим Хрестом Бойової Заслуги:

Гей, жив, ломив,
Ворожі полчища,
Тиранів.
І оп'янілий в перемогах
Життя зложив
Без кайданів,
Як вільний воїн,
Як козак [5, с. 222].

Вже по війні, 1962 року в часописі «Америка» поет Роман Завадович, який працював над вихованням молоді, писав:

Не даремна жертва крови, не пропаща жертва муки:
Смерть бере життя героя, смерть дає життя нове!
Чин батьків, дідів-героїв у серцях синів-унуків,
Наче ярий посів волі, проростає і живе
(«Слово про вірний ліс» [5, с. 280]).

Мілітарна, максимально політизована, відверто декларативна й водночас пронизливо ліризована, ця поезія легко і природно перетворювалася в пісню, яка підтримувала повстанців у найважчі часи. Сьогодні пісенні упівські шедеври стали не тільки частиною культурної спадщини українського визвольного руху, а й важливою духовою зброєю в сучасній визвольній війні нашого народу проти московського ворога. Марш УПА-Захід на слова Василя Пачовського «Гімн безсмертної батави» співається в лавах Збройних сил України, а гімн ОУН «Зродились ми великої години» (слова Олеся Бабія) став офіційним маршем нової української армії, коли прозвучав на урочистостях до Дня незалежності України 24 серпня 2018 року. У словах тієї пісні «Веде нас в бій героїв наших слава» міститься поклик на козацьку звитягу. Повстанський фольклор й досі живе в устах народу і твориться далі. Найсвіжішим прикладом є пісня «Батько наш Бандера», яка появилася в медіапросторі 2019 року.

Воістину дух козацький незнищенний…

Література

1. Гетьманець П. Мої повстанські марші. Київ–Львів : До Зброї, 1946. 46 с.
2. Славутич Я. Зібрані твори. 1938–1978. Едмонтон : Славутич, 1978. 407 с.
3. Славутич Я. Правдоносці. Мюнхен : Золота Брама, 1948. 160 с.
4. Славутич Я. У вирі багатокультурности: спогади учасника. Едмонтон : Славута, 1988. 224 с.
5. Слово і зброя : Антологія української поезії, присвяченої УПА і революційно-визвольній боротьбі 1942–1967 / упоряд. Л. Полтава. Торонто : Товариство колишніх вояків УПА, 1968. 415 с.

Василюк М. С.
студентка 4 курсу
Бакаленко І. М.
к. пед. н., доцент
Запорізький національний університет

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Використання цифрових інструментів на уроках української мови та літератури є актуальним через сучасні освітні, соціальні та технологічні виклики. Цифровізація освіти сприяє адаптації матеріалу до індивідуальних потреб учнів, підвищенню мотивації через інтерактивність та реалізацію принципів диференціації. Цифрові інструменти допомагають школярам розвивати необхідні для реального життя навички, зокрема критичне мислення, аналіз інформації та її пошук. Завдяки використанню інтерактивних презентацій, відеоматеріалів, тестів і платформ для гейміфікації учні активніше беруть участь в освітньому процесі та краще засвоюють матеріал. Цифрові технології підтримують реалізацію компетентнісного підходу Нової української школи, ефективно інтегруються в дистанційне й змішане навчання, допомагають модернізувати уроки української мови та літератури, зробити їх відповідними до вимог часу й забезпечити якісну підготовку учнів.

Мета наукової розвідки: дослідити шляхи використання цифрових інструментів та визначити ефективність їх застосування на уроках української мови та літератури.

На початку XXI століття цифрові технології зазнають невпинної модернізації, кардинально змінюючи освітню систему. Проблема використання цифрових інструментів представлена у наукових працях як вітчизняних (Ю. Биков, А. Гуржія М. Жалдак, Т. Коваль, М. Лещенко, О. Овчарук, В. Ребрина, О. Стрижак, А. Яцишин), так і зарубіжних (Л. Ванович, К Гере, М. Деузе, Дж. Стоммел, М. Хенд) науковців [див.: 1].

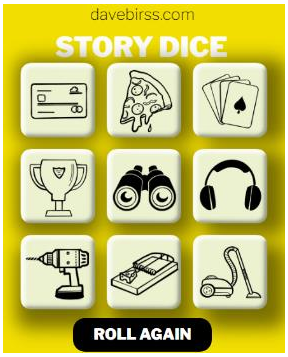
Цифрові інструменти – це сукупність програмного забезпечення, апаратного обладнання, платформ та ресурсів, що використовуються для створення, обробки, збереження, передачі чи представлення інформації в цифровому форматі. Науковці визначають цифрові інструменти як доступні, універсальні, інтерактивні засоби, що сприяють реалізації освітніх, дослідницьких і комунікативних завдань за допомогою сучасних технологій.

Дослідниця Д. Троценко пропонує класифікувати цифрові інструменти за призначенням: інструменти для організації спільної діяльності: Padlet, Mentimeter, сервіси Google (Google Документи, Google Таблиці, Google Презентації тощо); інструменти для здійснення зворотного зв'язку: Google Form, Kahoot, Quizizz; інструменти для створення цифрового освітнього середовища:

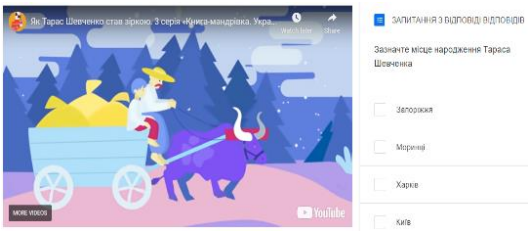
Google Classroom, Learning Apps; інструменти для організації онлайн-уроків: Microsoft Teams, Zoom, Skype [див.: 4, с. 65].

Інший підхід щодо класифікації цифрових інструментів пропонує авторський колектив О. Рогульської, К. Рудніцької, В. Дроздової: підготовка до вивчення нового матеріалу: Padlet, Miro; подання нової інформації: ScreenPal, Edpuzzle, TED-Ed videos, YouTube, Mindmeister, ThingLink, Scratch, Prezi, Google Workspace; тренування: Wizer.me, LearningApps, Quizlet, Crossword Labs; виконання завдань: LiveWorksheets, Wizer.me; перевірка знань: Wizer.me, Kahoot, Mentimeter, Poll Everywhere, StudyStack, Quizlet, LiveWorksheets, Wizer.me; рефлексія: Google Forms, Poll Everywhere, Wizer.me; комунікація між учасниками: Blogger, Zoom, Google Meet, Classroom, Gmail, Flipgrid [див.: 3].

Наведені класифікації свідчать, що погляди дослідників не є одностайними і цифрові інструменти не підлягають чіткому поділу, оскільки мають широкий функціонал та можуть бути призначені для різних завдань одночасно. Хоч дослідження не можуть охопити всі аспекти багатогранної теми, науковці та практики доходять до єдиного висновку: цифрові інструменти спрямовані на трансформацію процесу навчання, покращення методів і способів доступу до інформації та її представлення. Освіта, в цілому, стає більш якісною, індивідуалізованою, доступною та необмеженою часовими рамками [див.: 1].



Для осучаснення уроку української мови можна ефективно використовувати сервіс Story Dice. Цей інструмент має два режими: 5 або 9 сюжетних кубиків, на кожному з яких є випадкове зображення. Генератор історій пропонуємо використовувати як: звичайну вправу для розвитку комунікативної компетентності; творчу вправу для розминки під час групової генерації ідей; гру, щоб допомогти дітям розвинути уяву; творчу підказку, яка надихне школярів на створення власної історії; інструмент для розвитку зв'язного мовлення. У процесі роботи з сервісом відбувається випадковий підбір сюжетних кубиків із зображеннями, що дозволяє учням перетворити ці підказки на захопливу історію. Учні можуть об'єднувати свої ідеї для формування цілісних і структурованих історій. Під час проведення уроків на педагогічній практиці переконались у тому, що учні із задоволенням беруть участь у цьому процесі, вигадані історії мають позитивний характер, що не лише підвищує настрій, але і сприяє активному засвоєнню навчального матеріалу та глибшому розумінню предмета.



Сервіс Edpuzzle є інноваційним безкоштовним інструментом, що дає змогу за лічені хвилини створити навчальні матеріали на основі відеоконтенту, трасформуючи відеоролики в інтерактивний формат, що робить навчання більш залученим. Після вибору тематичного відео («Як Тарас Шевченко став зіркою», 3 серія «Книги-

мандрівки. Україна»), нами було обрано епізоди, після яких було додано питання на вибір однієї правильної відповіді, множинний вибір та відкриті питання. Сервіс пропонує додаткові функції, такі як озвучення відео та автоматизоване створення запитань за допомогою штучного інтелекту. Досвід використання інтерактивних відео свідчить, що такі уроки мають багато переваг, зокрема ігрові елементи під час навчання, інтерактив, підвищення технологічної грамотності учнів, комунікативно-діяльнісний та індивідуальний підхід. Завдяки такій формі роботи, учні можуть повторити матеріал у цікавій формі, а вчителі отримують зворотний зв'язок про рівень засвоєння теми. Загалом, Edpuzzle сприяє активному залученню учнів у навчальний процес і підвищенню ефективності навчання. Зауважимо, що у сервісі EDpuzzle можна працювати не лише на персональному комп'ютері, а й на будь-якому девайсі, що дозволить його використання у процесі змішаного навчання.



Сервіс Word Art покликаний створювати «хмарки слів» – візуалізацію текстових даних, що дозволяє швидко оцінити важливість ключових термінів. Він стимулює творчість, спрощує сприйняття інформації та допомагає в навчанні, адже учні можуть бачити, які слова чи поняття є найбільш значущими. На заняттях пропонували учням виконати різноманітні вправи з використанням «хмарок слів»: виділити ключові слова у зашифрованому тексті; знайти зайве слово (наприклад, із «хмари слів» вибрати незмінне слово); робота із деформованим текстом (за поданою «хмарою слів» відновити речення або текст); прочитати в «хмарі» головне питання, на яке необхідно знайти відповідь протягом уроку; скласти речення або розповідь, використовуючи якомога більше слів з «хмари»; перетворити нудний текст в цікаву головоломку; розповісти про письменника або скласти характеристику образу літературного героя, використовуючи слова з «хмари»; написати зашифровану листівку другові. Практичний досвід свідчить, що школярі із задоволенням працюють з «хмарками слів», оскільки це візуальний й інтерактивний спосіб представлення інформації, що робить навчання більш цікавим.



Серед новинок у світі цифрових інструментів особливу увагу варто приділити інтерактивній грі Jeopardy. Цей інструмент здобув популярність завдяки своїй простоті та веселому формату, що сприяє залученню учасників. Гра надає можливість створювати вікторини з завданнями різних рівнів складності, а також дозволяє грати кільком учасникам або цілим командам одночасно. Гра є чудовим засобом для повторення матеріалу, підготовки до самостійних та контрольних робіт.

Відзначимо широкі можливості використання на уроках української мови та літератури мемів, що виконують репрезентативну (відтворення побаченого, прочитаного чи почутого з відповідним акцентом на певній інформації),

креативну (відтворення подій дійсності у творчому форматі з використанням сучасних онлайн-інструментів), комунікативну (реакція на ситуацію, яка породжує дискусію, а також створення особливого мовного простору, зрозумілого певній групі) функції. Дотепний гумор доречний навіть під час занять. Таке візуальне подання навчального матеріалу (сюди можна віднести й інтелект-карти, скрайбінг, хронолайнери тощо) вчителі використовують все частіше. Меми стають поширені не лише для спілкування у мережі, а й слугують цифровим інструментом освіти [див.: 2].



Яскравість, інформативність, лаконічність, креативність в одному інструменті – заохочує використовувати цей вид діяльності під час роботи з різних тем. Використання на заняттях української мови та літератури Інтернет-мемів як інтерактивний метод підвищує рівень пізнавальної діяльності та мотивації учнів, зацікавлює їх, що сприяє бажанню виконувати ті чи інші види робіт, а відтак – засвоювати навчальний матеріал у співпраці, співтворчості, шляхом самостійної роботи думки.

Особливу увагу варто приділити ролі цифрових інструментів у забезпеченні інклюзивності освіти. Вони створюють умови для навчання учнів з особливими потребами, надаючи доступ до аудіокниг, адаптованих текстів і спеціалізованих програм. Окрім того, сучасні технології дозволяють краще зрозуміти контекст художніх творів, поглиблюють сприйняття літератури та розвивають аналітичні здібності учнів, зокрема через візуалізацію та використання медіаконтенту.

Отже, застосування цифрових інструментів в освітньому процесі не лише відповідає потребам сучасного суспільства, а й сприяє вдосконаленню методів викладання української мови та літератури. Це допомагає інтегрувати освіту у світовий контекст, зберігаючи при цьому національну ідентичність та культурні цінності. Зазначені цифрові інструменти, завдяки мультимедійному контенту, співпраці, легкості у використанні, можливості візуалізації та зворотному зв'язку залучають учнів до освоєння матеріалу. Цифрові інструменти на уроках української мови та літератури дозволяють інтерактивно залучати учнів в освітній процес, роблячи його більш динамічним і цікавим.

Наведені ресурси складають лише незначну частину наявних та доступних на сьогодні цифрових інструментів, які можуть бути ефективно використані в навчальному процесі як онлайн, так і офлайн. Цифрові інструменти можна використовувати по-різному, в залежності від теми уроку, типу, його завдань, можливостей та інтересів учнів, а різноманітні способи подачі, яскравість, інформативність, доступність забезпечують краще засвоєння матеріалу.

Література

1. Кривонос О., Котенко О. Використання цифрових технологій в освітньому процесі. *Наука і техніка сьогодні*. 2023. № 1 (15). С. 161–173. URL : https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-1(15)-161-175 (дата звернення: 11.11.2024).

2. Освітній тренд: використання інтернет-мемів на уроках. *Освітній проєкт «На Урок» для вчителів.* URL : https://naurok.com.ua/post/osvitniy-trend-vikoristannya-internet-memiv-na-urokah (дата звернення: 09.11.2024).

3. Рогульська О., Рудніцька К., Дроздова В. Використання цифрових онлайн інструментів для ефективної реалізації дистанційного навчання. *Acta Paedagogica Volynienses*. 2022. С. 161–169.

4. Троценко Д. Про цифрові інструменти організації карантинного навчання. *Інформаційні технології в професійній діяльності :* матеріали XIV Всеукр. науково-практ. конф. Рівне, 2021. С. 64–65.

Верба Т. Ю.
к. філол. наук, викладач вищої категорії
Відокремлений структурний підрозділ
«Запорізький електротехнічний фаховий коледж
Національного університету «Запорізька політехніка»

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Б. БРЕХТА, Г. БЕЛЛЯ, П. ЦЕЛАНА)

Література є особливою сферою духовного життя людини. Зображення багатогранних і складних стосунків між героями допомагає читачеві розібратися і в людях, і в собі. З перших сторінок епічного твору читач потрапляє у світ іншої епохи, людей різних професій, карколомних подій, морального вибору. Важливо, щоб викладач зміг спорядити здобувачів освіти своєрідним компасом ціннісних орієнтирів, які допоможуть знайти золоте зерно пізнання, заради якого вивчається твір.

Б. Степанишин у методичному посібнику «Викладання української літератури в школі» зазначав, що «читач, осмислюючи художній твір, має не лише пізнати його художню вартість, а й на основі прочитаного збагатити свій досвід у необхідному для життя вмінні розуміти своїх сучасників, з якими він вступає в комунікативні зв'язки» [11, с. 3]. Він звертає увагу на те, що мета аналізу повинна бути спрямована на розвиток естетичних смаків читача, і виділяє «три основні методи аналізу художнього твору: проблемно-тематичний, пообразний і цілісний (комплексний)» [11, с. 210].

Використовуючи проблемно-тематичний аналіз, викладач розкриває проблематику та подає перелік уривків твору, в яких можемо виділити описані проблеми. Студенти або учні створюють у зошитах таблицю: ліворуч – проблеми, праворуч – необхідні цитати з твору, нижче – узагальнення. Таке вивчення вважається традиційним [11, с. 211].

Аналіз за образами передбачає характеристику персонажів, але не треба обмежуватися лише ними. Адже часто в художніх творах зустрічаємо образи вищого ґатунку: образи Землі, Осінніх дощів, Лугу, що сміється ранніми росами (у повісті М. Коцюбинського «Fata morgana»). Характеристику образу-персонажа можна здійснити різними способами, найпопулярніший – за головними компонентами образу [11, с. 212].

У застосуванні комплексного аналізу особливе значення надається читанню [11, с. 213], аналізу цього читання і висновкам, тобто спочатку розчленування, а потім синтез. Б. Степанишин подає такі «основні методи аналізу художнього твору – художнє читання, коментар, переказ, реферат, художня оповідь, евристична бесіда, створення проблемної ситуації. Провести аналіз майстерно означає не дати учневі відчути аналітичні дії, а здійснити аналіз наче між іншим, ведучи оповідь нарисового характеру» [11, с. 213].

Л. Башманівська етапами вивчення художнього твору називає окреслення теми, ідеї, проблем твору [2, с. 90].

Г. Токмань [12] запропонувала орієнтовну структуру аналізу епічного твору:

1) історія написання твору;
2) історична основа;
3) рід, жанр, жанровий різновид;
4) тематика і проблематика;
5) композиція;
6) характеристика дійових осіб;
7) ідейний зміст твору, емоційні оцінки автора;
8) мовностильові особливості.

Питання аналізу епічних творів розглядали такі науковці: О. Бандура [1], Н. Білоус [3], Т. Бронзенко [4], Н. Волошина [8], О. Куцевол [5], Л. Мірошніченко [6], О. Мхитарян [7], Є. Пасічник [9], А. Ситченко [10] та інші. Кожен запропонував своє бачення системи аналізу, але їх об'єднує спрямування на розвиток процесів мислення, соціалізацію здобувачів освіти та гуманізацію суспільства.

Одним із найважливіших завдань удосконалення якості української освіти є формування особистісної готовності здобувачів освіти до активного життя, до творчої самореалізації в демократичному суспільстві. Досягнення цієї мети забезпечується шляхом формування ключових компетентностей, необхідних кожній сучасній людині.

Дистанційне навчання стало своєрідним викликом для викладачів змінюватись, опановувати нові прийоми і методи, використовувати інноваційні технології під час звичайних занять. Історичні твори або твори на історичну тематику є складними у сприйнятті й трактуванні. Розпочинати дистанційне навчання потрібно зі створення комунікативного простору. Необхідно подбати про диференційність завдань, унаочнення матеріалу, гнучкість режиму роботи та мотивацію вихованців. Доступні в інтернеті презентації, реферати, схеми, таблиці, електронні довідники було доповнено колекцією власних відеоматеріалів, які розроблено разом зі студентами впродовж 10 років. Особливу зацікавленість у здобувачів освіти останнім часом викликають буктрейлери. У дослівному перекладі це означає «тягнути книжку на причепі». Тож, буктрейлер – короткий відеоролик за мотивами творів або кліп за певним твором. Відповідно до поширеної версії першим буктрейлером стало рекламне відео 1986 року до книги «Wildwood» Дж. Фарріса. Пізніше вони з'явилися з навчальною метою й відтоді активно використовуються, розвиваються. У дистанційному навчанні вони виконують функції:

1) яскраво й образно розповідають про певний твір;
2) є засобом підвищення читацької активності;
3) розвивають вміння аналізувати і синтезувати матеріал;
4) дають можливість спробувати себе у розробці сучасної реклами;
5) це своєрідний спосіб поєднання навчання та захоплення студентів.

Художні твори історичної тематики завжди нелегко аналізувати, бо треба занурити читачів на етапі первісного сприймання твору в соціально-економічні, політичні події минулих часів. У нагоді стануть документальні стрічки, яскраві уривки художніх творів цієї доби, створені буктрейлери. У курсі навчальної дисципліни «Зарубіжна література» (11 клас) знайомимо учнів (студентів) із творами, присвяченими подіям Другої світової війни: Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти», Г. Белль «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа…», П. Целан «Фуга смерті». Твори належать до різних родів (драма, епос, лірика) і жанрів (драма, оповідання, вірш-реквієм). Маємо змогу спостерігати за силою впливу на свідомість читачів. З досвіду практичної роботи можна керуватися структурою аналізу епічного твору, запропонованою Г. Токмань.

Вивчаючи твори зарубіжних письменників історичної тематики у курсі навчальної дисципліни «Зарубіжна література» (11 клас), можемо визначити особливості, на які варто звернути увагу під час аналізу. Перед вивченням твору необхідно ознайомити читачів з епохою, про яку йдеться у творі. Говорячи про творчу долю митця, варто згадати про світобачення авторів, про історію створення або особливі обставини, які сприяли творчому натхненню. У таких обставинах твір буде ближчий до читача. Під час визначення ідеї твору звертаємо увагу на актуальність проблематики, проводимо паралелі з реаліями життя.

Кожен із авторів акцентував увагу читача на різних подіях, залишаючи простір для роздумів. У Б. Брехта увага зосереджена на подіях XVII ст., на 30-річній війні. Письменнику вдалося відобразити ситуацію, коли люди вже звикли жити в умовах війни (а чи не схоже це на сучасну ситуацію, коли наше суспільство вже втомилося від постійної напруги з приводу військових дій?). Вивчаючи біографію Б. Брехта, наголосити на тому, що митець у жахливих умовах нацизму відстоював свої гуманістичні погляди, не піддавався нацистській пропаганді.

У центрі драми «Матінка Кураж та її діти» жінка, мати на прізвисько Кураж через особливості її вдачі (любила покуражити, відчути гостроту моменту, не боялася небезпек), але ми бачимо зворотній бік: найбільше, що її хвилює – завершення війни, бо вона жила і заробляла за рахунок війни. Егоїзм, ігнорування небезпеки для дітей, постійна жадоба грошей задушили у ній материнський інстинкт. Перед нами героїня, яка торгувалася за життя сина, але її скупість призвела до його розстрілу. Вона могла врятувати сина, але зволікання призвело до трагедії. Найнижча за соціальним положенням у війську повія сказала, що навіть вітатися з Кураж після цього не варто.

Проблемні запитання допоможуть читачам усвідомити на прикладі окремих епізодів вплив війни на людей, а найголовніше – втрата головної функції жінки – збереження родового гнізда, своїх дітей. Робимо висновки: війна дала достаток Кураж, але дорогою ціною – втратою усіх трьох дітей! Ставимо проблемні запитання: «Чи змінилася б Кураж, якби знала про смерть дітей заздалегідь? Доведіть свою думку. Які паралелі можна провести між війною XVII ст. і війнами сучасними? Як впливає війна на формування характерів?» тощо.

Г. Белль в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа…» показав жахіття війни, переплетені з мирними спогадами пораненого юного німецького солдата, який ще кілька місяців тому завершив навчання у школі. Автор вибудував чітко створені полюси антитези: підліток бігав сходинками – його несуть цими ж сходами безногого; вчора діти забігали до чергового за хлібом із варенням – сьогодні там трупарня; раніше у світлій залі вивчали шрифти і приклади мистецтва – сьогодні там кров, крики, стогони і смерть, бо тепер там операційна. У творі є епізод, коли головний герой ніби бачить себе на дошці полеглих: «Він загинув за…». Пропонуємо висловитися: «За що покалічений герой? За що воював герой Белля? Чому він безіменний?». Відео, створені за цим твором, допоможуть усвідомити всю глибину трагізму і головного героя, і тих, хто опинився в умовах війни.

Вірш П. Целана «Фуга смерті» найбільш складний для сприйняття, бо сповнений символами і невідомими для читачів закодованими звірствами. Життєва драма автора, який втратив усю родину через національність, воєдино пов'яже долю митця і його народу. Поламані долі, жахливі спогади не дали поету повністю забути війну, знайти себе у мирному житті, а депресія і безвихідь підштовхнули до самогубства. Відчуваючи трагізм долі П. Целана, читачі краще зрозуміють метафори поета, почуття фатальності долі.

Написаний твір від імені в'язнів фашистського концтабору. Щоб показати масштабність Голокосту, потрібно занурити студентів у ту епоху за допомогою уривків з документальних і художніх фільмів, буктрейлерів. Для кращого сприйняття метафоричних рядків про чорне молоко, могилу в небі, німця як майстра смерті, дівчат – символів Німеччини (Маргарита) і єврейського народу (біблійний образ Суламіф) варто використати унаочнення.

Підготовлені заздалегідь повідомлення учнів про відомі пам'ятники Голокосту (найбільш вражаючий у Берліні) сприятимуть усвідомленню теми та ідеї. Важливим досягненням під час аналізу твору є спроможність здобувачів освіти робити власні висновки, а не ілюструвати вже готові. У такому випадку мотивація до читання текстів, аналізу і синтезу значно зростає. Створення атмосфери успіху, творчої наснаги сприятиме підвищенню самооцінки студентів, а в умовах такої складної теми це важливо.

Буктрейлери до вищеназваних творів можна використовувати на різних етапах вивчення творів. Для залучення до читання, активізації читацьких зацікавлень буктрейлер демонструємо перед ознайомленням із твором. Ключові моменти налаштовують дізнатися більше про деталі або розв'язку цих епізодів. Під час вивчення твору – для характеристики героя або при обговоренні проблематики, особливостей жанру, кульмінації твору. На етапі підсумку – узагальнення певних рис творчості митця.

Отже, вивчаючи історичні твори або твори історичної тематики, потрібно яскраво подати епоху, про яку йдеться у творі. Сторінки біографії митця, історія виникнення творчого задуму або обставин, які наштовхнули автора на написання твору, наближають до цілісного його сприйняття і розуміння.

Важливим компонентом є знання тексту твору читачами і надалі проведений у тандемі «викладач – здобувач» аналіз твору.

Література

1. Бандура О., Волошина Н. Вивчення художнього твору. *Українська література в загальноосвітній школі.* 2003. № 5. С. 2.
2. Башманівська Л. Методика викладання української літератури : навч.-метод. посіб. для самост. роб. студентів і дист. навч. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 140 с.
3. Білоус Н. Художнє сприймання у шкільному курсі літератури : метод. посіб. Житомир, 2001. 47 с.
4. Бронзенко Т. Літературознавчий аналіз тексту у форматі уроку. *Вивчаємо українську мову та літературу.* 2006. № 1. С. 5–13.
5. Куцевол О. Методика викладання української літератури (креативно-інноваційна стратегія) : навч. посіб. Київ : Освіта України, 2009. 464 с.
6. Мірошниченко Л. Навчальний посібник до вивчення курсу «Методика викладання української літератури в середній школі». Дніпропетровськ : Ліра, 2017. 43 с.
7. Мхитарян О. Методика навчання української літератури: поточний та підсумковий контроль : навч.-метод. посіб. для студентів-філологів. Миколаїв, 2019. 164 с.
8. Наукові основи методики літератури : навч.-метод. посіб. ; за ред. Н. Волошиної. Київ : Ленвіт, 2002. 344 с.
9. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : навч. посіб. для студентів вищих навч. закл. освіти. Київ : Ленвіт, 2000. 384 с.
10. Ситченко А. Методика навчання української літератури в загальноосвітніх закладах : навч. посіб. для студентів-філологів. Київ : Ленвіт, 2011. 291 с.
11. Степанишин Б. Викладання української літератури в школі : методич. посіб. для вчителя. Київ : РВЦ «Проза», 1995. 254 с.
12. Токмань Г. Методика навчання української літератури в середній школі. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 312 с.

Волошенко В. О.
к. істор. наук, доцент
Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею релігії

БЕЛЕТРИСТИЧНІ ТВОРИ З УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ У «НАРОДНИХ» / «ПОПУЛЯРНИХ» ВИДАННЯХ ЗЛАМУ XIX–XX СТ.

У другій половині XIX ст., на тлі емансипаційних процесів і зрушень в освіті «народу» (передусім селянства), одним із популярних видів лектури для «нових читачів» стала історична белетристика, яка поєднувала у собі інформативність «згадок про минуле», образність і емоційний вплив. На смаки читацької аудиторії орієнтувалися приватні книгарі, які у комерційних цілях адаптували відомі тексти для сприйняття читачів із різним ступенем освітніх компетенцій. Водночас популяризація патріотичних цінностей, якими була насичена ця література, стала об'єктом опіки представників громадських і політичних сил, зацікавлених у просвіті «народу», формуванні у нього передбачуваного способу ідентифікації і групової приналежності шляхом утворення «емоційних співтовариств» на підставі «ми-почуттів» [11, с. 3].

В українських губерніях Російської імперії поширення белетристичних творів з української історії мало особливу вагу через дію Валуєвського циркуляру (1863) і Емського указу (1876), відповідно існування суворих цензурних обмежень на друк і поширення україномовної дидактичної і науково-популярної літератури (до 1905 р.). Іншою особливістю була наявність в імперії станової цензури із законодавчим відділенням від 1848 р. «простонародного» читання від «загального», що визначало видавничий формат оприлюднення літературних творів для споживання «нових читачів». Цензурний устав 1865 р. залишав попередню цензуру для дешевих книг невеличкого обсягу, які отримали назву «народних» видань. Це поняття обіймало 1) «сукупність творів, за змістом і формою доступних для розуміння широких мас народу» (йшлося про видання комерційного характеру, передусім, лубки) та 2) «просвітницьку літературу для народу» [2, с. 396]. Українські інтелектуали, пов'язані з видавничою системою, частково послуговувалися цим терміном, але з часів «Сільської бібліотеки» П. Куліша мали й власний – «метелики». Крім того, в українській літературній критиці від 1890-х рр. поширювалося вживання дефініції «популярні видання». На зламі століть, за твердженням С. Павличко, романтичне поняття «народу» замінювалось прозаїчним «публіка» і політичним «нація» [9, с. 55, с. 149]. Все більше питань викликав і поділ літератури на «інтелігентну» та «народну» [7, с. 285–287]. Після 1905 р. означення «народних» видань остаточно поступається місцем «популярним» і «масовим».

З середини XIX ст. не вщухало обговорення питань використання емоційного потенціалу історичної белетристики у просвітницьких цілях. У 1878 р. вихідець з Харківщини, редактор історичного відділу петербурзького покажчика «Систематический обзор русской народно-учебной литературы»

Я. Михайловський цитував тези К. Ушинського про те, що «дитина мислить формами, фарбами, звуками, відчуттями», звернувши увагу на пізнавальні можливості людської уяви в навчанні історії. У 1891 р. Б. Грінченко, в оприлюдненій на сторінках галицької «Зорі» програмі розвитку «популярної літератури», підкреслив важливість створення українських лубків просвітницького характеру для популяризації наукових знань з історії й пояснення «народові, що таке нація, як треба любити свій край, свій народ». Харківські педагогині – укладачки бібліографічного покажчика «Что читать народу» (1884, 1889, 1906) – на чолі з Х. Алчевською неодноразово підкреслювали значення історичної белетристики, а у третьому томі акцентували потребу збільшення кількості творів з української історії в «українській народній літературі». У 1909 р. співзасновник «Віку» В. Доманицький відзначав нестачу творів історичної белетристики з української історії, яка «таку ролю відограє в справі пробудження національної сьвідомости!». У 1912 р. цей висновок підтверджував рецензент часопису «Дніпрові Хвилі» (ймовірно Д. Дорошенко): «Чомусь українські письменники не дуже кохаються в історичній повісті, хоча наша історія дає так багато вдячних тем, і хоч так очевидна велика вага популяризації рідної історії в белетристичній формі – для розвитку національної свідомості» [3, с. 7–10].

Історична белетристика користувалася попитом серед читачів. У 1884 р. рецензентки «Что читать народу» відзначали читацький інтерес до історичних лубків, які за популярністю поступалися лише життєписам святих. Для відвідувачів народних бібліотек, на їх погляд, історичні повісті взагалі були «любимими книжками». У 1895 р. Н. Рубакін писав, що у читацькій еволюції за лубками йшли «індіанські» (пригодницькі) романи, а потім історичні [3, с. 11].

У другій половині XIX ст. для поширення у «виданнях для народу» сюжетів з української історії чималу роль відіграла популярність творів М. Гоголя і М. Костомарова. Тарас Бульба був найулюбленішою «історичною» постаттю серед читачів дешевих видань, які залюбки читали і слухали історії про нього, «згадували самого героя, рівняли його до інших героїв, питалися його портрета» [цит. за: 7, с. 346]. Цей образ органічно сприймався на тлі переказів і пісень про козацьке минуле, практик популярного мистецтва із масово поширеним художнім образом козака Мамая. Б. Грінченко свідчив: «Козацтво, Запорожжя, взагалі вкраїнська старовина завсіди дуже цікавили наших слухачів. Навіть дуже тяжко написані книжки – і ті знаходили своїх читачів або слухачів, аби були про козацтво» [6, с. 19]. «Тарас Бульба» неодноразово ставав об'єктом «натхнення» не лише лубочних авторів. Так, у брошурі І. Купчінова «Присоединение Малороссии» (1897) 18 з 40 сторінок були передруками повісті М. Гоголя, а ще 10 – його переказом [4, с. 202]. При цьому текстові варіації повісті М. Гоголя могли нести різне ідеологічне навантаження.

Тиражуванню історії про Тараса Бульбу і у недорогих «просвітницьких» виданнях, і у лубочних переробках сприяли процеси «свідомого конструювання російської класики» [7, с. 336]. Русофільську версію твору М. Гоголя підносили як ідеологічний міф вливання українців у «загальноросійське море» [8], що

відповідало змісту інших «народних» книжок зі згадками про українське минуле у контексті «загальноросійської» історії, приміром, лубків «Мазепа, малороссийский гетьман» (1895, 1899, 1901) та «Гетман Богдан Хмельницкий, или присоединение Малороссии» (1896, 1899, 1901, 1903). Останнє видання було переробкою виданої у Петербурзі книжки «Зиновий Богдан Хмельницкий – гетман Малороссии» (1891), рекомендованої Вченим комітетом Міністерства народної освіти для народного читання [10, с. 137].

Залученню читачів до української спільноти мали сприяти книжки з україномовними перекладами повісті (зі зміщенням ідеологічних акцентів), здійсненими М. Лободовським (1874, 1883), М. Комаровим (1909) та М. Садовським (1910, 1916). Характер перекладу М. Лободовського відзначав М. Юзефович: «всі слова: Росія, російська земля, росіянин вилучені і замінені словами: Україна, українська земля, українець» [8]. Сам автор робив спроби видати цей «переклад (казку)» у форматі «народного копіїчного видання». Є. Чикаленко досить чітко визначав і цільову аудиторію перекладу М. Комарова: «Тепер народ наш матиме до читання одну з найкращих у світі історичних повістей» [5]. За часів вчителювання, Б. Грінченко читав селянам власний (ще не опублікований) український переклад повісті М. Гоголя [6, с. 19].

Укладачки «Что читать народу» вважали, що людські прагнення і дії в історичному минулому можна осягнути лише з допомогою «вживання», «вчування» у свідомість її представників (із розмиттям межі між достовірним і уявним). Починаючи від 1884 р. вони відзначали вплив манери історіописання М. Костомарова на укладачів «народних видань», робили огляди лубочних творів тих авторів, які «позичили» у нього теми, техніку і манеру компонування праць. Майбутнім авторам художніх і популярних історичних творів рекомендували шукати в українській минувшині героїчні сюжети, у репрезентації яких використовувати прийоми знаменитого «історика-артиста»: «художнє відтворення емоцій», «яскравість, образність, драматичність викладу», «приголомшливі описи подій та історичних особистостей», мальовничість опису деталей козацького побуту тощо. Одна з рецензенток, О. Калмикова, ці поради використала у власних творах з історії козацтва «Жизнь прежде и теперь» і «В турецкой неволе» [3, с. 8–10]. Примітно, що серед творів, які вплинули на самого вченого, були романи В. Скотта, повісті М. Гоголя та «Історія Русів». За твердженням С. Плохія, уява була важливим інструментом в арсеналі автора «Історії Русів», який писав свою працю «в часи, коли романтичний погляд на емоції як джерело естетичного переживання ставав нормою» [11, с. 183].

Близькість літератури й історії проявлялася у способі укладання науково-популярних текстів, автори яких цитували не лише праці науковців, але й художні твори. А. Кузьмін у брошурі «Запорожская Сечь» (1902) робив посилання на праці Г. Боплана, М. Костомарова, Д. Яворницького і водночас на твори М. Гоголя, Т. Шевченка і Д. Мордовця [4, с. 203]. З іншого боку, І. Нечуй-Левицький, у межах реалізації просвітницької програми Київської Громади, у 1875 р. встиг опублікувати свою науково-популярну працю «Унія і Петро Могила, київський митрополит», але

на початку 1910-х рр. відмовився від пропозиції видавництва «Час» написати «романів, або історичних казок». У царині популяризації історії він почувався просвітником і був переконаний, що не можна «частувати народ історичними вигадками та фантазіями, котрі він прийме за дійсність» [5].

Між тим, розвиток україномовної історичної белетристики став справжнім «вікном можливостей» для національного проекту у період 1876–1905 рр. Після виходу науково-популярної брошури М. Драгоманова «Про українських козаків, татар і турків» (1876) надалі праці цього роду («Оповідання про Антона Головатого» та «Оповідання про Богдана Хмельницького» М. Комарова) вдалося опублікувати тільки у 1901 р., цензурний дозвіл був отриманий, зокрема, завдяки тому, що вони були замасковані під белетристику. Пізніше, в інших історичних умовах, М. Аркас свідомо обрав тактику емоційного впливу на широку аудиторію читачів (яким були незрозумілі «довжезни сухи наукові розвідки»), й оздобив белетристичними елементами свою «Історію України-Русі» (1908). Він прагнув, щоб емоції від прочитаного брали читача «за живе», змальовуючи «йому яскраво усе те, що переживав його рідний край». Численні відгуки читачів засвідчили, що автор досяг поставленої мети – його книга «ширилась поміж люде, збудила у них любов до рідного краю», і цьому не завадили ні допущені фактичні помилки, ні вплетені до сюжету історичні анекдоти, за що його критикували в українському інтелектуальному середовищі [3, с. 12–13].

Важливість україномовних художніх творів на теми української історії була виопуклена на тлі специфіки україномовної освіти читачів – через літературу, а не школу. Популяризація творів Т. Шевченка уможливлювала ознайомлення і з їх художньою образністю, і з поетовою візією історичного минулого («повний» «Кобзар», зредагований В. Доманицьким, був опублікований у 1907 р. «Петербурзькою Просвітою»). У вигляді книжок «для народу» недноразово був перевиданий «Кармалюк» Марка Вовчка. У 1900 р. зусиллями активістів «Віку» і друкарні «народної літератури» у Черкасах світ побачив «Іван Золотаренко» Є. Гребінки. Різні видавці доклалися до випуску творів Г. Коваленка, Д. Яворницького, М. Левицького, Б. Грінченка та ін. Не все вдавалося провести через цензуру, як, приміром, «Думу про Ігореве військо» П. Мирного. Після отримання довгоочікуваного дозволу на друк «Чорної Ради» П. Куліша, у 1900 р. у форматі популярного видання її опублікував в Одесі М. Комаров. Б. Грінченко від 1890-х рр. пропагував просвітницький потенціал «Чорної Ради», «Хмельнищини» та «Виговщини» П. Куліша, «Чернігівки» М. Костомарова (у власному перекладі «з одмінами») та «Сагайдачного» Д. Мордовця (у перекладі і переробці його дружини М. Загірньої). Останні два твори він зміг надрукувати тільки у 1908–1909 р. очолюючи київську «Просвіту». До 1913 р. двічі був перевиданий його «Князь Ігор» (вільний переклад «Слова про полк Ігорів» Б. Грінченко зробив ще у 1885 р.). У період після 1905 р. славу майстра історичної белетристики здобув А. Кащенко. З'являлись переклади іншомовних історичних книжок на українські теми. У 1913 р. видавництво «Час» випустило перекладену М. Загірньою історичну повість О. Рогової «Теміш Хмельниченко, гетманів син» (1913), яку рекламували як «рідну сестру» «Чернігівки» та повісті «При битій дорозі» (перекладеної і переробленої «в українському дусі» З. Левицькою праці

польського історика Ф. Равіти-Гавронського) [4, с. 210; 5].

Після 1905 р. українські автори активно заповнювали лакуни в українському дидактичному та науково-популярному історіописанні. Важливо, що читачі нарешті отримали можливість прочитати у тому числі високопрофесійні тексти, базовані на джерельній базі й укладені згідно вимог науковості. Утім, 1920 р. В. Біднов, по достоїнству оцінивши значення таких праць, все ж таки зазначив: «Досвід наших днів дає нам яскраві докази того, що не науковість захоплює громадянство, а щось інше, протилежне першій. І зараз ми бачимо як історичні оповідання А. Кащенка, багаті різними історичними хибами, відіграють величезну ролю в справі розбудження національної свідомості мас» [1, с. 33–34].

Література

1. Біднов В. Що читати по історії України: коротенька історіографія України. Катеринослав : Видання Союзу Споживчих Товариств, 1920. 47 с.
2. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2002. 667 с.
3. Волошенко В. Апропріація дидактичних ідей М. Костомарова: прийоми мобілізації емоцій читачів популярних історичних видань на зламі XIX–XX ст. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна.* Серія «Історія України. Українознавство : історичні та філософські науки». 2022. № 34. С. 5–19.
4. Волошенко В. Патріотичні цінності в історичних виданнях для селянства Наддніпрянської України на початку XX ст. *Między wolnością a zniewoleniem. Wartości w historiografii polskiej i środkowoeuropejskiej od końca XVIII po początki XXI wieku. Між свободою і поневоленням. Цінності в польській та центральноєвропейській історіографії від кінця XVIII до початку XXI століть* ; red. B. Klassa i L. Zaszlilniak. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020. С. 195–224.
5. Волошенко В. Розбудити і нагодувати: «підручники патріотизму» для селян Наддніпрянської України на зламі XIX–XX ст. *Україна Модерна.* URL : http://uamoderna.com/md/voloshenko-textbooks (дата звернення: 05.10.2024).
6. Грінченко Б. Історичні книжки на селі. *Нова громада*. 1906. № 11. С. 90–114.
7. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : есеї. Київ : Грані-Т, 2012. 548 с.
8. Кальниченко О. А., Кальниченко Н. М. «Тарас Бульба» в українських шатах: переклад та формування національної свідомості. URL: http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6275/2/Kalnychenko.pdf (дата звернення: 22.10. 2024).
9. Павличко С. Теорія літератури ; упор. В. Агеєва, Б. Кравченко. Вид. 2-ге. Київ : Основи, 2009. 679 с.
10. Петров С. Книжкова справа в Києві. Київ : ЕксОб, 2002. 344 с.
11. Плохій С. Козацький міф. Історія та націєтворення в епоху імперій ; авториз. пер. з англ. М. Климчука. Київ : Laurus, 2015. 400 с.
12. Bareither C. Wir-Gefühle: Vergemeinschaftende Emotionspraktiken in Populärkulturen. URL: https://www.academia.edu/35038607/Wir (дата звернення: 02.10.2024).

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

ПРОСТІР СПОГАДІВ У КНИЗІ Г. ВЕРНЕРА «СКОНСТРУЙОВАНИЙ МЕНОНІТ: ІСТОРІЯ, ПАМ'ЯТЬ І ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА»

В основі книги Ганса Вернера – викладача історії університету Вінніпега та дослідника історії менонітів Канади «Сконструйований меноніт: історія, пам'ять і Друга світова війна» лежать спогади його батьків – Йоганна Вернера, який походив із сибірського села Ніколайполь в Росії, і матері, яка народилася в селі Остервік – «самому серці менонітської колонії Хортиця на березі Дніпра» [3, с. 141], територія якого нині входить до складу утвореного 1966 року села Долинське Долинської сільської громади Запорізького району Запорізької області. Тож вона становить інтерес як джерело інформації про минуле нашого краю.

Тривалий час говорити про менонітів було не прийнято. По-перше, тому що німці вважалися головним ворогом СРСР. І хоч етнічно меноніти німцями не були, але оскільки на південь України вони прийшли німецькомовними, то цей етнонім міцно за ними закріпися. А по-друге, говорячи про менонітів, складно було б замовчати їхній внесок у розвиток краю. Навіть сьогодні сліди перебування цієї етно-релігійної спільноти на території м. Запоріжжя є більш ніж переконливими: продовжують виконувати освітні функції колишні школа для дівчаток із менонітських родин і педагогічний інститут; адміністративне приміщенні розташоване в т. зв. замку Вальман, який призначався під менонітський дитячий садок; медичні заклади діють на території шпиталю і лікарні для робітників менонітських підприємств та членів їх родин. Їхніми зусиллями було організоване перше в Російській імперії товариство охорони природи – Хортицьке товариство охоронців природи, відкриті школа для глухонімих і психіатрична лікарня «Віфанія», затоплена при спорудженні Дніпрогесу, найстаріший зі збережених православних храмів Запоріжжя – Свято-Нікольський, зведений для православних працівників підприємств. А крім цього – низка цегельних, металургійних виробництв, водяні млини (серед них був один із найбільших у Європі – збережений до сьогодні млин «хлібного короля» Хортицької колонії Германа Нібура), годинниковий завод тощо. Близько півтора десятка машинобудівних заводів робили Хортицю на межі XIX–XX століть за обсягами випущеної сільськогосподарської техніки третім містом в імперії після Москви та Варшави. Врешті, славнозвісний «АвтоЗАЗ» розташувався на території семи менонітських виробництв, які спеціалізувалися на випуску сільськогосподарських машин та чавуну.

Спогади Сари засвідчують, що їхня менонітська родина була залучена в усі історичні перепитії, що їх тоді переживало населення запорізького краю. Народилася Сара 13 серпня 1921 року в розпал голоду, який члени сім'ї пережили завдяки тому, що возили в місто і міняли на хліб посуд, який

залишився в матері Сари. Батько дівчини – Якоб Леткеман – спільно зі своїм братом володів невеликою фермою, що приносила середній достаток: «вони не були найбіднішими в селі, вони навряд чи були заможними за дореволюційними менонітськими стандартами» [3, с. 142]. Принаймні, вони не були розкулачені і вислані, як деякі жителі Остервіку, зокрема, родичі по лінії матері, родина якої вважалася заможною.

У пам'яті дівчини залишилася колективізація і Голодомор 1933 року. Вона згадує, як сім'я сідала за кухонним столом і перебирала зернові відходи після голубів, щоб знайти ціле зерно для приготування супу. Але представники влади забрали навіть їх, коли підмели горище комори. Від постійного недоїдання дитина знесилилася так, що навіть не могла їсти юшку з крупами, яку давали у школі. На жаль, у спогадах не зазначено, хто організував підгодовування дітей, але зазвичай це були приватні ініціативи вчителів або інших осіб. Як згадує Сара, вдома вона весь час сиділа у кутку, підтягнувши коліна до живота, – в єдиній позі, в якій вдавалося приглушити біль. З фізіологічних реакцій організму на голод дівчина згадує сильне неконтрольоване слиновиділення, яке їй дошкуляло: «де б я не сиділа – калюжа слини» [3, с. 143]. За спогадами Сари, голод стих тільки в 1934 році: держава тоді вже дещо послабила закупівлі зерна, а меноніти змирилися з колективним господарством. Дівчина почала працювати в колгоспі ще школяркою, а в 1935 чи 1936 році стала штатною колгоспницею. 1936 рік, за її словами, виявився найбільш високооплачуваним: «сума, виплачена робітникам за працю, більше ніколи не досягала того самого рівня» [3, с. 143].

З реалій радянського життя і спогади про те, як дітей змушували відмовлятися від релігії і вступати в піонери. Дівчинка перебувала в ситуації постійно тиску, коли в школі вимагали вступити в дитячу організацію і надягти червоний галстук, а вдома забороняли це робити як невідповідне Біблії.

З початком Другої світової війни в Європі життя в колонії не змінилося. Сара наголошує, що мати родини цікавилася політикою і намагалася вичитати новини «в рядках і поміж рядків» комуністичної німецькомовної газети «Das neue Dorf» («Нове село»). Проте газета, яка виходила в Харкові з 1925 року, припинила своє існування в 1936 році і на початок війни вже не могла бути джерелом інформації. Тут маємо справу з однією з неточностей, про які застерігав автор книги, зважаючи на складний психоемоційний стан його матері. А от вторгнення на територію СРСР 22 червня 1941 року схвилювало жителів колонії, оскільки вони відчули себе німецькою національною меншиною в країні, яка зазнала нападу Німеччини.

Підстави для таких побоювань, безперечно, були. Наприклад, станом на початок війни, понад 60 % менонітських родин колонії Хортиця не мали годувальників [див.: 1], більшість яких були вислані або страчені як куркулі, віруючі, політично неблагонадійні тощо. Коли Остервік окупують німці, вони не зможуть закрити колгосп і повернутися до приватної власності, оскільки для ведення одноосібних господарств не вистачатиме чоловіків. Прихід німців на територію менонітської колонії був сприйнятий Сарою як звільнення від утисків

сталінського режиму і вона не приховувала вдячності їм, «незважаючи на історію, яка з'явилася про звірства нацистів» [3, с. 147]. Для неї це було, за словами автора книги, «необхідне зло», тобто вона визнавала аморальність його природи, але вважала рятівним для себе. «На відміну від мого батька, – пише він, – для моєї матері спогади про те, як вона стала німкенею в нацистському контексті, використовувалися, щоб ... розглядати втечу від сталінізму як позитивний і виправданий досвід, а не як продукт режиму, винного у звірствах» [3, с. 147]. Відтак Г. Вернер наголошує, що спогади матері «були більш емоційними, ніколи не були нейтральними за тоном і часто пройняті гострішим відчуттям змагання цінностей, до якого штовхали її обставини» [3, с. 141].

Під час німецької окупації меноніти отримують можливість відновити релігійне життя: вони повертають собі церкву, раніше перетворену на клуб, проводять колективні богослужіння, повертають до шкіл духовну освіту, охрещують дітей. Власне, сама Сара пройшла обряд хрещення тільки в травні 1942 року. Вона також згадує, що перше спільне богослужіння в будинку Антона Крана, провів німецький солдат, який виявився лютеранським пастором.

Покращується матеріальне становище колоністів: хоча сільськогосподарська продукція спрямовується на потреби війська, але меноніти «стали цінними представниками панівної раси й отримували більше за працю, ніж раніше, і більше, ніж їхні слов'янські колеги отримували під час німецької окупації» [3, с. 148]. Першою роботою Сари при окупаційному уряді стала робота кухаркою для військ забезпечення, які залишалися в тилу. Перевагою такої роботи, порівняно з працею в колгоспі, було й те, що за неї платили грошима, а не продуктами. Пенсію за віком від німецького уряду починають отримувати пристарілі батьки, що теж поліпшує добробут родини.

Проте окупація приносить і певні «моральні дилеми», з якими стикаються Леткемани. Менонітів, попри пацифізм їхньої деномінації, німці призивають до війська. Так, на фронт потрапляє чоловік старшої сестри Катаріни Юліус Фогт, зв'язок з яким втрачається назавжди. Військову службу проходить і майбутній чоловік Сари Пітер Фогт, двоюрідний брат Юліуса. Суперечливі ситуації з'являються і в житті самої Сари, які ставлять її перед моральним вибором. Зокрема, після відходу німецького війська на схід, вона переходить на роботу кухаркою в поліцію, яка складалася переважно з українців, але під керівництвом менонітів. 1942 року їм було наказано зібрати євреїв у районі колонії, відвезти у визначене місце та розстріляти там. І хоч вони, за словами дівчини, переживали через те, що мусять зробити, але завдання виконали. Також поліція займалася арештами населення, яке прибувало з навколишніх сіл у пошуках їжі. Дівчина, не відчуваючи особистої безпеки поряд з поліціянтами, залишила роботу.

Новий статус етнічних німців призводить до набуття менонітами нової ідентичності. Загалом цей процес часто можна простежити через зміну власних імен героїв. Наприклад, майбутній чоловік Сари, який від народження мав менонітську ідентичність й ім'я Ганс, у шкільні роки за радянсько-російською традицією стає Іваном, потрапляючи в полон і переймаючи німецьку

ідентичність отримує ім'я Йоганна, а емігруючи до Канади і набуваючи ще однієї ідентичності, перетворюється на Джона. Ситуація з Сарою цікава ще й тим, що відображає риси німецької расової політики. Коли вона прийшла отримувати свою першу заробітну плату, то замість Сари Леткеман у списках була зазначена Фріда Леткеман. Виявилося, що її перейменували, оскільки для працівників неприйнятним вважалося мати єврейські імена. Ставлення до імені «Сара» в антисемітському законодавстві було особливим. 17 серпня 1938 року в Німеччині було прийнято «Закон про зміну прізвищ та особистих імен», котрий вимагав від німецьких євреїв, які носять імена «неєврейського» походження, долучити додаткове ім'я «Ізраїль» для чоловіків і «Сара» для жінок, у такий спосіб виокремлюючи їх від решти населення [див.: 2]. І оскільки Сарі ім'я змінили без її відома, вона сама обере для себе німецьке ім'я Маргарет.

Спогади Сари-Маргарет засвідчують, як ситуація окупації і набуття нових ідентичностей впливали на життєві вибори і поведінку людей різних національностей чи етнорелігійних спільнот. Зокрема, наводиться приклад, як жінка з менонітської громади, яка була заміжня за українцем, відмовилася прийняти його назад у родину, хоча німці звільнили його з табору для військовополонених як такого, хто жонатий на німкені. Іншій жінці з менонітської спільноти, котра була одружена з євреєм, не вдалося врятувати чоловіка, який, ймовірно, загинув, хоча діти від цього шлюбу залишилася живі. Йдеться також про родину єврея та українки, яка віддала своїх дітей під опіку сестри і розділила долю зі своїм чоловіком.

Отже, читаючи книгу спогадів Йоганна Вернера та Сари-Маргарет Леткеман, безперечно, треба мати на увазі, що записувалися вони після завершення Другої світової війни, яку Німеччина програла, після імміграції до Канади та після того, як сформувався наратив Голокосту і ставлення до внутрішньої та зовнішньої політики Радянського Союзу та його ролі в війні. Крім того, спогади менонітів як представників окремішньої етнорелігійної групи можуть піддаватися саморецензуванню з точки зору їх відповідності колективній пам'яті групи. Але ці спогади є важливим свідченням про людей, які пережили складний період європейської історії і прикладом того, як контекст може впливати на те, що людина пам'ятатиме, а пам'ять про минуле формуватиме свідомість.

Література

1. Dr. Karl Stumpp. Gruppe 1941–42. Der Reichsminister fuer die besetzten Ostgebiete. Dorfbericht (abgefasst im Monat Mai 1942). URL: https://chortitza.org/Stumpp/Dorfber.htm (дата звернення: 05.10.2024)

2. Law on Alteration of Family and Personal Names. URL: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/timeline-event/holocaust/1933-1938/law-on-alteration-of-family-and-personal-names (дата звернення: 05.10.2024)

3. Werner H. The constructed Mennonite: history, memory, and the Second World War. Winnipeg : University of Manitoba Press, 2013. 208 с.

Горбач Н. В.
к. філол. наук, доцент
Міщенко С. Ю.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ГОЛОКОСТУ В ОПОВІДАННІ Й. БУРГА «ТРОХИ ЧЕРСТВОГО ХЛІБА»

Йосипа Бурга називали останнім письменником із покоління до Голокосту, що писав на ідиш, не лише в Чернівцях, але і в Україні загалом, одним із останніх ідишомовних авторів Східної Європи, а з легкої руки його перекладача українською Петра Рихла – лицарем ідишу. Провівши більшість свого життя в Чернівцях, Й. Бург, проте, мав чотири громадянства, хоч сам себе вважав лише буковинцем: «Коли я народився, Австрія вважалася нашою вітчизною, Відень – нашою столицею, а Франц Йосиф – нашим цісарем. Коли я був підлітком, то нашою вітчизною стала Румунія, нашою столицею – Бухарест, а Фердінанд – нашим королем. Коли я дійшов зрілості, то наша вітчизна почала зватися Радянським Союзом, наша столиця – Москвою, а Сталін був батьком усіх народів. Але я не австрієць, не румун і не росіянин, я – буковинець... Я буковинець від маківки до п'ят» [цит. за: 3, с. 5].

Та в житті письменника мав місце час, коли він був змушений жити поза рідним краєм: 1941 р., з початком німецького вторгнення, Й. Бург перебрався в Росію. Спершу він знайшов собі пристанище в Поволжі, де викладав німецьку мову для тамтешніх німців, після огульного звинувачення яких у співпраці з німецькою владою став свідком їхньої депортації до Сибіру [див.: 5]. Побоюючись, що і його може чекати подібна доля, Й. Бург переїхав до Ташкенту, де працював у колгоспі. По завершенню війни його направляють до м. Іваново, під Москвою, для викладання зарубіжної літератури. Далі були Волгоград і Кавказ, аж поки нарешті 1958 р. разом із дружиною і донькою він не повернувся до Чернівців. «Я думав, що каміння буде плакати під моїми ногами, коли я повернуся» [4], – згадував письменник в інтерв'ю для «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 1992 р. Адже ніхто з його численної родини – мати, сестра та ще близько 50 їхніх родичів – не пережив Голокост [див.: 6].

Тема Голокосту стала провідною в доробку прозаїка. Звучить вона у творах «У сутінках», «Раса», «Чужий», «Пісня над піснями», «Цадик». Місцем їх дії є, зазвичай, Австрія або Буковина, яка на той момент перебувала під румунською окупацією, – території, близькі Й. Бургу біографічно. Вирізняється в цьому розумінні з-поміж творів голокостної тематики оповідання «Трохи черствого хліба», пов'язане з топосом Бабиного яру. Наш інтерес до цього твору зумовлений не лише його обійденістю увагою літературознавців, але й, передусім, тим, що він бачиться своєчасним «у зв'язку з проблемою формування інклюзивності історичного та культурного наративів, моделей пам'яті та

меморіальних просторів, що передбачає надання публічності досвіду недомінуючих соціальних груп» [2, с. 7].

Твір побудований у формі діалогу між літнім чоловіком і юною дівчиною, які зустрілися на території урочища через 50 років з часу масових убивств, влаштованих німцями під час окупації Києва. Його приводить до Бабиного яру бажання закопати там вузлик, який він зберігав близько п'яти десятиліть і який продовжує його хвилювати: «Він постукав пальцями по складеній хустці. Було видно, що він бореться з чимось своїм[2]» [1, с. 16]. Але ім'я дівчини – Марія – нагадує чоловікові його власну матір і викликає спогади про те, як 1941 р. йому дивом вдалося врятуватися під час розстрілу єврейського населення столиці: «Я був одним із останніх, кого мали розстріляти того дня... У самому розпалі нестерпних криків і зойків, що стрясали повітря, хтось, присівши в закривавленому дивному хиткому скупченні, вчепився в мене і потяг мене за собою ще до того, як ворожа куля долетіла до мене...» [1, с. 17].

Драматизм пережитого персонажем підкреслюється в оповіданні через показ його психоемоційного стану («Він важко дихав, ніби легені хрипіли, і хвороблива гримаса пробігла його розгубленим обличчям» [1, с. 17]), переривчастість оповіді, натуралістичні деталі порятунку з розстрільної ями. Портретна характеристика, що містить порівняння з деревом («У складках його обличчя зібралася тінь, наче стовбур старого дерева, що пережило багато бур» [1, с. 18]), додатково акцентує пройдені чоловіком життєві випробування. До речі, як свідчить уже перша збірка Й. Бурга «Над Черемошем» (1939), порівняння людини й дерева – один із улюблених прийомів письменника. Зокрема, колоди там у нього, мов налякані діти; високі Мотл Гопер чи Хаїм за зростом ледь не рівняються до старих сосен; старий Гаврило хилиться, мов старе зрубане дерево тощо.

Звертає на себе увагу молитовно-релігійний дискурс оповідання: біблійний епіграф, заупокійна молитва Ейл Мале Рахамім, кадиш, Кідуш Хашем тощо. Так, героєві, котрий намагається втекти подалі від Бабиного яру, здається, що він заручився підтримкою мучеників попередніх епох: «в ту ніч, коли смерть пішла моїми слідами, сотні поколінь зібралися в моєму єдиному маленькому житті. Покоління, що крізь усі часи під холодним небом йшли кривавим тернистим шляхом Кідуш Хашем» [1, с. 17]. Згадана тут заповідь вимагала від єврея бути готовим на самопожертву у випадку загрози ідентичності і релігії, тож персонаж саме в такому контексті усвідомлював власну історію. Це надає певної містичності творові, тому чоловік із шматком хліба, котрий постав перед виснаженим від голоду і втоми хлопцем, сприймається майже як примара: «На мить у мене було відчуття, ніби щось перевернулося в моєму мозку. Я з глузду з'їхав? Я раптом відчув тугу за хлібом, ту жагу, яку називають голодом. Я простягнув руки до подарунка, хотів розв'язати вузол і за секунду проковтнути його вміст» [1, с. 20]. Але нічний гість, який дає хлопцеві вузлик, радить хліба не їсти: усвідомлення того, що ти маєш їжу, допоможе довше втамовувати голод.

[2] Тут і далі переклад оповідання Й. Бурга «Трохи черствого хліба» з їдишу наш

Інтрига, пов'язана із вмістом вузлика, зберігається до кінця твору: «час від часу, коли я відчував пазурі голоду в горлі, я діставав шматок хліба. Але я не піддався спокусі. Я просто гладив його акуратно пальцями. Він був твердий, сухий. Хтозна, скільки носив його жебрак у своїй сумці. Але він пахнув життям, і серце калатало, калатало...» [1, с. 20]. І лише коли герой натрапляє в лісі на партизанський загін, він вирішує з'їсти рятівний окраєць: «я вперше з радісним почуттям витягнув із кишені загорнутий шматок хліба. Вирішив проковтнути на місці. І з внутрішнім здриганням розв'язав хустку і... Господи! Випав відпиляний шматок дерева... Ось що мене врятувало!» [1, с. 21]. Саме за це, навіть через кілька десятиліть, головний герой оповідання відчуває вдячність до невідомого чоловіка, який, не маючи хліба, дав йому надію на порятунок.

Отже, оповідання Й. Бурга «Трохи черствого хліба» дає оригінальне художнє потрактування теми Голокосту, наголошуючи на важливості надії, сподівання, віри в житті людини, зокрема, в екстремальних ситуаціях.

Література

1. Бург Й. Трохи черствого хліба. *Бург Й. Два світи* : оповідання (їдишем). Чернівці : б. в.; Одеса : Рідна мова, 1997. С. 14–21.

2. Горбач Н. Художня рецепція Голокосту: український контекст : монографія. Дніпро : Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2021. 176 с.

3. Рихло П. Останній лицар ідишу. *Бург Й. Пісня над піснями* : вибр. проза / упор., передм. та пер. П. Рихла. Чернівці : Книги–ХХІ, 2012. С. 5–12.

4. Adorjan J. Es gibt keinen Hass. Es ist ein Wunder. URL: https://cutt.ly/AmSOzJr (дата звернення: 12.10.2024).

5. Burg, Josef. Biographien im Austria-Forum. URL: https://cutt.ly/zmSOc54 (дата звернення: 09.10.2024).

6. Hevesi D. Josef Burg, Who Wrote About Jewish Life, Dies at 97. URL: https://www.nytimes.com/2009/10/07/books/07burg.html (дата звернення: 09.10.2024).

Давидюк Л. В.
к. пед. наук, доцент
Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ
Інститут педагогіки НАПН України, м. Київ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ДУМИ «МАРУСЯ БОГУСЛАВКА» НА УРОКАХ ЛІТЕРАТУРИ У 8-МУ КЛАСІ

Концепція Нової української школи, що покликана реалізувати мету повної загальної середньої освіти, чітко визначену у проєкті Закону України «Про освіту», закладає підвалини для формування особистості, патріота, інноватора та наголошує на необхідності створення умов для формування ключових компетентностей для життя, серед яких в контексті нашого дослідження виділимо «обізнаність та самовираження у сфері культури» – «здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою мистецтва» [4, с. 12]. Ця компетентність, на думку авторів концепції, «передбачає глибоке розуміння власної національної ідентичності як підґрунтя відкритого ставлення та поваги до розмаїття культурного вираження інших» [4, с. 12].

Основою для формування в учнів середньої школи компетентності у сфері культури, на наш погляд, має стати вивчення предметного матеріалу в контексті культурно-історичного досвіду людства в цілому та українського народу зокрема, що дозволить учням усвідомити культуру як соціальну пам'ять людства (або народу), яка визначає сутність та механізм його існування.

Реалізація культурологічного підходу до вивчення літератури передбачає розгляд художнього твору як продукту культури певної епохи, який віддзеркалює «рівень інтегрованих матеріальних та духовних цінностей, що створюються, зберігаються, примножуються та використовуються людиною в конкретних хронологічних, географічних, етнічних та соціальних межах» [5, с. 57], та дослідження його впливу на формування світогляду нації та окремої людини. Суголосну думку висловлює Т. Яценко. Науковиця зазначає, що культурологічна спрямованість ґрунтується «на ідеї розгляду художнього тексту як тексту культури, що відображає свідомість людей певної історичної доби, орієнтує на діалог у просторі культури та на діалог культур» [10, с. 171], і наголошує на необхідності «вивчення літературного твору як тексту культури, що здійснюється шляхом прочитання смислів, образів, символів тексту, через які відбувається діалог з автором твору, осягнення картини його художнього світу» [10, с. 171]. Зазначимо, що вчитель літератури може перетворити діалог з автором твору на полілог, доєднавши до нього науково-мистецький контекст побутування художнього твору в просторі і часі.

Розглянемо деякі аспекти культурологічного підходу до вивчення думи «Маруся Богуславка».

Історія побутування думи. Дума «Маруся Богуславка» побутує з XVI–XVII ст. 1856 року її вперше надрукував Пантелеймон Куліш у «Записках про Південну Русь», указавши, що текст записав М. В. Неговський від кобзаря Ригоренка на Харківщині. 1874 р. – публікація Володимира Антоновича і Михайла Драгоманова двох варіантів думи: надрукованого П. Кулішем і записаного А. Метлинським на Полтавщині. 1906 р. – публікація в «Українських записах Порфирія Мартиновича» думи, записаної від лірника Степана Чекана (перейняв текст від Степана Задніпрянського) у 1886 р. на Полтавщині. 1910 р. – публікація варіанту думи, записаного від кобзаря Михайла Кравченка на Полтавщині, Ф. Колессою у збірці «Мелодії до українських народних дум» (т. 1). 1913 р. – публікація Ф. Колесси у 2 т. збірки «Мелодії до українських народних дум» – двох варіантів думи: записаного від лірника І. Скубія на Полтавщині та записаного від кобзаря Степана Пасюги на Харківщині. 1919 р. – Дмитро Ревуцький публікує думу (варіант вже оприлюднений П. Кулішем) у збірці «Українські думи та пісні історичні». 1927 р. – публікація Наталією Грушевською п'яти варіантів думи в збірнику «Українські народні думи» (т. 1).

Знайомлячи учнів з історією побутування думи «Маруся Богуславка» доцільно використати візуалізацію «Шлях думи до сучасного читача», розмістивши на «Стрілі часу» дати (від створення думи – до нашого часу) та портрети бандуристів та українських діячів, діяльність яких сприяла збереженню думи.

Історичне тло думи. Історичне тло думи – події української історії XV–XVII ст., коли українські землі неодноразово піддавалися нападам турків і татар. «Орда скрізь ширила знищеннє: вигублювала людність, палила села й міста, грабувала усяке добро, а найгірше те, що займала велику силу людей у полон, не раз гонили татари по кількадесят тисяч бранців на продаж у Крим, де постають у тім часі найбільші в мусульманськім світі невольничі ринки», – так історичний підклад невольницьких дум характеризував Ф. Колесса [3, с. 11]. Молоді невольниці з України заповнювали турецькі гареми. Науковець зазначає, що потрапивши в обставини розкішного життя, не маючи повернутися до рідного краю, покидали полонянки і свою віру. В. Антонович і М. Драгоманов у коментарях до думи «Маруся Богуславка» наголошують, що гарні полонянки були цінним товаром [2, с. 235–238]. Якщо красуню купував турецький вельможа, вона могла стати при його дворі достатньо впливовою особою. В. Щурат у передмові до видання драми П. Куліша «Маруся Богуславка» розповів про трьох жінок в історії Туреччини, доля яких подібна до долі Марусі Богуславки: перша – попівна з Рогатина чи Темеровець Роксоляна (Русинка), жінка султана Селеймана І, померла 1558 року; друга – Міліклія, жінка Османа ІІ, родом з України, жила при дворі султана в 1602–1622 рр.; третя – жінка Османа ІІІ, невідомого імені, з ІІ пол. XVII ст. [9, с. 4].

Ф. Колесса підкреслює, що в невольницьких думах страшне життя бранця в турецькій неволі зображено «живо і вірно, зовсім згідно з історичними джерелами, українськими і чужими» [2, с. 12]. Ф. Колесса, посилаючись на В. Антоновича з М. Драгомановим, на підтвердження цієї думки наводить

фрагмент праці англійського автора про положення невольників у Фезі і Марокко: «Невольників замикають кожного вечора, а раннім ранком виводять їх на роботу жорсткі доглядачі, обсипуючи їх побоями й прокльонами. … Нелюдські наставники карають за всякий найдрібніший промах, за найменшу неувагу. …не дають бранцям з'їсти кусок хліба. …Цих нещасних рабів замикають на ніч у підземні круглі й тісні темниці. Туди спускають їх по шнуровій драбині, яку потім витягають, а на отвір накладають залізну ляду. Не краща і їхня їда: їм не дають нічого окрім чорного печива з ячмінної муки і трохи оливи» [3, с. 12].

Виконання думи. Думи виконуються народними співцями речитативом під акомпанемент кобзи, бандури чи ліри: окремі рядки дум декламують, промовляють, а інші – проспівують, тому безпосереднє знайомство з думою доцільно розпочати з її прослуховування або у виконанні кобзаря, учасника гурту «Хорея Козацька» Ярослава Криська, або у виконанні кобзаря, бандуриста, майстра народних музичних інструментів, поета і художника Миколи Будника, або у виконанні бандуриста і збирача фольклору Федора Жарка.

Доречно ознайомити учнів із записом виконання думи «Маруся Богуславка» лірником з Чернігівської області Аврамом Гребінем (1878–1961) із наукових фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, але вже після опрацювання сюжету, композиції, тематики та проблематики твору. Аудіозапис, зроблений у 1951 році, розміщено на офіційному Youtube каналі інституту.

Образ Марусі Богуславки, композиція думи. Після прослуховування думи учні визначають її тему й основну думку та прослідковують, як вони втілюються у творі. Доцільно запропонувати дітям роздивитися хмару слів (у вигляді китиці калини або ключа) до думи (*темниця, бранці, 700, козаки, дівка-бранка, Великдень, мечеть, ключи, невольники, 30*) та пояснити вибір кожного слова або числа до думи. Варто запропонувати учням поміркувати, чому хмара має таку форму (китиці калини або ключа) та які слова вони додали б до хмари. Необхідно визначити композиційні частини думи та роль кожної із них. Пропонуємо учням скласти інформаційне гроно до образу Марусі Богуславки, визначивши риси її вдачі, та обґрунтувати вибір кожної риси текстом думи. Доречним буде завдання прокоментувати душевний стан Марусі Богуславки в таких епізодах: *Маруся Богуславка запитує в бранців, чи знають вони, який сьогодні день у нашій християнській землі; дівчина повідомляє невольникам, що в нашій християнській землі сьогодні Великодня субота; козаки клянуть-проклинають Марусю Богуславку; дівчина вирішує випустити бідних невольників; Маруся Богуславка промовляє до козаків прощальне слово.* Учні прослідковують причинно-наслідкові зв'язки в думі, давши відповіді на 4 «Чому?»: *Маруся Богуславка прийшла до бранців повідомити про Великодню суботу? невільники її кляли-проклинали? Маруся Богуславка вирішила визволити бранців? вона не тікає з козаками?,* та поміркувати, *що очікує на Марусю Богуславку, коли турецький пан повернеться з мечеті? Яка доля очікувала б на неї, якби вона втекла з козаками?*

Після аналізу образу Марусі Богуславки за текстом думи, доцільно познайомити дітей з окремими висловлюваннями про Марусю Богуславку та запропонувати їм погодитися або посперечатися з їхніми авторами.

Ф. Колесса (1920 р.) вважає постать Марусі подекуди загадковою, а її відношення до турецького пана і козаків неясним [3, с. 75].

На думку О. Забужко (2001 р.), «…наскрізною темою українського фольклору доби турецько-татарської навали є трагедія «дівки-бранки», призначеної для гаремних утіх ворога», «Маруся Богуславка визволяє земляків із темниці, але повертатися додому відмовляється не тому, що віддає перевагу «розкоші турецькій» і «лакомству нещасному» (за її вчинок її, у кожному разі, не «лакомство» чекає!), а тому, що «потурчившись, побусурменившись» (комплекс вини!), автоматично втратила у власних очах право належати до «краю веселого, миру хрещеного», сама себе позбавила гуртової (етнічної, конфесійної – сьогодні ми б сказали «національної») тожсамости, НЕ набувши натомість нової (бо ж і «роковий день Великдень» пам'ятає, і взагалі лишається «дівкою-бранкою»!)» [1, с. 162].

Вплив думи на український культурний простір. У 1901 році з'являється розвідка С. Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі», у якій науковець стверджує, що «висока поетичність думи про Марусю Богуславку звертала на себе увагу письменників зараз від тоді, коли її вперве оголошено (1856). … фантазія поетів вивела її (Марусю Богуславку – Л. Д.) з тісного кружка індивідуальності на широке національне поле. Маруся Богуславка стала ідеальною женщиною, національною героїнею» [6, с. 20]. На думку С. Томашівського, Маруся Богуславка «бере за серце читача чистотою своїх почувань і діянь. Безкорисно і без вирахування, на основі самої прихильності до бідних невільників і споминів про християнську землю, які не вигасли при всій переміні її життя… Україна в її словах – «наша земля». Признаннє до потурчення і прощальні слова, навіяні тугою і жальом, можуть вийти такими лише з чистого серця і стають найкращим свідоцтвом про благородність Марусі…» [6, с. 13].

На початок XX століття було видано 6 літературних творів про легендарну «дівку-бранку»: 1862 р. – Євгеній Згарський, поема «Маруся Богуславка»; 1868 р. – Сидір Воробкевич, оповідання «Турецькі бранці»; 1875 р. – Іван Нечуй-Левицький, оперета «Маруся Богуславка»; 1897 р. – Борис Грінченко, драма «Ясні Зорі»; 1899 р. – Михайло Старицький, соціально-побутова драма «Маруся Богуславка»; 1900 р. – Пантелеймон Куліш, поема «Маруся Богуславка». Сучасний дослідник І. Цуркан пояснює це наступним чином: «Звернення до минувшини було спробою розширення тематики та проблематики національної літератури, реакцією на стан «задухи» та глухого кута кризового періоду української культури» [8, с. 116]. А П. Хропко одну з причин звернення Михайла Старицького (та його сучасників) до славного минулого України вбачає в громадському сумлінні письменника, «який усупереч цензурним заборонам порушував у своїй творчості теми українського минулого і цим, глибоко усвідомлюючи велику виховну силу художнього слова, дбав насамперед за піднесення почуття національної гідності своїх краян» [7, с. 41].

У XX столітті не згасає інтерес до образу Марусі Богуславки: з'являються оповідання Андрія Веретельника «Маруся Богуславка» (1902 р.); лірична драма Михайля Семенка «Маруся Богуславка» (1921 р.); роман Івана Багряного «Маруся Богуславка» («Буйний вітер») (1957 р.); оповідання Марії Пригари «Маруся Богуславка» (1966 р.); поезія Ліни Костенко «Чадра Марусі Богуславки» (1977 р.); вірш Миколи Руденка «На відкритті пам'ятника Марусі Богуславці» (1981 р.). У XXI столітті Маруся Богуславка предстала в однойменних історичному романі у віршах Миколи Тютюнника (2007 р.) та поемі Людмили Коваленко (2014 р.).

Доцільно запропонувати учням ці факти у вигляді візуалізації «Дерево Марусі Богуславки», де на стовбурі буде напис «Дума про Марусю Богуславку», а на гілках – окремі листки з прізвищем автора, назвою і жанром твору – від найдавніших до сучасних. Необхідно звернути увагу дітей на жанрове розмаїття творів українських письменників. Аналіз фрагментів поетичних творів наших сучасників буде доречним під час опрацювання тематики і проблематики думи.

Нами розглянуто лиш деякі аспекти культурологічного підходу до вивчення думи «Маруся Богуславка», яка знайшла відгомін і у живопису (ілюстрації до думи Михайла Дерегуса, Григорія Якутовича, портрет Феодосія Гуменюка), і у скульптурі (пам'ятник у м. Богуслав, скульптор Марія Короткевич, архітектор Вольдемар Богдановський), і в анімації (режисер Ніна Василенко, художник-постановник Юрій Скирда, композитор Левко Колодуб, текст думи виконує Микола Архипов), і у музиці (ораторія Михайла Веріковського, опера-зінгшпіль Миколи Фоменка, балет Анатолія Свєчнікова). Реалізація міжмистецьких зв'язків думи «Маруся Богуславка» у процесі її вивчення стане предметом окремої розвідки.

Література

1. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 352 с.
2. Исторические песни малорусского народа; с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. Киев, 1874. Т. 1 . 1874. XXIV, 336 с.
3. Колесса Ф. Українські народні думи. Львів, 1920. 181 с.
4. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. 2016. 34 с.
5. Словник дизайнера-початківця ; уклад.: З. Макар, Д. Коломієць, Ю. Бабчук. Вінниця : ВДПУ України, 2020. 113 с.
6. Томашівський С. Маруся Богуславка в українській літературі. Історико-літературний нарис. Львів : НТШ, 1901. 75 с.
7. Хропко П. Керманич української культури. *Українська мова і література в школі.* 1991. № 10. С. 36–42.
8. Цуркан І. Минувшина українського народу в драматургічній спадщині Михайла Старицького. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2008. № 24. С. 115–119.

9. Щурат В. Кулішева «Маруся Богуславка». *Куліш П. Маруся Богуславка.* Львів : Видавнича спілка «Діло», 1928. С. 3–14.

10. Яценко Т. Культурологічний підхід у системі сучасної шкільної літературної освіти: аспекти реалізації. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення і підходи. Міждисциплінарні перспективи*. Банська Бистриця – Баку – Ужгород – Херсон – Кривий Ріг, 2019. С. 171–173.

Дев'ятко Н. В.
к. філос. наук, доцент
КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти» ДОР

ВИЗНАЧЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ ВПЛИВУ НА СВІТОГЛЯД ЧИТАЧІВ ІСТОРИЧНОЇ ОСНОВИ РОМАНУ В. РУТКІВСЬКОГО «СТОРОЖОВА ЗАСТАВА»

Світогляд людини має кілька етапів формування, що напряму пов'язане з самоусвідомленням особистості і її розумінням свого місця у світі. Для того, щоб особистість виросла гармонійною та конкурентною і могла відповідати на складні виклики сучасного світу, вона повинна мати актуалізовану сферу світоглядних кодів як на загальнолюдському, так і на національному рівнях. Якщо національний кодовий рівень не сформовано, така людина в майбутньому легко стає жертвою різноманітних маніпуляцій і почувається відірваною від своєї держави та народу, не відчуває свого зв'язку з національною культурою та історією.

Для того, щоб ініціація особистості у підлітковому віці відбулася найбільш ефективно, варто залучати до цих процесів потенціал впливу художньої літератури. Особливість персонажів художніх книг у тому, що вони завдяки механізму підсвідомого асоціювання читачів із героями історій мають здатність до прямого впливу на свідомість і підсвідомість читачів. Таким чином, в ефективний спосіб відбувається передача моделей поведінки та світоглядних кодів, які стають основою світогляду.

Ігровий характер художньої літератури є визначальним, оскільки прожити життя реального історичного персонажа, коли в сюжеті твору враховані всі психологічні складності такої особи, для більшості підлітків є складним завданням, тому потрібний рівень ініціації не буде досягнутий. Натомість вигаданий персонаж, поміщений у відповідну історичну епоху, цілком підходить для ефективного підсвідомого асоціювання саме юного читача.

Роман відомого українського письменника Володимира Рутківського «Сторожова застава» належить до жанру пригодницького фентезі. За сюжетом школяр Вітько Бубненко потрапляє з нашого часу у минуле Київської Русі. Фентезійні елементи твору були значно підсилені в екранізації роману. Якщо оригінальний сюжет базується на психологічно-історичній основі з фантастичними елементами, то екранізація структурно відповідає класичному канону пригодницького підліткового фентезі.

Творчість В. Рутківського нерідко ставала об'єктом наукового дослідження. Не є винятком і роман «Сторожова застава». Можна визначити кілька провідних ідей наукового осмислення твору. Т. Качак розглядає його в контексті специфіки творення образів головних героїв у творах для дітей та юнацтва, наголошуючи на його етичній складовій, оскільки рушієм вчинків головних героїв творів такого типу є морально-етичний чинник [4, с. 22]. М. Васильєва включає «Сторожову заставу» у перелік творів для дітей та

юнацтва, показуючи еволюційність образів і тематики [1]. Виховний потенціал і вплив роману на формування світогляду досліджують також С. Васюта [2], Н. Танська і О. Дробідько [8]. Н. Марченко у відомому біографічному нарисі висловлює своє бачення щодо ідей і тематики В. Рутківського [6].

Дослідження О. Слижук мотивів національної пам'яті в сучасній українській історико-пригодницькій прозі для підлітків [7] та дослідження В. Кизилової націєтворчих тенденцій в новітній українській прозі для дітей та юнацтва [5] на сьогодні мають найповніше осмислення потенціалу впливу «Сторожової застави» на формування світогляду підлітків.

Також значна частина наукових розвідок присвячена дослідженню кінематографічних прийомів та мови екранізації твору.

В. Кизилова однією з перших наголосила на важливості форми подачі інформації у творі: «Автор використав прийом «часового зсуву» (головний герой Вітька Бубненко фантастичним чином потрапляє в XI століття), що дало можливість реципієнту подивитись на Київську Русь й життя за тих часів не відстороненим поглядом, а зсередини, ототожнивши себе із головним персонажем твору» [5, с. 91], що по суті є ілюстрацію роботи механізму підсвідомого асоціювання читача з персонажем художнього твору.

Перехід головного героя відбувається з невеличкого сучасного поселення Воронівки до стратегічного важливого у минулому міста Римова, від якого у наші часи залишилося Городище, де проводяться розкопки і знаходять залишки старовинної зброї і побутових речей. Римів згадується в історичних документах, він виник на основі фортеці на південному кордоні Київської Русі. Історично Римів був одним із головних форпостів, який стримував половецьку навалу. Хоча цей історичний факт є відомим, та для значної частини підліткової аудиторії ця історична сторінка відкриється вперше, що також має визначний вплив, оскільки збагачує історичні знання юного читача.

Уже на початку своєї подорожі у минулому нашої держави, Вітько зустрічає богатирів, про яких знає з народних легенд. Це Ілля Муровець, Добриня Микитович і зовсім юний Олешко Попович. Це цілком олюднені, а не суто героїчні образи, які відрізняються від інших людей насамперед своєю великою силою і сміливістю. Їхні емоції цілком зрозумілі. Наприклад, Олешко закоханий у сміливу красуню Росанку, а Ілля Муровець досі любить ласувати черешнями з чужого саду.

Богатирі введені у твір невипадково, оскільки є історично доведеним фактом приналежність цих історичних осіб саме до української історії. Не даремно мощі Іллі Муровця зберігаються у Києво-Печерській лаврі. Таким чином, богатирі, на яких спирається імперський російський міф, на символьному рівні повертаються до свого справжнього національного простору, що в майбутньому може стати потужним антидотом від імперської пропаганди, частина якої у наш час скерована саме на дітей і підлітків.

Постоталітарність та антиколоніальність як провідні ідеї творчості Володимира Рутківського суттєво впливають на стиль оповіді, що вже відзначалося

під час дослідження сучасної літератури для дітей та юнацтва. На думку О. Слижук, сучасні історичні твори, адресовані юній аудиторії, не лише відкривають невідомі сторінки минулого, але й можуть «подолати травматичні наслідки тоталітарного впливу радянської системи» [7, с. 103]. На антиколоніальності творчості письменника наголошує, зокрема, Т. Качак [3, с. 166]. Також у своєму інтерв'ю письменник пояснював своє прагнення допомогти українцям позбутися комплексу меншовартості і відбутися як нація [6]. Як можна бачити, ці ідеї відбуваються як в ініціальних сценаріях персонажів, так і в суспільному ладі.

Описане у творі суспільство не має гендерних проблем, що часто стають основою сміхових ситуацій як в історичних творах, так і в фантастичних. Навпаки, жінки різного віку є шанованими, до їхніх порад дослухаються, і за потреби вони можуть оборонятися від ворога нарівні з чоловіками, хоча не завжди це буде боротьба зі зброєю в руках. Суб'єктність жінки, чітко прописана у цьому творі, хоча не повністю відповідає історичній дійсності, але важлива для сучасної ідентифікації, оскільки рівноправ'я між чоловіками і жінками та взаємне шанування одне одного є одним із базових кодів для національної свідомості українців. І навпаки: для імперського світогляду, де базовим кодом є взаємне приниження згідно з актуальною ієрархією, чоловік, а ще частіше жінка є об'єктом впливу, а не повноцінним суб'єктом та особистістю, що простежується у всіх формах масової культури в імперському просторі. Під час сучасної російсько-української війни повернення суб'єктності чоловікам і жінкам набуває особливої актуальності, оскільки є відповіддю на сучасні виклики і допомагає пройти випробування вже у реальному житті.

В. Кизилова звертає увагу на природні ментальні моделі українського світогляду, відтворені у романі: «В. Рутківський намагається подолати часову відстань, він стирає межу між минулим і сучасним, й виразно артикулює ментальні константи українців, у формуванні яких, на думку науковців, помітну роль відіграє історичний концепт. Гречність, гостинність, щирість, патріотизм, працелюбність, душевність, емоційність і чуйність (у жінок), сміливість і звитяга (у чоловіків) – такими рисами характеру наділяє письменник історичних персонажів» [5, с. 91]. Саме такими бачить автор українців у минулому й актуалізує ці чесноти у сучасності. Зокрема, й героїчний аспект цих чеснот: «Володимир Мономах, дід Овсій, Олешко Попович, Ілько Муровець, Добриня Микитович постають перед гостем з майбутнього – Вітьком Бубненком – як справжні патріоти своєї землі, мужні й сміливі захисники свого народу, які у відповідальний момент спроможні мобілізувати себе на битву з ворогом і, якщо потрібно, віддати своє життя заради інших» [5, с. 91]. Вітько поступово емоційно дорастає до усвідомлення цієї героїки, коли має робити власний вибір і знаходити в собі сміливість і сили для боротьби.

«Сторожова застава» позбавлена «фентезійних штампів», коли наші сучасники у статусі «обраних», потрапляючи у минуле, не лише згадують про технологічні винаходи протягом тривалої еволюції цивілізації, але й можуть легко їх відтворити. Тому Вітько досить швидко інтегрується у суспільство тих

часів і приймає головне протистояння з половцями на особистому рівні. Важливо, що і сьогодні маємо подібний світоглядний конфлікт, актуалізований на всіх рівнях, зокрема, й на архетипному і національному: захист облаштованого простору, цивілізації, від загарбників, які сіють хаос, руйнують і вбивають усіх, хто стає на їхньому шляху. Проходячи ініціацію у протистоянні з половцями разом із головним героєм, підліткам буде значно легше віднайти в собі сили приймати нашу сьогоднішню реальність такою, як вона є, і робити все, щоб допомогти воїнам перемогти жорстокого ворога.

Перше сприйняття Вітьком збройної сутички між русичами і половцями як зйомки історичного фільму дуже швидко зникає. Немає у творі також і стереотипного прагнення повернутися додому, невимовної туги за залишеним у нашому часі, або так само неправдоподібного захоплення минулим, яке конкурує з попереднім життям головного героя чи героїні. Звісно, хлопчик згадує своїх друзів та рідних, але досить швидко навчається сприймати своє нове життя та підлаштовуватися до його реалій, оскільки розуміє, наскільки незначними є шанси його повернення у свій час. Н. Танська і О. Дробідько, досліджуючи роль фентезі у формуванні світогляду підлітків, так визначають причину можливості повернення головного героя додому: «Звичайний хлопчина переборює в собі внутрішні страхи, проявляючи кращі риси, такі як: здатність до самопожертви, винахідливість, сміливість. Тільки людина з великим серцем має квитки в обидва кінці» [8, с. 24].

Вітько не вихваляє наше сьогодення і може критично сприймати минуле, яке для нього є живим втіленням легенд. Між минулим і сучасністю в особі Вітька йде постійний діалог. І саме тому хлопцю з нашого часу вдається вижити за таких небезпечних подій минулого, а русичі вчаться у нього хитрим прийомам самооборони і не лякаються ліхтаря на батарейках, який допомагає їм переконати ворогів, що на службі у застави є справжній Змій.

С. Васюта вважає, що подорож у часі використана письменником як засіб пізнання минулого на рівні «дитячих можливостей», і ця подорож є насамперед шляхом пізнання внутрішнього світу персонажа [2, с. 31]. У цьому контексті важливо, що Вітько продовжує мислити як наш сучасник, який має іншу освіту і життєвий досвід, відмінний від жителів Римова. Відрізняється і його мова, що спочатку насторожує людей, оскільки хлопець сприймається як чужий, а отже ворог, що відповідає реаліям того часу. Надалі, переконавшись, що Вітько – щирий і сміливий хлопець, його приймають до товариства як однолітки, так і старші воїни. Це важливий досвід, який можуть набути читачі разом із головним героєм, оскільки отримують нові форми комунікації з людьми, які суттєво відрізняються від тебе по віку і в досвіді. Тим паче це є цінним, оскільки Вітько у нашому часі не був вигнанцем і мав друзів, тому його нові комунікативні моделі позбавлені подолання попередніх комплексів і проблем, як це нерідко можна бачити у фентезійних творах такого типу.

Згідно з архетипним законом міфологічного світогляду Вітько отримує нове ім'я – Мирко, що визначає новий етап його життя і становлення як

особистості. Він не стає рятівником світу, а є учасником історичних подій. Він наближений до справжніх народних героїв, бо гідний бути поряд із ними. Вітькові доводиться побувати в полоні в ординців, показати свою волю і силу перед лицем смертельної небезпеки, зустрітися з князем Володимиром Мономахом і навіть взяти участь у справжній битві.

Хоча головний ініціальний сценарій у творі належить Вітькові, автор дає можливість читачам бачити події очима інших героїв, серед яких є не лише позитивні образи русичів, але й ординці, син половецького хана і навіть поранена рись. Таким чином, автор збагачує світогляд читачів додатковими моделями сприйняття і дає можливість краще відчути психологічну глибину історичної епохи, яку він описує.

Напрочуд важливим також є те, що письменник підкреслює силу ініціального становлення головного героя роману. Саме тому у наш час Вітько повертається у шоломі і розсіченій кольчузі. Усе пережите відбулося з ним насправді, а не наснилося. Прийом сну досить часто використовують автори фентезі, і тому це також важливий злам шаблону.

Переживши багато пригод, Вітько повертається додому іншою людиною. Він емоційно дорослішає, стає стриманим і поміркованим. Треба віддати належне автору, який чітко адресував книгу саме підлітковій аудиторії. У творі немає настільки психологічно складних сцен, які могли б мати травматичний ефект, щоб довелося ставити на текст відповідний віковий ценз. Усі психологічні перетворення головного героя прописані лаконічно і правдиво.

На рівні особистого досвіду Вітько приносить у наше сьогодення історичну епоху, коли прикордонні землі виконували важливу місію захисту нашої держави та Європи в цілому від нападів загарбницьких орд. Вітько впізнає в односельцях людей з минулого, яких устиг по-справжньому полюбити, бачить у своїх сучасниках їхні риси, що може бути наслідком неусвідомленої спорідненості по крові.

Хоча він і раніше цікавився історією, але тепер історичні події стали частиною його власного життя, тому вони не можуть сприйматися відсторонено, як це часто буває у підлітків з офіційною версією, викладеною у підручниках. Вітько розуміє і на емоційному рівні відчуває, чому Воронівка має таку назву, бо над цим місцем нерідко кружляли воронячі зграї, як те буває під час великих битв.

Після того, як Вітько став одним з оборонців рідної землі, для нього незаперечною цінністю є мир, здобутий через перемогу, коли на виднокраї не видно жодного половця, чи жодного іншого загарбника, який прагне поневолити сусідів. Такою є кульмінація ініціальної лінії головного героя, чиє життя можуть прожити і читачі. Завдяки психологічно правдивій історичні основі роман «Сторожова застава» має великий потенціал впливу на формування світогляду юних читачів і може допомогти дорослим у корекції національної ідентичності і кращому розумінні народної психології.

Література

1. Васильєва М. Історичний факт і подія в українській літературі для дітей та юнацтва : від давнини до сучасності. *International Academy Journal Web of Scholar*. 2019. № 9 (39). Вип. 2. С. 25–32.

2. Васюта С. Минуле, теперішнє, майбутнє як ціннісні часові локуси в історичній повісті В. Рутківського «Сторожова застава» : ноосферний аспект. *Над берегами вічної ріки : темпоральний вимір літератури* : матеріали Міжнародної наукової конференції (24–25 вересня 2015 р.) : зб. ; ред.-упор. С. Журавльова. Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2015. С. 29–31.

3. Качак Т. Історична пам'ять у прозі Володимира Рутківського. *Аргументи сучасної філології : історична та індивідуальна пам'ять.* Матеріали IV Міжнародної наукової конференції (18–19 квітня 2024 р.). Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2024. С. 165–169.

4. Качак Т. Специфіка творення й функціонування образів головних героїв у пригодницькій реалістично-фантастичній прозі для юних. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.* Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70). № 4 (4). С. 18–23.

5. Кизилова В. Націєтворчі тенденції в новітній українській прозі для дітей та юнацтва на історичну тему. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції.* Філологічні науки. 2016. № 7. С. 90–95.

6. Марченко Н. Володимир Рутківський: тексти долі : біографічний нарис. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. 432 с.

7. Слижук О. Мотиви національної пам'яті в сучасній українській історико-пригодницькій прозі для підлітків. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (8–11 жовтня 2020 р.) : у 2-х ч. / редкол. : Н. Горбач (відп. ред.), В. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. Ч. 2. С. 101–105.

8. Танська Н., Дробідько О. Роль фентезі у формуванні світогляду підлітків. *Сучасна українська фантастика (для дітей середнього шкільного віку)* : матеріали інтернет-конференції. Черкаси, 2018. С. 22–26.

Дейнека С. О.
аспірантка
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ

БИТВА ПРИ АКЦІЇ ЯК ЛІМІНАЛЬНА СИТУАЦІЯ В «АНТОНІЇ І КЛЕОПАТРІ» В. ШЕКСПІРА

Теорія лімінальності посідає чільне місце у сучасному академічному дискурсі, стаючи дедалі популярнішою в різних галузях науки. Поняття «лімінальність» було запроваджене ще у 1909 році етнографом Арнольдом ван Геннепом у книзі «Rites de passage», де виділено три основні фази цього перехідного стану: прелімінарну (відділення), лімінарну (перебування на межі) та постлімінарну (включення, приєднання) [3]. Антрополог Віктор Тернер у наукових працях 1960–1980-х рр, розвинув концепцію А. ван Геннепа, увівши низку нових термінів та понять [2]. Оскільки сам термін походить від латинського *limen* (поріг), часто лімінальність називають ще й «пороговістю» або «межовістю», адже йдеться про перебування «на межі». Таким чином «лімінальність» визначається як «простір або стан, який знаходиться між іншими, зазвичай більш чітко визначеними, просторами, періодами чи ідентичностями» [1, с. 398]. Сьогодні дослідженню цієї теорії присвячені наукові праці як українських (Олеся Наумовська, Олексій Сухомлинов, Олександр Солецький, Жанна Бортнік, Катерина Лисова та ін.), так і зарубіжних вчених (Джан Холлебон, Бйорн Томассен, зокрема шекспірознавців, з-поміж яких Едвард Беррі, Жанг Хан, Розалінд Лайонс, Бен Хаворт, Кей МакЛелланд, К. Вурал Озбей та ін.).

Лімінальною є така ситуація, котра детермінується зміною, втратою статусу, ієрархії, перебуванням лімінальної персони «ні тут, ні там» [2], що свідчить про певну амбівалентність та невизначеність такої ситуації. В літературних творах, зокрема, у п'єсах В. Шекспіра, неодноразово зустрічається перебування персонажів у таких обставинах, які сприяють втраті певних особливостей із подальшою трансформацією героя та набуттям ним нових рис, нового досвіду й переходом у новий, якісно інший вимір або на новий щабель. Цікавою в цьому плані є римська п'єса «Антоній і Клеопатра», в якій Битва при Акції (Акціумі) постає як ключова подія і водночас як лімінальна ситуація.

Битва при Акції увійшла в історію як остання морська баталія античного світу, що поклала кінець громадянській війні між членами II тріумвірату Марком Антонієм і Октавіаном (Октавієм Цезарем) і стала символом падіння Римської республіки.

Бій відбувся 2 вересня 31 р. до н. е. біля мису Акцій. Досліджуючи цю подію, українські історики Василь Балух та Віктор Коцур порівнюють дві античні версії, що описують битву. За Плутархом, «тривалий час битва йшла з перемінним успіхом, але коли Агриппа почав розтягувати ліве крило з наміром зайти в тил, Геллій Публікола, який командував правим флангом флоту Антонія, повторив маневр і відірвався від центру. В похід кинули ескадру Аррунтія, і в цей момент Клеопатра, взявши ескадру з 60 кораблів, раптово повернула в Єгипет. За

нею послідував Антоній. Флот чинив опір до вечора, а потім здався. Загинуло всього 5 тисяч чоловік, а 300 кораблів попало в руки Октавіана» [5, с. 287]. Щоправда, ці дослідники схиляються до іншої версії, запропонованої Горацієм. Римський письменник писав, що «в лінію були поставлені 6 ескадр Антонія: 3 – на правому, 1 – в центрі і 2 – на лівому фланзі і, мабуть, після маневру Агриппи 3 ескадри лівого крила і центра повернули в гавань, а оскільки 2 правофлангові ескадри не змогли зробити це через флот Клеопатри, то вони підняли весла і здалися. Після цього Клеопатра повернула в Єгипет, а за нею прослідував Антоній із 40 кораблями під його безпосереднім керівництвом» [Там само].

Саме «Порівняльні життєписи» Плутарха, зокрема, «Життєпис Антонія» стали головним джерелом трагедії Вільяма Шекспіра «Антоній і Клеопатра» (1606–1607). Щоправда, деякі історичні деталі запозичені з «Громадянської війни» Аппіана [4, с. 672].

На наш погляд, прелімінальною фазою стало рішення Марка Антонія відмовитись від традиційної для нього стратегії ведення війни на суші та пристати на «пропозицію» Октавія Цезаря, який викликав його на морський бій. Саме від цього кроку Антонія намагається відмовити його полководець Канідій: «Бач, Цезар / Те, що йому невигідне, відкинув. / І ти зроби так само» [6, с. 473]. Суголосними є і зауваги іншого прибічника Марка Антонія – Енобарба, який говорить: «Доблесний владарю! / Дарма ти нехтуєш своїм мистецтвом / Уславленим вести війну на суші» [6, с. 474]. На що Антоній рішуче відповідає: «Я битимусь на морі» [Там само]. Його рішення викликане пристрасним почуттям до Клеопатри, котра обіцяє підтримати Антонієве військо на морі: «Є в мене шістдесят галер, не гірших / За Цезареві» [Там само]. Не вести бій у морі просить Антонія й легіонер: «Славний володарю, / Не бийся на воді, не довіряй / Дошкам зогнилим. Що, цей меч, ці рани – / Погана запорука? Фінікійці / І єгиптяни хай собі пірнають, / Мов ті качки, – а ми на суші звикли / Перемагать, нога йдучи у ногу» [Там само]. Таким чином, відбувається певна відмова Антонія від звичної для нього воєнної практики (перемагати на суші), від'єднання від вже існуючого усталеного принципу ведення війни, яке Шекспір майстерно змальовує у полілогах між дійовими особами.

Власне лімінальною можна вважати ситуацію, коли Антоній, побачивши, що Клеопатра розвернула свої галери у протилежний від бойовища бік, прямує за нею, ганебно тікаючи з поля бою. Про це читач дізнається з вуст прибічників Антонія. У розпачі Енобарб говорить: «Всьому кінець! Дивитися несила, / Як флагманське судно «Антоніада», / А з ним усі єгипетські галери / Тікають. О, коли б мені осліпнуть!» [6, с. 476]. Не менш емоційними, сповненими метафор та порівнянь, є слова Скара: «Коли вона чкурнула, / Антоній, жертва чарів, залишивши / Бій в розпалі й вітрил піднявши крила, / Мов селезень закоханий, майнув / За нею вслід. Такої ще ганьби / Не бачив зроду. Досвід, честь, відвага – / Усе загинуло» [6, с. 477]. Канідій розуміє, що Антоній так вчинив через свої почуття, адже раніше він ніколи не тікав, кидаючи своє військо напризволяще: «Хай би наш Антоній / Був тим, ким був, усе б ішло гаразд. / А він і нам подав

ганебний приклад / Своєю втечею» [Там само]. Ситуація лімінальності впливає і на поведінку інших героїв: Скар вирішує перечекати у Пелопоннесі, Канідій хоче здатися Цезареві, а Енобарб – йде за Антонієм.

Постлімінальна фаза представлена сценою в палаці Клеопатри (Дія 3, Сцена 11), де розкривається вся глибина внутрішньої катастрофи Антонія, його відчай, розпач, сором і каяття: «Земля мене не хоче / Терпіть – їй соромно мене носити. / Я мов спізнілий подорожній, друзі, / Що марно в двері стука» [Там само]. Він усвідомлює результат свого вчинку: «Я сам утік і боягузів / Навчив показувати спину» [6, 478] або «Тепер я ладен з сорому згоріти» [Там само]. У своїй слабкості він звинувачує Клеопатру: «До чого призвела ти, єгиптянко! / Бач – сором від очей твоїх ховаю, / Як озирнусь на все моє минуле, / Безчестям знищене» [6, с. 479]. У палких промовах Антонія відображається його трансформація, внаслідок якої він перетворюється зі славетного полководця та державного діяча на боягуза і втікача. Водночас тут бачимо вчинок людини, яка перебуває під шаленим впливом кохання: «Ти знала, єгиптянко, – серцем міцно / Я до твого прив'язаний стерна / І потягнуся слідом. Знала й те, / Що у твоїх руках моя душа: / Тобі кивнути досить – і забуду / Богів веління» [Там само].

У своїй художній інтерпретації широковідомого епізоду римської історії, Ренесансний геній не просто описує подію, яка змінила хід війни, а й розкриває внутрішній світ героїв, робить їх справжніми, показує їхні сильні та слабкі сторони, змушуючи реципієнтів співпереживати персонажам.

Література

1. Cuddon J. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New Jersey, Wiley-Blackwell, 2013. 784 p.
2. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-structure. Hawthorne, New York : Aldine, (1969) 1995. 213 p.
3. Van Gennep A. The Rites of Passage ; translated by M. B. Vizedomand, G. L. Caffee. Chicago : University of Chicago Press, (1909) 1960. 198 p.
4. Алексєєнко О. Антоній і Клеопатра : післямова. *В. Шекспір. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 672–678.
5. Балух В., Коцур В. Історія Стародавнього Риму : курс лекцій. Чернівці : Книги XXI, 2005. 680 с.
6. Шекспір В. Антоній і Клеопатра. *В. Шекспір. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 416–526.

Демедюк М. В.
к. філол. наук, науковий співробітник
Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, м. Львів

ФОЛЬКЛОРНА ВІЗІЯ ПОХОДУ НА ПШЕБРАЖЕ (ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПРОТИСТОЯННЯ НА ВОЛИНІ)

Однією із трагічних сторінок періоду Другої світової війни на Волині та Західному Поліссі є історія українсько-польського протистояння, яке поляки називають Волинською різнею, українці – трагедією, конфліктом чи просто використовують термін «Волинь-43» [11]. Останній занадто звужує у часі проблематику, адже витоки українсько-польської напруги глибші і не варто зводити все до подій 1943 року. Загалом сюжети, в яких фігурують поляки як представники етнічної меншини Волині, можна розділити на 3 групи: місцеві співчувають та допомагають полякам, польська самооборона нападає на сусідні українські села і грабує їх, поляки-шуцмани відзначаються жорстокістю при зустрічі з українцями [3]. Отож, поруч із оповідями про вигнання поляків-осадників із хуторів на території Волинського Полісся (Майдан, Новосілки та ін.) функціонують сюжети про похід на польські колонії з метою захисту мирного населення від набігів воєнізованих частин самооборони та загонів Армії Крайової, що безпосередньо пов'язані із періодом Колківської повстанської республіки.

Спочатку варто навести коротку історичну довідку про вказаний населений пункт. Колонія Пшебраже (с. Пшебродзь; з 1921 р. – Пшебраже – польська колонія, що була заснована 1864 року; з 1964 р. – с. Гайове Ківерцівського р-ну Волинської обл.), що становила південну межу Колківської республіки, сприймалася як центр збройного опору польських поселенців. Саме на Пшебраже втікали поляки-осадники із сусідніх сіл і містечок. Водночас озброєні загони із Пшебраже чинили набіги на сусідні села, грабували і вбивали місцеве населення. З історичних джерел дізнаємося, що база самооборони була створена у березні 1943 року. До її складу входили села Холопини, Язвини, Мости, Видранка, Загайник. Навколо спорудили оборонну лінію – окопи, бункери, загородження з колючого дроту [2]. Тут постійно перебувала озброєна варта із місцевих. Заручилися поляки також допомогою радянських партизанів із загону Мєдвєдєва, що дислокувався у Цуманських лісах. Діяльність бази та використання зброї самооборонівці узгоджували з окупаційною нацистською адміністрацією у м. Ківерці. На північ від Пшебраже була територія, контрольована бійцями УПА. Про діяльність загонів самооборони як героїчного етапу в польському опорі часів Другої світової війни можна дізнатися із спогадів коменданта Пшебраже Генриха Цибульського [15]. Спогади учасників повстанського руху Волині презентують протилежний погляд на проблему українсько-польського протистояння [1; 12; 14]. Сьогодні ж я пропоную подивитися з відстані 80 років після подій та зрозуміти, які сюжети про

Пшебраже фольклоризувалися та залишилися в активному побутуванні мешканців Волинського Полісся.

Підкреслю, що лише в період Незалежности ця тема могла бути проговорена відкрито, а тому часто оповідання та перекази передавалися вже від дідуся/бабусі внукам, пропускаючи одне покоління. Винятки становлять ті діти учасників та свідків подій, які цілеспрямовано цікавилися історією краю чи були причетні до місцевих РУХівських осередків. Відомо, що між самообороною пляцувки та загонами УПА постійно тривали сутички, в яких гинули представники обох сторін. 5 липня 1943 р. відбулася атака УПА на базу самооборони, під час якої загинуло десять поляків. Відплатна акція не забарилася. 11 липня загони з Пшебраже напали на с. Тростянець, вбили 18 місцевих мешканців та кілька жителів інших сіл. Леся Бондарук наводить спогади жительки Тростянця про напад самооборонівців на село: *«Найстрашніше було на Петра і Павла (тобто 11 липня 1943 р.). Поляки цепом ішли між житами в село і, кого бачили, стріляли. Тоді було вбито не менше п'яти чоловік. Вишневського Степана. Тарасюки, Максимуки. В тій перестрілці нашу хату і все господарство спалили. Забрали поляки коней, корів. Їх там на Преображі зібралося багато, їсти треба було, то вони йшли, грабили. …Втікали ми, хто куди, а німці, як і поляки, цепом ішли. Хто їм попадався на дорозі, того стріляли. Сидимо, приходять поляки. Починають нам погрожувати. З мене особисто зняли піджака, витрясли з нього і забрали. Я стала плакати, то поляк гранатою мені під носом поводив – тако-о»* [2]. В усному наративі повсюдно акцентується на надзвичайній агресивності польських озброєних формувань щодо мирного населення («І вона йшла і десь натрапила на їх чи вечором чи ноччю. Одній дивчинці було шість, а другій десіть років. І їх повбивали і її вбили. Навіть на нашому полі, на нашому житі закопали» [10], «І хазяїн вийшов з хати. Ну родич наш. Давати коровам їсти. Біг поляк чириз подвір'я, вистрілив в його і побіг дальше. Не питаючи нічого вистрелив. Не воєнного якогось, а обичного сільського дядька» [8]).

З огляду на історичний контекст цілком закономірною є поява в усній традиції сюжетів про похід на Пшебраже, який тлумачиться як захисний чин, організований загонами УПА для нейтралізації загрози для Колківської республіки: «То вже полякі десь там аж туди на Прибражи на тому вже людей били наших. Да й вже люде брали хто шо да йшли обороняти. Як война стала да поляк одогнали, то вони стали нападати на людей. Дий то так ходили обороняти. Хто з чим йшли» [9].

Похід зображений як масова акція, яка однак відбувалася без примусу з боку упівців та налічувала до півтори тисячі учасників. Різниться в оповідях і датування походу: від початку липня до середини серпня («То по-моєму посля жнив ішли. Ми повиходили з матирою і дивилися як вони їхали» [6]). Очільником захисної акції в усній традиції є саме Рубащенко (Степан Коваль), якого часто зображують як ідеального повстанського командира, що розуміє важливість як боротьби, так і продовження роду.

Мотив стихійності підкреслений зображенням зброї та повсякденного одягу учасників, що доводить їхню селянськість, а не приналежність до війська: «Їхали дядьки, мужикі в свому повдягнені. І коса на такуй довгуй тичці одрубана приклепана там в кінці. Юзік приклепував. Вилкі тіки шо на кінці зуба їдного набивали. Дехто мав рушницю охотнічу, то сидят на возу і тако вже диржат. Ото вони їхали на Пшибраже, з якіх сіл, то я вже ни докажу» [6], «І як на Пшибраже йшли бачив. Як поляків били. А з вилками йшли, нима ниякого оружия ни в кого геть ничо. Взяв вилкі на плечи, побрали і пішака геть на Шибраже» [8], «Памитаю, а шо ж. кумарівци, а на тим конци були да з Чоторійська йшли. Да стройовею всі. Той з штиком, а той з вилками. Пошли стройовею такєю. Батько му тоже ходив був» [7].

З історичних джерел відомо, що серпневий похід на цю колонію завершився невдало, адже поляки, заручившись підтримкою німців з Ківерців та совєтських партизанів із загону Прокоп'юка, зуміли протистояти упівцям та недосвідченим селянам без зброї. Про наслідки акції дізнаємося також із свідчень керівника бою Степана Коваля – «Рубащенка» та повстанців-учасників бою. Усі підкреслюють, що в загонів УПА були втрати вбитими та пораненими, і командири прийняли рішення завершити штурм Пшебраже [13, с. 583]. Однак в усних оповідях часто не знаходимо невдалого фіналу, а навпаки акція завершується позитивно для українців: «От запамиталоса. І хтось з церкви крузь окно їх фотографірував. От я малею запамитала. І вони йшли на те Пшебраже. Але вони пошли ди й вже тих поляк там ни було чи шо, бо вони зразу назад повирталиса. Але вже як вони пошли, то тиї поляки повтикали. То бандеровци організували, бо ж бандеровци стали поляк виганяти» [4]. Поява такого мотиву цілком зрозуміла з огляду на особливість усної оповіді, в якій акцент зміщується на зображення самого походу як героїчного чину. В окремих текстах натрапляємо навіть на мотив перемоги українців під Пшебраже, що суперечить історичній правді, однак презентує типову художню трансформацію подій: «Пребраже кала Ківерец там вони були з оружієм ті поляки. Ну там битва була. Українци перемогли, бо їх більше було. Полякі тоже вредни були, грабили людей» [5]. Ймовірно, що стимулом для появи версії з перемогою повстанців стало також переселення поляків із Пшебраже, що здійснили совєти у 1947 році. А оновлене село Гайове заселили вихідці із-за Бугу, яких і дотепер місцеві не сприймають як своїх, а називають забужанами.

Підсумовуючи підкреслю, що українсько-польське протистояння на Волині ще потребує детального аналізу як із боку істориків, так і дослідників усної традиції. Часто письмові свідчення та вторинний наратив містять протилежні твердження і це важливо для осягнення глибини проблеми. Ключовим акцентом в оповідях про похід на Пшебраже є не перемога чи поразка українців над поляками, а спільність дій, готовність захистити свою землю, що зібрала воєдино як військових УПА, так і мирне населення волинських сіл. Чоловіки, не маючи зброї, були готові боронити своє підручними засобами, серед яких в наративах оповідачі акцентують на вилах і косах. Поляки ж

постають в українському наративі про Пшебраже нападниками, збройним формуванням, від якого потрібно захищати своїх.

Література

1. Байда Т. *Хрещені вогнем*. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2008. 248 с.
2. Бондарук Л. *Польське Пшебраже – українське Гайове: конфлікт без переможців*. URL: https://history.rayon.in.ua/topics/629547-polske-pshebrazhe-ukrainske-gayove-konflikt-bez-peremozhtsiv (дата звернення: 05.09.2024).
3. Демедюк М. Міжетнічна взаємодія у фольклорній прозі Волинського Полісся про події 40–60 рр. XX ст. *Народознавчі зошити*. 2019. № 4. С. 898–905.
4. Зап. М. Демедюк від Будь Ольги Іванівни, 1936 р. н., нар. в с. Комарове Маневицького р-ну Волинської обл., освіта – 4 класи, працювала в колгоспі, 25.07.2021.
5. Зап. М. Демедюк від Власіка Миколи Степанович, 1931 р. н., нар. в с. Лісово Маневицького р-ну Волинської обл., освіта – 4 класи, працював на залізниці. 11.07.2021.
6. Зап. М. Демедюк від Горбача Олександра Васильовича, 1930 р. н., нар. в с. Ситниця Маневицького р-ну Волинської обл., освіта – 2 класи. Працював в колгоспі 19.08.2019.
7. Зап. М. Демедюк від Зубаля Андрія Васильовича, 1931 р. н., нар. в с. Комарове Маневицького р-ну Волинської обл, освіта – 4 класи. 26.07.2021.
8. Зап. М. Демедюк від Назарчука Юрія Івановича, 1930 р. н., нар. в с. Новосілки Маневицького р-ну Волинської обл., освіта – 4 класи, працював у колгоспі, 25.07.2021.
9. Зап. М. Демедюк від Водько Євдокії Гордіївни, 1932 р. н., народилася в с. Хряськ Колківського (тепер Маневицького) р-ну Волинської обл., освіта – 3 класи, працювала в колгоспі. 8.08.2018.
10. Зап. М. Демедюк від Мосійчука Петра Трифоновича, 1931 р. н., нар. в с. Годомичі Колківського (тепер Маневицького) р-ну Волинської обл., освіта – середня-спеціальна. Працював директором будинку культури смт. Колки. Проживає в смт. Колки. 22.07.2018.
11. Каліщук О. Волинь'43: історіографічне пізнання і криве дзеркало пам'яті. Львів : Простір «М», 2020. 527 с.
12. Мосійчук П. Спротив. Тернопіль : Підручники і посібники, 2018. 352 с.
13. Протокол допиту І. Шарука. *Літопис УПА. Нова серія.* Київ–Торонто, 2007. Т. 9. С. 581–586.
14. Семенюк С. І гинули першими. Нотатки волинського підпільника. Луцьк : ВМА Терен, 2010. 228 с.
15. Cybulskyj H. Krwawy Wołyń' 43. Niepokonana Polska Twierdza. Bellona, 2016. 384 c.

Демчук О. А.
доктор філософії зі спеціальності 035 Філологія
Національний університет «Острозька академія»

ОСМИСЛЕННЯ СВІТОВИХ ВОЄН У ПРОЗІ В. МАХНА: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У сучасному літературознавчому дискурсі особливо актуальним постає дослідження досвіду світових та громадянських воєн, збройних конфліктів у зв'язку з російсько-українською війною, що почалася 24 лютого 2022 року (за офіційними джерелами) й триває дотепер. У центрі аналізу й інтерпретації постають тексти, провідною проблематикою яких є загострене відчуття тожсамості, пам'ять, травматичний досвід тощо. На думку Оксани Пухонської, звернення до питання відновлення ідентичності тенденційне для текстів останніх п'яти років. Дослідниця наголошує, що так література реагує на травму, зокрема – травму витісненої пам'яті [5, с. 141], використовуючи літературу як спосіб задокументувати реальність і рефлексії щодо неї. До письменників-інтерпретаторів знакових історичних подій і віх маємо всі підстави віднести Василя Махна, який порушує проблематику світових воєн як у збірці оповідань «Дім у Бейтінґ Голлов» (2015), так і в романі «Вічний календар» (2019).

Питання ідентичності, національної пам'яті та травматичного досвіду стали об'єктом студій Наталії Горбач, Мирослави Іванишин, Петра Іванишина, Миколи Козловця, Артура Малиновського, Ярослава Поліщука, Оксани Пухонської, Олексія Сніченка, Ольги Харлан, Жанни Янковської та інших. Частково у своїх наукових розвідках порушували проблематику тожсамості на тлі історичних подій на прикладі текстів Василя Махна такі дослідники: Тамара Гундорова, Ігор Котик, Світлана Кочерга, Ігор Набитович, Йоханан Петровський-Штерн, Марія Ревакович, Богдан Рубчак та інші. Утім, жодна з праць не стосувалася осмислення й трактування досвіду світових воєн у художній прозі Василя Махна, що й робить цю студію актуальною.

Мета розвідки полягає в дослідженні дискурсу світових воєн у прозових текстах Василя Махна, в характеристиці питань ідентичності та взаємодії *свого* й *чужого* на тлі історичних подій.

Здебільшого у творах, де порушено проблему тожсамості у зонах війни, у контексті повоєнного чи колоніального/постколоніального дискурсу, лейтмотивом стає конфронтація та взаємодія різних ідентичностей та країн, *свого* й *чужого*. Це переносить проблематику текстів, де відтворені знакові історичні події, в річище імагології, методологію якої сформували Манфред Беллер, Гуґо Дизеринк, Юп Лірссен, Даніель-Анрі Пажо та інші. У художній прозі Василя Махна, зокрема, авторське осмислення складних антропологічних і культурних питань відбувається в контексті відтворення подій Першої й Другої світових воєн. Можна сказати, що автор у текстах зміщує акцент із історії на людину в ній, на стосунки *свого* й *чужого*, що є ключовим в аспекті імагології [2, с. 370].

Найяскравіше історіософію Василя Махна відтворено в тексті «Вічний календар» (2019), оскільки він контамінує в собі жанри сімейної саги та історичного роману [7, с. 115]. Текст містить три частини, кожна з яких відтворює певний історичний відтинок: період правління османів на територіях України у XVII сторіччі; період Першої світової війни; період Другої світової війни й сьогодення.

Хоча й у романі створено доволі інклюзивний простір для співіснування різноманітних культур, автор не оминає об'єктивного відтворення конфліктних ситуацій, що характерно для дискурсу воєн. Географічним центром збройних конфліктів і деструктивних форм міжнаціональної взаємодії стають українські землі, позаяк турецько-польське протистояння II половини XVII століття та світові війни відбуваються здебільшого в координатах сучасної Тернопільщини. Передусім ідеться про Бучач, вигадану Митницю (Базар), Чортків, центральний топос – Язловець. Автор метафорично називає окреслену топографію саламандровою землею, що в розумінні письменника – території «збройних сутичок, пожеж, пролитої крові, жаху. Але не одне покоління чужинців тут знаходило прихисток, stabilitas loci, кидаючи в цю прикордонну землю зерна своєї культури» [1, с. 9]. Таким чином, війни стають одним із ключових чинників, які перетворюють топоси на етнокультурні пограниччя (помежів'я, фронтирні зони), оскільки збройні криваві протистояння стають причиною змішування етносів (у романі «Вічний календар» такими етносами є, наприклад, вірменські, єврейські, польські, турецькі, українські та інші).

Вагома частина роману описує культурне багатоголосся у фронтирних зонах за часів збройного протистояння Османської імперії та Речі Посполитої впродовж XVII століття. Василь Махно відтворює взаємодії образів-загарбників із жителями українських територій, на яких і польська, й османська експансії частково нівелювали традиції та звичаї місцевих мешканців.

Із початком другої частини роману письменник переносить реципієнтів у XX століття – у період Першої світової війни. У тексті здебільшого на прикладі Язловця репрезентовано негативний вплив політики правління *ворожого* (втіленого в образах загарбників спочатку з Речі Посполитої, а потім і Австро-Угорської імперії), оскільки за два століття під владою чужинців *«Язлівець занепав, і перетворився на велике село»* [3, с. 205]. Подібна трансформація колись величного міста з добре розвиненою зовнішньою політикою та торгівельними шляхами у звичайне село свідчить про байдуже ставлення влади до української території й народу в той конкретний відтинок часу. Окрім того, йдеться про невміння *чужого* грамотно використовувати ресурси місцевості й налагоджувати міжнародні відносини. Надалі у романі Василя Махна спостерігаємо, як жителі подільських земель укотре переживають потрясіння, оскільки території, де розташовані їхні домівки, знову перетворилися на зону війни двох потужних на той час імперій. Трансформується склад населення, змінюючи багатокультурне середовище, а язловецька топографія стає саламандровою землею, перебуваючи у вогні. У той час до австро-угорської армії приєдналися турецькі союзники, а

«місцеві не почувалися в повній безпеці, бо знали, що росіяни стоять за кілька кілометрів і будь-коли можуть ударити по стратегічному місцю» [3, с. 278]. Утім, в очах місцевого населення представники Австро-Угорщини за часи свого правління набули рис не так *ворожого*, як *іншого*. Так само швидко у фронтирних зонах освоїлися представники турецького народу, хоча й досі були чужинцями. Звісно ж, росіяни мали однозначну репутацію загарбників, оскільки порушили звичний на той час устрій.

Новий етап реальності у межах етнокультурних пограничч Тернопільщини настав після Другої світової війни, коли у березні 1945 року до Митниці *«прибрело два десятки родин, перемучених виснажливою подорожжю чужих людей»* [3, с. 457]. Ідеться про переселенців із Надсяння, котрі були вимушені переїхати через політичні домовленості про поділ територій між СРСР і Польщею. Зміна місця проживання й втрата дому далася людям дуже болісно: *«Кордони замкнені – повертатися нікуди. Лише у снах переселенці йшли пішки з Митниці й доходили до Сяну або ставали легкими, наче ангели, і кружляли над рідними домівками»* [3, с. 459]. Щоранку нові митницькі мешканці поверталися в реальність, віддалену від місць пам'яті, що формували їхню ідентичність. Олексій Сінченко вважає, що втрата Батьківщини, а в цьому випадку – рідного простору, «неминуче призводить і до втрати самої основи людської екзистенції» [6, с. 166]. Таким чином, війна в художній прозі Василя Махна стає головним чинником виникнення комплексу безґрунтянства.

Концепт буттєвого бездомів'я на тлі війни стає лейтмотивом і збірки оповідань «Дім у Бейтінґ Голлов» (2015). Зокрема, герої оповідання «Капелюх, дактилі, сливи», перебуваючи у мультикультурному просторі Чорткова на початку Другої світової війни, відчувають загубленість, зумовлену також і загальними настроями та атмосферою в суспільстві перед одним із найжорстокішим періодів XX століття. Серед персонажів, що відчувають себе загублено, Леопольд Левицький, який мріє віднайти дім як метафізичну категорію, місце, де йому завжди буде комфортно; Моше Зальцінґер, котрий мріє переїхати в Америку; польський полковник Ян Марцелій Котарба, що перебуває в Чорткові за наказом командування, хоча прагне віднайти дім. Військовий щоночі бачить сон, у якому втікає до місця свого ментального прихистку: *«Ночами його сни звивали собі кубла, як серпневий вітер у ринвах. Цієї ночі він біг містом у формі колійовця; тікав, але ніяк не зміг знайти потрібної вулиці, що вивела б його на дорогу до Заліщик»* [4, с. 53]. Його сім'я не встигає ніде пустити коріння, оскільки полковник змушений постійно змінювати місце проживання у зв'язку зі своїми обов'язками. Друга світова війна підсилює проблематику безґрунтянства в оповіданні «Онуфрій і Титєна», позаяк під час жорстоких і кривавих подій, перебуваючи в постійній небезпеці, ніхто не може почуватися вдома.

Отже, у художній прозі Василь Махно порушує проблематику взаємодії, прийняття та конфронтацій *свого* й *чужого* на тлі історичних подій у межах топосів-пограничч, що виникають, зокрема, внаслідок воєнних дискурсів. Війни стають поштовхом до вимушеної зміни проживання, а політичні ігри

трансформують кордони, залишаючи мешканців територій, поділених між країнами, наодинці з кризою ідентичності, спричиненою втратою місць пам'яті. Війна в текстах Василя Махна постає основним чинником виникнення екзистенційної загубленості, комплексу людини без ґрунту, що втратила свій дім.

Література

1. Кочерга С. Пограниччя як текст: ретроспекція сучасної романістики. *Геопоетичні студії. Науковий альманах. Феномен місця*. 2020. Вип. 5. С. 6–15.

2. Лірсен Дж. Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*. 2011. № IV. Ч. II. С. 362–375.

3. Махно В. Вічний календар. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 624 с.

4. Махно В. Дім у Бейтінґ Голлов. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 176 с.

5. Пухонська О. Війна поза війною, або чи можлива втеча від травми (за романом Гаськи Шиян «За спиною»). *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2023. № XI/1. С. 139–154.

6. Сінченко О. Безґрунтянство як екзистенціальна проблема в повісті «Без ґрунту» В. Домонтовича й «Еней та життя інших» Юрія Косача. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.* Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 6. С. 159–167.

7. Федоряка Л. Взаємовплив жанрів історичного роману та родинної саги у творі «Століття Якова» Володимира Лиса. *Матеріали студентських наукових читань :* збірник наукових праць. Кривий Ріг, 2019. Вип. 6. С. 114–119.

Деркачова О. С.
д. філол. наук, професор
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ

ОСМИСЛЕННЯ ТЕМИ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКИХ КОМІКСАХ

Комікси, попри їх первісне значення як комічних чи комедійних, давно вже перестали асоціюватися тільки з розважально-сміховою культурою і сприймаються як поєднання розповіді та візуальної дії без відсилу до смішного. Різні за змістом, жанром, стилем відтворення візуальної частини, короткі стрипи, графічні романи, серії, вони проживають то розквіт, то занепад, то знову розквіт. Їх критикують, хвалять, відзначають преміями та нагородами, не помічають або підносять. Український мистецький простір довший час лишався осторонь створення візуальних історій про героїв та супергероїв, а з 90-х роках поволі починають виборювати своє право на існування. Активним стає звернення до історичного минулого України і прочитання, переосмислення вже існуючої героїки, щоб на її основі згодом створювати нових героїв.

З'являються «Пригоди запорожців на суходолі і на морі» Олеся Ільченка та Костя Лавра, «Похід князя Олега на Царгород» Юрія Логвина, «Буйвітер» Костянтина Сулими, «Повернення Мамая», «Святослав і вікінг» Ігоря Баранька, «Мамай-змієборець. Кіква» Ігоря Баранька та Святослава Яворівського, «Бій богатирів» та «Облога печенігами Києва» Сергія Позняка, «Марко Пиріг, запорожець» Вадима Карпенка та Олександра Гайдученка. У 2008 році з'являється «Максим Оса» Ігоря Баранька. За його мотивами в перше в історії українського кінематографу було знято фільм «Максим Оса: золото Песиголовця». У 2008 році видання коміксів переживає кризу, пов'язану зі світовою економічною кризою. Але вже незабаром з'являються «Даогопак», «Воля», «Чуб» та ряд інших, список коміксів на українську історичну тематику поповнюється і зараз.

Туга за власним надзвичайним героєм, впізнаваним та популярним, однозначно, присутня в українському контексті. А козаки є спробою, колись вдалою, колись менш, заповнити цю порожнечу і витворити аналог супергероя – яскравого, впізнаваного рятівника світу, і не лише українського.

Козак для українця є певним архетипом захисника-рятівника як такого, а також захисника української держави та державності. Фактично – це готовий супергерой з готовою зовнішністю, характеристиками, силами, якого лиш потрібно помістити в потрібному художньому просторі, використовуючи або історичні факти, або епоху козаччини, або вигадуючи власну історію поза межами козацького хронотопу. Тому з'являються козацькі історичні комікси, фентезі, блокбастери, казки, горор, кіберпанк тощо. Але у будь-якому випадку автори тяжіють до створення козацького епосу та зображення національного героя, наділеного надзвичайними можливостями.

Графічна історія «Пригоди запорожців на суходолі і на морі» Олеся Ільченка та Костя Лавра виходила по кілька сторінок в журналі «Соняшник» № 1–8 в 1991 р. і на той час стала одним із перших коміксів на тему козацтва та козаччини. У центрі – оповідь про родину Довганів часів виникнення козацтва. Так, у бою гине матір братів Довганів та один із братів. І далі розповідь ведеться про звитягу батька Івана та його Сина Тимоша, про їхню боротьбу з турками, татарами, поляками зі збереженням художньої історичної правди. Варто зазначити, що цю історію ще не можемо назвати повноцінним коміксом, це радше текст з графічними ілюстраціями, а до коміксу його наближає хіба що поділ сторінки на панелі та присутність де-не-де баблів.

«Як Пиріг став Пирогом» Вадима Карпенка та Олександра Гайдученка (1992) пропонує мальовану історію з тих давніх часів, «що вже мало хто й пам'ятає», що трапилася навесні «тисяча чотириста… чи може, п'ятсот…» [4, с. 4]. Проте автори самі зауважують та застерігають, що цей комікс не може «правити за посібник з вивчення історії козаччини чи побуту середньовічного українського селянства, оскільки автори не завдають собі клопоту суворо дотримуватися історичних фактів» [4, с. 22]. Історія так і залишилася незавершеною на той час. А вже в 2003 році вийшло перевидання з повною історією хлопця Марка: його мандрівки на Січ та порятунку рідного села. Вочевидь, що годі тут говорити про історичну достовірність, але образ козака-захисника присутній.

У «Земля скарбів» Анатолія Василенка та Юрія Ярмиша (1992) один із епізодів – розповідь про те, як двоє дітей потрапляють у минуле і допомагають козакам вирятувати та звільнити з полону українців. Щоправда, також цю книгу можна назвати коміксом доволі умовно, оскільки це більше історія з графічними малюнками. При чому вербальна історія є абсолютно повноцінною і без візуального матеріалу. А панелі створюють лише подібність до коміксу. У цьому немає нічого дивного, адже український комікс на той час тільки починає входити у мистецький контекст, а «кожен новий вид на початку імітує своїх попередників» [5, с. 151], тому маємо не завжди відповідний зв'язок між малюнком та словом, а сам комікс асоціювався з актом оповідання, хоча «в нього потенційно є й багато інших функцій» [5, с. 152].

Фактично про козацький комікс як власне комікс можемо говорити з появою «Буйвітра» Костянтина Сулими (1995). Це мальована історія, де візуальна складова без вербальної і навпаки втрачають сенс. «Створення (кодуванння) повідомлення у формі коміксу – процес, що відбувається на чотирьох рівнях: історії, інкапсуляції, розміщення та композиції» [4, с. 151]. У цьому коміксі є ці рівні, а також присутні спрощувальні засоби інкапсуляції (синекдоха, метонімія, символи).

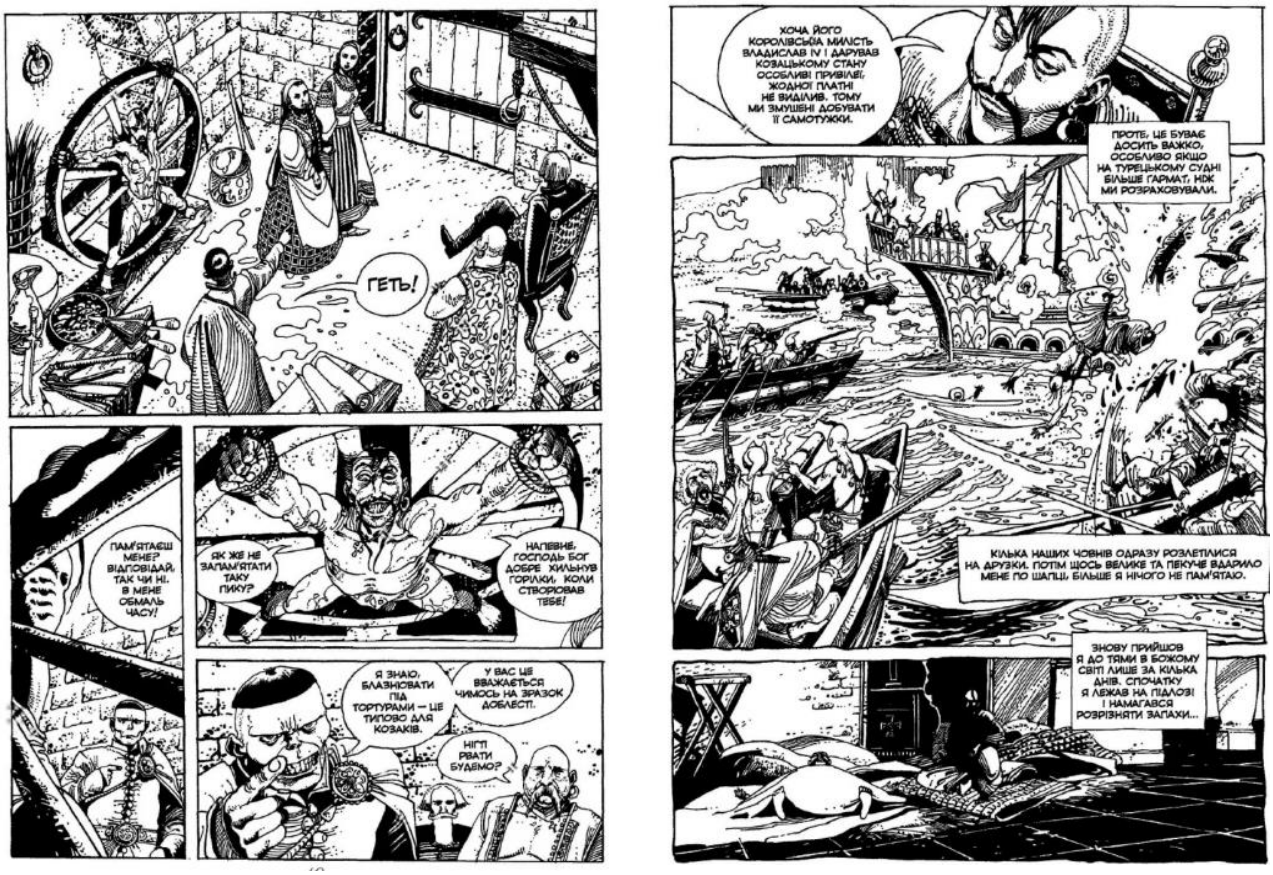




У творі використано художній прийом обрамлення – розповідь ведеться від імені дідуся, що розповідає на ніч своїм онукам казку про козака Буйвітра та те, як тому вдалося знищити самотужки загін османського ватажка Хіз-Герея та звільнити людей, захоплених у полон. Хіз-Герей звертається до темних сил і перемагає Буйвітра. Пораненого козака відвідують троє старців, які вручають йому шаблю, хрестик і святу землю, які наділяють його ще більшою силою. І йому таки вдається перемогти Хіз-Герея. Розповідь онукам переривається несподіваним нападом бусурманів, які вбивають оповідача. Його онуки знаходять меч і розуміють, що дідусь був сином Буйвітра, а усе, що він розповідав, не казка, а правда.

Костянтин Сулима у своєму історичному коміксі вдало трансформує легенди про характерництво, виходячи на універсалії боротьби добра та зла, де український супергерой на боці світлих сил.

«Максим Оса» Ігоря Баранька (2008) продовжує традицію створення у коміксі архетипу захисника, ускладнюється наратив. Хоча сам сюжет більше не героїчний, а авантюрний з елементами містичного детективу. Максим Оса, козак Корсунського полку, що повертається додому після походу на Крим, б'ється з вовкулаками, шукає скарб. Оповідь та рисунок взаємодоповнюють одне одного.



У 2012–2016 роках з'являється графічний роман-блокбастер «Даогопак» Максима Прасолова та Олексія Чебикіна. Це історія в трьох томах: «Анталійська гастроль», «Шляхетна любов», «Таємниця Карпатського Мольфара». «Це книга про взаємодопомогу, про любов до власної країни, про вміння творити історію. Ми наче мисливці вирушили до дрімучих лісів історії і там збирали тонке павутиння наших міфів, магії, співучу іронію кобзарів і наполегливість бойової підготовки характерників. Ми виткали полотно історії образами нових супергероїв. Ми вважаємо, що супергерої нам вкрай необхідні, тому що наша культурна спадщина переповнена героями, які чекають на вихід у світ», – зазначив Максим Прасолов. У першій частині читач знайомиться з трьома друзями: Олексою Скораводою, Тарасом Пересічеволею та бандуристом-характерником Мозговим. За дорученням кошового отамана, вони вирушають у столицю Османської імперії, щоб врятувати з турецького полону козаків. Друга частина – повернення козаків на Січ. Остання частина – подорож у Карпати для участі у лицарському турнірі. Важливу роль у цьому мальописі відіграє гумор, при чому він присутній як у вербальній складовій, так і в малюнках.

Комікс «Чуб: Зоряна байка про козака Чубенка» Олександра Ком'яхова (2013) – це вже міжгалактична історія про закоханого козака Чуба, якому, щоб завоювати серце дівчини Калини, доводиться врятувати світ. Знову маємо образ козака-рятівника. «В землю» Ігоря Штанька та Іллі Чеботаря у трьох частинах (2020) – горор-історія про козацьку помсту. Цикл казок від ГО «Вірні

Традиціям» – це переплетений наратив з поєднанням розповіді про козацьку героїку та героїку сучасних борців за незалежність України.

Також варто згадати історико-містичні комікси Іллі Бакути «Кобзар. Легенди Великого Лугу» (2020), «Кобзар. Вогненароджений» (2022), «Кобзар. Страшна Жінка» (2022), «Кобзар. Падіння Яструба» (2023), події яких відбуваються у XVII столітті.

У 2024 році побачила світ антологія «Характерник» Олексія Чорного та Дарці Зіроньки, в якому таємничий орден техногенних лицарів-жерців захищає людство від чудовиськ після ядерної катастрофи.

Як бачимо, супергероїка відіграє важливу роль у зображенні козаків у коміксах, «коли справжній героїзм не в надприродних здібностях, а в непохитності перед величезними труднощами» [2, с. 252]. Проте, звісно, наші автори не можуть оминути таку тему, як характерництво. Якщо традиційні коміксові супергерої сформувалися на базі науково-фантастичної суперлюдини, надлюдини бульварних журналів і таємного месника [2, с. 253], то наш супергерой-козак має давню історичну традицію, у козакові ми бачимо архетип захисника-рятівника, а таємне месництво пов'язане з ситуацією як історичного минулого, так і теперішнього. Надзвичайна сила козкаків-персонажів – це не наукова фантастика, а віра у характерництво. Як і супергерої інших коміксів, вони виконують просоціальну місію (порятунок України, певного локусу, інших героїв, зрештою, світу), мають яскраво виражену ідентичність (перш за все зовнішню, в якій творцям мальописів чи графічних романів не довелося нічого й вигадувати), володіють силами (надзвичайна фізична сила, героїзм, вміння застосувати магію – тобто наші традиційні уявлення про козаків), а ще невід'ємний компонент супергеройських історій – насилля, адже «супергерої не просто протистоять злу, вони з ним б'ються» [2, с. 262].

Огляд та аналіз коміксів про козаків дозволяє побачити перехід від історій у малюнках та рисунках з текстовим доповненням або навпаки до спроби власне коміксів з усіма законами творення мальописів та графічних романів. Появі мальованих та рисованих історій про козаків передували суспільно-політичні зміни, становлення української державності, адже вони завжди були символом волі та героїчного чину нашого народу. Використання історичних фактів, легенд, міфів, наповнення містичною та магічною складовими, зміщення просторової та часової оптики, поєднання минулого та теперішнього, створення супергероя-козака можемо знайти у мальсторіях та графічних історіях українських творців коміксів, починаючи від 90-х років. Самі ж козаки змальовані або реалістично або міфологізовано, з прагненням ідеалізації та відходу від неї. Окремого дослідження, звісно, потребують понятєво-категоріальний апарат, що стосується загалом коміксів та їх різновидів, а також жанрові дефініції всередині них, як і класифікація власне козацьких коміксів за різними критеріями.

Література

1. Баранько І. Максим Оса. Графічний роман. Одеса : Євгеніос, 2011. 96 с.
2. Городивський М. Козацька міфологія у сучасному коміксі: як зробити козаків крутими. URL: https://geek.informator.ua/kozaczka-mifologiya-u-suchasnomu-ukrayinskomu-komiksi-yak-zrobyty-kozakiv-krutymy/ (дата звернення: 05.10.2024).
3. Данкан Р., Сміт М., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура. Київ : ArtHuss, 2020. 512 с.
4. Карпенко В., Гайдученко О. Марко Пиріг, запорожець. Київ : МСП «Козаки», 1992. 27 с.
5. Комікс-блокбастер про козаків. URL: https://www.schoollife.org.ua/komiks-blokbaster-pro-kozakiv/ (дата звернення: 05.10.2024).
6. Макклауд С. Зрозуміти комікси. Київ : Рідна мова, 2019. 216 с.
7. Радзієвська В. Козаки у космосі і знищення комуняк: українські комікси поєднують історію і фентезі. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_kozaki-u-kosmosi-i-znischennya-komunyak-ukrayinski-komiksi-poyednuyut-istoriyu-i-fentezi/1005132 (дата звернення: 05.10.2024).
8. Чорний О., Зіронька Д. Характерник. Львів : UA Comix, 2024. 132 с.
9. Uncomics: Історія українських коміксів. URL: https://uageek.space/unc-istoriia-ukrainskykh-komiksiv (дата звернення: 05.10.2024).

Дирибян А. С.
студентка 4 курсу
Бакаленко І. М.
к. пед. н., доцент
Запорізький національний університет

ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Сучасний світ характеризується стрімким розвитком технологій, які все більше проникають у всі сфери життя людини, в тому числі й в освіту. Використання інноваційних технологій в освітньому процесі стає невід'ємною частиною сучасної педагогіки. Нова українська школа ставить перед собою мету, яка полягає у тому, щоб підготувати нове покоління до життя в інформаційному світі, де технології відіграють важливу роль. Тому використання інноваційних освітніх технологій є не лише бажаною, а й необхідною частиною сучасного освітнього процесу.

Мета наукової розвідки: дослідити шляхи використання інноваційних технологій навчання та визначити ефективність їх застосування на уроках української мови.

Проблема використання інноваційних технологій представлена у наукових працях Ш. Амонашвілі, І. Беха, Н. Бібік, А. Границької, Дж. Дьюї, І. Богданової, Б. Ліхачова, С. Пальчевського, О. Савченко, А. Хуторського, В. Шадрікова, В. Шаталова та ін.

Поняття «інновація» в перекладі з грецької означає «оновлення», «новизна», «зміна» [2, с. 3]. Інноваційні технології в освіті – це використання передових технологій, моніторинг сучасних тенденцій у сфері освіти, застосування сучасних методів викладання та навчання.

Науковці визначають такі характерні ознаки інноваційних освітніх технологій, як передбачення і співучасть: «здатність розуміти нові, незвичайні ситуації, передбачати майбутні події та оцінювати наслідки прийнятих рішень, крім того, навіть створювати можливе і бажане майбутнє; соціальну активність, тобто участь особистості в найважливіших видах діяльності, її особистий вплив на прийняття локальних і глобальних рішень, здатність до ініціативи. Інноваційне навчання передбачає готовність діяти в нових обставинах, дослідження того, що може трапитися або що потрібно» [3, с. 240].

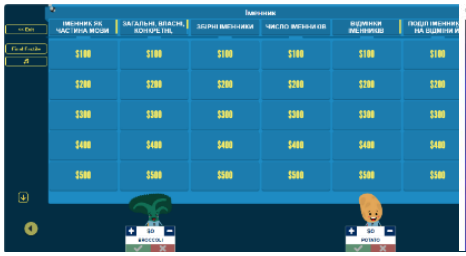
Аналіз науково-методичної літератури дозволяє класифікувати освітні інноваційні технології: інтерактивні технології передбачають активну взаємодію між усіма учасниками освітнього процесу; ігрові технології використовують ігрові елементи для мотивації навчання та розвитку практичних навичок; технології проєктного навчання засновані на самостійній роботі учнів над проєктами, що дозволяє інтегрувати знання з різних предметів; особистісно-орієнтовані технології спрямовані на розвиток індивідуальних особливостей кожного учня,

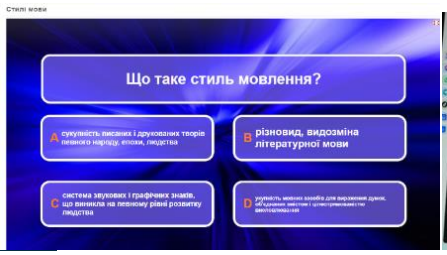
його творчих здібностей та самостійності; портфоліо передбачає збір результатів особистих досягнень учня чи вчителя; пізнавально-дослідницька діяльність (учні активно залучаються до різноманітних навчальних експериментів, наочно бачать хід та результат своєї роботи, учитель дає учням проблемне завдання, яке можна виконати шляхом дослідження або експерименту).

Інноваційні технології навчання мають бути насамперед спрямовані на формування особистості, націленої на успіх у будь-якій сфері застосування своїх здібностей. Тому основною метою використання інноваційних технологій у навчально-виховному процесі сучасної школи є формування творчого нестандартного мислення, розвиток уміння учнів мотивувати свої дії, самостійно орієнтуватися в отриманій інформації, розвиток дітей завдяки максимальному розкриттю вроджених здібностей з використанням останніх досягнень науки.

Переконатися у доцільності та результативності використання інноваційних технологій на уроках української мови можемо на прикладі матеріалів педагогічної практики, під час якої ми змогли використати різні інноваційні технології, зокрема інтерактивні вправи, «мозковий штурм», інтерактивні плакати, віртуальні екскурсії, квести тощо.

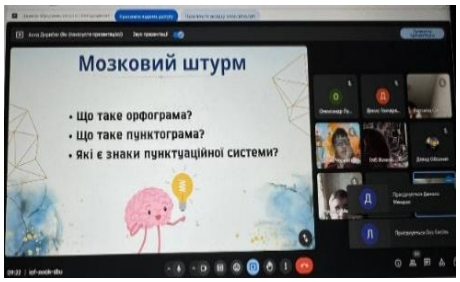
Використання інтерактивних вправ – це сучасний підхід до навчання, який передбачає активну участь учнів в освітньому процесі. На відміну від традиційного пасивного сприйняття інформації, інтерактивні вправи заохочують учнів до взаємодії, дослідження, обговорення та практичного застосування знань. Наприклад, розроблена нами на онлайн-платформі «Factile» гра «Jeopardy-Іменник», сприяла закріпленню знань учнів з теми. До участі у грі були залучені об'єднані у дві команди всі учні класу. Питання гри мали різний рівень складності завдань (чим більша сума балів, тим складніше завдання), але командна робота дозволила учасникам подолати всі труднощі, повторити пройдений матеріал та удосконалити практичні навички.





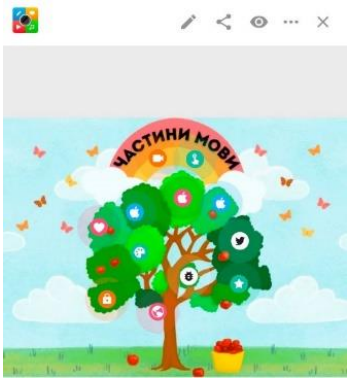


Не менш захопливими були інтерактивні ігри, створені на платформі LearningApps: гра «Перший мільйон» (тема «Стилі мови») та вправа-класифікація (тема «Складні речення з різним видами зв'язку») для учнів 10 та 6 класів відповідно, які змогли в ігровому форматі закріпити нову тему.



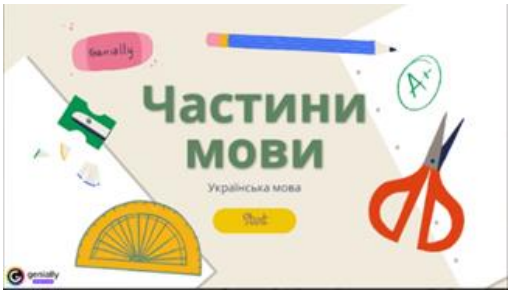
Для вивчення теми «Основні орфограми та пунктограми» з метою актуалізації набутих знань учнів нами була використана технологія «мозковий штурм», що передбачала колективне обговорення теми, забезпечила вільне

висловлення думок усіх учнів та спонукала до більш активних пошуків практичних прикладів до теоретичних питань.



Інтерактивний плакат – це сучасний дидактичний інструмент, який поєднує в собі візуальну привабливість традиційного плаката з інтерактивними можливостями цифрових технологій. Він дозволяє не просто передавати інформацію, а й залучати учнів до активної взаємодії з навчальним матеріалом. На зображені представлено плакат з теми «Частини мови», що містить ключові терміни, теоретичний матеріал, ілюстрації, короткі відеоролики, гіперпосилання на вправи та довідкові матеріали. Використання інтерактивного плакату на занятті дозволило цікаво та інтерактивно подати інформацію.

Не менш цікавими для школярів 6 класу стали завдання квесту на тему «Частини мови», що був розроблений на платформі «Genially». Декілька уроків поспіль учні розгадували таємниці, шукали відповіді на заплутані питання та виконували різноманітні практичні завдання. По закінченню квесту учасники отримали дипломи, що засвідчили їх рівень знань з теми «Частини мови».





Зауважимо, що така інноваційна технологія підвищує рівень мотивації до вивчення предмета, тренує логічне та критичне мислення й увагу, закріплює набуті знання на практиці.



Для вивчення складної для шестикласників теми «Рід незмінюваних іменників» нами було обрано ефективний й сучасний формат організації освітнього процесу – урок-віртуальну екскурсію. Урок-екскурсія передбачав 10 зупинок, де учні пригадували уже відому інформацію з теми, дізнавалися нову, виконували різноманітні інтерактивні завдання, а також мали змогу перепочити на «Зупинці відпочинку». Для учнів це був перший досвід такого проведення уроку: вони брали активну участь в обговоренні теоретичного матеріалу, старанно виконували всі практичні завдання та показали високий рівень знань з нової теми. Такий урок підвищив мотивацію учнів до вивчення української мови, стимулював їх до спостереження, аналізу та порівняння мовних явищ.

Отже, використання інноваційних технологій на уроках української мови є ключовим інструментом для якісного викладання української мови та

ефективним засобом підвищення мотивації учнів до навчання. Вони сприяють розвитку ключових і предметних компетентностей, критичного мислення та комунікативних навичок, поглибленню знань про рідну мову, покращенню академічних успіхів школярів. Використання цифрових платформ, мобільних додатків і гейміфікації робить навчання сучасним та ефективним, створює динамічне та цікаве освітнє середовище, що відповідає сучасним вимогам.

Література

1. Малафіїк І. Дидактика : навч. посіб. Київ : Кондор, 2009. 398 с.
2. Підгребя Н. Інноваційні технології навчання й виховання як засіб розвитку творчої активності учнів. *Завуч*. 2008. № 29. С. 3 –12.
3. Сисоєва С. Освіта і особистість в умовах постіндустріального світу : монографія. Хмельницький : ХГПА, 2008. 323 с.

Дімітрова Є. П.
студентка 4 курсу
Бакаленко І. М.
к. пед. н., доцент
Запорізький національний університет

ІНТЕРАКТИВНІ ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КЛЮЧОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ 5-6 КЛАСІВ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Сучасна освіта зазнає значних трансформацій, вимагаючи від учнів не лише засвоєння знань, а й розвитку та удосконалення широкого спектру компетентностей, необхідних для успішної адаптації в динамічному світі. У контексті нової української школи (НУШ) особливої актуальності набуває питання формування ключових та предметних компетентностей учнів, зокрема на уроках української мови та літератури.

Сучасна освіта все більше орієнтується на розвиток учнів як особистостей, здатних до критичного мислення, творчості, співпраці та самостійного навчання. Одним із найефективніших інструментів для досягнення цієї мети є інтерактивні вправи, що перетворюють пасивне сприйняття інформації на активний процес, залучаючи учнів до дослідження, аналізу, створення та обміну знаннями. Залучаючи учнів до активної взаємодії, вчитель сприяє не лише глибшому засвоєнню навчального матеріалу, а й розвитку таких ключових компетентностей, як комунікативна, соціокультурна, цифрова, громадянська та ін.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю пошуку нових ефективних методів навчання, які б відповідали сучасним вимогам до освіти та сприяли всебічному розвитку особистості учня.

Мета наукової розвідки полягає у практичному підтвердженні ефективності використання інтерактивних вправ для формування ключових компетентностей учнів 5-6 класів на уроках української мови та літератури.

Об'єкт дослідження: процес формування ключових компетентностей учнів 5-6 класів на уроках української мови та літератури.

Предмет дослідження: інтерактивні вправи як засіб формування ключових компетентностей учнів 5-6 класів на уроках української мови та літератури.

Проблема використання інтерактивних вправ представлена у наукових працях М. Баліки, О. Горошкіної, С. Дорофеєвої, Л. Масловської, Л. Пироженко, Є. Полат, О. Пометун, Г. Пономарьової, Н. П'яст, В. Савчука, Г. Селевко, Г. Фріца, Г. Шелехової та інших фахівців.

Слово «інтерактив» походить від латинського «inter» (між) та англійського «act» (діяти) – буквально воно означає «взаємодія». У контексті навчання «інтерактивний» – той, що передбачає активну взаємодію між усіма учасниками навчального процесу: учителем і учнями, учнів між собою.

Традиційно навчання асоціюється із пасивним сприйняттям інформації: учень слухає вчителя і записує новий матеріал, виконує вправи за темою уроку. Інтерактивне навчання ж передбачає, що учні не просто отримують знання, а й активно досліджують, обговорюють, відшукують істину, застосовують набуте на практиці, а вчитель заохочує учнів до спілкування та взаємодії, активно залучає в освітній процес, створює умови для відкритого обговорення, стимулює пізнавальну активність учнів, що позитивно впливає на засвоєння знань.

О. Горошкіна стверджує, що «Інтерактивні методи сприяють розвитку комунікативних умінь і навичок учнів, їхньої пізнавальної діяльності, налагодженню емоційних контактів між учасниками навчально-виховного процесу. Крім того, методично правильне використання інтерактивних методів навчання дає змогу словесникові створити умови навчання, за яких кожен учень відчуває свою інтелектуальну спроможність» [2]. До переваг використання інтерактивного навчання можемо віднести: покращення розуміння навчального матеріалу; залучення учнів до активного освітнього процесу; розвиток творчих здібностей; формування навичок критичного мислення.

На думку науковців Л. Пироженко та О. Пометун, інтерактивні методи залежно від мети заняття та форм організації діяльності можна розподілити на чотири групи: методи колективно-групового навчання; методи кооперативного навчання; методи ситуативного моделювання; методи опрацювання дискусійних питань [3, с. 49].

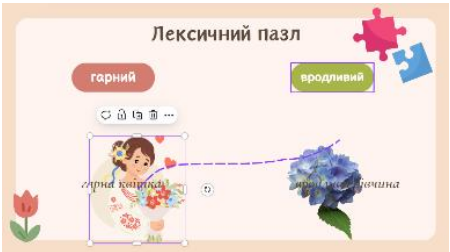
Зауважимо, що під час уроку важливою є й візуальна складова, адже в першу чергу ми сприймаємо інформацію очима, а вже потім аналізуємо зміст. Сучасні технології значно вплинули на методику викладання, надаючи вчителям нові інструменти для створення ефективного та результативного освітнього процесу.

Практичний досвід використання інтерактивних вправ на уроках української мови та літератури під час педагогічної практики переконав у їх доцільності та результативності. У нашій розвідці проаналізуємо результати застосування інтерактивних вправ, створених за допомогою цифрових платформ: Genially, LearningApps, Canva, Wordwall.

Сервіс Canva завдяки інтуїтивно зрозумілому інтерфейсу та бібліотеці шаблонів, зображень, шрифтів та ефектів дозволяє вчителю створювати різноманітні візуальні матеріали, зокрема інтерактивні, яскраві та анімовані презентації, що відповідають сучасним вимогам до візуального контенту.

Під час вивчення теми «Синоніми» доречною буде інтерактивна вправа «Лексичний пазл», у якій завданням учнів буде узгодити іменники із потрібними прикметниками-синонімами.





Наприклад, прикметники «гарний» і «вродливий» мають різний відтінок, а отже, гарною буде квітка, а вродливою – дівчина. Учні виконують вправу, а ілюстрації квітки й дівчини самостійно «рухаються» по екрану до відповідних прикметників за потрібною вчителю траєкторією.

Для вивчення теми «Антоніми» учням було запропоновано вправу «Чарівна скринька»: правильно дібрати до пропущених місць у народних прислів'ях слова-антоніми, що будуть «рухатись» після правильної відповіді учня від скриньки до потрібного місця. Інтерактивність запропонованої вправи не лише вдосконалює лексичні навички, поповнює словниковий запас учнів, а й дозволяє глибше зануритися у світ народної мудрості, навчаючи дітей моральних цінностей.





Інструмент «Створення анімації» можна застосувати і на уроках літератури, наприклад, для характеристики персонажів з використанням «Діаграми Венна», де кожне слово-характеристика «рухатиметься до свого місця» за потрібною траєкторією. Учні, характеризуючи літературного героя та добираючи цитатні характеристики, розвивають соціальну компетентність, а також удосконалюють навички вільного володіння українською мовою, вміння чітко висловлювати свої думки та логічно обґрунтовувати свою позицію, вміння конструктивно керувати емоціями та співпрацювати в команді.

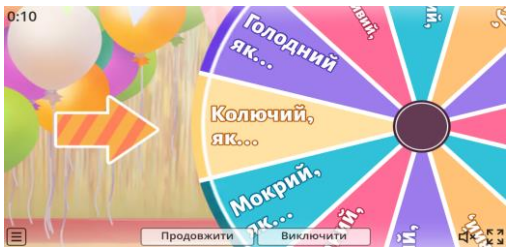




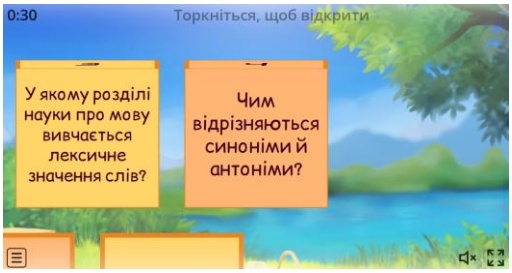


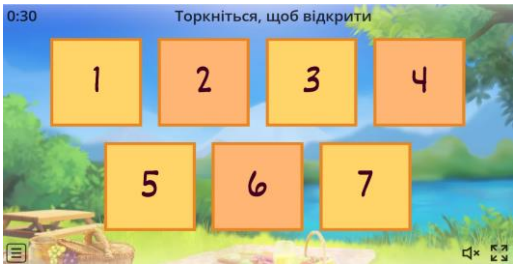
Дотримуючись вимог наочності та інтерактивності, вчитель може створити якісний дидактичний матеріал, що привертатиме увагу учнів, сприятиме легшому засвоєнню навчального матеріалу. Окрім цього, при підготовці до уроку педагог може застосувати анімовані ефекти, створюючи цікаві вправи, що дозволять учням в ігровій формі швидко та легко опанувати матеріал.

Не менш ефективним вважаємо сервіс для створення інтерактивних ігор – Wordwall, що значно урізноманітнює освітній процес. Широкий вибір вправ дозволяє адаптувати під інтереси учнів такі методи, як «мозковий штурм», «мікрофон», «незакінчене речення», наприклад, застосовуючи вправи «Відкрийте коробку» або «Колесо фортуни».

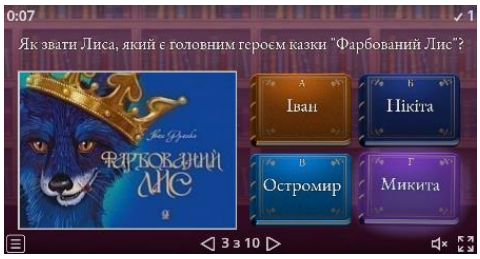


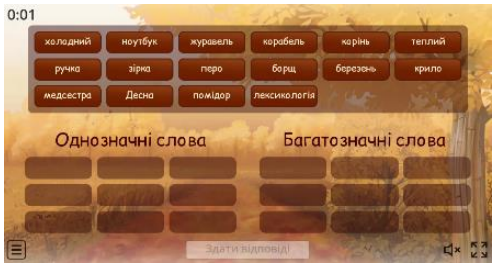
Зацікавили учнів інтерактивні вправи «Вікторина», «Правильний порядок», «Правильно чи неправильно», «Доповніть речення», «Сортування за групами». Завдяки яскравому оформленню та різноманітності форматів завдань школярі були залучені до процесу навчання та демонстрували високу мотивацію, розвиваючи свої пізнавальні навички, пам'ять та логічне мислення.





Ще одним корисним інструментом для вчителя-словесника, на нашу думку, є платформа Genially для створення інтерактивних вправ, вікторин, навчальних квестів. Можливість інтегрувати мультимедійні елементи (зображення, аудіо, відео) дозволяє створювати не просто навчальні матеріали, а справжні комп'ютерні ігри, тим самим підвищуючи мотивацію та інтерес учнів і залучаючи їх до активної участі в освітньому процесі.





Наприклад, для вивчення теми «Фразеологія» нами було створено квест, у якому учневі потрібно відчути себе справжнім фермером: пройти чотири кімнати із різними свійськими тваринами, подолавши випробування – зібрати яйця, подоїти корів або погодувати свиней, проте, аби виконати роботу, учень має правильно відповісти на питання. Така форма дозволить не лише познайомити учнів з особливостями фермерської праці та життя у сільській місцевості, але й ефективно запам'ятати інформацію, розвиваючи ключові та предметні компетентності:







Інтерактивні технології відіграють важливу роль у сучасному освітньому процесі, сприяючи розвитку не лише когнітивних, а й соціально-емоційних навичок учнів. Застосування інтерактивних методів дозволяє не тільки передавати знання, але й формувати в учнів ключові та предметні компетентності, зокрема комунікативність, співпрацю та критичне мислення [1].

Отже, використання інтерактивних вправ відображає сучасний підхід до навчання, що передбачає активну взаємодію між учителем і учнями, учнів між собою. Інтерактивні методи навчання дозволяють не лише урізноманітнити уроки української мови та літератури, а й зробити їх сучасними, ефективними, захопливими, орієнтованими на розвиток ключових та предметних компетентностей учнів.

Література

1. Власюк А., Сойко І. Використання інтерактивних технологій навчання на уроках української мови в НУШ. *Інноваційні дослідження та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті* : зб. тез доп. учасників Міжнар. наук.-практ. конф. до 30-річчя Приват. вищ. навч. закл. «Міжнар. економ.-гуманітар. ун-т ім. акад. Степ. Дем'янчука», м. Рівне. Рівне, 2023. С. 88–91.

2. Горошкіна О. Особливості використання інтерактивних методів на уроках української мови. *Українська мова і література в школі*. 2013. Т. 3, № 105. С. 7–10.

3. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: науково-методичний посібник / О. Пометун, Л. Пироженко; за ред. О. Пометун. Київ : А.С.К., 2004. 192 с.

Доброскок С. О.
к. філол. наук, доцент
Запорізький національний університет

СТРАТЕГІЇ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ В ШКОЛІ

У часи глобальних суспільно-політичних викликів та культурно-мистецьких трансформацій особливо актуалізується увага до історії та художніх творів на історичну тематику зокрема. Традиційно література є тією площиною, що дозволяє відтворювати різні періоди української історії та пропонує світові власне осмислення історичної правди. Однак сьогодні історія поступово «втрачає ознаки носія об'єктивних знань про минуле і стає цікавим (через численність потенційних напрямів опрацювання і презентації) об'єктом моделювання і перестворення» [3, с. 1].

Вивчення творів на історичну тематику в школі є важливою складовою навчального процесу, оскільки воно допомагає здобувачам краще розуміти не тільки минуле, а й сучасні процеси та події, які формують національну ідентичність, самосвідомість. Водночас література – це джерело цінних уроків, що розвивають критичне мислення, аналітичні здібності учнів, формують морально-етичні принципи й поведінкові моделі. Знання історичного контексту допомагає учням розпізнавати фейки та маніпуляції, що є важливим в умовах інформаційної війни. Однак слід зазначити, що сприйняття програмових історичних творів може викликати у здобувачів освіти деякі труднощі. Пояснюємо їх декількома причинами. По-перше, складністю контексту, коли учням важко декодувати історичний контекст твору, позаяк твір може здаватися нецікавим і неактуальним. По-друге, твори минулих епох мають свою специфічну лексику, відображають незрозумілі історичні реалії. Це може ускладнити їх розуміння сучасними читачами. По-третє, нерідко учням важко встановити зв'язок між історико-художнім текстом і власним життям. Це робить вивчення таких творів доволі формальним.

Для ефективного освоєння творів на історичну тематику слід застосовувати різні стратегії, що сприяють глибшому осмисленню матеріалу та контексту відповідної епохи. Під поняттям «стратегія» слід розуміти багатоаспектне явище, що когерентно об'єднує різноманітні дії, прийоми, техніки та підходи з метою розв'язання навчальної проблеми. О. Малихін [2] зазначає, що в процесі реалізації навчальної стратегії також слід враховувати індивідуально-психологічні особливості здобувачів освіти, що сприятиме розвитку їх творчої індивідуальності.

Найбільш ефективними стратегіями вивчення творів на історичну тематику в школі є, окрім традиційних підходів (усвідомлене читання, обговорення), імерсивні технології, проєктне навчання та контекстуалізація історичного фону.

Імерсивні технології дозволяють занурюватися у навчальний процес через інтерактивні, віртуальні або доповнені реальності. 3D-моделювання та проєкції створюють об'ємні моделі, які можна досліджувати в тривимірному просторі. Не менш цікавими є ігрові технології, симуляції та інтерактивні дошки, що індивідуалізують навчання, сприяють «включенню» у процес сприйняття твору, даючи можливість наочно переглядати складні історичні явища.

Попри очевидні переваги застосування імерсивних технологій на уроках української літератури, доступ до них дещо обмежений через вартість, акцент на прикладних дисциплінах, відсутність технічного забезпечення та відповідних компетентностей у вчителів. Доступні в плані функціоналу й технічного забезпечення реалістичні інтерактивні 3D сцени пропонує платформа Mozaik education. Їх можна обертати, змінювати масштаб, вмикати розповідь та анімацію. Учнів обов'язково зацікавлять сцени, що імітують середньовічне місто, процес книгодрукування або виправно-трудовий табір, у якому відбували покарання не одне покоління українських митців. Харківський проєкт ProSlovo в цьому ж контексті пропонує віртуальну екскурсію літературним Харковом 20–30 рр. XX ст., зокрема будинком «Слово», спроєктованим для стеження за митцями «Розстріляного відродження». Не менш оригінальним є проєкт «Автентична Україна», що пропонує віртуальні екскурсії визначними пам'ятними місцями України та музеями просто неба: історико-архітектурним комплексом «Резиденція Богдана Хмельницького», музеєм народної архітектури та побуту «Шевченківський гай», Запорізькою Січчю.

Для глибшого розуміння історичних подій варто використовувати різноманітні додаткові матеріали: документи, спогади, мемуари, а також історичні реконструкції та джерела, що доповнюють літературний текст. Однак перш ніж приступити до вивчення твору, учням потрібно дати чітке уявлення про історичний період, що змальовується. Це може включати вивчення історичних подій, які описуються, культурних, соціальних умов того часу, а також історичних постатей, їх ролі в розвитку подій. У цьому контексті доречним видаються ідеї діяльнісного навчання з використанням додатків для створення мальописів (Pixton, Canva, Bitmoji), стрічок часу (Story Map, Sutori, Precedent, SmartDraw), уявного спілкування з ботом письменника (Character.ia), проєктів «Інтерактивна книга. Магічний Кобзар», «Книга-мандрівка».

Важливим під час вивчення літературних творів є інтеграції з контекстом, музикою, кіно. Зокрема, можна використовувати сучасні кінострічки українського виробництва як адаптацію оригінального твору («Захар Беркут»), спосіб занурення в епоху («Заборонений», «Будинок «Слово». Нескінчений роман»).

Резюмуючи, виділимо перспективи подальшого вивчення аналізованої групи творів у школі. Використання інтерактивних, імерсивних технологій, ігор та проєктів допомагатиме зробити навчання цікавим і більш ефективним. Інтеграційний підхід, що передбачає зв'язок літератури з історією, мовою та культурою України, сприятиме національній самоідентифікації.

Отже, ефективні стратегії вивчення творів на історичну тематику сприяють розвитку у здобувачів освіти не лише знань про минуле, але й критичного мислення, навичок аналізу та інтерпретації. Вони дозволяють краще розуміти важливі історичні події через літературну проєкцію, що відповідно допомагає створити цілісне й глибоке уявлення про національну ідентичність та історію нашої держави.

Література

1. Васильєва М. Історичний факт і подія в українській літературі для дітей та юнацтва: від давнини до сучасності. *International Academy Journal Web of Scholar*. 2019. September. № 9 (39), Vol. 2. С. 25–32.

2. Малихін О., Галла А. Сутність феномену «стратегії навчання» у фаховій підготовці студентів філологічних спеціальностей. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету.* Серія : Педагогічні науки. 2016. Вип. 133. С. 120–123.

3. Шевчук З. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : автореф. дис. … канд. філол. наук. Київ, 2006. 19 с.

Зелененька І. А.
к. філол. наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

ПОСТАТЬ МАМАЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ: МОДЕРНІСТСЬКИЙ І МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ АСПЕКТИ

Характер зображення козака-чаклуна, козака-бандуриста в українському традиційному мистецтві увиразнився серед зображальних, монументальних форм, а звідти – поширився у динамічні види творчості, при цьому, маючи європейські та азійські ознаки, загальний тип зображення отримав назву «Козак Мамай», що підтверджує художня література України, зокрема, поезія (найпомітніше – у добу модернізму, постмодернізму, метамодернізму) [10].

Вплив середньовічного типу лицарської культури, козаччини (у ренесансно-бароковий період), культів і ритуалів, що пов'язували воїнство з небойовими видами практик (знахарством, цілительством, гіпнозом та ілюзіонізмом) [1], із окультними практиками, позначився на сприйнятті й розумінні символічного образу козака Мамая як звитяжця й паливоди з України, талановитого степовика й ревного християнина, який, разом із тим, дещо відходить від норм християнства, зосібна, коли йдеться про збройну боротьбу й помсту, але навертається до віри (перебуває водночас у межах віросповідання й поза ним). Така дуальність образно-символічного вирішення й універсалізм ідеї надав можливість поетам поширити концепцію Мамая в образно-символічній формі в сюжетах, позасюжетно.

Образ-символ козака Мамая чи не найактивніше поширений у поезії, меншою мірою – у прозі та в драматургії. Тому наукова новизна дослідження полягає в опрозоренні концепційності позиціонування козака Мамая як образно-символічної художньої форми. Мамай як історично-культурний образ зацікавив науковців, зокрема, етнологів, мистецтвознавців, літературознавців і мовознавців, зосібна, П. Білецького [1], С. Бушака [2], Б. Грінченка [3], Д. Дроздовського [12], І. Зеленької у співавторстві з Т. Бугою [6], Г. Логвина [9], Т. Марченко [10], та ін. Григорій Логвин помітив, що Мамай в українській національній культурі утілив Георгія Змієборця: «Він лише зійшов з коня, зняв із себе старі бойові атрибути і убрався в народне вбрання...» [9, с. 250–251]. Тому доцільно з'ясувати особливості побутування образу Мамая як легендарного лицаря в літературі зламу віків, зміни стилістик.

Цікаво, що саме в українській поезії XXI століття Мамай постає не лише як лицар-характерник, воїн-чаклун, відчаюга-відун, зух-химородник [4, с. 102–112], [2, с. 6–19], а як матричний образ-код, за яким мислиться межова козацька звитяга. Саме тому образ-символ Мамая привабив сучасних поетів-воїнів, адже Мамай – лицар-одинак, себто самітник, який шукає на полі бою честі й слави, помсти, він адреналінозалежний, авантюрний і побожний водночас, наївний і безбожник, він ревно вірний, але й іронічно фатальний. Осучаснена місія Мамая –

побивати нових ординців, ведучи за собою наступні покоління, захищаючи бездольних і беззбройних, увесь континент, світ.

Мамай став домінантою поезії воїнів-захисників (важко знайти іншу національну літературу, яка за кількістю авторів-захисників змогла би перевершити українську) [4, с. 102–112]. Згадаємо тут воїнів двох фаз сучасної російсько-української війни: звісно, спершу вічників – Бориса Гуменюка, Гліба Бабича, Юрія Руфа, Іллю Чернілевського, Ігоря Мисяка, Максима Кривцова, а також тих, котрі зі щитами продовжують боротьбу, – Олексу Бика, Володимира Тимчука, Сергія Пантюка, Артема Полежаку, Андрія Кириченка, Назара Розлуцького, Влада Сорда, Павла Вишебабу, Дмитра Лазуткіна, Сергія Татчина, Сергія Рубніковича, Ігоря Мітрова, Михайла Плосковітова, Станіслава Новицького, Дмитра Луняку та ін. [4].

Основними ознаками сучасної ліричної замаяти чи, радше, ліризованої мамаїстики є: 1) акцент на кольорах і відтінках або на їхніх замінниках; 2) контрасти й переходи більш чи менш плавні в неспогаданих комбінаціях; 3) маскування й невиразність або нарочита виразність обличчя (гармонія окремих рис чи акцентоване збільшення в певному ракурсі); 4) акцентація на формі й на істотному; 5) баланс ліній і кілець (як вираження магічних формул); 6) баланс у світловому й тіньовому вирішеннях.

Згадаємо модерністські твори з імплементацією мамаїстики: це роман у віршах на історичному матеріалі Леоніда Горлача «Мамай», збірка віршів Ігоря Калинця «Міф про козака Мамая», поезія Тараса Мельничука «В полумиску відпочива козак Мамай» (зі збірки «Князь роси»). Мамай став одним із втілень «alter ego» у поезії дисидента Тараса Мельничука: «В полумиску відпочива козак Мамай / з чужою молодицею [11, с. 132]. У поезії «Я українець» (1987) Володимира Шовкошитного, якого називають «магом слова, загартованим Чорнобилем», знаходимо звернення до Мамая: «Прости мені, прапрадіде-козаче, / Прости мені, мій споконвічний краю, / За те, що на чужинській мові плачу / Об тім, що мови рідної не знаю...» [8].

Мамай стає дійовою особою у драматизованій поемі Ігоря Павлюка «Бут», одним із ключових образів із втіленням авторського «я» у найсучаснішій книзі віршів мистця «Танець Мамая» [12]. У Павлюковій концепції образ Мамая – полісимволічний, симфонічний: а) ідеться про бойовий гопак у виконанні барокового химородника й сучасника (натяком є художня робота Олени Завітайло на обкладинці – Мамай у жовтому спектрі на червоно-чорному тлі у кільцевому обрамленні, із пружним рухом тіла, із відкритістю рук); б) це позиціонування відчаюги, відлюдника, котрий вижив у черговому випробуванні і має життєві сили; в) інтерпретація із окультними елементами й філософською концентрацією.

У передмові до згаданого видання Дмитро Дроздовський наголосив: «Мамай, залізно непохитний і лірично чутливий, у цій збірці органічно виростає з магії слова, з поетики фольклорного слова, у якій зведено в одному образі полярності» [12, с. 5]. Цей погляд заснований, вочевидь, на ґрунтовних спостереженнях за поезію Ігоря Павлюка, на дефініціях «Моєї міфопоетики»

[12, с. 14–15]. Павлюків Мамай – агностик і трагік, стоїк і драматик, але, не втрачаючи віри, він стає для себе сам інструментом та віссю (спостерігаємо це від «Бута» до «Танцю Мамая» як екзотичне й екологічне мислення, що досліджували у співавторстві з Іриною Зелененькою [6, с. 96–100], [7, с. 125–137] Тамара Буга [6, с. 100–102], Віктор Крупка [7, с. 138–149].

Д. Дроздовський наголосив: «Мамай – це український Будда, український Перун у людському єстві, який узяв кобзу й присів біля дуба, щоб своєю грою (або ж і мовчанням!) утвердити матерію, буття, український час» [12, с. 8–9]. Свої висновки науковець пояснює, цитуючи такі рядки майстра: «Мамай спочине. / Будда увійде / У рай свій ранній – / Воскову нірвану» [12, с. 277], тлумачачи метамодерність: «Мамай – як весь Чумацький Шлях. Він – окремий український Дух-Всесвіт і камінь у руках Господніх» [12, с. 10].

«Привид Мамая» (себто 19 розділ «Танцю Мамая» Ігоря Павлюка) [12, с. 182] розпочинається поезією «Мамай», національно-ментальним портретуванням Мамая в битві (твір на 6 строф). Візуалізація превалює в 1 і 2 строфах: «Битва. / Рано темніє. / В полі – привид Мамая. / Він вмирати не вміє. / Він між пеклом і раєм» [12, с. 182], «То співає, то б'ється, / То сміється, то плаче, / Як поранена птиця, / Характерник козачий» [12, с. 182], ментальний опис – у третій строфі: «Шрами навхрест у нього. / Семиструнна шаблюка. / Щось у ньому від Бога, / Щось у ньому від крука» [12, с. 182], у четвертій – фронтальна сучасність: «А кругом, на деревах, / Одноразові гнізда, / Пінопластові леви / Мерседесами їздять» [12, с. 182], у п'ятій і шостій – фінальні мазки, що допомагають проектувати дійство на сучасність: «Він чужий цьому світу. / Він сильніший за нього. / Його зірка ще світить / На безсмертну дорогу» [12, с. 182], «І сміються людиська, / І кар'єри клепають. / Битва. Вітряно. Слизько. / В небі привид Мамая» [12, с. 182].

Отже, ліризована мамаїстика в літературі України останньої третини XX століття, на помежів'ї століть, у XXI столітті – це спроба прописати ментальну матрицю європейського етносу, своєрідно захищаючи його.

Література

1. Білецький П. Народні картини «Козаки-Мамаї». *Родовід*. 1997. № 16. С. 28–35.

2. Бушак С. Українська народна картина «Козак Мамай» у житті та творчості Тараса Шевченка. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2017. Вип. 12–13. С. 6–19.

3. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях : в 3 т. Чернигов : Типография Губернскаго Земства, 1899. 765 с.

4. Зелененька І. Інтерпретація війни в Україні: українська, польська, болгарська, литовська поезія (на матеріалі антології «Весна озброєна»). *Українська література: історичний досвід і перспективи*, 2023. № 1. С. 102–112.

5. Зелененька І. «Нема басолі в нього та й коня нема...». *Українська література: історичний досвід і перспективи.* 2023. № 1. С. 1.

6. Зелененька І., Буга Т. Образ козака Мамая в українській поезії: від романтизму до метамодерну. *Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки :* збірник наукових праць викладачів і студентів. Глухів : ГНПУ ім. О. Довженка, 2024. Вип. XII. С. 96–102.

7. Зелененька І., Крупка В. Інтелектуальна поезія Лю Шахе та Ігоря Павлюка: від Піднебесної до гіпербореїв. *Тенденції китайської літератури та творчість Мо Яня. THE TENDENCIES IN CHINESE LITERATURE AND THE LITERARY WORKS OF MO YAN :* колективна монографія ; упоряд. І. Павлюк, 2021. С. 125–149.

8. Інтерв'ю для «ВЖ»: Шовкошитний Володимир: «Житиму для України, бо є українцем». Розмовляла Ірина Мадзій. *Вільне життя*. 2018. 25 січня.

9. Логвин Г. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ : Дніпро, 1990. 406 с.

10. Марченко Т. Козаки-Мамаї : монографія. Київ – Опішне, 1991. 80 с.

11. Мельничук Т. Князь роси ; передм. М. Жулинського. Київ : Молодь, 1990. 152 с.

12. Павлюк І. Танець Мамая : вірші 2017–2022 років. Київ : Саміт-книга, 2023. 288 с.

Золотаревська Т. Г.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Павленко І. Я, д. філол. наук, професор

МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ В РОМАНІ О. ТОКАРЧУК «БІГУНИ»

Роман Ольги Токарчук «Бігуни» – це складний багатовимірний художній твір, що поєднує у собі фрагментовані картини минулого та сучасного. Весь роман пронизаний темою руху в часопросторовому вимірі, де кожен герой оповіді – це своєрідний «бігун», що здійснює певну «подорож» на власному життєвому шляху. Під час безперервного руху герої прагнуть осягнути себе і світ навколо, віднайти зв'язок із минулим задля переосмислення сучасності, що проявляється безпосереднім чином у романі через ретроспекції та спогади.

Важливою у творі є постійна зміна часу та простору, що призводить до зовнішньої фрагментарності тексту і створює дискретну структуру роману. Завдяки цим окремим фрагментам утворюється непослідовна художня оповідь, що наповнена різноманітними життєвими історіями, рефлексіями і культурними алюзіями. У романі спостерігається постійний перехід від однієї події до іншої, з одного часу та простору до іншого, при цьому створюючи образ безперервної втечі та постійного пошуку у спробі віднайти свободу і сенс буття в умовах постійної мінливості.

Сама назва роману «Бігуни» (в ориг. – «Bieguni») спрямовує нас до історичного контексту, пов'язаного з однією з гілок старообрядництва. Бігуни були своєрідними вигнанцями, оскільки, згідно з їхніми уявленнями «Бог став вигнанцем, і з того моменту йому доводиться переховуватися. Боротьба з Антихристом (Дияволом) є даремною і єдиним його спасінням залишається рух». Тож рух для бігунів став «єдиним способом спасіння душ» [4, с. 351].

Аннушка, героїня однієї з оповідей роману О. Токарчук, є «втікачкою» від реалій буття. Вона «біжить» від життєвих болючих обставин: невиліковно хворого сина та байдужого чоловіка, і вбачає у втечі своє спасіння. Сама думка про повернення до своєї долі: «Я не можу повернутися додому, – раптом каже Аннушка й дивиться під ноги. Її навіть дивує, що вона вимовила таку річ, і лише тепер із жахом розуміє, що це значить» [3, с. 237], викликає у неї страх та провину. Як і бігуни релігійної общини, Аннушка, не в змозі змиритися з власною долею, вона також шукає порятунку у Бога: «Не раз Аннушка намагалася торгуватися з ким завгодно – з Богом, із Матір'ю Божою, зі Святою Параскевою Великомученицею, з цілим іконостасом, ба навіть із якимось туманним і непевним світом, із долею. Я піду замість Пєті, я візьму його хворобу, я помру, хай лише він одужає. Навіть більше – докидала на шальку життя інших: свого мовчазного чоловіка (хай би його там застрелили), свекрухи (хай би її інсульт розбив)» [3, с. 239].

Як бачимо, О. Токарчук проводить паралель між «бігунами-вигнанцями» та героїнею роману Аннушкою. Спільним для них є те, що у бігові вони вбачають «спасіння власних душ». У цьому випадку рух для бігунів та героїні оповіді – це спосіб життя та можливість втечі від негараздів, а в іншому, відмінному – спосіб досягнення просвітлення, збереження душі в бездуховному світі й руху заради руху.

Безперервний рух об'єднує бігунів, але мета їхньої мандрівки для кожного є індивідуальною і не завжди усвідомленою. В кінці оповіді героїня все-таки повертається до своїх щоденних турбот та негараздів: «Аннушка довго їде автобусом на околицю, а потім стоїть біля будинку й, задерши голову, дивиться на свої вікна. В них іще темно, але щойно небо починає ясніти, в кухні запалюється світло, і вона рушає до входу» [3, с. 251–252]. Біг виявляється для неї тимчасовим поривом у інше життя. А точкою прибуття є її власна квартира 78 за адресою Кузнецька, 46. Тоді як у випадку бігунів релігійної общини втеча не має свого кінця. Їхня «подорож» – це безкінечний рух без точки прибуття.

Водночас можливим є інше трактування назви роману «Бігуни». У тлумачному словнику «Бігун – це заст. 1. Полюс. Найхолодніше [на землі] коло бігунів (Сл. Гр.) [6]. Польською мовою «Biegun – одна з двох точок, у яких вісь Землі перетинає поверхню Землі і де сходяться всі географічні меридіани» [7]. Це дає можливість стверджувати, що «рух» – у романі обмежений двома полюсами (точками), де натомість більшість героїв у творі подорожують без кінцевої мети. Як зазначають А. Клушина та Ю. Васейко, «ідею переміщення, як способу вижити авторка прямо не прописує, проте персонажі в різних життєвих ситуаціях її підтверджують» [2, с. 15].

Цікавим також є і те, що дорога у «Бігунах» – це не тільки спосіб фізичного пересування, а й своєрідна метафора внутрішньої подорожі героїв у напрямку до змін в різні часові періоди. Загалом, як зазначає Л. Брега, образ дороги у творах О. Токарчук часто є «засобом розкриття мінливості душевного стану героїв, або атмосфери, в якій перебуває суспільство в певний історичний період» [1, с. 42]. Хронотоп дороги поєднує оповіді у романі, де кожен епізод подорожі героїв відкриває нові пласти буття, наповнені спогадами, історичними алюзіями і культурними рефлексіями.

У романі «Бігуни» присутні різні виміри минулого. Вони проявляються через оповіді, де сюжетні лінії торкаються окремих героїв, що продовжують свій «рух» у абсолютно різних часових епохах та географічних координатах. Це, наприклад, історія Йозефіни Золіман із XVII ст., чи лінія моряка Ерика, або фрагмент оповіді із біографії Шопена тощо. Ці епізоди минулого, що поєднані міжпросторовим та міжчасовим рухом, гармонійно вплітаються в сучасну сюжетну лінію героїні-нараторки, творячи цілісну художню картину роману.

Отже, у романі О. Токарчук «Бігуни» минуле та сучасне переплітаються через ретроспекції, поєднані ідеєю постійного руху, який необхідний для переосмислення та пізнання себе. Водночас події минулого та сучасного надають можливість бачити світ у його складності та багатовимірності.

Література

1. Брега Л. Хронотоп дороги (мандрівки) в системі просторових координат буття героїні (у творах О.Токарчук). *Zbiòr raportòw naukowych. Część 5 «Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka, problematyka»*. Sopot – Warszawa : Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014. S. 42–48.

2. Клушина А., Васейко Ю. Концепт руху в романі Ольги Токарчук «Бігуни»: функціонально-семантичний аналіз. *Scripta manent* : молодіжний науковий вісник факультету філології та журналістики. 2019. С. 15–16.

3. Токарчук О. Бігуни ; переклад О. Сливинського. Київ : Вид-во Темпора, 2023. 392 с.

4. Larenta A. Labirynt jako przestrzeń mityczna w Biegunach Olgi Tokarczuk. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*. 2014. № 5. С. 341–356.

5. Тлумачний словник-онлайн. Бігуни. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B1%D1%96%D0%B3%D1%83%D0%BD (дата звернення:11.11.2024).

6. Słownik Języka Polskiego (PWN). Biegun. URL: https://sjp.pwn.pl/slowniki/biegun(дата звернення: 11.11.2024).

Зубець Н. О.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ЕТНОЛІНГВІСТИЧНИЙ ЗМІСТ ПОВІСТІ Р. ФЕДОРІВА «МІСТЕРІЇ З ІНШИХ СВІТІВ»

Свого часу І. Франко стверджував, що національну самобутність кожної літератури творять «її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивість її вислову, літературного стилю, поетичної техніки … Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих питаннях, що ворушать її душею, та зразком сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національні вдачі» [5, с. 34]. Саме таким «чесним і глибоко національним письменником» [2, с. 12], «славним співцем рідного Прикарпаття, чесним хліборобом святого поля української літератури» [1, с. 159] був Роман Федорів, твори якого присвячені західноукраїнській дійсності від давнини до сучасності. Творча спадщина митця вже дала багатий матеріал для історико-літературних праць і дисертаційних праць (дослідження М. Ільницького, В. Качкана, В. Марка, Т. Салиги; С. Доброскок, О. Усманової), мовознавчих розвідок (дослідження С. Єрмоленко, Н. Зубець, В. Кононенка, Н. Романюк, О. Тєлєжкіної та ін.). Дослідники його доробку вбачають феноменальність творів митця у змістовій і світоглядній самобутності, а основними домінантами його прози вважають тонке відчуття України, української культури, малої батьківщини, національну специфіку, що втілюється в соковитому і місткому письмі.

Ці прикметні риси прози Р. Федоріва виразно проступають в останньому прижиттєвому творі – повісті-триптиху «Містерії з інших світів» [4], яка вражає широтою охоплення народного життя, зображенням колоритних типажів та їхнього мовлення, відтворенням фактів на прикладі гуцульського краю з його етноспецифікою, яка поєднує фантастичне з реальним, сучасність і драматичні події в повоєнні часи. Мета нашої розвідки – здійснити етнолінгвістичний аналіз твору Р. Федоріва.

У повісті автор вкотре порушив тему прив'язаності людини до отчого краю, яка у прикарпатців, на думку Р. Федоріва, особлива. Назва твору є глибоко асоціативною, бо вже перше слово «містерії» (буквально 'таємниці, таїнства' [3, с. 459]) відображає авторський задум, який формулює один із персонажів повісті – журналіст, котрий уособлює митця: *... мені самому було цікаво поринати у потік народного життя, де перебували історія, легенди, казки, краса землі, зачаровані мистецтвом люди* [4, № 4, с. 3].

Персонажі твору – звичайні чоловіки та жінки зі своїм особистим життям, світоглядом, характерами, однак вони, хоч і живуть у час телевізійний, просвітницький, усе ж вірять у гірські страхи, поговори про вовкулаків, казки про упирів та про блуди, карпатські міфи, які вони знають від зелейників,

чарівників, мольфарів, що мають особливий дар спілкування з природою, які живуть у самодостатньому, окремому просторі – світі гірських чарів, хоча він для них реальний. Р. Федорів добре відчував і розумів краян, бо з дитинства його душу заполонила буйна стихія народних звичаїв, вірувань, відбулося міцне закорінення майбутнього письменника в специфічну та самобутню етнографію, занурення в глибини рідної мови.

Автор вбудовує в композицію повісті реалістичні епізоди спілкування гуцулів-чародіїв з гадюками, відьомських чудес і чаклувань (кам'яна порча, заклинання на трой-зілля, зміїна ворожба), контактів земних людей з гірськими міфічними істотами Чугайстром, Паном над плазунами. Такі одиниці вербально-паралінгвістичної комунікації передають особливості духовної культури горян: захоплення магією, власне розуміння краси, добра, зла, домінування природного начала, прагнення до свободи. Духовно багаті, мудрі герої Р. Федоріва є носіями таких специфічних національних рис характеру, як кордоцентризм (побожність, сентиментальність, почуттєвість), антеїзм (злитість з природою), а також – очищення від рудиментів тоталітаризму, відтак вони мають свою локальну свідомість, яка дещо відмінна від усезагальної. У кожній з трьох частин повісті, які можна сприймати як образки життя галичан, – свої персонажі, сюжетні лінії, але все обертається навколо одвічних понять: добро/зло, моральність / аморальність, чесність / безчестя, життя / смерть, духовність / бездуховність.

Заглиблення в етнічно-реальну неповторність прикарпатського краю репрезентовано національно-культурними лексичними, фразеологічними, граматичними засобами. Залишаючись загалом традиційним письменником на рівні мови, Р. Федорів продовжує характерне для української мови оригінальне вкраплення західноукраїнського наріччя в мову персонажів та авторську, наближаючи текст до розмовної стихії. Незвичайний, притягальний колорит повісті забезпечують лексеми етнографічного спрямування, що увійшли в загальноукраїнський літературний контекст та перш за все формують систему цінностей у відповідному соціумі (*вівці, гори, гуцули, змії, краяни, легінь, ліс, полонина, скелі, смереки, сосни*), з-поміж яких – безеквівалентні лексеми-регіоналізми (*афини, барда, бесаги, бриндза, ґаджуґи, ґудз, дримба, ізвори, кептар, маслянка, фестини, царинка, чатиння, черес*), а також частково еквівалентні (*бадіки, дівчич, дітвак, нанашка, стариня; вберя, камізелька, кошуля, стрий; воречок, вуживка, маїння, осбриви, патик; горнятко, дзбанок, кавалок, келішок, корець; бусол, вивірка; ґражда, оседок, яскиня*).

Іноді від лексем місцевого мовлення важко відмежувати авторські оказіоналізми, які посилюють етнолінгвістичний зміст твору, на зразок: *бокувати, ватран, гаддя, диво-переляк, доокіл, звинно, міх-мах, нездалі, нині-завтра, перешепіт, подорожани, потайно, пажерливий, пошум, славно-явно, убивники, чужинно* тощо. Ось фрагменти повісті з федорівськими новотворами: *… ми його по-людськи жаліли за те, що мусив від нас* ***бокувати*** *… ми ще мали надію, обдурюючи самих себе, що мелодія кларнета колись перестане звучати* ***чужинно****, облудливо; … а чи* ***баглося*** *їм,* ***убивникам****, щоб італійці … ще по*

дорозі на розстріл відчували себе мертвими [4, № 4, с. 27, с. 29]. Завдяки таким авторським знахідкам створюється особливий, поетичний настрій, невипадково А. Погрібний називав Р. Федоріва «поетом у прозі» [2, с. 27].

Серед лексем місцевого мовлення трапляються слова, вирази, для адекватного сприйняття яких у читача повинні бути фонові знання про відповідні політичні та історичні періоди в житті галичан, про стереотипи їх соціально-національної поведінки. Це такі одиниці:

– ключові слова епохи: *бандерівці, бандпідсобники, боївка, большевія, емгебе, криївка*;

– перифрази: *вищі кашкети, широкі плечі в районі* = можновладці; *гірський Дід* = чарівник; *лісові хлопці* = бандерівці; *підпалений пожарищем сонця* = закоханий та евфемізми: *антипко, крилатий лилик, нечистий, рогате створіння, чорний рогатий з пекла, щезник із пекла* = чорт; *дідушок з чорним котом, зелейник, характерник* = ворожбит; *Чугайстер, Він, Пан над повзучою худобою* = гірська міфічна істота;

– формули мовного етикету, зокрема вітання, запрошення, подяка: *Славайсу! Прошу ласкаво до моєї ґражди!, Прошу пана!, Дяка вам уклінна!*;

– звертання: *білий мій світе, дівчатка мої гожі, донцю, любко, мій пане, моє коханє, мой молодице, мої панночки, нанашки дорогенькі, пане-товаришу*;

– лайка – у вигляді відверто дерогативної лексики та фразеології, сформованої в результаті тривалого співіснування галичан у єдиному ідеологічному та культурному просторі з поляками, німцями, євреями: *ляшва, макаронники, москалі, німаки, чубарики; курва, лахудра, наволоч, ненависний шваб, підстилка, відьма правдива, сексотка енкаведистська, скурвий син; холєра ясна, бодай тебе шляк трафив! до дідьчої мами, до дупи, хай ня смерека втне!*

Неповторний дух та особливості мовної ментальності галичан, гуцулів (заповзятість, активність, наполегливість, богобоязливість, надійність, емоційність, м'який гумор, елегійність) маніфестують у творі локальні фразеологізми (*без надуми, в'язати ціпи, на одне копито, дерти лаха, брати на кпи, до дідьчої мами, зігнути в каблук, мати криту п'ятдесятку, ні на цаль, не впорожні, перша кляса* тощо), значення яких досить прозоре у контексті: – *Я ось* ***сороківку розміняла****, а ще-м від нікого добра не зазнала.* ***Всі на одне копито***; – *...ти мусиш , ти повинна змиритися з фактом, із думкою, що не єсьм .. дівчич,* ***маю*** *бо* ***криту п'ятдесятку*** [4, № 3, с. 5, с. 19]; – *Ну, ви даремно* ***берете*** *мене* ***на кпи****, – сказав сердито*; *Їх* [змій], *на мою біду, звідкись зібралося* ***до дідьчої мами***; *… він вдивлявся мені в душу неначе позиченими у гадюк непроникливими очима, і я, холодіючи, подумав, що не варто* ***в'язати*** *з характерниками* ***ціпи***; – *Мати такого сторожа* [змія] *при хаті в нинішні злодійські часи – то є* ***перша кляса*** [4, № 4, с. 6, с. 7, с. 11, с. 16].

Словниковий склад мови Галичини в повісті відтворюється також засобами граматики, зокрема специфічними морфологічними формами повнозначних частин мови й «екзотичними» службовими словами, як-от: *'го, 'тя, тобов* = його, тебе, тобою, *в'одно* = все одно, *вчинили-сте, могла-бис, най* = нехай, *прийшла-м, чула-с*; *гейби* = ніби, *коби* = якби, *пощо* = чому, *ув* = у, *йой* = ой.

Фонові знання, словесне оточення створюють умови для розуміння змісту місцевих слів і зворотів у мовленні героїв або авторській, наприклад:

*– **Чула-с**, жінко, яку саме **поміч** надаю людям? – Процун не витримав і таки взув чоботи на босу ногу й кружляв, притоптуючи задоволено, навкруг ватри. – А, нівроку чоботи, саме раз, – бив хворостиною по халяві. – Мусиш, **мой жінко**, знати, що я не **ворожбит**, не кидаю на карти, не причаровую дівкам **легінів**, не **насилаю порчу** на **маржину** й не варю зілля комусь на здоров'я або ж на погибель. Ти ж бо **видиш**, як я **маюся** тут, на відлюдді. **Багачисько** – **хай ня смерека втне!*** [4, № 3, с. 4].

У повісті постійно натрапляємо на опис видінь, чарівних перетворень, замовлянь, марень, що супроводжують життя горян. Для таких фрагментів характерне ритмізоване мовлення, вони слугують тлом для зображення вчинків дійових осіб, зближують твір з окремими фольклорними жанрами, іншими видами мистецтва. Наприклад, палка сповідь закоханої жінки, змученої ревнощами, нагадує такий жанр народної творчості, як плач: *Засліплений, зачумлений, оглушений, утомлений у хмільних ночах, ти, мій милий, відпливав від мене все далі й далі й губився твій слід у сірій мряці буденщини… й імені ти мого не чув, і голосу мого не чув, і росла я без тебе, а кругом був ліс, були трави, болота поліські, вітри північні не приносили від тебе звісток, а сонце спивало твої сліди на мураві.. я збирала їх у поділ, твої сліди, мій милий, клала їх собі в душу і виливала в слова. Ти об цім нічого не знаєш, і ні про що в мене не розпитуєш, мій милий* [4, № 3, с. 20].

Окремі епізоди повісті звучать як казка, наприклад: … *ніжні й ласкаві слова ловила в подолок і нанизувала на нитку, мов перли коштовні, а вдома вішала силянку на клинок і по одній перлині брала в кулаки… слова залишалися живими, вічними, вони випурхували з кулака й назад поверталися…* [4, № 3, с. 16]; як пісня, приміром; *…вилунювалися, злітали, кружляли слова, що плещуть моря хвилі ясні… під небес благословення, і, мов струни мандоліни, тужить місячне проміння* [4, № 4, с. 31].

Вивчення етнолінгвістичного змісту повісті майстра прози Р. Федоріва викликає почуття захоплення скарбами рідної мови, сприяє збагаченню етнокультурологічного словника, виховує толерантне ставлення до співвітчизників, бажання єднатися зі світом, пізнавати традиції рідного народу.

Література

1. Гоян Я. Слова співчуття і скорботи. *Дзвін.* 2001. № 4. 162 с.
2. Погрібний А. Жага черпати з витоків (передмова). *Федорів Р. Твори* : в 3 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. С. 5–28.
3. Сучасний словник іншомовних слів ; уклали: О. Скопненко, Т. Цимбалюк. Київ : Довіра, 2006. 789 с.
4. Федорів Р. Містерії з інших світів. *Дзвін*. 2001. № 3. С. 2–28; № 4. С. 3–34.
5. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. *Франко І. Повне зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. 595 с.

Зубець Н. О.
к. філол. наук, доцент
Гушан А. М.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

МОВНА РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ЗЕМЛЯ» В РОМАНІ М. ОТТОВА «І БЛАГОСЛОВЕН БУДЕ…»

Одним із найважливіших компонентів, які розкривають питання мови та етносу є етноконцепт – національно орієнтована одиниця, що інтегрує семантику слова та досвід певного етносу. Внутрішня форма слова та втілена в ній екстралінгвістична дійсність містять унікальне світобачення українського народу, є віддзеркаленням національної самобутності. Науковці стверджують, що етноконцепти, як одиниці мови, відображають специфічні для кожного народу уявлення, цінності, моральні установки та світосприйняття.

Художня література дає змогу читачеві заглибитися в мовний топос твору, розглянути універсальні та унікальні закономірності вживання мовних одиниць. Семантичну тканину тексту формують концепти, які його інтерпретують, створюють підтекстові смисли. Перш за все це образно-художні, універсальні, архетипні концепти (відповідно до класифікацій Л. Бєлєхової, Л. Лисиченко, О. Селіванової), до яких належать ВОГОНЬ, ЗЕМЛЯ, СМЕРТЬ, ЖИТТЯ, ДУША тощо.

Дослідниця Н. Лобур зазначає: «Системи символів етнокультурних спільнот мають у своєму арсеналі концептуальні центри, які творять ментальний портрет народу. Одним із таких центрів, що здавна впливав на формування ментальності українців, є концепт землі» [4, с. 22]. Зокрема, концепт ЗЕМЛЯ ставав предметом спеціального лінгвістичного аналізу О. Крупко (у поетичній мові Л. Костенко) [3], Н. Голікової (у художньому дискурсі П. Загребельного) [2], О. Павлушенко (у художній картині світу М. Стельмаха) [7], В. Ворожко та Л. Мініч (у повісті М. Коцюбинського «Fata morgana») [1], однак у романі рівненського прозаїка, публіциста, члена НСПУ Миколи Миколайовича Оттова (народився 1946 р.) – «І благословен буде…» [6] він стає стрижнем художнього цілого, обростає додатковими смислами, набуває нових вимірів. Мета нашого дослідження полягає в розкритті мовної репрезентації та структурно-смислової організації концепту ЗЕМЛЯ в названому творі.

Становлення національної самобутності, формування морального досвіду, цінностей добре простежується на творах про історичне минуле України, багате на знакові події, визначні постаті, зокрема й ті, що тривалий час замовчувалися, приховувалися, як-от діяльність політичної сили ОУН-УПА, яка відіграла дуже помітну роль в українській історії середини XX століття, борючись за створення самостійної соборної Української держави, що мала включати в себе всі етнічні українські землі, проте до якої в суспільстві ще й зараз існує неоднозначне ставлення.

М. Оттов присвятив свій роман воякам УПА. У публіцистиці, новелах, оповіданнях, повістях, романах, автор пише переважно на тему боротьби ОУН-УПА за визволення України від німецько-фашистських і комуно-радянських окупантів на теренах Рівненської і Тернопільської областей упродовж 40-х і на початку 50-х років минулого століття. Сюжет для розгляданого трагіко-ліричного твору «І благословен буде…» письменник узяв із життя, зустрічаючись із учасниками і свідками тих подій, слухаючи їхні розповіді.

Етноконцепт ЗЕМЛЯ в романі традиційно постає як сакральний та життєдайний образ, що глибоко вкорінений у світогляді та культурній традиції: *Кондратюки нічим не відрізнялися від більшості односельчан, одвічних трударів годувальниці-землі* [6, с. 49]. Прикладкою *годувальниця* підкреслено важливість землі як джерела життя, засобу існування та постійної підтримки для сільських трударів, які своїм невтомним трудом забезпечують і себе, і свою спільноту. Концепт ЗЕМЛЯ набуває статусу об'єкта поклоніння і турботи, сприймається як щось живе і рідне, що вимагає догляду, але натомість надає людям усе необхідне для життя.

Зміст етноконцепту ЗЕМЛЯ презентує сему «зв'язок» і реалізує символічний зв'язок з природними циклами, сприймається як важливий елемент гармонії та єдності з довкіллям: *Вранішнє сонечко, бавлячись, пробувало вкриту прохолодною росою землю* [6, с. 4]. У творі ядро етноконцепту розкриває не лише фізичний простір, але й процес родючості, що зберігає і передає життєву енергію, оновлюючись з приходом нового дня. Етноконцепт ЗЕМЛЯ в М. Оттова має психоемотивне значення, пов'язане з прагненням зберегти внутрішню стійкість та приборкати емоції в умовах горя: *Федьо сидів у бур'янах, навпроти хатини, запихав до рота чорну землю, аби не кричати від горя* [6, с. 7].

Втрата землі молодими чоловіками сприймається не лише як фізична, але й як духовна шкода, подібна до викорчування рослини з корінням, що позбавляє націю життєвої опори та внутрішньої цілісності: *Ми знаємо, за що боремося: відібрана земля наша, викорчувана, як непотрібне бадилля, та викинута в неволю рідня* [6, с. 8]. У цьому контексті одночасно два етноконцепти ЗЕМЛЯ і РІДНЯ формують образ боротьби за свободу як екзистенційної необхідності, де відновлення національної цілісності є одночасно актом самоствердження та відновлення справедливості, що є суттєвим для збереження ідентичності та культурного спадку народу.

Крім цього, етноконцепт ЗЕМЛЯ втілює економічні й культурні складники, де земля є джерелом не лише прожитку, але й соціальної ідентичності, моральної самореалізації завдяки працьовитості та відповідальності перед собою і родиною.

Культурно-ціннісний конфлікт між поколіннями або різне ставлення до праці на рідній землі презентує фраза автора: *Ото тільки, на відміну від тата, не лежала душа до землі* [6, с. 54]. Брат Яринки Миколка демонструє відчужене ставлення до землі, не поділяє традиційний сільський спосіб життя (мріє про переїзд до міста). Етноконцепт ЗЕМЛЯ набуває додаткової семантики, протиставляючи традиційні цінності старшого покоління і нові прагнення, які не

вимагають зв'язку з землею, а фокусуються на інших формах професійного чи особистісного розвитку.

Лексема «земля», маючи безліч означень, в народній пам'яті часто асоціюється з епітетом *родюча*, однак у сні головної героїні повісті вона постає *блакитною*, ймовірно, акцентуючи на тому, що це сон, у якому можливо все: *Все навкруги – гарне, урочисте, а внизу – блакитна земля, близька й рідна, хотілося обійняти її, тихенько поплакати від такої благодаті* [6, с. 54]. Блакитна земля внизу символізує глибокий зв'язок людини з рідною землею, що викликає захоплення й потребу у фізичному та емоційному єднанні з нею.

Пророчим є сон Яринки про її майбутнє з Ромцею, в якому голос із-за хмарин промовляє: *Земля і люди не з'єднають вас у шлюбі, тому прийміть моє благословення, хай мир буде з вами* [6, с. 54]. За сюжетом спільним місцем, де зустрінуться закохані, стане небо, а місцем загибелі – рідна земля.

Лексемою «наділ» заміщено поняття «земля», яке відсилає до історичного контексту: *Далі вимагають тридцять відсотків від свого наділу* [6, с. 16], тобто ділянки землі, яку отримувала родина в радянські часи.

Земля стає символом національної приналежності й ідентичності, що втрачається під тиском зовнішніх обставин, а також символом незалежності, яка перебуває під загрозою від державної політики, спрямованої на підпорядкування особистих інтересів інтересам держави: *– А це – постановлєніє: в разі відмови – забрати іменем УРСР усю землю, а також конфіскувати усе господарство* [6, с. 59].

У народній уяві образ залишеного *огризка* посилює враження неповноцінності та приниження, адже власник позбавлений більшості своїх прав на землю, яка для нього є важливим джерелом життя: *Як собаки скусали ґаздівство, а щоб не здохли, заставили навколо садиби земельний огризок, – нате…* [6, с. 60]. Отже, земля набуває значення особистої втрати та безповоротного руйнування колись стабільного господарства, демонструючи, як економічне обмеження території одночасно порушує культурні та родинні зв'язки, а також відчуття власної гідності й незалежності господаря.

Земля є кінцевою точкою, де завершуються рух і життя, символічно поєднуючи людей зі спільним джерелом існування та належності до нації: *Вони попадали на землю, сміливцеві падати довелося трішки довше* [6, с. 21]. Це підкреслює сакральний аспект землі як символу дому, коріння і спадщини, яка приймає кожного, незалежно від життєвих шляхів. Окремо виділяється фраза про *сміливця*-воїна, якому падати довелося трішки довше, що створює контраст з іншими і водночас увиразнює значущість його дій та, можливо, жертовності.

Етноконцепт ЗЕМЛЯ виконує функцію не тільки фізичного, але й духовно простору, що оберігає й приймає своїх людей: *Лицар випустив чергу, двоє з нападників спіткнулися біжучи, припали до землі, ніби прислуховувалися, що там, під листям* [6, с. 25]. У момент загибелі нападники припадають до землі, яка сприймається не просто як поверхня чи ґрунт, але як сакральний простір, який приймає людину після завершення її життєвого шляху. Концепт набуває значення місця спокою, кінцевої точки, куди повертається все живе.

В народній свідомості та на практиці земля є реальним місцем сховку від пильного ока енкаведистів: *Знадвору не штрикали, земля промерзла* [6, с. 161]. Образ промерзлої землі стає недосяжним і цим станом допомагає врятувати сім'ю Кондратюків від енкаведистів, які розшукували вхід у криївку.

Лексема *земля* з мікроконцептом «Батьківщина» знаходить вираження в таких твердженнях: *Доблесна німецька армія під проводом вождя Адольфа Гітлера прогнала з вашої землі більшовицьку владу назавжди* [6, с. 67]. У цьому контексті боротьба за контроль над землею є не тільки політичним питанням, але й актом збереження національної цілісності й ідентичності.

Земля у значенні «Батьківщина» сприймається відважними вояками як об'єкт турботи для наступних поколінь: *Я хочу, щоб наші діти почувалися українцями, господарями на своїй землі* [6, с. 73]. Етноконцепт ЗЕМЛЯ відображає батьківське прагнення забезпечити своїм нащадкам умови для життя в країні, де вони є справжніми господарями, здатними зберегти свою культуру та гідно нести національну ідентичність. До того ж концепт ЗЕМЛЯ несе в собі глибоке етнокультурне значення як символ незалежності, прав власності й національної гідності.

Збереження землі може стати не актом патріотизму, а моральним обов'язком перед минулим, теперішнім і майбутнім поколіннями: *Та поки мою землю плюндрують вороги, маю полишити все і вступити в боротьбу за волю, аби не були в ярмі, як худоба* [6, с. 73]. Земля тут виступає як простір свободи, що потребує захисту, в іншому разі її втрата призведе до стану пригноблення, вираженого в порівнянні з ярмом, що позначає рабство, залежність і втрачену гідність. Образ рідної землі підсилює біль і нерозуміння ситуації, де люди, які мають право вільно жити на своїй території, мають виборювати власну незалежність і справедливість, переховуючись: *Господи, навіщо ти дозволяєш, щоби на своїй рідній землі сини ховалися потайки, наче таті?* [6, с. 120].

Відображенням симбіозу національної ідентичності та особистих почуттів, в яких любов до близьких тісно пов'язана з любов'ю до рідного краю, є твердження закоханого хлопця з повісті: *– Моя любов до тебе рівноважиться з любов'ю до рідної землі, то хіба ж, моя ластівко, зоставлю тебе в біді? … А земля наша Україна і є домівкою, тому не сумнівайся, хватить снаги захистити вас, ще й зверху того!..* [6, с. 72].

Для оповідача етноконцепт ЗЕМЛЯ є відображенням культурного і соціального ідеалу, де захист землі є моральним обов'язком і справою честі для всіх її мешканців: *– Що ви, дядьку Петре, аби всі так міркували, не тільки німець – більшовик ніколи не ступив би на нашу землю* [29, с. 77]. Етноконцепт ЗЕМЛЯ у цьому реченні виконує роль символу національного спадку й спільного блага, яке необхідно захищати від зовнішніх загроз, відображаючи традиційне уявлення про територію як про святу, рідну й недоторкану власність нації, що потребує єдності та готовності її захищати – і благословен буде кожен, хто це сповідує.

Отже, етноконцепт ЗЕМЛЯ в українському культурному світогляді має сакральне та глибоко вкорінене значення, яке виходить за межі фізичного

простору і є символом національної ідентичності, культурної спадщини, добробуту та духовного зв'язку із предками. «Земля» як концепт асоціюється з родючістю, захисною силою, а також джерелом підтримки та натхнення для українців. У повісті «І благословен буде…» М. Оттова етноконцепт ЗЕМЛЯ набуває багатогранного значення: це простір свободи, символ боротьби за національну незалежність, а також об'єкт поклоніння і життєвої сили, що постійно потребує шанобливого ставлення і захисту. Отже, у контексті семантики розгляданого концепту актуалізовано політичну сему.

У культурному й історичному контекстах етноконцепт охоплює поняття рідного простору, сакрального джерела життя та праці, що втілює тяглість культурної традиції та національного світобачення українців. Земля асоціюється з економічною і соціальною стабільністю, а також духовного спадку, який, попри всі загрози й втрати, залишається визначальним фактором національної свідомості та відчуття належності до спільної історії й культури. Втрата або загроза землі, описані в повісті, підкреслюють важливість її збереження для забезпечення національної ідентичності та свободи, а отже, актуалізують мотив боротьби за збереження культурного спадку та морального права в сьогоденні.

Література

1. Ворожко В., Мініч Л. Концепт «земля» у повісті М. Коцюбинського «Fata morgana». *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика*. Острог, 2021. Вип. 9. С. 54–59.

2. Голикова Н. Концепт «земля» в художньому дискурсі Павла Загребельного. *Українська мова.* 2017. № 2. С. 123–135.

3. Крупко О. Вербалізація концепту земля у поетичній мові Ліни Костенко. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2015. № III (11), Issue 56. С. 52–56.

4. Лобур Н. Культ землі в українській мові. *Дивослово*. 1996. № 3. С. 22–23.

5. Манжос С. Поняття «концепт» у парадигмі наукових знань. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія» :* серія «Філологія». Острог : Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 1 (69), Ч. 2. С. 6–9.

6. Оттов М. І благословен буде… Рівне : ПП ДМ, 2003. 197 с.

7. Павлушенко О. Об'єктивація концепту *земля* в художній картині світу Михайла Стельмаха. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.* Серія : Філологія (мовознавство) : зб. наук. праць. Вінниця : ТОВ «Фірма Планер», 2017. Вип. 24. С. 113–121.

Івануна Н. В.
вчитель мистецтва
Корсакова А. О.
учениця 11 класу
Хмельницький ліцей № 1

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ПІСЕНЬ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ ЧЕРЕЗ СИМВОЛІКУ КОЛЬОРОВОГО ПРОСТОРУ

В історії нашої держави пісні січових стрільців являють собою неповторне духовне явище, яскраву сторінку розвитку українського фольклору, що висвітлила боротьбу українців за свою незалежність на початку ХХ ст. Тому вивчення їхнього змісту, художніх особливостей, символіки є одним із важливих завдань гуманітарних наук сьогодні, зокрема фольклористики.

Стрілецька пісня народилася в лавах легіону Українських Січових Стрільців (УСС), сформованого з добровольців під час І світової війни у складі австро-угорської армії. Це фактично перше військове об'єднання українців напередодні появи Української армії [9]. Хто ж такі січові стрільці?

Молоді українці, відібрані за національною ознакою, патріотично налаштовані, переконані в необхідності боротьби за незалежність своєї Батьківщини, зв'язали свою долю зі збройними змаганнями за неї. «*Уже сам легіон Українських Січових Стрільців …був незвичайним явищем: у нього влилася переважно освічена інтеліґентна молодь, яка взяла в руки не тільки зброю, а й чітку програму національно-просвітницької праці на постоях між боями, створювала школи, читальні, хорові й оркестрові гурти, пресові листки, журнали і т. ін., спрямовані на те, щоб «піднести українську свідомість і честь», як значилося у Правильнику «Пресової квартири» УСС. Такого не знає мілітарність у світовій історії!*» [10, с. 1].

Військова, просвітницька, творча діяльність січових стрільців активно досліджувалася і в Україні, і за кордоном. Глибокий патріотизм, спроба державотворення, висока боєздатність, талановита творчість, намагання впливати на розвиток культурного життя країни – усе це є складниками неповторного історичного досвіду, залишеного усусами. Вивчення його продовжується і в наш час. Увага сучасних українських літературознавців, музикознавців найбільш звернута до стрілецьких пісень, які є відображенням і символом водночас боротьби за незалежність України. Феноменом є те, що пісні ці активно функціонують і в нашому сьогоденні. Стрілецькі пісні вважаються поліфонічним явищем культури через неможливість трактування їх як певного жанру, новочасним фольклором, виявом народно-літературної творчості. Джерелом їхнього творення були історичні і козацькі пісні, тому вони актуально звучать в наш тяжкий час випробувань війною з російськими загарбниками, піднімаючи дух усього нашого народу: «*Стрілецькі пісні – це цикл різножанрових українських пісень як літературного, так і народного походження, об'єднаних за ідейно-тематичними ознаками, що*

відобразили героїчні етапи національно-визвольної боротьби українського народу під час Першої світової (1914–1918), українсько-польської (1918–1919) та українсько-протибільшовицької (1919–1920) воєн» [2, с. 2].

Кожен народ, кожна нація, визначаючи свою ідентичність, спирається на традиції, культуру, мову, моральні норми та спільні цінності. Своєрідною візитною карткою будь-якої країни є національна символіка, яка складалася протягом її історичного розвитку. Україна, наш народ мають багату традиційність. Народні символи – це наші святині. Фольклор передає їх через віки наступним поколінням. Пісні січових стрільців через систему образів-символів відтворюють тогочасну дійсність, змальовують морально-психологічний портрет їхніх творців. Звернімося до аналізу барволексем-символів як частки загальної системи національних цінностей та їхньої ролі у світі стрілецької поезії.

Колір є категорією духовності, він постійно присутній у світі людини. Назви кольорів є універсальною системою різних номінацій, в тому числі й символіки, багатої інформації про світ людей, що створює цілісну картину життя етносу. Розуміння символів-кольороназв дає можливість пізнати мислення народу, філософію його світосприйняття [3, с. 57].

У пісенному українському фольклорі представлені різні кольори: жовтий (золотий), білий, чорний (сірий), червоний, зелений, синій (блакитний), коричневий тощо. Саме ці кольори зустрічаємо і в досліджуваних нами текстах.

Усього в піснях січових стрільців було знайдено 272 випадки використання кольороназв, що створили їх цілісний кольоровий простір. Із них: жовтий колір – 35; білий колір – 36; чорний – 48; сірий – 18; червоний – 61; синій – 26; зелений – 22; коричневий – 15; масті коней – 11. Розглянемо символіко-семантичний зміст найбільш вживаних кольоронімів – червоного, білого, чорного – та їх значення у стрілецьких піснях, відштовхуючись від фольклорної традиції.

В українській народній поезії білий колір є символом чистоти, радості, світла дня, раю, тому що має спорідненість із Божественною силою. Як відомо, біле світло розкладається на сім кольорів (веселку), таким чином утверджуючи гармонію усього світу [6, с. 2].

Фольклорна традиція використовує кольоронім «білий» як постійний епітет для позначення цього кольору: *«Стану під білу березу, буду на милого ждать»* («Місяць так ясненько світить»)[3]; *«Із Чорногори вітер буйненький, / приніс з калини цьвіток біленький»* («Ой у лісочку та на пісочку») тощо.

Кольороназва «білий» є позначенням краси дівчини, бо саме цей колір використовується в піснях про кохання стрільця поєднанням епітету «білий, (біленький)» і зменшувально-пестливих назв певної частини дівочого тіла (личко, рученька, ніжечки тощо): *«Біле личко, чорні брови / Не діждалися*

[3] Цитування текстів пісень січових стрільців в більшості прикладів робиться за збіркою: Стрілецькі пісні ; упоряд., запис, вступ. ст., комент. та додатки О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с. У дужках подається назва пісні.

любови» («Разом, хлопці, посходіться»); *«Подай же другую, най поцілую / Білую рученьку, устонька гожі, як тії рожі»* («Ой шумить, шумить»). Такі описи дівочої краси знаходимо і в багатьох народних піснях.

Цікавий приклад використання кольороназви «білий» бачимо у фразеологізмі «білий світ», у якому «білий» має значення «цей, увесь». Пригнічений обставинами життя, січовик говорить про себе: *«Ой ходжу я, блуджу, / Білим світом нуджу»* («Пише стара мати»). А в іншій пісні цей вислів зустрічаємо в розповіді про загибель молодого бійця: *«Там прощався та стрілець січовий з білим світом»* («Ой зацвіла черемха»).

Значна частина пісенної спадщини січових стрільців присвячена темі смерті. На поєднанні символіки чистоти і смерті у використанні білого кольору можемо спостерігати еволюцію цього кольоросимволу. Наші предки білий колір пов'язували з потойбічним світом та зі смертю ще з часів індоєвропейської цивілізації: поховальний одяг був білим, жалобу виражали за допомогою білого кольору (в сучасних індійців ця традиція існує і сьогодні). В Середньовіччі із впливом християнства та його символіки білий стає символом чистоти. Отже, білий колір може бути і позначенням смерті [4].

Загибель стрільців зображена в багатьох піснях, в яких бачимо образ могили або опис померлого воїна: *«Стрілецьке біле тіло ранами покрито»* («В дев'ятсот штирнастім році…»); *«Його біле тіло від вітру зчорніло», «А личко біленьке зів'яло, змарніло»* («Гей там при долині, гранатами зритій»). На чолі стрільця печать смерті: *«І кров'ю закипіло / Його біле чоло»* («У лісі, у темному»). Епітет «білий» тут позначає не сам колір, а втрату кольорів живого тіла, і стає символом смерті.

У фольклорних творах минулих століть і білий, і чорний кольори використовувалися як позначення поваги до померлих і як вдячність світлим духам за оборону від темних сил [6, с. 2].

Чорний колір в українському фольклорі асоціюється зі смертю. Загибель усього живого супроводжується жалобою, оплакуванням. Символом цього тяжкого горя є саме чорний колір, а ще він символізує темряву, хаос і взагалі зло [6, с. 3]. У стрілецьких піснях присутні всі ці значення. Поширеним є образ загиблого молодого стрільця, що природньо для фольклору часів війни. В таких описах кольоронім «чорний» стає постійним епітетом у словосполученнях «чорні могили», «чорні гроби»: «*Ей у поли, в поли могили чорнії*» («У карпатських лісах стрільці січовії»); «*Від України вам слава, / Щоб на ваших чорних гробах, / Виросла буйна трава»* («Як настала весна красна» [7, с. 1])[4].

Сполучення епітета «чорний» з іменниками «година», «хмара», «пітьма» викликає асоціацію з чимось трагічним: «*Ой з-за гори чорна хмара встала*» («Ой з-за гори чорна хмара встала»); *«Чорна настала година»* (Б. Лепкий «Заспів. Отсе тая червона калина» [7, с. 3]).

[4] Окремі пісні цитуються за електронною збіркою «Стрілецькі пісні (тексти)». URL: https://nashe.com.ua/songbook/32.

Дієслова «чорніти», «почорніти», «зчорніти», що походять від назви чорного кольору як символу біди та втрати, активно використовувалися в стрілецьких піснях для створення узагальненого образу трагедії того часу: «*Почорнів вже зелений гай*» («Посумніли гори Карпати»); «*Лиш у полі край дороги могила чорніє*» («А стрілецька могила з вітром говорила»).

Українська вишивка є символікою поколінь. Вишиваний одяг, рушники мали глибоке символічне значення. Вони були оберегами і святинею. Тому й виник фразеологізм «вишивати долю, шлях». Сполучення його з кольоронімом «чорний» в стрілецькій пісні підсилює відчуття трагедії, яка наближається (поразка, смерть): *«Стрілецька наша доля чорним вишивана»* («Чом ви, хлопці, затужили» [7, с. 2]). Січовики, йдучи на боротьбу, розуміли, на які небезпеки наражаються, знали, що мало хто з них повернеться додому живим, тому доля «чорним вишивана».

Український фольклор багатий на окремі, яскраві архетипні образи-символи. Таким є образ крука (ворона). Традиція зображення цього чорного птаха прийшла до нас із сивої давнини. Спочатку це було зображення жрецького обряду розтинання мертвого тіла як «воронячого бенкету». А потім крук зображувався як стерв'ятник, що харчується тілом загиблого воїна, та став передвісником загибелі [4]. У цій ролі представлений крук і в піснях усусів: *«А чорні круки вістки давали»* («Ой у лісочку та на пісочку»); «*Чорний ворон у копици кров з мене спиває*» («Ой працюєм вдома, нічого не чути»); «*Буде тіло чорне гайвороння розносити*» (Р. Купчинський «Ой зацвіла черемха»).

Та чорний колір може бути і символом краси молодої дівчини або козака в народних ліричних, отже, і в стрілецьких піснях: «*Чом в тебе, дівчино, очі чорнесенькі?*» (Р. Купчинський «Човен хитається серед води») [7, с. 3]); *«Хто ж нас поцілує в уста малинові, в карі оченята, в чорнії брови?»* («Зажурились галичанки»).

При змалюванні війни найчастіше в піснях стрільців використовується червоний колір. Цей колір є дуже популярним і в ліричному пісенному фольклорі, тому що він один із найдавніших символів краси, добра, усіх радощів життя. Це гарячий колір, тому його асоціюють із вогнем і кров'ю. Таким чином, в ньому представлені всі сторони життя: свобода, повнота, енергія, і в той же час – помста, агресивність, ворожнеча. В народній уяві цей колір є й символом любові [6, с. 4]. В українській військовій пісні червоний колір – символ збройної боротьби. Отже, семантика і символіка цього кольороніму складна і багата.

Ці традиційні фольклорні значення кольороназви «червоний» представлені у стрілецьких піснях. Військова дійсність у них найяскравіше виявляється через образ червоної крові: «*Кров червона розлилася*», *«Кров червона – то Вкраїнська держава»* («Ой на ставі на ставочку»). Червоний колір крові спричиняє появу синоніму «кривавий». Саме кривавими змальовуються всі найважливіші образи війни: боротьба (пря), помста, шлях, поле битви і сама війна. *«Червоний штик, кривавий шлях – / Стоять могили на полях»* («Спіть, хлопці, спіть»); *«Йде січове військо / В боротьбу криваву»* («Йде січове військо»). Завдяки використанню цього кольоративу образи війни увиразнюються, трагічний зміст посилюється.

Стрілецькі пісні в уяві українців асоціюються в першу чергу з червоною калиною за змістом пісні «Ой, у лузі червона калина» С. Чарнецького та Г. Труха. Образ калини дуже поширений у цих піснях, їх понад тридцять. Раніше його пов'язували з образом дівочої краси і краси природи. О. Кузьменко, дослідниця стрілецької творчості, доводить, що образ калини в піснях стрільців подається як «краса дівочого кохання та вірності», «самотність, сирітство», «дівчина – стрілецька честь» [1, с. 88]: *«Ой у лісочку та й на пісочку росте калина як сиротина. / Її садила дівчина мила, як свого стрільця випроважєла»* («Ой у лісочку та й на пісочку»).

У піснях січовиків калина стає символом України, рідного дому, отчого краю. Цей символ є виявленням головної ідеї державності нашої країни. Здавна у піснях запорізьких козаків червоні ягоди калини асоціювалися з краплями крові народних героїв, що пролили її в боротьбі з ворогами. Ця традиція була продовжена у воєнній поезії ХХ ст. Фольклорна традиція вирази «зігнути калину» і «ламати калину» трактувала як драматичну долю дівчини. В поезії січових стрільців вираз «піднімати калину» означає «здобувати політичну незалежність», а «похилити калину» – «її втратити». Ці образи представлені в гімні стрільців: *«Ой у лузі червона калина похилилася, / Чогось наша славна Україна зажурилася. / А ми тую червону калину підіймемо, / А ми нашу славну Україну, гей-гей, розвеселимо!»* («Ой у лузі червона калина») [1, с. 89].

Образ калини як крапель крові загиблих стрільців яскраво представлений у їхніх піснях: *«У діброві при долині вітер повіває, / Там над стрільчиком калина слізоньки ковтає. / Ой червоні тії сльози з стрілецької рани, / Впав бідненький при долині, більше вже не стане».* Перед нами сумна картина загибелі молодого усуса [1, с. 90]. Можна сказати, що прослідковується поява символічної формули «калина – могила» у багатьох траурних піснях, наприклад: *«На козаках висипали високу могилу, / На могилі посадили червону калину»* («У Львові стоїть золотая брама»). Ця давня традиція під час боротьби УСС набула нового символічного значення – кущ калини на могилі був свідченням «стрілецької жертви на вівтар звільнення Батьківщини»: *«Мене поховайте в вишневім саду, / Мені посадіте червону рожу. / Мені посадіте красну калину, / Аби люди знали: / Згиб за Вкраїну»* («Ой їхали стрільці та й на ворога») [1, с. 91].

Аналіз кольорової тріади: білого, чорного та червоного показав, що кольори ці несуть багату інформацію про життя, фізичне та духовне, побут, моральні норми, політичні та суспільні погляди січових стрільців. Вони передають глибокі патріотичні почуття їх творців. Колір в стрілецьких піснях допомагає розкрити глибокий емоційний зміст цих творів, сенс символіки. Як фольклорні новотвори вони є культурним надбанням нашого народу.

Література

1. Кузьменко О. Символіка калини в українських піснях національно-визвольних змагань XX ст. *Науковий вісник Інститут народознавства НАН України.* 2006. Вип. 16. С. 87–92.

2. Кузьменко О. Стрілецькі пісні як феномен пісенної культури українців. URL: https://nashe.com.ua/songbook/32/info/39 (дата звернення: 08.11.2024).

3. Нікішенко Ю. Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів. *Східний світ.* 2004. № 1. С. 57–63.

4. Новікова М. Українські замовляння ; упоряд. М. Москаленко. Київ : Дніпро, 1999. 309 с.

5. Отич О. Колір як емоційно-змістовий код культури. *Рідна школа*. 2017, № 1–2. С. 18–21.

6. Символіка кольорів. URL: http://about-ukraine.com/simvolika-koloriv/ (дата звернення: 08.11.2024).

7. Стрілецькі пісні. Збірка текстів. *Проєкт «Українські пісні»*. URL: https://www.pisni.org.ua (дата звернення: 05.11.2024).

8. Стрілецькі пісні ; упоряд., запис, вступ. ст., коментар та додатки О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.

9. Українські січові стрільці. Матеріал з Вікіпедії. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення: 08.11.2024).

10. Чорнописький М. Рецензія на збірку «Стрілецькі пісні» ; упоряд., запис, вступ. ст., коментар та додатки О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.

Івашкова Я. А
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. наук, доцент

ВАРІАТИВНІСТЬ ПРОЯВІВ АРХЕТИПУ МАТЕРІ У ЗБІРЦІ НОВЕЛ С. ОСОКИ «ТРИ ЛИНИ ДЛЯ МАРІЇ»

Сергій Осока – український письменник, перекладач. Його творчість, відзначена низкою премій, потребує ґрунтовного вивчення. Це стосується й книги «Три лини для Марії». Збірка містить низку новел, які поєднані однією головною темою – зображення картини людського життя. Кожен твір розповідає історію простої людини, яку б у звичайному житті ніхто не помітив, але автор описує все настільки детально, що читач ніби разом із героями переживає всі моменти та емоції. Тож видається науково перспективним аналіз архетипу матері, який у збірці присутній саме в типовій формі, і виявляється не лише в контексті материнства, а й поширюється на інші сфери людських взаємин і діяльності. Він може проявлятися в партнерських, дружніх стосунках, а також у професійному середовищі.

Архетип матері в українській літературі досліджували С. Ігнатьєва, О. Кульчицький, Т. Доній, Ж. Янковська, І. Процик, Т. Гундорова, С. Пригодій, В. Агеєва та інші. Метою нашого дослідження є осмислення архетипу матері в збірці новел С. Осоки «Три лини для Марії».

Термін «архетип» є одним з основних понять у дослідженні культури та дискурсу ще з середини XX століття. У літературному тексті він виступає як комплексна парадигма і для її осмислення необхідно залучити знання із різних галузей, а саме: з історії, культурології, психології та етимології. Архетип не може існувати в межах тільки одного тексту, або в текстах одного автора, адже спонукає до роздумів над створенням сюжетів, образів, які проявляються у фольклорі чи у творах інших авторів. Що стосується самого архетипу матері, то він складається із двох першообразів – Великої матері та Земної матері. Перший – включає в себе прояви людської психіки, а саме: свідоме і несвідоме. Архетип Великої матері існує у несвідомій частині, а архетип Земної матері навпаки – існує в індивідуальній свідомості, але прояв архетипу залежить від образу реальної матері. Архетип Земної матері може мати негативні та позитивні прояви, а саме: «вона може бути доброю і злою, ласкавою і грізною, захищати і залишатися байдужою. Безліч образів міститься в цьому архетипі: мати, бабуся, вчителька, няня, будь-яка близька жінка» [1, с. 52].

Архетип Земної матері – анімалістичний, відповідно в українській літературі такі метафори мають своє смислове навантаження. Архетип Земної матері проявляється у таких образах, як «мати-зозуля (мати-зрадниця), мати-квочка (гіперопіка), мати-крільчиха (багатодітна). Проте дослідники зазначають, що образ вовчиці є винятком із цього ряду» [1, с. 52].

У збірці С. Осоки «Три лини для Марії» жіночі образи відіграють важливу роль. Вони присутні в кожній новелі. Це не тільки архетип матері, а й численна кількість різних представниць суспільства. У новелі «На Різдво до Катьки» вперше реципієнт знайомиться з наскрізним для всієї збірки образом Катерини – подруги дитинства головного героя. Це своєрідний узагальнений образ української тогочасної сільської дівчини. Вона зображується хазяйновитою передусім і дотичною до національних традицій: «А Катька зосталася на хазяйстві двох корів, чотирьох свиней, незчисленних індиків, курей і качок не відміниш заради гостин» [2, с. 7]. Цю дівчину варто вважати першим любовним інтересом головного героя: «Заходь. Двері в топку закривай. Давай сумку, – каже Катька так буденно й водночас святково, ніби я – її чоловік, ніби я оце повернувся з якоїсь роботи, а вона зараз почне мене розпитувати й годувати. Принаймні мені приємно все оце уявляти» [2, с. 7]. Проте наратор наголошує на тому, що попри дуже тісний емоційний зв'язок, головний герой з дівчиною лише друзі: «Між нами нічого немає й ніколи не було, окрім теплої підліткової дружби. Ніхто не вірить, але так є» [2, с. 30].

Ще одним традиційним для української літератури образом, наявним у збірці є жінка-вчителька. Персонажі, для яких професія – один із головних засобів характеротворення, переважно стереотипні і наділені схожими рисами характеру. Таких жіночих персонажів зображають традиційно двома опозиційними шляхами: вчителька-тиран і добра вчителька. Обидва типи є і в збірці «Три лини для Марії». Перший образ злої і вимогливої вчительки у новелі «Вечірні грузді» («Чамара не дуже церемонилася з такими, як ми. – …класному керівникові я… розкажу.., а ти… – вона кидала на Ромку такий погляд, ніби зараз зачинить за ним двері газової камери, – ти… Щоб завтра мати була в школі! … А не прийде – я заявлю в міліцію, і її під конвоєм приведуть! Почув?! Чамара не жартувала. Вона могла ще й не таке втнути. Особисто для мене вона уособлювала питомий жах. Волосся, що піднімає шапку, – це вона» [2, с. 82]) побудований переважно через призму емоційного сприйняття головного героя, який відчуває страх та тривогу. Підсилює негативне враження від персонажа використання прізвиська «Чамара», такий вибір антропоніма підсилює відчуття відчуження від цієї жінки.

Більшість жіночих образів у збірці зображені в контексті родинних стосунків. Так, наприклад, у новелі «Діда Грицька поховають завтра» велика роль у їх характеротворенні належить зображенню ставлення до членів власних родини: «І баба Галька, і тітка Вірка, і Янка, коли приїздила на вихідні, – усі біля нього упадали, їсти носили, прибирали, вмивали його й навіть голили» [2, с. 33]. Таке ж турботливе ставлення жінки демонструють і до чужої дитини: «– О-о-о, Саша, ану пішли в хату, ану… це бинтувать треба, – сказала тьотя Вірка якось розгублено. – Та ну, я додому! – спробував одмахнутися Сашко. – Пішли-пішли, он цебенить як! Хтозна-скільки вже її витекло» [2, с. 38].

Одне із найяскравіших утілень архетипу матері маємо в новелі «Галю, приходь». Ключовим образом у творі є Галина, яка в певний період свого життя вирішує покинути рідний будинок та переїхати до чоловіка в інше село:

«Сільський музика. До чарки не дуже тягнеться – це вона одразу запримітила, статечний, показний, правда, село те в чорта на рогах. Довго думала. У неї на ліжко, приміром, дошка покладена – для кісток корисно, збоку ослінчик, вікна ватою замощені, не дме ніде нічого. А там як буде? Може, там, у тій хаті, жаби кумкають і холодяка? Може, там погріб навесні підтікає, а на грядках мишію плантація? Так спроста не підеш. Не кинеш усього» [2, с. 192]. Різка зміна в немолоді роки не пов'язана з прагненням жінки до кохання чи задоволення власних потреб у спілкуванні. Свій вчинок вона вмотивовує турботою про сина, який разом із невісткою живе в її хаті: «Пішла… Не так заради тих карт і якоїсь там любові. Яка любов у шістдесят год? А через сина» [2, с. 193]. Жінка стереотипно відчуває нелюбов до своєї невістки, та дратує її: «І все в неї наче як у людей, і не городська.., і до кози йде, і в свиней вичища, і на кухні все… робить – але не так, як треба. Скільки вчила її: Галю, доню, дитино, ти як підлогу помиєш, то ганчірку біля порога рівненько клади, а краєчки підгинай усередину, отак, і підтягуй трошки, то вона тоді й не зсунеться. Де там…» [2, с. 193], проте таке ставлення викликано підсвідомими ревнощами до сина.

Отже, важливу роль у збірці відіграє архетип матері, він є одним із найбільш універсальних образів, який має різні прояви в різних культурах і епохах. Він відображає ключові соціальні та культурні уявлення про жіночу роль у суспільстві та родині. Архетип матері має амбівалентний характер, оскільки включає як позитивні, так і негативні риси. Мати може бути символом безмежної любові та турботи, але також проявляти надмірну опіку, що обмежує особистісний розвиток дитини. Це відображено і в збірці «Три лини для Марії». У творчості С. Осоки архетип матері розкривається через складні стосунки між матерями та дітьми. У новелах збірки «Три лини для Марії» образ матері є символом як турботи, так і емоційного конфлікту, що виникає через її надмірне втручання в життя дитини.

Література

1. Доній Т. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США : дис. … к. філол. наук. Київ, 2018. 230 с.

2. Осока С. Три лини для Марії : коротка проза. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 248 с.

3. Янковська Ж. Архетипний складник української літератури (аналітичні студії) : навчальний посібник (для викладачів, учнів та студентів середніх спеціальних навчальних закладів і закладів вищої освіти). Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2019. 354 с.

Іжевський А. В.
к. мист., науковий співробітник
Інститут народознавства НАН України, м. Львів

УКРАЇНСЬКИЙ ТА РОСІЙСЬКИЙ КОЗАК У ПОРІВНЯЛЬНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ГАЛИЦЬКОЇ САТИРИ XIX СТ.

Поняття сатири як зразка окремого літературного твору, популярного ще з античних часів, зникає і остаточно трансформується в окремий жанр на пограниччі літератури, фольклору і графічного мистецтва (на чому ми зробимо особливий акцент), йде вона і в публіцистичний жанр, журналістику. Особливо це відчутно стає в історії України XIX ст.

Твір І. Котляревського «Енеїда» власне відображає цю трансформацію, де козацькі образи переплітаються з античністю. А наскільки це було важливим для молодих українців-галичан, ми можемо зрозуміти з рядків львівського рукописного часопису з автографом майбутнього українського модерніста В. Пачовського: «на згарищах руської словесності тліла ще одна однісінька іскра, котра в скорі розгорілася великою полум'ю. Тою іскрою був Григорій Савич Сковорода. Він розбудив українську молодь до життя і неначе показав дорогу І. Котляревському» [1, с. 2].

Український молодіжний Львів та гімназійні центри Галичини середини XIX ст. буквально «хворіли» ідеєю відродження вітчизняного козацтва. Це видно в карикатурі рукописного часопису «Фірман» (1863) на А. Вахнянина та Д. Танячкевича. В основі композиції у розкішній бароковій рамі зображено як молодого шляхтича А. Вахнянина, який захоплювався своїм аристократичним походженням, а на його долоні показано у вигляді паяца Д. Танячкевича, також діяча львівської громади, а згодом і «Просвіти», народовця. Так от, на голові у нього виголений козацький оселедець, він також використовував як літературний псевдонім прізвисько Будеволя, характерне для запорожців.

Перша львівська ще франкомовна «La Gazette de Leopolis» (1776) важливим повідомленням подавала звістку про ліквідацію Запорізької Січі і тим фактично підкреслила різницю між небажаним для царизму українським козацтвом, і адаптованих до нових загарбницько-колоніальних ідей самодержавства російських козаків.

В історії України період кінця XVIII–XIX ст. був особливим, з одного боку тривало то іноді різке, а загалом поступове національне і соціальне поневолення з тривалим територіальним розділенням – при чому внаслідок російського імперіалізму ці кордони посувались на захід та південь, з іншого боку вибудовувалась широка картина культурного відродження і економічного збагачення підприємливих людей, котрі крізь усі російські чи австрійські закони, укази, циркуляри, податки могли реально підтримувати український дух. І при цьому опертя на козацькі традиції було наріжним каменем.

В Галичині українське відродження зорієнтоване на київоцентричність та козацькість національного руху. Перше було важливе як глибоке історичне коріння, де галицькі князі Роман, Данило, Юрій маючи шанс отримати королівську корону з Заходу від папи римського, прагнули здобути титул великого князя київського. З козаччиною у Галичині було пов'язано багато імен полковників та гетьманів, досить згадати П. Конашевича Сагайдачного.

Галицька сатира як частково пограничне субкультурне явище складала в основі українське, яке іноді співдіяло чи антагонізувало з польським. Бо поляки вважали своїм не лише Львів, але і Київ як столицю давніших за русів полян. Однак це виглядало доволі фальшиво, бо ні поляки, ні росіяни не збиралися віддавати Києву главенство ні в державній, ні в релігійній та культурно-освітній сфері на відміну українців-галичан XIX ст., що брали за приклад козацькі традиції.

Образ українського козака навіть у сатирі XIX ст. поставав ідеальним, загалом мирним, іноді ностальгійним як символ вільного духу. Це відображало епоху відмови від реальних козацьких і гайдамацьких повстань, але через спомини про них плекало національний дух, вибудовувало нову систему освіти і все те, що рятувало би від негативів «хуторянства» і «гречкосійства».

У порівнянні російський козак у сатирі – це уособлення грубої сили. Навіть із позиції галицьких москвофілів (прихильників приєднання всієї України до Росії) його малювали, як він «мирно» фліртує з польськими панянками, хоча тепер подібне перетинається з поняттям сексизму. На противагу цьому, москвофіли виробили теж образ козака, але вже українського самостійника, який з їхньої точки зору був маріонеткою в руках полонофілів.

Найбільше жаху викликав образ російського козака у зв'язку з придушенням польського повстання 1863–1864 рр. та загарбницьких амбіцій російського самодержавства. І тут у графічному вимірі дуже багато матеріалу. Від зразка академічного мистецтва повстанських циклів А. Гротгера до газетних публікацій карикатур у репортажах про польське повстання 1863–1864 рр. віденського часопису «Поступ». Власне і львівський рукописний часопис «Фірман» показує російського козака з канчуком і кулаком на тлі вказівника «на Сибір».

Десь у той же час відбувалась пізньоромантична популяризація образу українського козака в літературному додатку «Золота грамота» до віденського гумористичного часопису «Страхопуд» у формі етнографічних нарисів, як передрук творів М. Гоголя з циклу «Вечори на хуторі поблизу Диканьки». Все це укорінювало думку, що українські та російські козаки абсолютно різні.

Ще раніше, в 1840–1850 рр., образи веселої козацької голоти прочитувались в народних типажах бідноти з околиць Львова у акварелях Ю. Глоговського.

Одним із найяскравіших популяризаторів козацької тематики в Галичині був Корнило Устиянович, талановитий художник і письменник, перший редактор львівського сатиричного часопису «Зеркало». Для підтримки основної концептуальної лінії висміювання узагальнених персонажів К. Устиянович використовував так звані карикатури «на злобу дня», де критикувалися дії

політичних, громадських діячів, висміювалися конкретні життєві ситуації. За художніми якостями такі ілюстрації здебільшого являли швидкі рисункові начерки пером і тушшю. Проте автори (за різною художньою манерою виконання зрозуміло, що, окрім головного ілюстратора К. Устияновича, в оформленні брали участь і інші митці) часто створювали оригінальні композиції, насичені героями-сучасниками, історичними постатями минулого в комічній співдії з образами постійних рубрик, наприклад з Патріотником, сатиричним образом напівшляхтича-напівкозака, полонофіла.

На одному з таких малюнків Патріотник жалівся бабці Австрії (стара жінка-вдова, вся в чорному), яка вдивлялася крізь пенсне на переслідування ним Руслани України (дівчина в українському народному одязі). А причиною було те, що вона не хоче виходити заміж за Патріотника. На цьому малюнку поставала проблема певної дисгармонії між позитивним персонажем – Україною (намальовано реалістично з передачею світлотіньової побудови й об'єму) і негативними героями (намальовано площинно Патріотника і чорний силует Австрії).

Деяка вимушеність і невідповідність жестів існували у багатотональній композиції, на якій були зображені історичні постаті – гетьмани Б. Хмельницький і П. Дорошенко, ієрарх М. Яворський, гайдамака І. Гонта та герої постійних рубрик – Патріотник і Вичоса. Але тут проблема пов'язана з тим, що було «сконфісковано» пояснювальний текст до малюнка, який виражався у формі діалогу. Однак також тут помітна грандіозність первісного задуму К. Устияновича показати 200-літню потужність історичних образів – моноліт української історії.

Продовжувачем теми осучаснення образу козака був Тит Романчук. Композиція його цікавої графічної роботи полягала у представленні алегоричної постаті жінки-цариці Слави [2, с. 8]. Вона благословляє вільні народи, які з транспорантами-гаслами національних гімнів виходять з її шатра у світ.

Це композиційно підкреслює рух колони демонстрантів праворуч, серед яких і персонажі в козацьких строях, які тримають гасло «Ще не вмерла Україна». Ліворуч гротесково розповнілими зображено їхнього опонента – москвофіла з прапорцем, де написано «Адінъ народ», за спиною котрого стоїть російський бородатий козак з нагайкою. Отож це рідкісний зразок ілюстрації, де одночасно показано позитивно українських козаків і негативно російського.

У Галичині XIX ст. образ російського козака в реальності був пов'язаний із короткостроковими переходами цього типу кавалерії під час наполеонівських воєн, революції 1848 р., а під кінець цього ж століття це звелось до прикордонних суперечок з власниками мисливських угідь австрійської Галичини. Зокрема це виразилося в ілюстрації з мисливського альбому карикатур Володимира Дідушицького, засновника Львівського природничого музею. На малюнку видно, як ціла кавалькада кінних російських козаків біля свого прикордонного стовпа наїжачилася списами і шаблями проти самотнього дідуся зі старенькою мисливською рушницею.

В. Дідушицький був представником давнього магнатського роду, для якого і польськість, і українськість були близьким поняттям, на відміну від всього російського. У Галичині XIX ст. таку думку толерували багато художників, котрі ввійшли в історію польського мистецтва. Юліуш Коссак, Юзеф Брандт, Ян Матейко героїзували образи українських козаків. І так тривало доти, доки в Галичині не поглибилася українсько-польська конфронтація на початку XX ст. в боротьбі за владу – українцям більш спритні поляки створювали перепони в освіті, підприємництві, політиці. І тоді польська преса наповнила значним негативізмом давні образи козака-гайдамаки, не забуваючи при цьому відображати потворність козака російського, немов це одного поля ягоди.

Однак є важливий нюанс – російського царя часто зображали в мундирі російського козака: сорочка косоворотка, підбита хутром величезна шапка чи набакир фуражка, в руках мало не балалайка чи баян. Але апріорі російського царя і всю його родину не бачили у галицькій сатирі у сорочці-вишиванці, шароварах, тобто навіть москвофіли не могли його асоціювати ні з чим українським, а особливо козацьким, запорізьким.

Отже, багатство образних характеристик галицької сатири суттєво доповнювали козаки. Російські переважно поставали товстими і злими з крупними масивними рисами обличчя, з виряченими очима, з батогами у руках. Українські ж були добродушними, худорлявої або помірної комплекції з витонченим обличчям, – цим вони більше нагадували образ українського інтелігента XIX ст., ніж бунтаря позаминулих століть.

Література

1. Зільник молодецьких праць : письмо літературно-науково-гумористичне. Львів : б. в.,1884. 24 с.
2. Романчук Т. Цариця Слава. *Зеркало*. Львовъ, 1891. № 11. С. 8.

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

ІСТОРИЧНИЙ ЧАС КРІЗЬ ТОПОНІМІЧНІ НАЗВИ РОМАНУ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА»

Дослідження онімного простору художніх творів українських письменників були у колі зацікавлень видатних мовознавців Л. Белея, В. Калінкіна, Ю. Карпенка, Т. Крупеньової, М. Мельник, Є. Отіна, М. Торчинського, З. Франко та ін. Проте топонімікон історичного роману П. Загребельного «Роксолана» ще не був об'єктом дослідження, що обґрунтовує доцільність нашої до нього уваги. Оскільки топонімні назви, залучені автором, дають можливість читачеві орієнтуватися в просторі та виступають часовими маркерами епохи. Онімний простір художнього твору: а) це завершена, але не замкнута система; б) вона фрагментарна щодо відтворених у тексті об'єктів художньої картини світу; в) має велику кількість функцій, основна серед яких – характеристична; г) формується на основі естетичної мети і з урахуванням відповідності художнім завданням твору, взаємовпливу літературного тексту й онімії, компетентності читача [2, с. 175].

У романі П. Загребельного «Роксолана» топонімні назви утілюють у собі зв'язок художнього простору з історичною дійсністю. Письменник прагне, щоб власні назви, органічно вплітались у канву роману та сприяли реалізації поставлених художніх завдань. Художній час та простір твору організує й поєднує в єдине ціле всю художньо-образну систему, визначає добір відповідних мовних засобів, використання різноманітних прийомів зображення дійсності з метою створення довершеного художнього цілого. Якраз топонімним одиницям належить першорядна роль у визначенні просторових параметрів художнього тексту, оскільки сюжет роману пов'язаний з різноманітними місцями, які майстерно письменник вводить у контекст: *Хаїр-бека посадовив намісником у* ***Єгипті****, а Джанберді Газалі – в* ***Дамаску****, віддавши йому всю* ***Сирію*** [1, с. 70]. Для зображення часово-просторової картини П. Загребельний використовує різноманітні групи топонімічних назв: *до благословенних земель* ***Анатолії****, до* ***Богазічі-Босфору,*** *до священного* ***Стамбула*** [1, с. 6].

Топонімічна парадигма роману П. Загребельного «Роксолана» служить своєрідним знаком географічного та історичного простору. Ці назви дозволяють визначити координати в просторі й часі тих або інших історичних подій: *читали Коран коло султанських гробниць, поставлених на пагорбах* ***Стамбула,*** *де колись стояли* ***візантійські*** *храми* [1, с. 63].

Топонімічна парадигма роману представлена такими одиницями: макротопоніми, астіоніми, ороніми та гідронімні назви.

Макротопоніми – власна назва великого, добре відомого фізико-географічного об'єкта [3, с. 115], представлені широким спектром онімів – *Азія, Африка, Європа, Єгипет, Сирія, Литва, Україна, Русь, Крим.* Наприклад:

Венеціанські баїли-посли збирали по місту плітки, щоб згодом переповідати їх для усієї ***Європи*** *...читали Коран коло султанських гробниць, поставлених на пагорбах Стамбула, де колись стояли візантійські храми* [1, с. 63]; *володарів усіх дружніх і ворожих земель в* ***Азії***, ***Європі*** *й* ***Африці*** [1, с. 93]; *а душу? І що він знає про цю маленьку дівчину з далекої* ***України*** [1, с. 162].

Астіоніми – власна назва міста [3, с. 52]. Цю групу становлять два основних масива: назви українських та турецьких міст, де українські міста виступають як минуле героїні, з якими пов'язано дитинство, пора становлення, та турецькі – невідоме майбутнє: *Тут не було дощу, він лив, як сльози в її душі та ще там, куди не було вороття: у такому далекому, що серце рвалося з грудей од розпачу, недосяжному, навіки втраченому* ***Рогатині*** [1, с. 28]. В художньому творі ця група онімів несе в собі прагматичне навантаження: *безслідно зник для неї нещасний батько в палаючому* ***Рогатині,*** *пережила власну смерть чи якусь подобу смерті* [1, с. 29]. Або стають символами: *Отець Гаврило Лісовський передрікав для* ***Рогатина*** *кару іншу, так само тяжку, як для біблійних* ***Содома*** *й* ***Гоморра****, бо ж після тих двох третім містом, яке Бог хотів прибрати з лиця землі, був на його дуку, саме* ***Рогатин****, врятований випадково, але кари не позбавлений* [1, с. 29]. Так, у романі представлені такі українські міста – *Рогатин, Київ, Львів*, які створюють часопросторову картину твору: *а купувати з'їздився люд з* ***Гадяча, Львова, Сандомира****, з самої* ***Литви*** *і мало не з* ***Києва*** [1, с. 30].

Назви турецьких міст – *Анатолія, Стамбул, Маніса, Царгород, Кападокія*: *– Я ще надто мало живу у* ***Стамбулі****. Всі, кого знав, лишилися у* ***Манісі****. – Зате вас знає весь* ***Стамбул*** [1, с. 17].

Ойконіми – власна назви будь-якого поселення, села [1, с. 130]: *Бабинці. Княж Двір: походила з-над* ***Прута****, з села* ***Княж Двір****, де росли незнанні рогатинцям тисячолітні тиси* [1, с. 30].

Ороніми – вид топоніма, власна назва будь-якого елемента рельєфу земної поверхні [3, с. 44]: *Карпати, Придунайська рівнина: вогнища під зорями, ластівок у небі, широкий* ***Дніпро, Карпати****, сонце над* ***Придунайською рівниною*** [1, с. 101].

Гідроніми представлені пелагонімами та потамонімами. Пелагоніми – вид гідроніма, власна назва моря [3, с. 147–148]: *Біле море, Чорне море*. Автор вдається до опису, зіставлення та етимології назви: *Назвали його* ***Чорним****, бо чорна доля, і чорні душі на ньому, і діла теж чорні. Кара деніз – Чорне море: непроглядного у глибинах, таємничо-неприступного, чорного, як шайтан.* ***Кара деніз*** [1, с. 5]**.**

Потамоніми – вид гідроніма, назви річок, проток [3, с. 152]: *Дарданелли, Дніпро, Дунай, Прут. Босфор: радісно закричали: «–* ***Босфор! Босфор****!» – а з широкого моря, ніби радіючи порятованим людям* [1. с. 9]; *Цей берег* ***Дунаю*** *дав Стеванові угорський король* [1, с. 102]; *Горіхові води* ***Дунаю****, глибокі й загадкові* [1, с. 105].

Користуючись топонімічними назвами, автор ніби створює історичне підґрунтя твору: *Ніби щоразу ранньої весни, коли з* ***Єгипту*** *летять на далеку* ***Україну*** *табуни лелек* [1, с. 121].

Топонімна парадигма роману «Роксолана» складає вагому частину, за допомогою якої письменник передає символічні уявлення: *майже содомська легенда про* ***Чортову гору****, яка височіє на схід від* ***Рогатина,*** *ніби похмура купа землі, висипана нелюдською силою на рівнині* [1, с. 31]; *Коли б сказав їй хтось у* ***Рогатині,*** *що її продадуть раз, і вдруге, і втретє, вона б навіть не сміялася* [1, с. 63].

Топонімні одиниці дають широкі можливості для дослідження індивідуально-авторських власних імен, що сприяє поглибленню теорії прецедентного імені, більш повній характеристиці ідіостилю письменника: *Гнали їх три місяці. Через* ***Ніш, Софію, Пловдив, Едірне*** *через гори, ріки, болота* [1, с. 104].

Топонімні назви роману виконують номінативну функцію, тобто називають той чи інший географічний об'єкт. Часто письменник залучає в одному фрагменті різні топонімні та гідронімні одиниці, наявність яких підтверджує достовірність персонажів та подій: *він біг не палаючими вулицями* ***Рогатина,*** *а* ***Бабинцями****, а тоді далі й далі на* ***Волоський шлях****, прозваний татарами Золотим за незлічену здобич, яку мали на ньому. Тумани* ***Дністра*** *й* ***Пруту*** *лишалися збоку* [1, с. 37]; *Гнилий вітер з* ***Дарданелл****, з голих берегів* ***Азії*** *змінювався вітром з півночі, вітром, який очищав повітря* ***Стамбула,*** *відгонив сморід нечистот і гнилої води біля пристаней* [1, с. 146–147].

Крім того, топонімні назви твору мають і хронологічну функцію. Ця функція стає провідною, бо онім спеціально вказує на певний час і місце або лише на одну з цих двох координат. Змальовуючи у романі події, що відбуваються у певному просторі та часі, П. Загребельний намагається здебільшого якнайточніше відтворити реальні події визначеної доби. Саме топонімні одиниці допомагають письменнику створити своєрідну картину, яка розкриває авторський задум роману.

Література

1. Загребельний П. Роксолана. Харків : Євроекспрес, 2002. 640 с.
2. Калашник З. Особливості слововживання у поетичній мові. Харків : Харківський державний університет, 1985. 221 с.
3. Словник української ономастичної термінології ; уклад. : Д. Бучко, Н. Ткачова. Харків : Ранок-НТ, 2012. 256 с.

Ісаєв І. Р.
аспірант
Запорізький національний університет

ОБРАЗ ДИТИНИ ПІД ЧАС ГОЛОДОМОРУ В ОПОВІДАННІ М. ПОНЕДІЛКА «ЧОРНА ХУСТКА»

Геноцид українців 1932–1933 рр. був вивершенням реалізації комуністичної репресивної політики та мав колосальний травматичний вплив на український народ. Голодомор призвів не лише до мільйонів жертв, але й до змін індивідуальної та колективної тожсамости тих, хто вижив, а відтак й ідентичности наступних поколінь. Трагедія стала причиною деформування історичної пам'яти. Тривале приховування, а здебільшого знищення, історичних джерел, мовчання й страхи, як наслідки психологічної травми, заборона на артикуляцію теми Голодомору не те що в публічній площині, але й у приватних колах, безумовно залишали безліч «білих плям» у дослідженні геноциду. Однак із розпадом СРСР та проголошенням Незалежности України тема Голодомору стала об'єктом наукової та художньої рецепції. Зокрема, у вільному доступі стали колись замовчувані діаспорні видання й доробки українських «материкових» митців та науковців, що стосуються проблем геноциду. З'явилися можливості для вільного дослідження усної історії, де основними респондентами опитувань стали свідки подій геноциду, здебільшого ті, які на той час були дітьми – однією з найвразливіших категорій населення. Тобто значна частина спогадів, яка до нас дійшла, є свідченнями, у яких події відображено крізь призму дитячого світогляду. У зв'язку з цим виникло чимале зацікавлення досвідом життя дітей під час Голодомору.

Питання щодо кількости українців, які загинули під час Голодомору на сьогодні є предметом дискусій соціологів та істориків, «статистично-демографічна оцінка «жертв Голодомору» коливається від 2 до 15 млн. осіб» [2, с. 112]. Половину з тих людей, які загинули від штучного голоду, становлять діти. Так, О. Веселова, В. Марочко та О. Мовчан вказують, що смертність дітей під час геноциду 1932–1933 рр. «сягала, за деякими неповними підрахунками, 50% і більше до загальної кількості померлих. Діти значно швидше захворювали внаслідок тривалого недоїдання і фізичного виснаження» [1, с. 134]. Дослідники наводять приклад, що демонструє масштаби дитячої смертности – у кожному з 55 тисяч українських сіл помирали сотні дітей, не враховуючи числа ненароджених [див.: 1, с. 127]. Окрім цього були поширеними випадки дитячої безпритульности, сирітства, а також примусового вивезення дітей, вбивств за розкрадання так званого «соціалістичного майна».

Тема дитинства під час Голодомору майстерно втілена й осмислена багатьма українськими письменниками. Діаспорний літератор Микола Понеділок звернувся до подій геноциду українців у кількох творах, одним із яких є оповідання «Чорна хустка» (1947). Центральним образом твору є

маленька дівчинка Катря, доля якої суголосна з долями мільйонів дітей, котрим довелося пережити страшні часи.

Уже з перших рядків перед читачем постає моторошна картина реальности: *«Село не гомоніло. Не чути було людської мови, лише зловісно шуміла по дворах-садках лобода й будяки. То тут, то там вили протяжно пси, мандруючи голими дворами й вишукуючи їжу серед приколисаного голодним мороком люду»* [3, с. 125]. На тлі довколишнього жаху автор показує образи дітей, які неначе гайвороння снують, порпаються по городах *«з надією чимось поживитися»* [3, с. 125]. Згадка на початку оповідання лободи, будяків та собак невипадкова, адже здебільшого саме ці рослини та тварини ставали джерелами харчування під час Голодомору. На думку І. Скубій «до практик «співпраці» з природою у більшій мірі вдавалися діти, оскільки мали для цього необхідний фізичний стан та пошукові навички, якими у більшості випадків не володіли літні люди» [4]. Інколи саме це допомагало вижити і дітям, і дорослим родичам.

Автор передає наслідки травалого голоду, який позначається на фізичному й психічному станах, у портреті головної героїні твору: *«Катря – дівча надміру серйозне. А личко у неї – запечалене-зажурене і хворобливо бліде. З широких, карих очей прозирає якась невиразна туга, гіркість, страждання... Їй, малій та кволій, є чому марніти і страждати. Як вона стужилася за пестощами матері! Як, здається, вже давно, аж ген-ген он коли, мати її на руки не брала, обнімала, обціловувала»* [3, с. 125–126]. Найпотужнішим фрагментом цього епізоду є акцентування на зміні способів мислення дитини та надмірній концентрації на їжі, що було породжено тривалим голодуванням: *«Хоч не знати – не відати, за ким дівча більше тужить: за матір'ю чи за шматком, бодай і чорного, зацвілого-сухого, хліба»* [3, с. 126].

Щоб здобути бодай трохи їжі, батько Катрі вирішує спробувати продати килим з їхньої хати та вирушає в дорогу туди, де, на думку дівчинки *«люди, мабуть мають удосталь і пиріжків, і хліба, і борошна»* [3, с. 126]. Нестача їжі породжує марення, а хліб стає постійним об'єктом думок дитини. Вона довго видивляється у вікно, виглядаючи тата й поживу, а побачивши, що той наче несе у руках якийсь згорточок, починає одразу думати про харчі: *«Хліб! – блискавкою осяяло голівку. – Який великий! Мабуть, пухкий і теплий ще. Несе! Ой, хоч би швидше». Вона прудкенько підстелить ряденце під хлібину, щоб не розкришити, і спершу досхочу насититься, а потім уже надивиться... А може тато не лише хліба роздобув?... Може за килим йому ті люди, що мають всього вдосталь, дали і молока, і картоплі, і олії та цукерків...»* [3, с. 127].

Зрозумівши, що сплутала тата з силуетом будяка, Катря втомлено засинає й уві сні бачить покійну матір: *«Із хмарки несподівано-негадано виплила з простягненими худенькими руками – мати... Із теплою, як сонце, усмішкою. В одній руці – широка, більша від столу, таця, закосичена квітками, овочами, стравою; там трава шовкова, айстри і кетяги із вишнями, і пампушки, і пиріжечки, вареники, пшоняна каша...»* [3, с. 128]. Травма, спричинена подіями геноциду, увиразнюється травматичним досвідом втрати рідної людини, одного з

батьків. Прекрасний образ матері суголосний з образом їжі, яка є так само бажаною, як і материнська любов. Однак солодкі сновидіння змінюються страшною реальністю, усе *«бажане, їстівне розломилося й убезвість розлетілося... Із страшним дзенькотом і грюкотом...»* [3, с. 129], і до хати приходить представник совєтської влади збирати залишки продуктів. Письменник влучно передає сприйняття дитиною характеру, емоцій та настроїв ворожої для неї людини, тим самим підкреслюючи тонке світовідчування та вразливість дитячої психіки. Реакція Катрі промовиста: її починає трусити, а у вічі впадають хижі риси обличчя, грубий голос і страхаючі рухи чоловіка.

Внутрішній страх дівчинки підсилюється тотальним відчуттям самотности, несправедливости й скривдженості, у тому числі й від світу: «*Кому викласти жалі, що вона сама у хаті і голодна? Кому поскаржитися, що нещодавно отой гидосвітній чолов'яга ганив та паплюжив, на чому світ стоїть, її хорошого, славного татуся... Ані людини, ані тварини, тільки шелестять непривітно бур'яни»* [3, с. 130]. Почування тотальної незахищености має прямий зв'язок зі щоденним спостереженням масових смертей, хвороб, особистого потерпання від голоду, й, що неабияк важливо для дитини, смертю матері й короткочасною відсутністю батька.

Повернення батька додому із борошном стає справжнім святом серед тяжкої буденности. Письменник наголошує на зміні настрою Катрі: *«Яка вона весела, що в печі палахкотить солома і закипає казанок! Яка розсяяна! Як метко порається! А як її ручата вправно рогачем орудують! Не надивитися»* [3, с. 131]. Однак наступний епізод кардинально контрастує з попереднім – до будинку наближається комісія з вилучення продуктів. Автор підкреслює дитячу відчайдушність – відчуття голоду, потреба спожити страву настільки сильні, що Катря не зважає на пряму небезпеку: *«– Є борошно. Побачать – заберуть, анциболоти кляті. Треба їх, Катрусю, обманути.*

– Обманимо пізніше, тату. Я їсти хочу. Поїмо, тоді обманимо» [3, с. 132].

Необхідність поїсти (а отже й вижити) спонукає дитину до відважного самозахисту. Задля збереження від ненависної трійки совєтів бодай невеличкої кількости борошна, захованого біля Катрі, батько кидає доньці ніж, щоб та розрізала клуночок й вміст висипався долі. Однак дівчинка сприймає ніж як знаряддя для оборони: *«Вона затисненим у кулачок ножем грозила, а вони, напасники, ще більше нахабнішали та дружнім хором реготалися»* [3, с. 136].

Не менш важливим є напружений момент зображення сварки між батьком і дитиною, а далі й побиття доньки. Оскаженілий, вимучений голодом і втратою тяжко здобутої їжі, батько зриває свою злість на Катрі, що та не вберегла клуночок з борошном. Пізніше чоловік, усвідомивши накоєне, приходить до тями та кається: *«Він лють, що клубком збилася і в горлі, як ніж, стала, що мучить і шматує його болем безустанним, що туманить очі і тамує віддих – він ту лють не вирвав і не жбурнув межи очі стопроклятій і ненаситній «владі», а на дитині збив... Сором чимдалі сильніше обпікав його»* [3, с. 137].

Багатогранним символом в оповіданні стає чорна хустка, яку батько дає Катрусі, коли та збирається піти набрати старої гнилої картоплі. Насамперед автор акцентує на кольорі хустки – чорний як вияв скорботи не тільки особистої, але й національної. Окрім того хустка у творі є символом матері (власне колись вона й належала мамі головної героїні), а отже, виражає поколіннєвий зв'язок, пам'ять. І, нарешті, це ще й символ вимушеного «дорослішання» дитини, адже нелегкі життєві випробування абсолютно змінюють світосприйняття Катрі.

Трагічним вивершенням долі дитини стає жахаючий епізод її смерти. Думаючи, що «крадіжку» харчів викрито, настрашена Катря тікає з хліву, де зберігалася картопля, та випадково забігає на кладовище. Відтак, від страху підсиленого маренням, пов'язаними з образами мертвих, дитина помирає: *«дивилася, як розкрилася могила, і білі кістяки, все більше й більше, з'являлися і насувалися на неї... Безліч кістяків... Вони підсовувались і оточували Катрю колом, і колом танцювали, тупцювали, підскакували і стрибали вчвал... ... Кістяки звузили кільце – і всі, як на команду, глипнули очима-ямами прямісінько у Катрине лице, у її очі... Щось налягало на неї і тиснуло за горло... Голівка, ноги, все тіло слабшали й не так уже боліли... Ще хвилина... і вона клубочком зігнулася й упала-скотилася з горба, під кущ, на рівну землю...»* [3, с. 146–147].

Смерть дівчинки й образ чорної хустки перетворюються на страшну легенду: *«І з тих пір, кажуть люди, вночі щось неймовірне діється на цвинтарі. Здалеку чути дитячий жалібний плач і при місяці видко, як на білому хресті тріпочеться-гойдається чорна подерта хустка»* [3, с. 147]. Використаний автором прийом спонукає до думки про невпокоєність душ, про важливість згадування жертв геноциду, про потребу порушити мовчання і вказувати на злочин тих, хто їх убив. У страхітливому динамічному фіналі, що насичений містичними образами, письменник сконцентрував увесь жах Голодомору. А на прикладі нелегкого життя й трагічної смерти дитини підкреслив антигуманний характер совєтської держави.

Література

1. Веселова О., Марочко В., Мовчан О. Голодомори в Україні 1921–1923, 1932–1933, 1946–1947: Злочини проти народу. Київ, Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2000. 270 с.

2. Марочко В. Статистика жертв Голодомору: антропологічно-демографічний дискурс. *Український історичний журнал*. 2017. № 5. С. 112–132.

3. Понеділок М. Говорить лише поле. Торонто : Гомін України, 1962. 317 с.

4. Скубій І. Матеріальний світ дітей в роки Голодомору та що врятувало їхні життя. *Студії Голодомору. Holodomor Studies* : міждисциплінарний часопис. URL: https://www.holodomorstudies.com/discussions/d204/ (дата звернення: 14.10.2024).

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

ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Однією із популярних форм у літературі початку XXI ст. є жанр історичного детективу, у якому автори намагаються поєднати елементи пригодницької фабули із розслідуванням злочину та розкриттям соціально-культурної атмосфери певної доби минулого. Хоча у сучасному літературознавстві тривають дискусії щодо генологічної природи таких детективних романів, виокремлюючи як повноцінні жанрові форми історичний та ретро-детектив. Утім, на думку літературознавиці С. Філоненко, проблема теоретичного відокремлення «двох жанрів: «історичного» і «ретро» – є казуїстичною /…/. Гадаю, історичний детектив доцільно розглядати як жанровий різновид детективної прози, а ретро – як його можливий стиль (яким він і є по суті), густо замішаний на ностальгії за минулим, як правило, недалеким – на відстані живої пам'яті покоління» [2].

Жанр історичного детективу набув особливої популярності в письменстві початку XXI ст. та представлений такими іменами як Крістофер Дж. Сенсом, Абір Мухерджі, Марек Краєвський та ін. В українській літературі з'явилася ціла плеяда авторів, що також працюють з цією жанровою формою: Андрій Кокотюха, Богдан Коломійчук, Владислав Івченко, Лора Підгірна та ін.

Водночас більшість літераторів вибудовують детективну фабулу в межах епохи початку XX століття, що постає часом активного розвитку технологічних винаходів та криміналістичних засобів, а також добою, у якій формуються важливі історичні проблеми, що мають вплив і на сучасне. Одним із таких важливих питань постає досвід співіснування підкорених націй з імперією, що в сучасних умовах прочитується у контексті постколоніального підходу. На нашу думку, тексти англійського письменника Абіра Мухерджі та українського романіста Богдана Коломійчука демонструють цікаві приклади саме такого переосмислення історичного матеріалу крізь призму детективної історії.

Цикл історичних детективів А. Мухерджі («Людина, що підводиться» (2016), «Необхідне зло» (2017), «Дим і попіл» (2018), «Смерть на Сході» (2019)) оповідає про події після Першої світової війни, що відбуваються в Індії під владою Британської імперії. Відтак детективна фабула романів розгортається на тлі колоніальної дійсності індійського суспільства, що стає середовищем зіткнення імперського та контр-дискурсивного наративів. А. Мухерджі пропонує постколоніальну оптику переосмислення метропольних цінностей у підкореному просторі Індії, а водночас і повернення «голосу» автохтонам, що в колоніальному дискурсі були тенденційно репрезентовані.

Звернення А. Мухерджі до подій початку XX століття виглядає не випадковим, оскільки автор апелює до доби Британського імперського домінування над колоніями, але також це і час пробудження активного опору місцевого етносу. Втім це й епоха активного розвитку англійського детективу (Артур Конан Дойл, Агата Крісті) з його виразним європоцентричним поглядом на світ. Такі герої як Шерлок Холмс та Еркюль Пуаро демонструють не лише логічно-дедуктивну систему розв'язання кримінальних таємниць, але й інтелектуальну силу «центру» над периферією. Прикметною постає і просторова модель в текстах класичного англійського детективу, в осерді якої опиняється метрополія, де протиправна діяльність, що часто розпочинається на у колонізованих землях, викрита і справедливо покарана.

В англійському класичному детективному романі присутня пара детективів, які ведуть розслідування злочину: слідчий-інтелектуал (Шерлок Холмс чи Еркюль Пуаро) та детектив-аматор (доктор Джон Ватсон чи капітан Артур Гастингс), котрий зазичай і оповідає історію пригод. А. Мухерджі свідомо апелює до такої моделі, протиставляючи їй пару британських поліцейських у Калькутті: англієць капітан Сем Віндгем та індієць сержант Сурендранат Бенерджі, які зберігають своєрідну рівноправність у розкритті кримінальних загадок за допомогою власних інтелектуальних здібностей. Така стратегія потверджує самостійність персонажа із тубільного світу, який стає повноцінним героєм детективної історії із виразним особистісним досвідом. Але першість у детективній парі все-таки лишається за капітаном Віндгемом як наратором, який належить до метропольного світу та в силу свого виховання і життєвого досвіду дивиться на світ крізь призму імперських окулярів. Однак саме цей персонаж втрачає віру в імперію, сумніваючись у її авторитетності та могутності, тим самим підважує монолітність колоніального наративу.

Важливого значення в історичних детективах А. Мухерджі набуває постколоніальна трансформація просторової моделі. Автор свідомо відмовляється від імперської ієрархізації світу, у якій осердям постає метропольний центр. Однак саме в класичному англійському детективі імперська столиця є втіленням інтелектуальної сили та авторитету, а відтак це місце відновлення справедливості та перемоги над злочинною діяльністю. Так, у повісті Артура Конан Дойла «Знак чотирьох» кримінальна історія завершена в серці Британської імперії завдяки інтелектуальним здібностям Шерлока Холмса, однак початок злочинної діяльності розпочинається в британських колоніальних володіннях в Індії. Натомість у романах А. Мухерджі відбувається постколоніальне «перевертання» колоніальної моделі, коли Індія, як «периферія» імперії, стає «центром», лишаючи метрополію на маргінесі.

До подібних просторових трансформацій вдається й український письменник Богдан Коломійчук, який у циклі історичних детективів («Остання справа комісара Вістовича» (2015), «Візит доктора Фройда» (2016), «Експрес до Ґаліції» (2020)) вибудовує модель, у якій Львів набуває символічної першості, бо у цьому середовищі злочинна діяльність викрита та покарана, а тим самим

Галичина втілює інтелектуальну детективну потугу в розкритті кримінальних справ, що стають нездоланними для метропольних інституцій Європи.

Утім вагомого значення у просторовій матриці сучасних історичних детективів набуває репрезентація топографії території, яку імперія прагне маркувати у метропольних тонах. Так, картографування львівського урбаністичного середовища яскраво виписане у романах Б. Коломійчука, яке постає не виключно у формі декорацій для розслідування певного злочину, а демонструє особливу темпоральну модель символічної єдності простору галицького міста на початку XX та XXI століть. Тяглість топографічних образів Львова впродовж кількастолітньої дистанції потверджує впізнаваність та сталість території міста для різних генерацій, а водночас і її позачасову універсальність, не зіпсовану ідеологічними нашаруваннями минулих епох, що перетворює його на символізовану модель «вічного міста». Відтак доба Габсбурзької імперії у львівському просторі є лише певним скороминучим етапом галицького минулого, який лише доповнює самобутню історію.

Натомість у романах А. Мухерджі топографічні образи набувають важливого значення у репрезентації британської імперської візії світу, у якій провідне місце посідає Калькутта як центр колоніального володіння. Письменник прагне здійснити своєрідну ревізію метропольних символів, де калькуттське урбаністичне середовище постає втіленням «архітектури домінування», що зі скептичного погляду одного із представників метрополії надає усьому простору абсурдного вигляду [1, с. 49]. Така оптика відповідає сучасному постколоніальному баченню імперських владних проєкцій та форм їх культурної репрезентації, бо в колоніальному дискурсі міські споруди, пам'ятники, площі стають втіленням сили й величі імперії, її права домінувати над субалтерном. Однак капітан Сем Віндгем, який втрачає віру в імперську могутність, ставить під сумнів саме домінування Британії над Індією як колонією, а відтак і метропольне картографування простору перетворюється на гротеск та профанацію. Зіткнення в середовищі Калькутти початку XX віку британського та індійського світів не підкреслює чиєїсь переваги у символічному володінні цим простором, а, навпаки, потверджує ситуацію витворення гібридної моделі, у якій у колонізатор і колонізований впливають один на одного: «Ми заплатили кров'ю і тепер оголосили Калькутту британським містом. Та, провівши тут п'ять хвилин, одразу розумієш, що це геть не так. Утім, це не означає, що місто індійське» [1, с. 36]. Гомі Бгабга наголошує, що процес комунікації колонізатора та колонізованого носить характер внутрішнього роздвоєння. Особливо це проявляється у випадку «консолідованого бачення» імперії, оскільки «центр» намагається надати периферії знайомих рис, однак водночас відмовляється від повного перетворення субалтерна на свою копію через страх перед Іншим. На думку дослідника, культурний колоніалізм завжди амбівалентний за своєю природою, а відтак у ньому окрім влади та імперської потужності присутні ознаки саморуйнування [3, с. 13].

Історичний детектив початку XXI ст. представляє не лише заплутану динамічну історію розслідування злочину, але прагне занурити читача в складний

досвід XX століття, що має посутній вплив і на сучасне життя. Романи Абіра Мухерджі та Богдана Коломійчука репрезентують постколоніальне переосмислення досвіду «зустрічі з імперією», особливо в контексті трансформації просторових моделей, витворених колоніальним дискурсом XIX віку.

Література

1. Мухерджі А. Людина, що підводиться ; перекл. з анг. С. Орлова. Харків : Вид-во «Ранок», Фабула, 2019. 416 с.

2. Філоненко С. Як найкращий сищик імперії пройшов крізь вогонь, воду і мідні труби. *Буквоїд*. 2014. URL: http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/02/05/073033.html#google_vignette (дата звернення: 18.10.2024).

3. Post-Colonial Studies. The Key Concepts Second Edition ; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin ; second edition. London and New York : Routledge, 2007. 292 p.

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

ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД В ОПОВІДЯХ ПРО ОКУПАЦІЮ ВОРЗЕЛЯ (ЗА КНИГОЮ Ю. БЕРЕЖКО-КАМІНСЬКОЇ І А. БАГІРОВОЇ «УКРАЇНА: ПЕКЕЛЬНИЙ 22-Й. НАРОДНИЙ ЩОДЕННИК» (КИЇВ, 2023)

Так склалося історично, що і двадцяте століття, і двадцять перше почалися з 1914, 2014 років, коли вибухнули великі війни. 24 лютого 2022 року росія завдала страшного удару Україні, оголосивши війну. Російське вторгнення в Україну поставило під загрозу існування української нації. Першими були окуповані містечка біля Києва – Буча, Ірпінь, Ворзель, Гостомель, Бородянка та інші, які прийняли весь удар на себе, захистивши столицю. Окупація тривала до 1 квітня 2022 року. Коли 2 квітня у звільнені населені пункти зайшли українські військові та журналісти, то те, що вони побачили, шокувало світ, – цивільних людей розстрілювали на вулицях, у багатьох були зв'язані руки, деяких катували і гвалтували. Тіла людей знаходили також у підвалах і квартирах. На сторінках інтернет-сайтів з'явилося багато усноісторичних свідчень та поетичних творів про виживання людей в окупації. Вважаю, що ці свідчення про окупацію мають велику цінність як для історичної науки, так і для фольклористики та етнографії, оскільки вони допомагають створити образ війни 2022 року. Н. Кононенко, фольклористка, професорка фольклору в відділі Сучасних мов і культурних студій при факультеті гуманітарних наук Університету Альберти в Едмонтоні (Канада) висловила думку про те, що фольклор – це мистецтво і одна з його функцій – зробити з травми щось таке, що дасть змогу з нею якось співжити, осмислити; що коли все добре, то фольклор відсутній, бо немає про що співати чи розповідати; а коли виникають війни, потрясіння – тоді з'являється «story» [6].

У цій статті зупинимося на розгляді усноісторичних свідчень про окупацію Ворзеля, опублікованих у книзі Ю. Бережко-Камінської і А. Багірової «Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник» (Київ, 2023). Порівняємо їх із власними спогадами. Виділимо основні мотиви усних спогадів, так звані концепти, – перші реакції на початок війни, перші ворожі колони, виживання в окупації, найбільші страхи на війні, евакуація з Ворзеля, легендарний волонтер з Казахстану Костянтин Гудаускас, жертви окупаційного Ворзеля.

У книзі вміщено усноісторичні свідчення жителів Ворзеля, які пережили окупацію, – Алли Багірової «Ми всі – на лінії вогню», «Хіба сильний і впевнений у собі буде розстрілювати дитину?», «Шлях із вирви», «У Ворзелі його називають янголом», Світлани Поклад «Молилася: якщо вже помирати, то разом і без поранень», Анни Артамонової «Перші дні війни», Таїсії Масіної «Другий день війни», Юнни Зіньківської «Як гірко, що книги ніколи нікого і нічому не вчать…», Анни Нішти «До розстрілу – без суду і слідства», Олени Стрельцової

«Серце зупинилося від пережитого», Олени Бутівщенко «Вітя одразу схопив кицьку», Маріани Товстенко «Мозок і свідомість відмовлялися прийняти страшну нову реальність».

Перші реакції на початок війни

Перші реакції на початок війни А. Багірова пояснює так: «Уперше в житті словесний ступор. Думок – на вагон, а слів нема. У голові бахкає досі. Кожен звук – як обухом по голові. Все, що було, тепер – примара. Не знаю, чи на всю решту життя, але мокрий льох, матраци, поскидані купами ковдри, тіло до тіла, холод і вибухи, вибухи, вибухи… – ці відчуття не зникають. Ми всі – на лінії вогню, тому кожному бажаю життя» [1, с. 19].

О. Бутівщенко згадує, що її син «одразу схопив кицьку», коли вони в перший день війни вирішили переїхати із своєї квартири у Ворзелі до свого будиночку в Кичеєво [4, с. 237].

С. Поклад описує свої перші дні війни у підвалі будинку: «Спочатку просто спускалися сходинами, пізніше занесли стільці, спорудили стіл… Нам здавалося, що все це на кілька днів – і закінчиться» [8, с. 191].

Подібні думки були і в мене. Та в мене і не було вибору, бо я проживала у Ворзелі. І в перший день війни, 24 лютого, ми з сусідкою побігли до магазину «Фора». Там було дуже багато людей. Здавалося, що всі ворзельчани прийшли до магазину. Була паніка, люди купували все підряд. І полиці магазину вже були напівпорожніми. Сусідка ще стала в чергу за ліками. А я вже не хотіла ні ліків, ні їжі. Пам'ятаю, що всередині мене почало трусити і я не знала, що я роблю, просто ходила за сусідкою [9].

Перші ворожі колони

С. Поклад розповіла про ворожі колони, які йшли на Бучу і Ворзель: «Неочікувано ми опинилися перед «вратами пекла». Пішли колони орків. На нас пішли… Горіли ближні села: Микуличі, Немішаєве… Але найстрашніше – Буча… Кілька днів, і вся ця орда зайшла у Ворзель… Вони «перли» на своїх танках, БТРах, БМП. Зверху сиділи бойовики з автоматами. Тоді ми ще не встигли засвоїти: автоматна черга десь поруч – це чиєсь обірване життя. Вони стріляли по всьому, що ворушиться… Ховалися від нашої артилерії за будинками мешканців, в'їжджаючи на танках прямо у двори. Справжнє пекло – це «гради», «смерчі», гаубиці, ракети… Ми вже почали відрізняти за силою звуку, що саме полетіло… Коли починався обстріл, ми молилися. Всі. Навіть діти… Бо нічого жахливішого в житті не переживали до тієї миті… Дрижали вікна, вибухи були такої сили, що було чутно, як нагорі вириваються з одвірків внутрішні двері…» [8, с. 191].

Я ворожих колон не бачила, бо вікна моєї квартири виходять у двір. Я лише бачила солдатів, які часто забігали у двір. Про ворожі колони танків вперше сказав мені сусід, бо його вікна виходили на вулицю Кленову. І він постійно рахував танки і кожного дня казав мені, скільки танків проїхало в сторону Кичеєво і назад.

О. Стрельцова також згадує про знущання ворожих колон над ворзелянами, що привели до смерті її батька: «Страшні часи для всіх… 6-го березня приблизно о 16.00 військова техніка (8 одиниць) рухалася з вулиці Соснова від пожежної частини Ворзеля. Повернувши на вулицю Шевченка, повільно проїхала повз наш дім. На одній із машин зверху сиділи автоматники. Мій батько в цей час підійшов до вікна, а я присіла навпочіпки та підглядала. Озброєні вояки продивлялися все навколо. Побачивши мого батька, навели дуло автомата на нього, але не вистрелили і проїхали повз. 9 березня о 22.40, лежачи у своєму ліжку, батько помер від зупинки серця…» [10, с. 163].

Виживання в окупації

В оповідях про окупацію Ворзеля простежується важлива стратегія виживання в окупації – об'єднання людей: «Як писати про танки на моїй вулиці, про цілодобові канонади, про ворожі літаки, що пролітають низько над нашим будинком? Чи зрозуміє хтось цінний подарунок сусіда мені на 8 березня – два буряки, кілька морквин і цибулин, тому що овочів у нас ніяких не залишилося? А коли до відсутності світла додалася й відсутність газу, то проблемою стало все: навіть щоб закип'ятити воду на чай і трохи зігрітися, треба витратити купу дров, і тоді ввечері не буде чим розтопити камін, щоб хоч трохи обігріти кімнату. Але сусіди якось примудрилися посмажити на вогнищі деруни, почастувати ближнього сусіда, а той один дерун приніс нам, і ми з'їли його втрьох із мамою і Дімою. І цей дерун ми, звісно, не забудемо ніколи!» [5, с. 60].

Особливо повчальним виявився досвід виживання за відсутності електрики, водопостачання, газу, магазинної торгівлі. Подібне виживання людей було і в нашому будинку. Коли ще було світло, то я в хлібопічці ще встигла спекти хлібину, а потім посушила її на сухарі. І коли не було хліба, то ми їли ті сухарі. Пам'ятаю, як восьмого березня варили гуртовий куліш. Всі зносили продукти, які в кого залишилися. Добрішого кулішу мені здається, я не їла ніколи. Ще було кілька буржуйок біля будинків і в будинку. Також були генератори і можна було заряджати телефони. Сусіди давали нам воду із свердловин та криниць. Бо в загальній криниці води вже не було. Такого єднання людей і взаємодопомоги я не бачила ніколи в житті. Це піднімало дух. Хоча було дуже страшно. Особливо тоді, коли в наш будинок поцілив снаряд. Удар був настільки гучний, що я впала у санвузлі і довго лежала. І мені здалося, що я вже нежива. Потім почали стукати сусіди. І ми всі повиходили на вулицю. Був дуже сильний запах газу, бо перебило газову трубу у будинку. Всі були дуже налякані. А по вулиці Кленовій, біля нашого будинку, вже їздили російські танки. До вечора чоловіки відремонтували газову трубу, але на другий день газу вже все одно не було, бо перебило труби десь, казали, в Ірпені. Також ділилися продуктами. Хто не боявся і мав силу ходити до магазинів, то там можна було взяти продукти. Пам'ятаю, приносили їжу і роздавали людям [9].

Найбільші страхи на війні

А. Ніштa розповіла, що її батька намагалися розстріляти російські загарбники 30 березня: «І вже стоячи біля дерева, яке слугувало «розстрільною

стінкою», тато скористався невеликою заминкою рашистів і, штовхнувши одного окупанта на решту, зміг виграти собі кілька рятувальних секунд. Але! Відчайдушно тікаючи від шквального вогню, все ж упіймав ворожу кулю. Батько врятувався. Проте поранення виявилось серйозним, адже куля роздробила лікоть» [7, с. 160].

М. Товстенко згадує про найбільші страхи під час окупації Ворзеля: «Ми до останнього трималися, але вчора вирішили залишити окупований Ворзель. Окупанти ходять і їздять селищем, як у себе вдома. Заходять у хати, грабують. Не дозволяють виходити з хат. Стріляють у тих, хто не підкорюється. Нічого немає: світла, газу, води та їжі» [11, с. 264].

Подібні думки виникали і у мене під час окупації у Ворзелі. Страх безкінечної стрілянини, страх зустрічі з ворогами, страх безладдя, мародерства, незахищеності. Тому коли оголосили про «зелений коридор», я вирішила евакуюватися.

Евакуація з Ворзеля

Евакуація родини Покладів із окупованого Ворзеля зараз уже набуває легендарного змісту. Як згадує С. Поклад, день їхньої евакуації був чудом: «Чесно кажу: я не вірила в диво, але не хотіла, аби мої близькі занепали духом. Скомандувала сидіти, лежати і чекати! А сама молилася: якщо вже помирати, то разом і без поранень… І раптом повз вікна кухні пройшов чоловік у червоній куртці, показав якісь папери, щось говорив, а я не могла прийти до тями… Ми зібралися за пять хвилин. На вулиці побачили малесеньку машинку – електрокар! Першим у машині опинився наш лабрадор Боня! Він всівся прямісінько на грамоту Ігоря Дмитровича про присвоєння звання Героя України… Три чи чотири блокпости рашистів… І щоразу питання: що далі? Наш шлях тут зупиниться? Чи ми все ж таки вирвемося з пекла? Костя одразу сказав: «Молимося. І в путь!» Так, нашого Янгола зовуть Костянтин. Хто для нас тепер ця людина? Той, хто врятував наші життя! Той, за кого ми молимося тепер щодня! І ось наш блокпост… І наші хлопці! І наш прапор! Там я вперше заплакала… Бо розуміла: що б тепер не відбулося, ми вдома. А той, хто побував у пеклі, навряд чи повернеться… Ми побували…» [8, с. 193].

Подібна ситуація була і в мене, оскільки я не могла дійти до місця збору людей у Ворзелі на евакуацію. Після пережитого в окупації у мене відмовляли ноги, я ледве йшла за людьми, несучи в руках кішку, а на плечах був рюкзак. Мене взяли люди в свою машину і вивезли з Ворзеля. По дорозі я бачила ворожі танки, наставлені прямо на нашу колону. І постійно чула вистріли. Їхали ми дуже довго. Більше стояли. Приїхали в Білогородку десь близько 23 години. Коли я вперше побачила наш блок-пост із жовто-блакитним прапором, а також електричне освітлення, я заплакала [9].

Легендарний волонтер з Казахстану Костянтин Гудаускас

Костянтин Гудаускас – правозахисник із Казахстану. Як пише А. Багірова [3, с. 228–229], за збігом життєвих обставин кілька років тому оселився в Україні, у містечку Буча. Після того, як він вивіз родину Покладів з окупованого

Ворзеля, до них почало приходити багато повідомлень з проханням допомогти іншим ворзелянам: «Кожна поїздка – це окрема болюча історія виживання в умовах жорстокої окупаці, перебування на межі життя і смерті. Менше з тим, Костянтин врятував 176 людей. А в день визволення Ворзеля встановив державний прапор на центральній площі селища» [3, с. 229].

Жертви окупаційного Ворзеля

У статті А. Багірової «У Ворзелі його називають янголом» вміщено дві розповіді волонтера Костянтина Гудаускаса про жертв окупаційного Ворзеля. «Одна з моїх останніх евакуацій – літня жінка. На схилі літ вона з чоловіком переїхала зі Львова у Ворзель, де клімат більш сприятливий для сердечників. Тільки через те, що вони спілкувалися українською, їх заточили у підвал. Там лежали вбиті люди. Чоловіка цієї жінки теж убили, а вона провела в підвалі з мерцями практично всю окупацію. Росіяни закидували туди димові шашки, бо вона – українка. Вона осліпла за цей час…» [3, с. 228], – згадував Костянтин Гудаускас. Інша жахлива історія про згвалтовану 15-річну дівчину, яка сховалася у його машині: «Повернувся, сів у машину, рушив із місця і відчув, що в салоні не сам. Обернувшись, побачив маленьке тіло і перелякані очі дівчинки, повні сліз: «Врятуй мене, будь ласка». У голові туман, не пам'ятаю, як виїхав звідти. Добиралися ми до безпечної зони довгі три години (щоб ви розуміли, від Ворзеля до Києва було близько сотні постів!), і вона всю дорогу розповідала, як провела останні десять днів у підвалі, де росіяни в неї на очах убили маму. Не просто вбили, а так підстрелили, що мама два дні спливала кров'ю. І весь цей час на очах жінки, яка вмирає, покидьки гвалтували її 15-річну дочку. То були не чеченці, а росіяни. 20-річні пацани. І вони говорили, що так чинитимуть з усіма українськими жінками, щоб вони більше ніколи не народжували українських дітей» [3, с. 229].

Отже, розглянувши власні спогади та опубліковані усноісторичні свідчення жителів Ворзеля, варто відзначити їх новизну, оригінальність, відвертість. Виділені нами мотиви – перші реакції на початок війни, перші ворожі колони, виживання в окупації, найбільші страхи на війні, евакуація з Ворзеля, легендарний волонтер з Казахстану Костянтин Гудаускас, жертви окупаційного Ворзеля – допомагають створити колективний образ життя нації в період катастроф, відтворити образи і емоції пережитого, допомагають зрозуміти себе і свого ворога на війні. Такі усноісторичні свідчення мають цінність як для істориків, так і етнографів та фольклористів.

Література

1. Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник. Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. 320 с.
2. Багірова А. Ми всі – на лінії вогню. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 19.
3. Багірова А. У Ворзелі його називають янголом. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 228–229.

4. Бутівщенко О. Вітя одразу схопив кицьку. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 237.

5. Зіньківська Ю. Як гірко, що книги ніколи нікого і нічому не вчать… *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 60.

6. Кононенко Н. Фольклор – це спосіб осмислення травматичого досвіду, перетворення жахів в мистецтво. *Україна модерна*. URL: https://rozmova.wordpress.com/2019/08/13/nataliya-kononenko/ (дата звернення: 15.10.2024).

7. Нішта А. До розстрілу – без суду і слідства. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 160.

8. Поклад С. Молилася: якщо вже помирати, то разом і без поранень. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 191.

9. «Сон про чорну стелю»: спогади Лідії Козар про окупацію у Ворзелі. *Рукописний архів Козар Л. П.*

10. Стрельцова О. Серце зупинилося від пережитого. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С.163.

11. Товстенко М. Мозок і свідомість відмовлялися прийняти страшну нову реальність. *Бережко-Камінська Ю., Багірова А. Україна: пекельний 22-й. Народний щоденник.* Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. С. 264.

Колодка О. О.
викладач української мови та літератури
ДНЗ «Запорізький професійний ліцей залізничного транспорту»

«ДЕ Є ЛЮБОВ – ТАМ ТЕМРЯВИ НЕМА»: МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА УРОКУ ЗА НОВЕЛОЮ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «МОДРИ КАМЕНЬ»

Тема: Олесь Гончар. Новела «Модри Камень». Одвічна тема кохання, яке дає надію на життя. Внутрішній світ маленької людини в умовах воєнного часу.

Мета: формувати компетентності:

– *пошуково-дослідницьку:* визначати проблематику твору «Модри Камень»;

– *літературознавчу*: уміння визначати ознаки новели як жанру; пояснювати особливості передачі психологізму новели, специфіку композиції твору;

– *ключові*: уміння сприймати художній текст у його єдності з життям, проводити паралелі з сучасним світом;

– *комунікативну*: коментувати епізоди новели, які найбільше сподобались, уміти пояснювати свій вибір;

– *загальнокультурну*: сприяти усвідомленню учнями філософської сутності кохання людини, спонукати їх пізнати себе, розвинути в собі найкращі почуття.

Де є любов – там темряви нема,
Де сходить сонце – ніч уже безсила.
Світись в мені, любове яснокрила,
Щоб в серці не селилася зима!
Ліна Костенко

Тип уроку: Засвоєння нових знань і формування вмінь та навичок.

ПЕРЕБІГ УРОКУ

1. Мотиваційний етап. Звернення до епіграфу уроку

Кохання – це одне з найзагадковіших почуттів, яке здатне змінити людину і надати нового смислу її існуванню. Воно здатне одночасно надихати та ламати, дарувати неймовірне щастя та приносити глибоке розчарування. Кохання об'єднує серця, створює спогади та запалює вогонь пристрасті. Про нього написано чимало поетичних рядків, філософських роздумів, написані пісні. У кожної людини найглибші емоцій та переживання пов'язані з цим всепоглинаючим почуттям. Від ніжних та ліричних до глибоких та проникливих, адже кохання має різні грані. А з чим у вас асоціюється це почуття?

Вправа «Асоціативний кущ». Кожен учень пропонує свою асоціацію до слова «кохання» та пояснює свій вибір.

2. Актуалізація знань

Сьогодні ми поговоримо про творчість Олеся Гончара, але Гончара не зовсім типового, як його зазвичай описують літературні критики. Пригадаймо, що вам уже відомо про життя і творчість цього письменника.

Пропоновані питання:

1) Олесь Гончар – це псевдонім чи справжнє ім'я?
2) Яку назву має книга письменника про голод в Україні?
3) Навчаючись у якому виші, Гончар зустрів своє кохання?
4) Які твори письменника про події Другої світової ви можете назвати?
5) Що вам відомо про книгу, присвячену споруді козацької епохи?
6) Кого письменник вважав своїм янголом-охоронцем?

Дійсно, дружина Олеся Терентійовича, Валентина Данилівна, стала берегинею творчості письменника ще за його життя. «Я на тебе дивлюсь і не надивлюся. Я тебе люблю і не налюблюсь», – такі ніжні слова залишив Гончар про свою кохану. Випадкова зустріч зв'язала їхні долі на все життя.

3. Постановка проблемного питання, актуалізація досвіду

Своє потаємне Олесь Гончар довіряв «Щоденнику»: «Боже, яке це щастя – бути закоханим! Як людина одразу кращає в усьому, стає великодушною, проникливою, терпимою, проймається мудрістю доброти… Наскільки чуйніша до всіх стає вона при цім святі душі, як легко їй дається бути щедрою і справедливою; вона оцінить прекрасне, побачить суттєве, оте, що сяє в людині, а дрібне вона вибачить, а гидке відсторонить, делікатно відкине з усмішкою».

– А як вам здається, в який момент зароджується кохання?
– Як людина розуміє, що вона зустріла саме того /саме ту, свою половинку?
– За яких обставин запалюється іскра кохання ?
– Чи може спалахнути кохання в надзвичайних суворих умовах, умовах війни?

4. Вивчення нового матеріалу

Сьогодні ми будемо вивчати новелу О. Гончара «Модри Камень», у якій автор показав себе ніжним ліриком і тонким знавцем людської душі. Його новела «Модри Камень» вражає глибиною психологічного аналізу і здатністю передати найтонші переживання героїв.

Домашнім завданням на сьогодні було прочитати новелу.

– Пригадайте, який твір називається новелою, його особливості?
– Як би ви визначили тему твору? (Тема кохання у новелі Олеся Гончара «Модри Камень» розкрита на фоні воєнного лихоліття).
– Хто є головним героєм твору? (Головний герой – молодий український солдат, який бере участь у Другій світовій війні).
– Де відбуваються події у новелі? (Герой потрапив у маленьке словацьке село).
– Хто така Тереза? (Це місцева дівчина, з якою познайомився герой. Між ними виникає кохання, хоч і короткочасне, але надзвичайно сильне. Їхнє почуття розцвітає попри небезпеку та нестабільність війни).
– Що означає назва твору? («Модри Камень» – словацьке містечко, «модри» – в прекладі «синій»).

– Які враження з'явились у вас після прочитання новели?

Життєвий досвід самого Олеся Гончара багато в чому вплинув на цю історію. Письменник був свідком та учасником важких історичних подій, зокрема Другої світової війни. У роки війни він добровільно пішов на фронт, пройшов жорстокі бої, був поранений, був закоханий. Ці події глибоко позначилися на його творчості. Досвід війни збагатив його розуміння людських почуттів на фоні трагічних обставин і навчив цінувати короткі миті спокою та тепла, які стають рідкісними під час війни. Історія, описана у новелі, – не красива історія серед жахів війни, вона є символом прагнення людини до життя і світлих емоцій навіть у найтемніші часи.

Робота над сюжетом та композицією новели. Заповнення таблиці

Новела складається з п'яти розділів

Експозиція	оповідач зі сховку спостерігає за дівчиною
Зав'язка	прихід розвідників (оповідача і його друга Іллі) у дім Терези і її матері
Розвиток дії	тимчасове перебування хлопців в словацькому домі, їх відхід
Кульмінація	розповідь матері про арешт Терези, її останні хвилини
Розв'язка	спогади-уява оповідача про кохану

Робота над характеристикою образів героїв. Робота з текстом

1) Знайдіть і зачитайте уривок, коли воїни-розвідники відчули себе в безпеці («Ілля всміхається, ставить біля дверей свій "баян", обтрушується, здивовано вслухаючись у співучу словацьку мову. – Так ми ж дома! – вигукує він вражений»).

2) Знайдіть уривок, у якому описано почуття оповідача до Терези («ти пильно дивилася в вічі, і я виразно чув, як ти входиш до мого серця»).

3) Прочитайте уривок, у якому розвідник зізнається, що ніколи не забуде зустрічі з Терезою (Чому ж ця випадкова зустріч, єдиний погляд, єдина ява у великій драмі війни, чому вона не меркне і, відчуваю, ніколи не померкне?).

4) У якому уривку звучить торжество щасливого кохання і надія на життя? («Як це гарно, що ми будемо завжди разом! [до слів] ми будемо жити).

Робота в групах. Складання сенкану «Тереза» та «Юнак-розвідник»

Між героями зароджується особливий зв'язок, що поєднує не лише їхні почуття, а й прагнення до нормального, мирного життя. Кохання між оповідачем і Терезою – це не просто романтичне почуття, а символ надії, прагнення до людяності, яке особливо яскраво контрастує на тлі жорстокої реальності війни. Герой залишається жити, а в його серці незгасно горить світле почуття і мрії про майбутнє, яке не затьмарене війною. У своїй новелі О. Гончар доводить нам, що кохання – це те, що підтримує людей, надає їм сил і спонукає не втрачати віру в краще.

Цей сюжет, написаний десятиліття тому, сьогодні особливо резонує, адже війна знову увійшла в життя багатьох людей, зокрема українців. У сучасних реаліях багато хто переживає подібні почуття: кохання між людьми виникає

попри ризики та обставини, адже в умовах невизначеності кожен момент, проведений разом, стає особливо цінним. Сьогодні багато українських захисників і цивільних знаходять підтримку в коханих, навіть коли кожен день приносить нові загрози. Кохання стає джерелом підтримки і надії, символом боротьби за мирне й нормальне життя.

Історії кохання, віри, надії та підтримки – у фільмах сучасних режисерів. Історії кохання та очікування хоч якої-небудь звістки чи просто «+» в смс-повідомленні, дописах у соцмережах. Попри страхіття війни люди шукають маленьку іскру кохання і несуть її у своєму серці.

1. Рефлексія – висновок

Перегляд соціальної сторінки з історією **письменниці Ніки та військового Геннадія** «Кохання переможе війну. Я це точно знаю!» (https://www.yatebeviyna.org/post/story-36).

– Які враження справила на вас ця історія?

– Чи змінилась ваша думка про кохання? Спробуємо описати його ще раз.

Вправа «Мікрофон». Продовжіть речення: Для мене кохання – це…

6. Підсумок. Завершити нашу розмову про тему кохання в час війни хотілося б віршем Наталії Погребняк:

Сни безжально-тривожні
Ніч кладе на палітру.
Ти – у дотику кожнім
Ніжних променів, вітру.
У розмові з тобою
Я сльози не дозволю,
Щоб мав сили до бою,
Захищав нашу волю.

Завжди поруч з тобою
П'ю хмільний трунок щастя.
Розлучити журбою
Нас нікому не вдасться.
Знов ковтають екрани
Голос твій і мовчання…
Час загоїть всі рани.
Світ врятує кохання!

7. Домашнє завдання: пройти тестування за новелою «Модри Камень» (https://naurok.com.ua/test/modri-kamen-38341.html).

Конєв В. В.
аспірант
Запорізький національний університет

АНТИКОЛОНІАЛЬНІ ТА АНТИТОТАЛІТАРНІ МОТИВИ В ПОВІСТІ О. МАК «КАМІННЯ ПІД КОСОЮ»

Художні твори є джерелами зафіксованих національних травм, які становлять інтерес і для сучасного суспільства. Ольга Мак – це представниця діаспори, яка, перебуваючи за кордоном, мала можливість писати без тиску зі сторони цензури, розробляючи теми спротиву та збереження національної ідентичності. У центрі повісті «Каміння під косою» – протистояння юнака тоталітарній системі. Письменниця відтворює процес упокорення та фізичного знищення, інструментом якого стає голод.

Сьогодні твори про боротьбу за індивідуальну свободу в умовах тоталітарного режиму привертають увагу як читачів, так і науковців. Повість «Каміння під косою» до цього часу вже була об'єктом аналізу О. Коломієць та В. Кузь. Перша дослідниця вивчала особливості культурного самоусвідомлення письменника діаспори на прикладі творів О. Мак. Аналізуючи її творчий доробок, вчена підкреслила, що «художньо-світоглядна парадигма її творчості значною мірою позначена антитоталітарним та антиколоніальним спрямуванням» [1, с. 56]. В. Кузь акцентував увагу на несистемному характері студіювання діаспорної прози, хоч ці твори мають важливе значення з точки зору зображення трагічних подій 1932–1933 рр. Так, в образі Андрія з повісті О. Мак «Каміння під косою», як зазначив літературознавець, яскраво виражено засудження тоталітаризму [див.: 2, с. 120].

Сюжет обертається довкола Андрія – головного персонажа повісті «Каміння під косою» О. Мак. Перша зустріч із юнаком, який втік від голоду з села до Харкова, та Лідією Сергіївною Черняхівською відбулася на вулиці міста, де знедолений та виснажений хлопець читав рядки Шевченка, зокрема: «Доборолась Україна / До самого краю!..», «А онде під тином / Опухла дитина, голодная, мре…», «Кати знущаються над нами, / А правда наша п'яна спить!» [3, с. 52], «Чорніше чорної землі / Блукають люди; повсихали / Сади зелені; погнили / Біленькі хатки, повалялись; / Стави бур'яном поросли. / Село неначе погоріло, / Неначе люди подуріли: / Самі на панщину ідуть / І діточок своїх ведуть» [3, с. 53]. О. Мак використовує вірші Кобзаря не тільки з метою омовлення протесту й окреслення національної ідентичності Андрія, але й з метою показу слова як засобу відособлення від пересічних містян та зближення з однодумцями. Хлопець обмірковує, що лікарка «вчена, а говорить по-українськи» та протиставляє її переважній більшості городян і селян, яка «намагалася надати собі поваги тим, що калічила по-московськи» [3, с. 56]. Письменниця зауважує, що нова влада заохочувала використовувати російську мову як за царських часів, тобто імперська політика функціонувала без змін.

Крім мовного питання, прояви антиколоніального дискурсу простежуються в образах поневолених народів, яких «змусили служити на користь нищителів народу і незалежності» [3, с. 79], та вояків, які «військову службу мусять на чужих землях відбувати» [3, с. 150].

Антитоталітарний дискурс повісті розкривається у викритті організації штучного голоду, жорстокості з боку міліції до селян, створенні нелюдських умов існування з метою вилучення коштовностей і валюти в населення.

Щоденне перебування Андрія в місті пов'язане з виживанням після втечі спочатку з села, а згодом із дитбудинку. Харків наповнений селянами, які шукають рятунку в місті, у той час, як «містам потрібен хліб, а не робоча сила, місто також голодує» [3, с. 28]. У повісті зображено методи боротьби тоталітарного режиму з селянами, зокрема, така штучна перешкода, як прописка, без якої майже неможливо отримати роботу. Люди з села вимушені жебракувати та перечікувати на залізничних вокзалах, де їх розганяє міліція, а під час прибуття потягів чутно постріли, погрози, людський плач. Тому в селян залишається вибір: або колгосп, або загибель.

Сусідка Несторенчиха розповіла Андрію про суть Торгсінів, роль золота та закордонних грошей. Із неприхованим обуренням вона підсумовує: «Скрізь, куди не кинься, то здирство і грабунок. Така влада!» [3, с. 107]. В умовах відсутності діючих ринкових механізмів і голоду діяльність Торгсіну розглядається як форма примусу населення до здачі всього коштовного для забезпечення базових потреб в їжі. Містяни відчувають тиск голодом, вони змушені використати всі свої резерви. Лікарка Черняхівська містко характеризує діяльність країни, яка «така ж злиденна, як і ті голодаючі, що вмирають по вулицях» [3, с. 143]. ҐПУ впливає на людей, що мають родини за кордоном, щоб ті просили якнайбільше «долярів». Під тиск ҐПУ потрапляє й Лідія Сергіївна, яка не зрадила своїм принципам і не приймала грошові перекази від свого сина. Вона послідовно дотримувалася позиції, що не можна давати гроші на зброю своєму смертельному ворогові проти себе самих.

Отже, повість О. Мак «Каміння під косою» має виразні ознаки антиколоніального та антитоталітарного дискурсу: організація голоду в селах і містах, відсутність у поневолених народів ресурсів до боротьби проти центру та їх використання у розбудові радянської держави. Письменниця звертається до творчості Т. Шевченка як постаті, котра уособлює національну ідентичність і боротьбу проти примусу імперії. Перспективою подальших досліджень є аналіз творів про Голодомор інших представників української діаспори.

Література

1. Коломієць О. Антиколоніальний дискурс у прозі Ольги Мак. *Філологічний дискурс*. Хмельницький : Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2018. Вип. 8. С. 50–57.

2. Кузь В. Ідейно-тематичні, жанрово-стильові аспекти прози Ольги Мак. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Т. 2. Вип. 8. С. 116–120.

3. Мак О. Каміння під косою» : повість. Торонто : Видавництво «Гомін України», 1973. 158 с.

Кравченко В. О.
к. філол. наук, професор
Запорізький національний університет

ДУХОВНІ ДОМІНАНТИ У ЗБІРЦІ О. МЕДКА «ХОРА»

Поети – це якраз ті, хто ділиться істиною, своїм відкриттям світу…
О. Медко

Дослідження духовного виміру в літературі є перспективним для розуміння глибинних аспектів людської свідомості, бо ж людина – «…вища духовність, зміст усіх держав, партій, союзів і культур» [1, с. 92]. Духовний простір у художньому творі є метафорою, що відображає внутрішній світ персонажа, його емоції, ідеологічну позицію, культуру тощо. Становлення особистості й відбувається через освоєння духовних цінностей, що відповідає її життєвим потребам, роду, національній природі, зрештою – інтересам держави.

Про категорію «духовності» віддавна й до сьогодні писали Аристотель, В. Гегель, І. Дзюба, А. Камю, Г. Клочек, А. Козлов, С. Кримський, В. Марко, Платон, Г. Сковорода А. Федотова, Є. Фром, І. Фіхте, Ф. Шелінг та ін. Духовність – це внутрішня дійсність нашого єства, «…творчий потяг, активність, перевага морально-моральнісного компоненту» [2, с. 149]. Найважливішим складником духовності, за І. Шаликіною, є віра й знання. А. Федотова розглядає духовність як ціннісний зміст свідомості: «Духовність – якісний стан свідомості, яка виражається в орієнтації спрямованості її на нематеріальні цінності життя – істину, добро, красу, свободу, справедливість і т. ін.» [3, с. 23]. Отже, духовність − це сукупність інтелектуальних, морально-етичних, емоційно-вольових, естетичних якостей особистості, усвідомлення свого «я», взаємодія з іншою людиною й колективом, продуктами людської праці, досвідом, природою тощо» [4].

Олександр Медко – запорізький поет, перекладач, філософ, член Національних спілок журналістів та письменників України. Його творчий доробок невеликий: збірки поезій «Хора» (2015), «Буття й порожнеча» (2016), «Категорія SACRUM» (2017), «Про природу» (2018); альбом фотопоезій «Прозора межа мови» (2019), створений у співавторстві із С. Лавровим. У творах О. Медка чітко поставлені проблеми: місце людини на землі, сенс життя, честь, совість.

Мета нашого дослідження – осмислити твори поета-філософа, розкрити духовні складники у збірці поезій О. Медка «Хора».

Збірка є унікальною для аналізу духовного простору, оскільки в ній домінує ідея військової честі та громадянського обов'язку. У 2019 р. О. Медко став лауреатом літературно-мистецької премії імені П. Куліша за філософські вірші збірки «Хора», за створення у свідомості українського народу новітнього космічно-духовного образу України. З давньогрецької «хора» – це «…простір, вмістилище всіх аналогій, метафор, архетипів. Простір, який концентрує в собі духовний зміст країни, культуру, національну ідентичність» [5, с. 2]. У збірці

втілено таланти двох запорізьких митців, адже кожен вірш супроводжується документальними світлинами фотохудожника Д. Бондаренка, учасника АТО.

У збірці «Хора» зібрано поезії, написані в червні–грудні 2014 року, про російсько-українську війну на сході України, що тоді називалась АТО, яка й до сьогодні продовжується. З часу написання збірки минуло 10 років. Передовсім це вірші-роздуми свідка подій, які осмислюють буття, патріотизм, любов до рідної землі в умовах війни. Складниками духовного простору у збірці «Хора» є художні образи, буттєвість, просторові координати. Вони поглиблюють важливі теми: пошук національної ідентичності, боротьба із внутрішніми конфліктами, роздуми про моральні цінності, пошуки духовної гармонії.

Тема збірки – війна, а це завжди смерть, і в нашому випадку – це смерть української нації, чого не можна допустити. І автор закликає пам'ятати воїнів-героїв, яких уже нема, стверджуючи: «І не вмерли, і не вмруть / всі брати по зброї: / ні бійці січневих Крут, / ні АТО герої» [5, с. 59].

Внутрішній простір «Хори» – сакральний, бо створений глибокодумним автором, обізнаним із теорією давньогрецьких і східних філософів. Це дало поетові можливість проникати в найпотаємніші глибини душі воїна, який у важких умовах війни залишається людиною. О. Медко впевнений, що українці тільки тоді відбудуться як переможна нація, коли будуть зрозумілі оті титани, котрі стояли на початку народження цивілізації й дали розуміння свободи, знаючи, що наше життя конечне, що все це екзистенційне – обов'язково кожна людина повинна розуміти, що незважаючи на смерть, ми сильніші цієї смерті [6]. І такі персонажі його поезій, бо ж це не хто інший, як УКРАЇНЦІ:

Вічна слава і любов — В нас тече козацька кров:
кращих обирають. — сильні – не вмирають [5, с. 59].

Воїни-захисники української землі – це нащадки тих, у жилах яких текла кров волелюбних козаків, у котрих ніхто не міг випалити дух свободи. Це їхні праправнуки, у яких ця риса ментально закладена, і саме це вирізняє українців з-поміж представників будь-якої нації:

Козаку і чорт не брат, — Не злякає зик гармат
а не те що Путін. — і підступна сутінь [5, с. 59].

Духовна глибина й самого автора віршів – безмірна. Його свідомість охоплює весь світ, розгадуючи приховану істину: зійшлися дві ідеї – одна імперська, ординська, а друга – козацька, «…де у сплетінні воль / покора і свобода, наче сяйво, висвітлює нескорені Пороги» [5, с. 40]. О. Медко стверджує: «…слов'яни ж – не ординці» [5, с. 12], вони захищають, а не захоплюють.

Боротьба є однією з провідних духовних складників персонажів збірки й інтерпретується як активність героя-наратора, який ототожнюється з автором. Тому в поезіях триєдине – автор-воїн, автор-письменник, автор-громадянин – постає як цілісний образ сучасного свідомого українця-борця:

Вже є Верховного наказ, — Туди, де проросійський сказ,
І завтра, рано вранці, — Піду з похідним ранцем [5, с. 7].

О. Медко переконаний, що душа людини безсмертна, що вона повертається на землю, що це і є той основний закон, який побутує в Космосі – розуміння світобудови. А що ж було спочатку? СЛОВО! У поета-філософа людське буття «…це світло й морок слова», «…слово – вже якась сакральна дія: проникнення пройдешніх праотців / у одкровення чи у голос крові, / що відкриває нам жадану суть: / побачення з собою у віках…» [5, с. 40]. Мистецьки вправно автор оперує художніми засобами, демонструючи красу Всесвіту:

У стільникових гніздах жовті оси,
Бо над землею ллється пізня осінь,
Що воду перетворює в шугу! [5, с. 40].

Цей пейзаж підсилює ідею твору. Удавшись до риторики – що ми отримаємо за наше слово, поет дає єдино правильну відповідь: волю і жагу!

Філософія О. Медка втілена в поетичному слові, як у Т. Шевченка. Це той фізик-лірик, який намагається достукатися до людей саме римованим текстом, що не кожному під силу. Він добре знає історію і фольклор, «літописи з кривавих сторінок», Біблію, психологію. Його кожна фраза виважена, кожне слово – на своєму місці, несе певну ідею, стверджуючи прописні істини: тисячоліттями накопичується пам'ять, душа вічна, мова «намолена народом», «пісні пісень – стежина родоводу». Що ж коїться сьогодні – чи та діалектика життя, про яку писали класичні філософи. У поета жорстока реальність представлена філософськими категоріями й побутовими термінами, що вперемішку звучать навіть не іронічно, а страшно й саркастично: спогадів позбулись, переписано заповіт, колодязі висохли, минуле вбито, залишилось НІЩО... І це «ніщо», у автора «німота», перетікає в СЛОВО, що, як загальновідомо, є першопочатком. Глибокодумність поета-філософа вражає: це не початок кінця, хоча зринають невідворотні образи («безодня», «ми усі чужинці»), кінець – це і є початок. Не несподівано проглядається логічно-авторське, загальноочікуване: вічність зворотна, «ТЛІННА, ЧАСОВА» (виділення В. К.). І вже в назві поезії «Я той, хто безвісти пропав…» утверджується ця думка:

Я не герой, а зниклий геть, Бо мертвих довід, доказ – смерть,
Та зниклі – ті, що не вмирають, Я ж – спогад, що не забувають [5, с. 44].

Отже, за О. Медком, екзистенція людини, тобто її унікальна сутність, яка є втіленням психоемоційної універсальності, закладена основами всесвіту, – незнищенна. Цю власну сутність, внутрішнє буття, треба розвивати, щоб українська земля була «…не полем бою, … а Божим духом проросла, як купина неопалима…» [5, с. 45]. Україна для поета рідна, «…дитя Христа й гетьманських чвар. / Одвічна, Господи, трагічна і невагома…», «…булат, даманська криця» [5, с. 25]. І все це тому, що століття загартували українців, не знищили в них вольнолюбства. Велична Україна, представлена поетом як образ «…тисячолітнього храму на крові» [5, с. 25], вистоїть і в цій борні.

Війна змусила миролюбних українців узяти в руки зброю, тобто відбулася вимушена трансформація людини-землероба в людину-воїна, бо «…ворог …

підступний». А драматичність ситуації в тому, що ворог – «брат». Поет і тут акцентує на тому, щоб боєць у цій пекельній, братській бойні «…де не добро, а зло і зле, / щоб був себе ДОСТОЙНИЙ» [5, с. 7]. Автор-наратор глибоко відчуває всі метаморфози, які сталися під час війни, і що «…слово брат, мій рідний брат / вже інший вимір має» [5, с. 26].

Оптимістично-ствердно починається поезія «Коли ми прийдемо з війни…», бо ми – «…козацтва вольного сини, / завзяті і веселі» [5, с. 26], а українська земля «…вершина й жертва самого Отця» [5, с. 31].

Образ матері-землі є архетипним. У контексті збірки – це страждання й біль донецького степу. Приватно-індивідуалізований тон оповіді поглиблює трагедію: «Оспівую, звеличую тебе / я перерізаним війною горлом [5, с. 17]. Донецька земля у світорозумінні героя-наратора є органічною частиною України, яка потребує захисту. Тепер же це окопи, траншеї, бліндажі, берег моря, степ… поле бою... На цьому мікротопосі ведеться постійна боротьба із завойовниками. Війна до непізнаванності змінила навколишнє. Локус «поле» десакралізується, стає для наратора чужим, бо воно з прадавніх часів у віруваннях українців уособлювало жіноче начало, що дає врожаї, але в час війни втратило свою одвічну функцію, і воно тепер «Чисте поле. Чорне поле. / Вічно молоді бійці [5, с. 10].

Апокаліптична картина розбудовується іронічним образом жахів війни та майстерною грою градаційного накопичення кольорів-символів зла:

Ще квіточки, та незабаром бій:
червоне, чорне, жовте і блакитне,
зелене і таке, чого не видно,
злобою, будяком в списах розквітне,
аж очі витріщить броватий Вій [5, с. 34].

Натуралістичні картини висвітлюють абсурдність війни: «І не кличе Батьківщина-мати: / на білбордах їжа і авто. / І не в змозі батько розказати / сину, що таке АТО [5, с. 8].

Танатологічні мотиви у збірці представлені локусами могил, що є символічним містком між теперішнім і минулим, пов'язують із національною пам'яттю. Автор звертається до тих, хто спить у могилі, народнопісенним словом: «Як воскресне Україна, волю привітайте» [5, с. 19].

О. Медко – уважний спостерігач. Образність його поезій заворожує, а образи-узагальнення демонструють складну форму мислення митця. Автор вирізняє в загальному особливе, помічає прикметно точну деталь, яка допомагає уявити довершену панорамну картину дії. Його особливий стан душі продукує загальну картину життя у трагічних умовах людиновбивства. Пейзажі насичені зорово-слуховими образами-символами, словесними образами-епітетами, не лише змальовують українські краєвиди, а й доповнюють трагедійність доби:

У безмежності прозорість
розчиняється-тече
простір в далі неозорі,
де нічні і денні зорі
рухаються у покорі:
світ божественних речей [5, с. 3].

Природа трансформується, оскільки війна скасувала звичні закони:

І що у тім? Блакитне й золоте. Таке просте, таке воно просте,
Як день і ніч – буденне і одвічне, аж бачиш сокровенне, потойбічне [5, с. 17].

Ландшафт у поезіях подано не як статику рельєфу, а як динаміку протистояння свого/чужого, що зумовлюється внутрішньою й зовнішньою боротьбою у протистоянні руїні. Але твори віддзвонюють ніжним ліризмом:

Он річка в небесах, як небеса у річці,
з туманностей зірок вирує течія,
в ній чорне й золоте – обійми протиріччя,
в дочасній німоті майбутній час ширя [5, с. 50].

Використання метафор, образів-символів поглиблюють розуміння духовного виміру твору, надають йому багатовимірності й символічності.

Отже, збірка О. Медка «Хора» – це образне слово про велику любов до України, про глибоку духовність українців. Автор художньо огранив реалії російсько-української війни, що почалася у 2014 році. Ця безглузда війна навертає до розуміння життєвих істин, що «…новий складається геном, / в якому дух і гідність – ціле» [5, с. 48], до утвердження смислу життя як краси, а не потворності. Духовний простір збірки – це воїни-захисники, які є втіленням морально-вольових якостей, чітко усвідомлюють своє «я», місце й роль у вирішальній борні за життя. Поет бачить не тільки їхній «…тонесенький, дзеркальний – верхній» шар життя, коли після смерті їхня душа летить у потойбіччя, а й спостеріг той, глибинний зміст: жертовно згорати «…щоб збувся наш народ!» [5, с. 49].

Дослідження концепції духовного простору в збірці «Хора» доповнює уявлення про світоглядно-естетичні позиції О. Медка. Художні особливості поетичних творів можуть бути об'єктом уваги майбутніх дослідників.

Література

1. Баумейстер А. Біля джерел мислення і буття. Київ : Дух і літера, 2022. 473 с.
2. Шаликіна І. Духовні цінності у житті суспільства : філософське осмислення. *Філософська і соціологічна думка*. 1992. № 11. С. 112–187.
3. Федотова А. Душевне і духовне. *Філософські науки*. 1990. № 12. С. 16–30.
4. Сафонова І. Формування духовності учня засобами творчої атмосфери школи та родини. URL : https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/6549/35.pdf?sequence=3&isAllowed=y (дата звернення: 10.11.2024).
5. Медко О. Хора. Вірші. Червень-грудень 2014 року. Запоріжжя : Дике Поле, 2017. 60 с.
6. Середа В. «Оце і є моє реальне «Я». URL : https://pilipyurik.com/literatory-zaporizha/806-medko-oleksandr-2 (дата звернення: 10.11.2024).

Кравченко В. О.
к. філол. наук, професор
Маковицька І. В.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЗБІРЦІ С. ЖАДАНА «СКРИПНИКІВКА»

Проблема національної ідентичності особистості пов'язана зі сприйняттям себе частиною спільноти. В українському літературознавстві питання національної ідентичності в художніх творах порушували В. Компанієць, Л. Починок, О. Романенко та ін.

На сьогодні ім'я С. Жадана є відомим не тільки як найпопулярнішого письменника, фронтмена гуртів «Жадан і Собаки», «Лінія Маннергейма», волонтера, із 2024 р. військовослужбовця 13 бригади Нацгвардії України «Хартія», а й письменника, твори якого перекладені більше ніж двадцятьма мовами; претендента на здобуття Нобелівської премії з літератури.

Життєву позицію С. Жадана простежуємо в його творах. Письменник впливає на формування громадської думки, спонукає суспільство розуміти самобутність української культури та необхідність її збереження, особливо в реаліях російсько-української війни. Збірка «Скрипниківка», що «…почала писатися навесні 2021-го» [3, с. 136], композиційно складається з двох частин: у першій уміщено вірші, написані протягом 2021 й по 10 лютого 2022 р.; у другій – створені з 15 червня 2022 р. по 28 травня 2023 р. Прикметно, що світлини автора, які доповнюють поезії, візуально посилюють воєнний контекст.

Становлення української національної свідомості передусім пов'язане з низкою факторів: мова, культура, географія, релігія, ідеологія, історична пам'ять. Національна ідентичність С. Жадана-індивіда та національна ідентичність ліричного героя збірки збігаються. Обох турбує нагальне мовне питання, яке то зринає, то періодично замовчується в суспільстві.

Мета нашої розвідки – інтерпретувати шляхи пошуків національної ідентичності через рідне слово у збірці С. Жадана «Скрипниківка».

Промовистою є назва «Скрипниківка», яка апелює до «скрипниківського» правопису української мови, що діяв з 1928 р. по 1933 р. Він був підготовлений М. Скрипником, згодом звинуваченим радянською владою. Недаремно Л. Коткова означила «Скрипниківку» С. Жадана «"мовознавчою" збіркою поетичних творів» [2, с. 222].

У післямові до збірки зазначено, що в ній уміщено «50 і 1 вірш, писані до і після великого вибуху, зібрані в один рукопис, поєднані відчуттям мови, яка так болюче зникає, але потім обов'язково повертається» [3, с. 139]. Поезії, створені в період війни в Україні, уособлюють незламність мовної традиції, її здатність до регенерації навіть після масштабних потрясінь. Мова – індикатор національної ідентичності, носій культурної пам'яті. Виражаючи ментальні особливості та

історичний досвід народу, вона сприяє його об'єднанню та формуванню солідарності нації.

С. Жадан у поезії «Може, саме і варто почати» відображає освоєння людиною світу за допомогою мови, допомагаючи протистояти ізоляції, підтримує її ментальну присутність у часі, зберігаючи її голос серед мільйона інших в історичному процесі. Потужним є акцентування сили мови, спрямованої на підтримання ідентичності індивіда: «…а виходить, що мова сильніша за страх мовчання, вона має заповнювати собою нагрудні кишені життя, вона має огортати місця, де збираються люди, де вони потребують говорити про себе так, щоби їх відтепер завжди упізнавали за голосом» [1, с. 67].

Рядками вірша «Якщо ти думав, що я забув, я забув…» виражено складний процес опанування мови нацією, спричинений мовчанням і втратою культурних цінностей: «Засвічується небо, ніби розплющується око тварини. / Окремо в мороці стоять очевидці – ті, хто вижив, / але до самої смерті так і не наважився заговорити» [1, с. 110].

Утверджується думка-заклик до подолання мовчання: «Не упокорюй ворогів моїх у місті моєму. / Дай їм вигоріти їм смертельним вогнем, наче бібліотекам. / Дай їм відчути, як їхня тяглість уривається, / мов спів приречених. / Як смерть знімає мірку з їхнім плечей» [1, с. 110]. С. Жадан формує образ відповідального члена суспільства, котрий прокладає шлях до осмислення власної ідентичності у боротьбі з іншою нацією.

Особиста відповідальність за існування та збереження національної ідентичності у боротьбі з російським ворогом постає перед ліричним героєм поезії «Творений із глини твоїми жорстокими пальцями…» [1, с. 111]. У період історичних викликів питання підтримки та збереження національної ідентичності є вагомим. Визначаючи мову як інструмент, здатний одночасно транслювати протилежні емоції та значення, С. Жадан закликає брати відповідальність за кожен сенс, закладений у слові: «…зло має форму і зміст, яких ти йому надав. / Те, що тобі вдалося найкраще: тими ж словами / говорити про любов і говорити про ненависть» [1, с. 111]. Ліричний герой розуміє внесок у загальну боротьбу зі злом: слова одночасно здатні висловлювати любов до свого народу і транслювати ненависть, що спричиняє руйнування.

Отже, у збірці «Скрипниківка» С. Жадана утверджується важливість мови як основного шляху до усвідомлення та збереження національної ідентичності. Письменник – голос сучасного покоління. Він порушує питання історичної тяглості української мови, яка, попри репресії та витіснення, зберігає здатність до відродження, зокрема в період російсько-української війни.

Література

1. Жадан С. Скрипниківка. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2023. 144 с.

2. Коткова Л. Мова як ключовий лінгвоментальний образ поетичної картинки світу С. Жадана (на матеріалі збірки «Скрипниківка»). *Література та культура Полісся*. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2023. Т. 109. № 23. С. 220–233.

3. *Жадан С. Скрипниківка*. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2023. С. 136–139.

Кравченко Я. П.
к. філол. наук, доцент
Запорізький національний університет

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА СТРАТЕГІЯ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ РОЛІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША У П'ЄСІ В. ДІБРОВИ «КУЛІШ»

Проблема сприйняття і сучасної інтерпретації канонічних постатей українського минулого, ревізії їх історичної і культуротворчої ролі актуалізується в різних контекстах. П'єса Володимира Діброви «Куліш» – зразок філософсько-художнього експерименту в парадигмі естетики сучасної драми. Сценічна стилістика постмодернізму стає ефективним способом деконструкції історичної ролі Пантелеймона Куліша.

Специфіка творчого задуму визначена в паратексті п'єси, функцію якого виконує передмова. Вона містить присвяту письменнику й досліднику драматургії Миколи Куліша Сергієві Іванюку й одразу виразно актуалізує авторську ігрову стратегію: «П'єса «Куліш», фактично писалася для Сергія, ніби як внутрішній жарт («ось тобі Куліш, але, вибач, не твій»)» [2, с. 3]. Підміна потенційного героя маркує антитезу «справжній – несправжній», яка надалі визначає міркування драматурга про головного героя. Називаючи Пантелеймона Куліша «суперечливою постаттю», автор зауважує: «Одне слово, класичний портрет освіченого східняка… або, принаймні, карикатура на нього» [2, с. 4]. У межах визначених смислових полюсів: справжній герой – карикатура – відбувається конструювання історичної постаті П. Куліша. Концептуально значущими так само є подальші міркування про природу драматичного твору: «П'єса – це не наукове дослідження. Тут важливі не лише слова. Але й дії, точніше комбінація цих речей, натяжіння між ними і протиріччя, які виникають при цьому» [2, с. 4]. Таким чином обґрунтовується право автора на деконструкцію, вільне комбінування смислів у межах цього художнього експерименту.

Дія п'єси розгортається за принципом «театру у театрі», що руйнує будь-яку ілюзію реалістичної правдоподібності, натомість максимально оголює творчий процес, підкреслено маркує відсутність готового тексту, спонтанне його породження акторами, оприявнює такі риси як симуляція, карнавалізація, тиражування епізодів, сегментація реальності через використання поліфункціональних акторів-масок. Персонажі – безіменні актори, що грають по кілька ролей, кожна з яких епізодична, схематична, позбавлена глибини і психологізму. Виникає ефект карнавальної невловимості, вислизання істинної суті характерів, розмивання меж значущого і випадкового.

Вступний діалог між акторами і режисером актуалізує кілька постмодерних маркерів, зокрема заперечення логоцентризму і недовіру до існуючих моделей організації наративу. «ПЕРШИЙ АКТОР: То це буде п'єса чи доповідь, чи якесь театралізоване…? Режисер (натхненно): Це – новий жанр, нове слово, синтез…

ДРУГИЙ АКТОР: В твоїй п'єсі майже немає закінчених речень. Суцільні обрубки фраз… РЕЖИСЕР: Те, що нам треба знати, давно вже відомо. Все мовлено і розжовано» [2, с. 9]. Принципова недомовленість в діалогах, репліки персонажів, що обриваються багатозначними трикрапками, як і жанрова невизначеність, маніфестують епістемологічну невпевненість постмодерністів – зневіру у можливостях наявного понятєвого апарату надати об'єктивне й несуперечливе тлумачення явищ дійсності. Т. Гундорова у зв'язку із цим зазначає: «постмодерністська гра з класикою становить доволі складний і різнорівневий процес, що в ньому не лише руйнуються кордони між високою та низькою культурами, але й відбувається – методом відбору, руйнування табу, очищення від стереотипів – оновлення та конструювання самої класики» [1, с. 94]. У творі В. Діброви зазначені тенденції конкретизується і в інших ознаках – відсутності імен акторів, відмові від заздалегідь написаного тексту реплік, «стрибання» з ролі в роль. П'єса упродовж усієї сюжетної дії зберігає ілюзію ефемерності, адже розгортається як репетиція можливої вистави, знаходячись ніби на межі існування/удавання. Режисер увесь час повторює, що її можуть замінити телепередачею про П. Куліша, що зрештою і стається у фіналі. Отже, п'єса виявляється симуляцією, її насправді не існує.

Сюжет втілюється за законами постмодерністської гри, суть якої полягає не в результаті, а в самому процесі. У філософському дискурсі постмодернізму поняття «гри структури» акцентує увагу на динаміці процесів, що відбуваються в системі. Кожна система, згідно з цією концепцією, розглядається як нерівноважна, здатна до самоорганізації, а будь-які процеси в ній – як непередбачувані, що виключає можливість однозначних прогнозів поведінки системи. Одна з предметних деталей п'єси В. Діброви, що набуває значення концептуальної метафори усього ігрового дійства, – велика коробка, натоптана костюмами, реквізитом, бутафорією, з якої поступово і будуть поставати образи-маски, задіяні у грі.

П'єса ставить питання про пошук нових форм репрезентації канонічного героя минулих часів. Відповіддю стає винайдений режисером метод «тотального театру» – абсолютизація імпровізації, вільної гри: «Ми мусимо покладатися на сутність театру. … Тобто на себе» [2, с. 9], «Ти мусиш настільки увійти в образ… щоби… ніколи вже не виходити» [2, с. 16]. Актори імпровізують в умовно окреслених межах основних етапів життя П. Куліша – фольклорно-етнографічні зацікавлення молодих років, переїзд до столиці імперії, знайомство із Плетньовим, спілкування із М. Костомаровим і Т. Шевченком, ув'язнення у Петропавлівській фортеці, призначення чиновником у Тулі, співпраця із «Современником» М. Нєкрасова, сімейне життя із Ганною Барвінок, знайомство із І. Нечуй-Левицьким, переїзд до Відня, життя на хуторі у простонародному середовищі, пропаганда ісламу. Мозаїчні епізоди, швидко змінюючись і нагромаджуючись, в карикатурному шаржовому дусі відтворюють неоднозначність особистості героя.

Парадоксальним завершенням дискусії про сутність історичної ролі П. Куліша є фінальний діалог режисера із актором: «ПЕРШИЙ АКТОР (до

режисера): А знаєш, у чому твоя помилка? Одне слово: Куліш. Бо хто він такий? Вчений зі світовим ім'ям? Ні. Наш великий поет? Ні. Філософ? Політик? Складна, суперечлива постать? Хіба що. Але, перш за все, занудний дідок, який встиг розсваритися з усіма, хто до нього тягнувся! (Коротка пауза). От уяви собі, середня школа, діти, у яких вітер в голові, нудьгарі-вчителі, програма, виховний момент… А тепер скажи, як ти представиш Куліша таким акселератам? (Коротка пауза). Ніяк!» [2, с. 91]. П. Куліш у постмодерному баченні автора постає тим типом персонажа, який за термінологією Т. Гундорової є «ризоматичним героєм, внутрішньо ексцентричним, постійно змінним, фраґментарним і нетотожним собі» [1, с. 196]. Його постать у п'єсі набуває гротескних ознак і зрештою розчиняється в калейдоскопі безладно нагромаджених епізодів, контекстів, декорацій, що народжуються просто на очах у глядача.

Символічне зникнення Куліша у фіналі під спів української народної пісні «В Цареграді на риночку», яку актор виконує упродовж останньої сцени, не зважаючи на крах постановки, руйнування декорацій і жваві суперечки на сцені, може свідчити про реалізацію провідної настанови деконструкції – децентрування структури, утвердження відсутності єдиного центру. Структура – це нескінченна гра різниць у скінченних межах, що не піддається центруванню в замкнену цілість. «Тотальний театр» виявляється фантомом, зникає, як і «універсальний сюжет про митця», що піддається іронічному руйнуванню в фіналі. Відмова від однозначної оцінки історичної ролі Куліша, яку декларує у п'єсі В. Діброва, перегукується з пізнішими міркування Р. Семківа, що так само уникає єдино можливого центризму: «Куліш – могутній культуртрегер. Це людина-проєкт, постійний імпульс до поширення літератури та освіченості» [3, с. 105].

Стильові параметри п'єси «Куліш» так само можемо визначити як постмодерністські. Це іронія, прийоми абсурду, гротескні ситуації і дії: «РЕЖИСЕР підходить до коробки і дістає звідти великі, наклеєні на цупкий картон фотографії Костомарова і Шевченка. Ці фотографії прикріплені до паличок і нагадують повітряні кульки. РЕЖИСЕР (до ПЕРШОГО АКТОРА, піднімаючи по черзі кожну з фотографій): Вибирай, ким ти хочеш бути: Шевченком чи Костомаровим? ПЕРШИЙ АКТОР (трохи подумавши): Шевченком. РЕЖИСЕР вручає йому фотографію Шевченка на палиці, яка, так само, як і фотографія Костомарова, вдвічі більша за голову актора» [2, с. 33]. Картонні обличчя, наклеєні вуса, бутафорська бандура, самокат, фанерний автомат Калашникова – супроводжують діалоги на межі абсурду: «КУЛІШ (кричить своїй ДРУЖИНІ): Сашенька, поможи! Біжи до Плетньова і попроси його… АКТОРКА (до Куліша): Я вже не твоя дружина. В цій сцені я – Дубельт. КУЛІШ: Хто? АКТОРКА: Дубельт. Начальник штабу Окремого корпусу жандармів. АКТОРКА поспішає до коробки з реквізитом, знаходить там і одягає на себе мундир з еполетами і картуз з пишним плюмажем» [2, с. 40–41].

Основою стилістики п'єси є карнавальність в її основних рисах: відсутність розділення учасників на виконавців і глядачів, фамільярний контакт між людьми, зняття дистанції в спілкуванні, ексцентричність, профанація. В

основі сюжетної дії лежить карнавальний пафос змін, чергування епізодів піднесення героя і його падінь, циклічного оновлення, яке набуває вияву в мотиві увінчання й розвінчування карнавального короля – Куліша. Всі образи карнавалу амбівалентні, вони поєднують у собі протилежні полюси: життя й смерть, хвалу й хулу, юність і старість, мудрість і дурість, захоплення і розчарування тощо.

Отже, філософсько-світоглядні конструкти постмодернізму стають ефективним інструментарієм для деконструкції уявлень про історичну роль Пантелеймона Куліша. Заперечення логоцентризму, наявність розривів та нелінійних компонентів, вільна гра, симуляція, парадоксальність, іронія, децентрування структури – забезпечують п'єсі В. Діброви специфічну багатовимірну оптику, крізь яку здійснюється альтернативне бачення знакової постаті в дусі плюралістичної естетичної парадигми. Така модель принципово адогматична, позбавлена жорсткості та замкненості концептуальних рішень, що, зрештою, може стати основою майбутньої модифікації естетичних оцінок.

Література

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Київ : Критика, 2013. 344 с.
2. Діброва В. Куліш. П'єса на дві дії. Київ : Видавництво «Український пріоритет», 2019. 96 с.
3. Семків Р. Пригоди української літератури (від романтизму до постмодернізму). Київ : Темпора, 2023. 688 с.

Криштоф Н. Г.
асистент
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк

ПОВІСТЬ Й. СТРУЦЮКА «ОТАМАН БОЛБОЧАН ТА ІНШІ»: ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ГОЛОВНОГО ПЕРСОНАЖА

Йосип Струцюк (народ. 1934) – відомий український письменник-шістдесятник, творчість якого налічує понад 60 поетичних, прозових та драматичних збірок, книг для дітей, кіносценаріїв, есеїстики тощо. Серед іншого Й. Струцюк часто звертається до історичної тематики. У доробку письменника чимало повістей та романів, в основу сюжету котрих покладені важливі історичні події, а героями виступають реальні історичні постаті («Живі й мертві душі», ««Бог задумав інакше…», «По дорозі до Савур-могили», «Чорний припс», «Стохід», «Помста Салмакиди», «Отаман Болбочан та інші»).

Попри численний доробок, творчість Й. Струцюка залишається малодослідженою. У 2010 році був опублікований збірник «Завжди і у всьому залишатись собою», в основу якого покладено різножанрові матеріали (спогади, відгуки, рецензії, літературно-критичні статті тощо) про творчість Й. Струцюка, серед авторів якого не лише філологи, але й видатні українські письменники, зокрема Ліна Костенко, Галина Гордасевич, Василь Слапчук та ін. [3]. Літературознавчі аспекти творчості Струцюка вивчали В. Вербич [1], Ю. Волинець [2], М. Мартинюк [4], які свої розвідки присвятили аналізу деяких прозових творів автора. Повість Й. Струцюка «Отаман Болбочан та інші» наразі не ставала об'єктом літературознавчого дослідження. Ця робота – перша спроба аналізу одного з аспектів повісті, а саме особливостей зображення головного персонажа Отамана Болбочана.

В історії боротьби українського народу за незалежність у 1917–1921 роках можна знайти чимало яскравих особистостей, які викликали суперечливі оцінки у своїх сучасників. Дискусії щодо них продовжуються до сьогодні. Серед таких особистостей виділяється постать Петра Болбочана, чия видатна, але трагічна доля тісно пов'язана зі складними перипетіями українського руху того часу. Отаман Болбочан був видатним військовим діячем Української Народної Республіки, заслуги якого суттєво вплинули на розвиток української державності та визвольних змагань. Полковник керував успішною військовою операцією 1918 року з визволення Кримського півострова від більшовиків, наполягав на створенні професійної української армії та виступав проти радикальних соціалістичних перетворень Директорії. Його арешт був значною мірою обумовлений складними відносинами з вищим керівництвом, особливо з Симоном Петлюрою. Болбочана звинуватили у державній зраді, хоча справжньою причиною могло бути його прагнення до більшої самостійності та його критика на адресу командування УНР. За наказом військового суду, його засудили до страти, яка була виконана 28 червня 1919 року у селі Балин, біля Кам'янця-Подільського.

Важлива роль Петра Болбочана в історії національно-визвольних змагань 1917–1921 років і трагічна загибель уже тоді викликали чималий інтерес сучасників та продовжують бути цікавими для наступних поколінь істориків. Ще у 1920-і роки з'явилася праця С. Шемети «Полковник Петро Болбочан. (Замітки до історії Запорожського Корпусу 1917–1919 рр.)» [9], наступними були роботи М. Середи [6], Я. Штендера [10], Ж. Мина [5]. Знаковим для розуміння історичної постаті отамана є видання В. Сідака, Т. Осташка та Т. Вронської «Полковник Петро Болбочан: трагедія українського державника» [7]. Перша частина публікації містить власне дослідження, а друга – документи й матеріали, більша частина яких на широкий загал представлена вперше.

Проте вузькоспеціалізовані історичні праці, які подають цінний науковий фактаж, усе ж не доходять до широкого загалу, тож українці неприпустимо мало знають про видатного українського військового діяча. У цьому контексті надзвичайно важливою є просвітницька місія письменника – і цю роль на себе взяв Й. Струцюк, який засобами художньо-документального слова (жанрове визначення, яке автор дає своєму творові, – «роман майже документальний») відтворив образ національного героя у творі «Отаман Болбочан та інші» [8]. У повісті зображено події в УНР 1918–1919 років, зокрема боротьбу за незалежність і важливі військові операції під проводом Петра Болбочана. У центрі уваги – військові успіхи Болбочана, його боротьба з внутрішніми й зовнішніми ворогами, а також його трагічна доля, коли він стає жертвою політичних інтриг та протистояння з керівництвом УНР.

Петро Болбочан постає у повісті як багатогранна і трагічна постать, яка поєднує в собі риси лідера, патріота, людини з високими моральними принципами, але водночас – жертви політичних інтриг та зрад. На основі різних епізодів твору можна виділити кілька основних аспектів його характеру. По-перше, це відданість ідеям української державності. Автор описує полковника як переконаного прихильника незалежності України, котрий вірить у необхідність побудови сильної української армії для захисту національних інтересів і неодноразово наголошує, що головною проблемою українських політиків є те, що вони ставлять свої партійні інтереси вище національних: «*В країні не буде порядку доти, доки всі громадські діячі не усвідомлять, що вони перше всього українці, а потім вже партійні діячі...*» [8, с. 8].

В епізодах з описом бойових дій, коли Болбочан веде свій курінь у бій проти більшовиків, Й. Струцюк зображає його як командира, здатного стримати ворога й організувати ефективний опір: *«Болбочан зі своїм куренем стіною став перед ордою. Відразу дав їм по зубах із кількох кулеметів і зупинив авангардні частини»* [8, с. 16].

Автор виражає співчуття до Болбочана, показуючи його не лише як жертву політичних інтриг, але як людину, яка страждає через зраду з боку своїх співвітчизників. Знаковим є епізод, де Й. Струцюк описує відступ уряду УНР, котрий прикриває полковник, рятуючи життя тим, хто згодом буде винний у його смерті: *«Болбочан своєю широкою і надійною спиною заступав од литих*

свинцем гарячих куль і гострих осколків снарядів тих, хто щойно встромлював йому ножа в спину» [8, с. 16]. Цей контраст показує, що автор співчуває Болбочану і підкреслює несправедливість його долі.

Й. Струцюк демонструє глибоку повагу до Петра Болбочана, зображуючи його як символ боротьби за українську незалежність. Через численні епізоди автор підкреслює його героїзм, моральну стійкість і відданість свого героя. Крім того, він у певному сенсі представляє його образ як мученика і пророка. Наприкінці повісті, коли Отамана відвідують його ад'ютанти, він промовляє: *«Наш шлях на Голготу: в січні через Київ, в лютому через Вінницю, в травні через Волочиськ, в червні через... Це буде 28 червня... побачите»* [8, с. 177]. На той момент полковник уже збожеволів через тортури, яким його піддавали, й ці слова можна сприйняти як малозначне марення. Однак, Й. Струцюк у вуста героя перед стратою вкладає назви міст, які, були пунктами боїв українсько-радянської війни у 1919 році. Ця війна завершилася поразкою УНР та окупацією України більшовиками. Таким чином, «шлях на Голготу» є метафорою не лише особистої трагедії Болбочана, але й загалом трагічної долі української нації. Важливою є дата 28 червня, оскільки саме цього дня полковника Болбочана було страчено. Слід зазначити, що він не міг знати точну дату своєї страти, адже її не було призначено заздалегідь. Ба більше, двічі проводили інсценування його розстрілу, ще більше піддаючи його психологічному тиску і доводячи до межі божевілля [10, с. 175]. Таким чином, Струцюковий Болбочан, який передбачив не лише дату своєї смерті, але й трагічну долю України, як герой набуває пророчих рис.

У повісті образ Петра Болбочана постає через два ключові аспекти: реально-історичний та художньо-романтизований. Реально-історичний аспект ґрунтується на достовірних фактах, документальних джерелах і листах, які Й. Струцюк активно використовує у повісті (очевидно, автор послуговувався матеріалами зібраними у книзі «Полковник Петро Болбочан: трагедія українського державника»). Болбочан постає як реальна історична фігура, яка командувала Запорізьким корпусом Армії УНР і брала активну участь у визвольних змаганнях 1917–1921 років. Основні деталі його життя, зокрема Кримський похід, стратегічні успіхи, роль у визвольних змаганнях конфлікти з урядом УНР, арешт і трагічна смерть, подані з максимальною точністю на основі історичних хронік.

Варто підкреслити, що усі більш-менш важливі для сюжету персонажі твору – це також реальні історичні постаті. Наприклад, Іван Корж, від імені якого ведеться оповідь, – справді був ад'ютантом Болбачова і після арешту отамана став вірним помічником його дружини Марії. Навіть той факт, що в полковника був собака, який залишався з господарем до самої смерті, не є вигаданим: про це згадує військовий мемуарист М. Середа [6, с. 16]. Однак більш деталізовані описи взаємин Болбочана з другорядними персонажами, діалоги та інші подробиці – це художній домисел автора, без якого, зрозуміло, важко створити художньо переконливий образ персонажа.

У творі автор коротко зображає стосунки Болбочана з дружиною, тож читач може складає собі уявлення про нього не лише як про військового лідера,

але і як про людину «приватну» – здатну на емоції та глибокі переживання. Вразливість і відданість близьким людям контрастують із рішучістю та суворістю героя на полі бою.

Й. Струцюк пише: *«Інша справа – Марія. Наскільки мені було відомо (бодай би з Отаманових слів), він од неї нічого не приховував, він її, молоду свою вродливицю-красуню, любив. До божевілля кохав! ... Пані Марія була для Отамана не лишень дружиною, а й соратницею. Він так не раз і казав:*

– Ото зустріну свою соратницю і...

Зараз Отаман сидів і чекав, що ми, точніше, соратниця скаже» [8, с. 115].

Марія у повісті зображена як справжня соратниця Болбочана, його надійна підтримка. Він ділиться з нею своїми думками, сумнівами та планами, що свідчить про їхню близькість і взаємну довіру. Й. Струцюк не вперше, ведучи мову про Болбочана, ідеалізує героя та його стосунки із дружиною: навіть у моменти великої політичної напруги Отаман звертається до неї за розрадою.

Ще одна особливість у зображенні героя – апеляція Й. Струцюка до його стосунків із вірним собакою на прізвисько Кайзер. Взаємини між Болбочаном і псом показують його чутливу, людяну сторону, яка контрастує з його воєнною рішучістю і суворістю. Пес символізує вірність, яку Болбочан цінує в близьких. Кайзер стає не просто супутником, а своєрідним відображенням його характеру – відданим, дисциплінованим навіть у найскладніших умовах.

Болбочан не лише суворий командир, а й турботливий лідер, який піклується про своїх підлеглих і друзів. Те, що він навіть під час війни опікується своїм псом і дозволяє йому бути поруч під час нарад і боїв, вказує на його прагнення залишатись людяним, навіть у жорстоких умовах війни. Кайзер виконує роль захисника Болбочана, як у фізичному сенсі (зализування рани після поранення), так і в психологічному (вірність і супровід у найтяжчі моменти). Останній спомин про Кайзера у творі вражає своїм зворушливим трагізмом: *«чому не заступився за якогось кайзера, котрий денно і нощно лежав зверху на його (Отамана) могилі і в спеку і в дощ. Поки на нього не наслали екзекуційну чоту солдатів із розкосими очима, що під команду «огонь» розстріляли того кайзера там же, на могилі Отамана»* [8, с. 186]. Цей емоційний епізод імовірно був введений в сюжет, щоб підсилити симпатію і співчуття читача до постаті полковника.

Те, що розповідь у повісті ведеться від імені ад'ютанта Івана Коржа, також має значення. Такий вибір наратора дозволяє Й. Струцюку показати Болбочана з певної дистанції. Наближений до Отамана, Іван Корж, одночасно, є стороннім спостерігачем і учасником подій.

Корж – вірний підлеглий, який глибоко шанує свого командира і готовий слідувати за ним навіть у найважчі моменти. Розповідь через призму його думок і спостережень підсилює відчуття поваги й відданості, які Болбочан викликає у своїх підлеглих. Це також допомагає показати, що отаман мав не лише воєнні таланти, але й умів здобути довіру і відданість своїх людей.

Отже, у повісті «Отаман Болбочан та інші» Й. Струцюк відтворює образ Петра Болбочана, в якому поєднуються риси патріота, лідера, та людини з високими моральними принципами. Автор зосереджується на ідеалах Болбочана, його відданості державності, а також на його трагічній долі. Крізь призму інших персонажів, зокрема ад'ютанта Івана Коржа та дружини Марії, підкреслюються глибокі особистісні риси головного героя, а символічні елементи додають образу особливої емоційної сили.

Література

1. Вербич В. Художня правда Йосипа Струцюка: ключ до української сутності. *Слово і час.* 2019. № 7. С. 77–86.

2. Волинець Ю. Велична місія Богом даного гетьмана. *Вісник Черкаського університету*. Юридичні науки. 2015. № 25. С. 130–134.

3. Завжди і у всьому залишатися собою: штрихи до літературного портрета Йосипа Струцюка ; упоряд. В. Бабій і В. Царюченко. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 388 с.

4. Мартинюк М. Рецепція образу Богдана Хмельницького у творчості Йосипа Струцюка. *Слово і Час*. 2011. № 4. С. 82–88.

5. Мина Ж. Постать полковника Петра Болбочана на тлі подій національної революції 1917–1921 рр. *Військово-науковий вісник*. 2011. № 16. С. 156–167.

6. Середа М. Отаман Болбочан. *Літопис Червоної Калини*. Львів, 1930. № 3. С. 15–17.

7. Сідак В., Осташко Т., Вронська Т. Полковник Петро Болбочан: трагедія українського державника : наукове видання. Київ : Темпора, 2009. 426 с.

8. Струцюк. Й. Отаман Болбочан та інші. Київ : Видавництво «Український пріоритет», 2017. 192 с.

9. Шемет С. Полковник Петро Болбочан (Замітки до історії Запорожського Корпусу 1917–1919 рр.). *Хліборобська Україна*. Відень, 1922–1923. № 4. С. 200–236.

10. Штендера Я. Засуджений до розстрілу. Львів : Червона Калина, 1995. 256 с.

Лановик З. Б.
д. філол. наук, професор
Лановик М. Б.
д. філол. наук, професор
Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка

РОЛЬ П. КУЛІША У ЗБЕРЕЖЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ

Історична пам'ять – явище складне і багатогранне, яке стосується різних пластів суспільного буття. Представник школи «Анналів» Моріс Альбвакс переконливо доводить, що історична пам'ять як прояв колективного минулого тісно пов'язана з індивідуальною пам'яттю окремих її носіїв: кожен представник соціуму робить свій внесок у формування та ретрансляцію наративів минулого, які й формують історичну пам'ять [9]. Водночас із-поміж численних осіб колективного історичного досвіду виокремлюються ті постаті, які відіграють домінантну роль у творенні спільної національної історії та форм історизму. В українському культурно-політичному просторі одним із таких виразників національної ідеї був Пантелеймон Куліш. З певних причин його роль у формуванні української модерної нації досі залишається не до кінця усвідомленою. І це є викликом для сучасних дослідників – простежити траєкторію суспільних процесів із урахуванням багатогранної діяльності П. Куліша. Звичайно, у короткій розвідці немає можливості детально розглянути усіх заслуг П. Куліша для утвердження і розвитку української культури, але навіть побіжний огляд його здобутків дає змогу зробити висновки щодо його беззаперечного значення для формування «культурного ландшафту» української історії та збереження національної пам'яті.

Зайве, мабуть, наголошувати на тому, в який складний час і в яких суспільних умовах жив і творив П. Куліш; якими були життєві обставини, породжені епохою заборон, цензури, імперського тиску й переслідувань. Розуміння того, що українська культура лежить у руїнах, дало поштовх малочисельній національній еліті закладати нові основи державності. Не випадково після періоду відмов відкриття у Петербурзі українського журналу із промовистою назвою «Хата» П. Куліш та В. Білозерський зупиняються на не менш промовистій назві «Основа». І ця основа закладається добротно, як продовження справи, розпочатої Т. Шевченком. Два першорядні імперативи, утверджені засновниками журналу, підкреслювали нерозривність двох основних чинників нації: мова та історія. Журнал «Основа» друкується так званою «кулішівкою» – першим українським фонетичним правописом, що став основою подальших законів розвитку українського письма. Царські цензори були налякані потужним почином української еліти у Санкт-Петербурзі, –журнал «Основа» припинив своє існування, з'явився Валуєвський циркуляр із забороною на поширення української мови та історії. Якщо на цей час

українська мова була вже певною мірою утверджена у виданнях «Кобзаря» та інших розвідок, то збереження української історії було під загрозою.

П. Куліш як людина енциклопедичних знань і тогочасних європейських культур віднаходить шлях збереження історичної пам'яті. Цей шлях він переймає в іншого представника поневоленої та бездержавної європейської нації – шотландця Вальтера Скотта. Шотландія у ту епоху переживала час подібних заборон: як поневолена Великою Британською Імперією, вона була позбавлена права на власну мову, історію, національну культуру. Залюблений у старовину шотландець винаходить жанр історичного роману, де під завуальованим перебігом міжособистісних конфліктів, інтриг та любовних колізій відкривається широке історичне тло, прописане на основі вивчення історичних фактів і документів. Із понад 50-ти романів В. Скотта майже усі присвячені історії Шотландії, окремі – Ірландії та Уельсу – поневолених бриттами націй. Поетизація минулого, національні діалекти як характеристика персонажів, фольклор, архаїка, високий і піднесений стиль, – ці твори укладаються у тривалу правдиву історію минулого із проекцією на сучасне.

Дуже швидко серед поневолених націй Європи відбувся сплеск розвитку «вальтерскоттівської традиції». П. Куліш був одним із перших, хто «вловив» задум В. Скотта зберегти пам'ять про «заборонені події». Він почав вивчати англійську мову, щоб читати твори великого шотландця, які не були перекладені. У «Чорній раді» він використав низку ходів В. Скотта щодо побудови оповіді і започаткував в українській літературі традицію історичного роману. В «Епілозі» до роману автор чітко окреслив власний намір показати, «що історію України скривджено, що новіші історики забули справжній розум її історії…» [6, с. 263]. І хоча деякі тогочасні дослідники, зокрема М. Максимович, критикували роман за окремі історичні неточності, все ж П. Куліш зміг у художній формі повернути інтерес до забутої історії України.

Це призвело до появи нового історичного пласту в розвитку української культури. В найтемніші часи нашої історії від часів царського поневолення до доби радянського терору вальтерскоттівська традиція залишалася одним із небагатьох шляхів збереження національної пам'яті. Письменники, які працювали у цій царині, розуміли, що важливо зберігати необхідний баланс, щоби цензура не заборонила твір. М. Костомаров, Є. Гребінка, М. Старицький, А. Чайковський, Б. Лепкий, Ю. Опільський, С. Черкасенко, Ю. Мушкетик, П. Загребельний, В. Малик, І. Білик, С. Скляренко, О. Назарук, В. Шевчук, Р. Іваничук – далеко не повний перелік авторів історичної прози вальтерскоттівського типу, яким П. Куліш означив шлях.

Вивчення англійської мови, разом зі знанням інших європейських мов, дало змогу П. Кулішеві окреслити нові вектори розвитку української культури. Він також чи не один із перших в нашій національній історії зрозумів важливість перекладів для подальшого розвитку і духовно-національного збагачення. Попри велику кількість перекладів, які він робив з інших європейських авторів, він був

майже одержимий ідеєю перекласти весь корпус творів Вільяма Шекспіра. Може виникнути запитання: чому саме В. Шекспіра?

В. Шекспір, попри заануреність в історію, багатство тем, сюжетів і образів, до сьогодні вважається автором із найбільшим словниковим запасом (близько 25 тисяч слів, щонайменше 1000 з яких його власні неологізми). Тому серед імперських націй завжди існувало табу на переклад його творів на мови націй поневолених. Від часу національних рухів початку XIX століття «мати свого Шекспіра» означало мати власну національну мову – повноправну серед інших мов Європи. Тому переклад В. Шекспіра часто поставав як прагнення свободи і змін, як конфлікт особистості та системи, коли «час звихнувся», а «весь світ – тюрма»; водночас – безсилля кращих людей «не свого» часу у намаганнях цей час направити, де «пророча готовність» не може подолати «таємних законів подій» [5].

Найпромовистіші епізоди початку цього протистояння – від відлуння мотивів та образів Великого Барда в українському письменстві часів самого Шекспіра і до культурного відродження України – окреслив І. Франко, який у своїй статті «Шекспір в українців», що вперше була опублікована німецькою мовою 18 квітня 1903 року у віденському тижневику «Die Zeit», з цього приводу писав: «Звичайно, від цих примітивних початків до пізнання самого Шекспіра було ще далеко, дуже далеко. До цього часу треба було ще перейти широке море крові і злиднів, так звану добу руїни, що виповняє майже цілу другу половину XVII ст., яка Україну по цей бік Дніпра перетворила майже в пустелю. Опісля треба було пережити ще одне століття важкої недуги й обезсилення, поки під кінець XVIII ст. не стали прокидатися перші паростки нового відродження української літератури, цим разом значно певніше, чим попередніми часами, основані на чистій народній мові і сучасних демократичних принципах. А потім треба було ще одного століття, під час котрого «молода» українсько-руська література могла розвиватися тільки поволі і в найважчій боротьбі за своє існування. Та це століття тягнулося чортівськи довго, і воно не минуло ще й досі, і є признаки на те, що воно може потривати навіть 150 літ або ще й довше!» [7, с. 381].

Утім, боротьба за український голос в Європі тривала, з приводу чого І. Франко зазначав: «Як виглядала ця боротьба за існування, можна пізнати вже з цього факту, що найбільший поет цієї «молодої» української літератури, Тарас Шевченко, щойно серед мертвих киргизьких степів за Аральським озером, куди його за написання одної вільнодумної поеми було заслано на довічну військову службу в карній роті (з одночасною забороною що-небудь писати або малювати), поневолі знайшов час на студії творів "божественного Шекспіра» в російському перекладі". Саме у цей час у листі до А. Лизогуба від 11 грудня 1847 р. Шевченко писав: "Якщо знайдете в Одесі Шекспіра, перевод Кетчера..., то пришліть ради розп'ятого за нас, бо, єй-богу, з нудьги одурію"» [7, с. 381–382]. Звернений інтерес до В. Шекспіра у ту добу спричинив появу в українській літературі історичної драми, зокрема у творчості М. Костомарова («Переяславська ніч», «Сава Чалий», «Кремуцій Корд»), який, як і М. Куліш, жив історією, знав європейські мови, у тому числі й англійську, тому й міг

читати твори Великого Барда в оригіналі. Водночас під впливом Кулішевих перекладів творів Дж. Байрона в українській літературі почався інтенсивний розвиток жанру історичної поеми [4].

Говорячи про історизм цього періоду, про «палаючу любов до рідної історії», Ю. Косач виокремлює дві постаті: «Куліш і Костомаров мовби одержимі історією. У їхніх листах, у віршах, у розмовах, у промовах історія займає перше місце, вони глибоко відчувають свій зв'язок з нею, вони з історії виводять усе майбутнє нації. І це надає їм страшної сили. Відчування зв'язку з віками, що на них раз у раз покликуються, затверджує в них незламну вірність ідеї й рівночасно творить із них міцну ланку в тім містичнім союзі поколінь мертвих, живих і ненароджених, яким є нація» [2, с. 210].

У цьому зв'язку важливо наголосити на такій вагомій рисі Кулішевого історизму, який часто оминають увагою дослідники його творчості: усі його історичні твори, як і твори «шотландського чарівника», тісно пов'язані з етнографічною діяльністю. Систематизовані у двотомному збірнику «Записки о Южной Руси» етнографічні матеріали є основним підґрунтям історичних творів. І хоча сам збірник вийшов друком у 1856–1857 роках, проте його задум з'явився ще на початку 40-х років, коли П. Куліш працював над поемою-епопеєю «Україна» і почав інтенсивно збирати фольклор у Київській губернії. Ці фольклорні записи і їхнє художнє втілення і стали початком «нового історизму» в українській культурі, бо у них було вперше так ґрунтовно і системно переосмислено багату спадщину народу (передусім його мову, традиції, витоки духовності), яка у своєму зародковому стані засвідчувала великий потенціал її творців. Тому етнографічні напрацювання П. Куліша, окрім історико-літературного, мали й політичне значення, адже йшлося про відродження народу, буття якого ставилося під сумнів, але вияскравлені його фольклорні і культурні надбання не залишали шансу для відмови йому в окремішньому існуванні. У цій царині діяльності П. Куліш теж орієнтувався на етнографічні праці Вальтера Скотта і неодноразово наголошував, що свої «Записки о Южной Руси» він хоче укласти і видати саме так, як робив це Вальтер Скотт, а не М. Максимович чи А. Метлинський. «Відомо, що гейдельберзькі романтики та поети «озерної школи» у своїх творах поетизували минуле і протиставляли сьогоденню. В. Скотт, на противагу їм, розглядав сучасність як один з етапів історичного розвитку, який зберігає зв'язок із минулим, є його підсумком. Розуміння теперішнього, на думку романіста, може дати лише глибоке пізнання давнини як традиції, досвіду, уроку для прийдешніх поколінь. Таке бачення народної поезії було проникнуте оптимізмом, вірою у прогресивність історичного розвитку, його розумність і визначеність. Отже, В. Скотт започаткував новий підхід до фольклору, що виявився плідним у європейських літературах, зокрема слов'янських» [1, с. 44]. І в українській літературі найбільше до цього долучився саме П. Куліш.

І ще один аспект, який став вагомим чинником збереження історичної пам'яті, – П. Куліш започаткував у нашому письменстві потужний струмінь автобіографічної прози. Звичайно, окремі елементи автобіографізму уже

існували на наших теренах у текстах давньої літератури. Подекуди дослідники першим автобіографічним твором української літератури називають «Автобіографію…» Іллі Турчиновського (повна назва – «Автобіографія списася мною многогрішним, Ілією Турчиновським, священиком і намісником березанським, житіє і страданіє своє в пам'ять дітям своїм, і внукам, і всьому потомству», вперше опублікована 1895 р. у XI томі «Київської старини»). Проте з її повної назви видно, що її варто розглядати у контексті давньої літератури, зокрема агіографічної традиції мандрівних дяків.

«Моє життя» П. Куліша стало першою повноцінною автобіографією нового українського письменства, якщо не брати до уваги короткої автобіографічної довідки Т. Шевченка, написаної на прохання Олександра Оболонського – головного редактора журналу «Народное чтение», і опублікованої у цьому виданні 1860 р. Саме у Шевченковій автобіографії звучить провідна думка автора, на яку неодноразово звертали увагу критики мемуарної літератури: «…історія мого життя становить частину історії моєї батьківщини…» [8, с. 762–763]. Автобіографія П. Куліша, створена у передчутті власної смерті, виявскравила ті аспекти історичного буття українського народу, які не могли бути осмислені в жодних наукових розвідках чи художніх творах. Складні обставини поневірянь, заслання, втрачені надії на видимий поступ нації, нерозуміння з боку співвітчизників, нелюдські умови життя – далеко не повний перелік порушених у ній проблем, що були невід'ємною частиною української історії. Уже після неї з'явилися автобіографії М. Костомарова, М. Драгоманова та ін., але першість у цій царині належить все-таки П. Кулішеві, який став зачинателем в українському культурно-історичному просторі літератури факту. Усі названі вектори багатогранної діяльності П. Куліша стали вагомими чинниками формування і передання історичного коду української нації.

Література

1. Девдюк І. Англійська література у творчій діяльності Пантелеймона Куліша (Переклади. Критичне сприйняття. Творче засвоєння) : дис. … канд. філол. наук. Івано-Франківськ, 1999. 191 с.

2. Косач Ю. На варті нації. *Студії з україністики* ; відп. ред., упор., автор передм. Р. Радишевський. Київ : Талком, 2017. Вип. XXII. 464 с.

3. Куліш П. Повість про український народ; Моє життя; Хуторська філософія і віддалена од світу поезія ; упоряд. О. Шокало. Київ : Ред. журн. «Український світ», 2005. 384 с.

4. Лановик М., Лановик З. «Східні поеми» П. Куліша на перехресті азіатського містицизму і європейського романтизму. *Слово і Час.* 2019. № 8. С. 57–75.

5. Лановик М., Лановик З. Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2016. Вип. 25–26. С. 74–106.

6. Петров В. «Чорна рада» як роман соціальний. *Петров В. Твори : у 3 т.* Т. 1. ; упор. В. Брюховецького. Київ : Темпора, 2013. С. 262–271.

7. Франко І. Шекспір в українців. *Франко І. Зібр. творів : у 50 т.* Т. 34. Київ : Наукова думка, 1981. С. 379–385.
8. Шевченко Т. Усі твори в одному томі. Київ–Ірпінь : Перун, 2009. 824 с.
9. Halbwachs M. On Collective Memory. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 254 p.

Левченко Н. М.
д. філол. наук, професор
Харківський національний педагогічний університет ім. Г. Сковороди

«НАД ПРІРВОЮ КРИВАВОЇ ВІЙНИ»: НОВІТНЯ ІСТОРІЯ УКРАЇНИ В ІНТЕРМЕДІАЛЬНІЙ ГЕРМЕНЕВТИЦІ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ Л. ЛОГВИНЕНКА

Новим явищем у сучасній українській літературі стала творчість Леоніда Логвиненка, заснована на цілеспрямованому введенні у тканину авторських вербальних текстів фотообразів із глибокими екзистенційними сенсами, а також емоційно-змістових музичних образів. Таке вдале авторське створення єдиної художньо-образної системи, засноване на поєднанні різних форм мистецтва, підсилило основні ідейні задуми, поглибило символіку та підтексти, відтворених сучасних історичних реальних подій російсько-української війни 2014–2024 років, учасником і свідком яких є автор.

У книгах Л. Логвиненка «Місячна соната війни», «Танго білих лисиць», «Тінь війни», «Поклик срібного вовка», присвячених людям війни, для яких Україна понад усе, немає жодних вигаданих, штучно створених історій, персонажів чи візуальних образів, що мають форму фотографій. Перші добровольці прямо з Майдану поїхали захищати східні кордони України. Серед них був і Л. Логвиненко, який виконував на війні подвійну роль – волонтера і військового кореспондента. Зустрічі з військовими та іншими волонтерами він фотографував, фільмував, робив коротенькі нотатки, які згодом розгорнулися у правдиві інтермедіальні сюжети подій російсько-української війни.

У кожній із чотирьох книг спосіб кореляції мистецьких явищ, не зводиться до наявності в художньому творі елементів, транспортованих з інших видів мистецтва, а реалізується в тісній взаємодії між собою різних самодостатніх текстів, виражених такими видами мистецтва як фотомистецтво, особливо документальна фотографія, музика і література, зокрема жанр есе і лірична поезія. Ці всі окремі тексти з одного боку зберігають власну незалежність, а з іншого – трансформуються в особливий тип єдності текстових взаємозв'язків, заснований на синергії художніх кодів різних видів мистецтва, внаслідок чого утворюється новий монолітний текст.

Синергійна єдність художніх кодів музики, танцю, фотографії і літератури вимальовується уже в назвах книг. «Місячна соната війни» відсилає реципієнта до асоціативного ряду з «Місячною сонатою» Л. Бетховена, яка у виконанні військового на згарищах і розвалинах, спричинених війною, справила незабутнє враження на автора.

Трагічний образ втраченого кохання, затінений смутком, динаміку від скорботного самозанурення до бурхливої активності особистості в «Місячній сонаті» Людвіга ван Бетховена Л. Логвиненко використав у своїй книзі «Місячна соната війни» як прообраз утраченого миру в Україні, реальної загрози

незалежності держави й готовності українського народу насмерть битися за свою свободу. Складність мелодії за інтонаційною структурою, її багатоголосся корелює з поліфонією гібридної російсько-української війни.

Назва книги Л. Логвиненка «Танго білих лисиць» має мнемонічний зв'язок з одним із найпопулярніших жанрів музики і танцю, відомих в усьому світі під назвою танго, танцем, який захоплює своєю емоційною силою, пристрастю, експресією, чіткою ритмікою, різкістю і непередбачуваністю рухів. У цьому фатумному танці, так само, як на війні, панує її величність мить, яка вростає корінням любові чи смерті у вічність.

Органічно вплітаючи музику в тексти літератури й фотомистецтва, Л. Логвиненко робить її знаковою складовою вербальних творів і фототехніки.

Естетичне враження від мелодії, її ритму, багатоголосся необхідно формувати лише шляхом її прослуховування. Сенс музичного образу, створеного мелодією, можна описати засобами мови. Л. Логвиненко словом зачаровує мелодію і чаклує музикою навколо слова, пронизує нею час і простір історичного буття українського народу.

Такі музичні й оптичні вкраплення у вербальному тексті сприймаються як акустично насичені і як яскраві світло-тіньові й переконливі образи нарівні з образами словесними. Суттєвим є те, що авторське розуміння музики в його літературних творах зводиться до певної моделі дійсності у визначеній війною матриці зв'язків і посилань з одночасною претензією на автономію окремого виду мистецтва і на інтермедіальну цілісність.

Книга «Тінь війни» зіткана з авторської лірики, світу тіней та силуетів у фотографії, які є не лише своєрідним художньо-документальним портретом війни, де в кривавому двобої зіткнулися добро і зло, свобода і смерть, а й відображенням внутрішньої сутності автора, яка проявляється в монолітному зрощенні антитез і контрастів – позитивних моментів буття й руїн будівель та душ, спричинених війною.

У книгах Л. Логвиненка вдало поєднано короткі й розлогі есе про захисників України, які на полі бою з російськими окупантами пишуть новітню історію України власною кров'ю, авторську лірику, пронизану яскравими художніми образами, художньо-документальні фотографії, що фіксують миттєвості життя, об'єктивну реальність, в авторській художній фокусації і фіксації, яка є засобом втілення творчого задуму, авторського погляду на правдиві без прикрас сцени й об'єкти війни, музику, що є не лише органічною складовою звукового простору вербальних і фотографічних текстів, а й створенням самостійних різноманітних музичних образів, інструментів, музичного ритму тощо.

У цьому літературному каскаді інтермедіальних збірок Л. Логвиненка про війну напругою екзистенційного вибору українського народу й трагічністю емоції часу з перспективою відродження й воскресіння вивершується найсвіжіша книга автора «Поклик срібного вовка».

Назва четвертої збірки теж є метафоричною. Не випадково за її основу Л. Логвиненко обирає образ вовка та ще й срібного. Він переважно асоціюється з потужною силою, непереборним прагненням свободи, глибокою мудрістю та надзвичайною інтуїцією. Срібний колір, який символізує чистоту й духовну енергію, надає вовку додаткового значення мудрого лідера, охоронця й захисника з огляду на те, що вовки в зграях завжди дбають про її членів. Природнє життя і свобода дій вовків викликають асоціації з незалежністю й свободою. Водночас срібний вовк завдяки такому забарвленню вважається магічним створінням, яке виконує роль хранителя лісу, провідника у темряві, посланця богів, захисника духів, чи стає духом-провідником для героїв.

Авторський вибір провідного образу срібного вовка в інтермедіальній збірці про сучасну російсько-українську війну є невипадковим. Крокуючий вовк срібного кольору є емблемою Сил спеціальних операцій ЗСУ. На зображенні він підперезаний золотим поясом-наузом і обрамлений, вінком з лаврового листя срібного кольору. В нижній частині вінка розташований княжий знак Святослава Хороброго – двозуб срібного кольору. Під яким на стрічці золотого кольору чорними літерами написано слова девізу Святослава Хороброго: «ІДУ НА ВИ».

У програмній авторській поезії та ілюстрації (доречі, митець раніше використовував лише фотодокументи), якими відкривається збірка, що викликає додаткову асоціацію епіграфа до неї, срібний вовк символізує ніч і її трагічні таємниці війни:

Срібний вовк збирає срібну зграю, –
вовчий крик шматує далечінь.
...Ніч, що перед засвітком вбивають,
залиша свою криваву тінь [1, с. 1].

На ілюстрації шляхетний темний хижак виє на місяць, що прикритий хмарами, а у вірші він виступає захисником ночі, яка кровоточить разом із душею, бо її вбивають.

Між вовком і ніччю відбувається візуально-вербальне зрощення: чорний колір вовка перевтілює його в ніч, яка «вже виє срібним вовком, зорі пожираючи вгорі» [1, с. 1]. Нерозривний тандем темної ночі, що посягає на зоряні висоти, й срібного вовка, що «збирає срібну зграю», а «вовчий крик шматує далечінь» [1, с. 1] вказує на розрив оболонки художнього часопростору вірша «Поклик срібного вовка», який стосується змісту всієї однойменної збірки й набуває космічного масштабу.

В образі срібного вовка і його рішучої зграї прочитується героїчний спротив російській агресії українського народу і його військових лідерів, бойових офіцерів, генералів, опалених війною, яким пронизує «серце пекучий біль утрат» [1, с. 99], але які не втратили силу й витривалість, здатність боротися за правду.

Україна, яка в рази територіально й ресурсно менша за росію, так героїчно бореться проти її кривавих зазіхань вже 11-й рік, що аж

Принишк цей світ, завмер в своїм чеканні –
в передчутті майбутньої весни.
Вона ж іде до нас, як день останній,
над прірвою кривавої війни [1, с. 6].

Інтенсивність руйнівної і вбиваючої сили гарячої фази війни після повномасштабного вторгнення росії в Україну суттєво поглибила авторську апокаліптичну візію як у вербальних, так і у фотомистецьких формах відображення дійсності.

Пропахлі димом святі, обпалені сонцем боги
Гарцює на конях рудих Апокаліпсису вісник.
А ще ідуть сніги й тануть в пожежах сніги
Не долітають до мурів – чорних руїн мого міста [1, с. 51].

Варто зауважити, що тенденція зменшення використання прозових творів у кожній наступній книзі від розлогих есеїв до коротких ремарок, у збірці «Поклик срібного вовка» звелася нанівець. Автора вже не так сильно цікавить детальний опис подій війни, яка торкнулася своїм руйнівним крилом кожного:

Війна у твоїх долонях,
навіть у цілунках, які холонуть [1, с. 14], –

виконання цієї функції він цілком і повністю перекладає на світлини, які просякнуті її кривавою коловертю емоції й переживання людей війни, людей на війні і людей під час війни, що знаходяться поза нею, бо

Слова, що так пекельно обступають,
вже проривають межі на межі [1, с. 42].

Збірка, як і попередні його книги, зберігає інтермедіальний характер. Вона скомпонована з вербальних і візуальних картин лірики і фотомистецтва із залученням музичних кодів. Однак вербальна канва лірики Л. Логвиненка трансформуэться в особливу форму сугестії, звернену не до подієвої, а до емоційної сфери, до підсвідомості. Вона навіює читачеві думки і переживання письменника й усіх тих, хто вижив чи загинув.

Отут, де скіфи, у степах,
у цій кривавій чортоверті,
у териконах, як в гробах,
поховано живих і мертвих [1, с. 22].

Світлини не ілюструють поезію, а складають з нею єдине ціле, поезія передає емоцію, вона ж є і душею, що характеризує кожну зі згаданих книг митця, де внутрішньою сутністю як у світлинах, так і в поезії, є антитеза, контраст, на яких тримаються зміст і форма його творів. Синтез протилежностей, поєднання непоєднуваного вирізняє творчість Л. Логвиненка із загалу. За таким принципом вибудувані його книги «Місячна соната війни», «Танго білих лисиць», «Тінь війни», «Поклик срібного вовка», де домінують позитивні моменти, беззаперечна віра в перемогу України над росією у цій кривавій неспровокованій війні та руїни

будівель і душ, аж до рівня депресії. Водночас у книгах Л. Логвиненка закодована впевненість у світлому майбутньому українського народу.

Нема зупину вишній цій воді,
масним дощам, що в наші душі лізуть.
Ми втому цю здолаєм, а тоді
Здолаєм смерть, заковану в залізо [1, с. 73].

Отже, в інтермедіальних творах Леоніда Логвиненка не йдеться лише про висвітлення літературою інших видів мистецтва, про фіксацію в художньому творі медійних вкраплень і «розгерметизацію» художньої літератури шляхом привласнення інших форм мистецтва, а мовиться також і про їхню асиміляцію чи навіть зрощення. Такі мистецькі авторські утворення надають можливість говорити про художнє осмислення і водночас документально-візуальну фіксацію історичних подій російсько-української війни 2014–2024 років.

Література

1. Логвиненко Л. Поклик срібного вовка. Харків : Майдан, 2024. 127 с.

Лєшукова В. Ю
студентка магістратури
Доброскок С. О
к. філол. наук, доцент
Запорізький національний унівкерситет

ХУДОЖНЯ КАРТИНА ТОТАЛІТАРИЗМУ У ТВОРІ В. БАРКИ «РАЙ»

У процесі національного самовизначення українців, ключовою ознакою якого є усвідомлення власної ідентичності, особливо важливим стає питання відновлення історичної пам'яті. У цьому контексті трагічні події 1932–1933 рр. посідають особливе місце, адже вони стали не лише суворим випробуванням, а й поштовхом до національного самоствердження та зрілості суспільства.

Розкриття правди про події в УРСР тих часів підняло завісу над фактами масових страт і штучного Голодомору, що охопив міста й села. Історики та літературознавці зосередили свою увагу на таких темах, як знищене дитинство, вимирання родин, трагічні подробиці мученицьких смертей.

Важливо підкреслити, що в радянській Україні небезпечно було не лише згадувати про штучний голод у пресі, листах до партійних лідерів чи родичів за кордоном, але навіть фіксувати ці події у власних щоденниках. Будь-яке необережне слово могло зруйнувати життя та обернутися роками заслання в табори ГУЛАГу. Однак, незважаючи на ці ризики, були люди, які не могли мовчати про цей злочин. Вони шукали різні шляхи, щоб розповісти й зберегти правду, передати її світові.

До таких постатей належить Василь Барка, видатний український письменник і філософ-християнин, який був змушений виїхати до США, зазнавши численних труднощів (переслідування на батьківщині, концтабори, еміграція, злиденне життя за кордоном, голод та матеріальні нестатки). Єдиним, що зігрівало його душу, залишалася любов до України та мрія повернутися на рідну землю.

Як зазначають дослідники, зокрема К. Кіндрась, «саме релігія та віра стали для Барки тим притулком, де він знайшов свою значущість, відчувши себе частиною духовного світу, де зміг віднайти свій "втрачений душевний рай" і наблизитися до розуміння вічної загадки – що таке людина і яке її призначення на землі. Його віра була не лише втіленням християнської моралі та прагненням дотримуватися Божих законів і жити праведно. Для Барки релігія стала цілим світом, основаним на переосмислених цінностях і повному самозреченні» [4, с. 83].

У 1953 р. в США вийшов у світ твір В. Барки «Рай», присвячений жахливим подіям Голодомору 1932–1933 років, що забрали життя мільйонів українців. Його критики називають «хронікою боротьби за виживання в умовах нелюдського страждання, де відображена незламність українського народу та його духовна сила» [1, с. 8]. М. Жулинський писав: «…метою Василя Барки було засвідчити страшні наслідки суспільної трагедії, викликаної тоталітаризмом, і

розкрити його антигуманні злочини. У творі він описує найболісніші моменти страждань і мученицьких смертей під час геноциду українців [3, с. 9].

Теми розвінчання тоталітаризму та художнього осмислення штучного голодомору й етноциду українців у творі В. Барки «Рай» досі недостатньо досліджені. Для повного розуміння цих аспектів спробуємо комплексно вивчити історико-літературний контекст, що робить цю проблематику актуальною в науковому плані.

Роман «Рай» – це роман-одкровення, роман-свідчення про штучний Голодомор у чи не найбагатшій на хліб державі та винищення генофонду української нації. Твір приголомшує читача художнім «фактажем», апокаліптичним звучанням і активізує інтерес до всієї творчості автора.

Політика тоталітаризму базувалася на дискредитації минулого й створенні такого суспільства, яке про минуле мало право знати лише те, що б не суперечило офіційній доктрині ідеології. Тоталітарний режим взяв на озброєння маніпулювання історичною та культурною пам'яттю, а література була важливим інструментом для підтримки цієї практики.

Для В. Барки критично важливим було розвінчати ці деструктивні тенденції, тому у своєму романі він викривав плани тоталітарних систем, спрямованих проти України, зазначаючи, що «як Маркс, так і Гітлер мали на увазі знищення української ідентичності. Маркс не визнавав українців історично значущими, тоді як Гітлер бачив Україну як об'єкт експансії для свого рейху. Барка підкреслює, що обидві ідеології, класова у Маркса та расова у Гітлера, прагнули до знищення українців та асиміляції» [1, с. 107].

На нашу думку, сучасні дослідження мають виявити ті спотворені аспекти минулого, що дозволяють суспільству, травмованому тоталітаризмом, відновити свою справжню ідентичність, адже радянська влада мала на меті не лише фізичне знищення «неугодних», а й передусім знищення будь-якого прагнення до свободи та національного самовизначення. Письменник переконаний, що «тоталітаризм є явищем позанаціональним, вселюдською бідою, яка може загрожувати будь-якій країні і будь-якому народу, неспроможному захистити себе від нього» [5].

Центральною подією в романі є показ того, як радянська тоталітарна система формувала унікальний стан приниженого соціуму, підпорядкованого більшовицькій партії. Це призводило до абсурдності ситуацій, що також відображено у багатьох модерністських творах, які протистояли вульгарному соцреалізму та режиму.

Сюжет і композиція аналізованого роману на перший погляд можуть здатися дещо спрощеними. Позаяк за цією зовнішньою простотою криється майстерність автора у створенні містких образів і сцен, які набувають особливої символіки. На нашу думку, В. Барка вміло використовує ці образи, щоб передати складність реальних, психологічних і метафізичних явищ, а також масштабність висновків і узагальнень. Роман складається з 69 новел, кожна з яких є завершеною картиною. Твір багатий на ліричні відступи та роздуми героїв. Сюжет переважно

одноплановий, де авторські відступи слугують узагальненням причин і масштабів народного нещастя, підкреслюючи його апокаліптичний характер.

Достовірність художнього бачення письменника посилюється завдяки інтеграції естетичних узагальнень реальності з її етнопсихологічними та релігійними аспектами. Це поєднання формує глибокий зв'язок між ідейним змістом і художньо-психологічним аналізом зображених явищ, створюючи цілісну концептуальну структуру.

У творі відображені представники різних соціальних груп, вікових категорій і статей, що відображає повний спектр радянського суспільства того часу. Всі герої об'єднані в єдину, психологічно зумовлену соціальну структуру, що є своєрідною реконструкцією радянської соціальної ієрархії – від селян і робітників до інтелігенції, вуркаганів, конформістів і партійної верхівки.

У цьому «райському» суспільстві персонажі роману Ольга Білолан, Олександр Ястряб, Адам Скаржинський та Антон Споданейко відчувають глибоку самотність і нездатність знайти своє справжнє «я». Вони живуть в умовах політичного устрою, що позбавляє їх особистої ідентичності та внутрішнього спокою. Так, Антон Споданейко, наприклад, намагається уникнути безладу, створеного новою владою, шукаючи рятунку в самотності. Він прагне знайти «примирення з небом і землею» [1, с. 151], але навіть ці спроби порятунку здаються йому безнадійними в умовах всепоглинаючого тиску тоталітарної системи. Врешті-решт він доходить висновку, що втікати нікуди, бо скрізь – безвихідь, «на кожному кроці присутні вартові, собаки, сторожові будки, колючий дріт, розорені смуги, заборонені зони та автоматичні сигналізації» [1, с. 151].

Водночас письменник підказує, що в такій ситуації треба знайти шлях до змін у собі. Адже людський дух, заснований на Божих істинах, всесильний, бо «людина не мурашка – титан! Страждає, прикута до скелі, а вирветься» [1, с. 162]. Письменник вважає, що «людина лише тоді вирветься із царства сатани, коли пробудить в собі силу, повірить у себе, «здасться на вищу волю всім розумом», тобто тоді, коли прийде до Бога [1, с. 177].

Модель тоталітарного суспільства новоявлена влада намагається іменувати «раєм», хоч насправді це антирай, пекло. Цей фальшивий рай, за спостереженням письменника, нагадує «замулену всесвітню калабаню», в яку людина, оплутана тенетами фанатичного світогляду, поступово скочується, відчуваючи безвихідь» [1, с. 62]. Насправді ж це не рай, а «самісінький центр диявольського дна», як його називає автор. У такому «раю», як зазначає письменник, постійно відчуваєш страх, що влада виявить у твоїх думках відхилення від догм нової ідеології. Цей страх настільки паралізує, що ти починаєш сприймати своїх ближніх з недовірою, навіть агресією [1, с. 184].

У процесі встановлення тоталітарної влади спостерігається заміщення однієї релігії іншою: комунізм стає новим культом. Переосмислення цінностей, зокрема духовних, призводить до того, що новий режим нав'язує матеріалістичну «релігію», яка домінує серед мас.

Атеїстична позиція комуністичного режиму виключає існування будь-яких авторитетів, окрім вождя і партії. Тому позбавлення людей права на віру в Бога стає способом їх швидкого підпорядкування та забезпечення того, щоб вони визнавали лише вождя і партію як єдину владу.

Роман «Рай» поєднує документальну точність із трагічним реалізмом, створюючи глибоке реалістичне відображення трагічної дійсності. Цей синтез робить твір важливим для суспільно-історичних досліджень, надаючи йому статус літературно-художнього свідчення епохи тоталітаризму. Письменник навіть вважав, що «роман міг би слугувати документом для міжнародного суду над більшовизмом» [2, с. 18].

Кордоцентризм у романі невипадково вважається основою української етичної думки, адже «філософія серця» – явище не лише індивідуальне, а світоглядне. Сповідуючи ідеї кордоцентризму, автор роману осягає найвищі точки душі персонажів, а серце є своєрідним індикатором віри та духовності.

Найбільш вражаючим аспектом роману є його трагічний пафос, який надає глибини образам і посилює їхню виразність. Цей пафос проявляється через неореалістичне та натуралістичне зображення жахливих подій геноциду українського народу.

Мовна палітра роману В. Барки вражає своєю багатогранністю та оригінальністю. Автор активно творить нові лексичні одиниці, що додає особливого стилістичного забарвлення його текстам. Унікальні неологізми, такі як «мрійник-чоловік», «блазень-лжесвященик», «Митька-Мікроб», «Андрій-руїнник», «мудрець-гречкосій», «чолов'яжка», «плескотуха-всезнаєчка», формують специфічний художній стиль письменника.

Символи в романі «Рай» допомагають розкрити складні моральні та етичні ідеї, які пов'язані з темами страждання, спокути, і морального вибору, допомагають підкреслити моральні уроки і принципи, які письменник прагне донести до читача. Так, багатозначна смислова палітра символу раю у романі часто поєднує в собі бінарні значення. Рай у романі постає як обіцяна новою ідеологією «земля обітована» – місце, де панують радість, рівність і щастя. Рай виступає символом як минулого, так і теперішнього, одночасно втілюючи людську любов і ненависть до нової держави з її командно-адміністративною системою. Він також є символом сім'ї та роду, протиставленим державній «антисім'ї», яка нав'язує тоталітарний контроль і руйнує особистість.

Символи також мають фольклорне і культурне підґрунтя, що надає тексту додаткового етнографічного і культурного виміру. Вони вносять у текст колорит народних уявлень і традицій, що збагачує загальне сприйняття роману.

Символізм стильової манери письменника є способом створення вторинної моделюючої системи, яка засвідчує нове трактування координат «добро–зло», адже мораль виступає одним із способів духовно-практичного освоєння світу і ніколи не залишає сферу людського життя, несучи в собі ціннісне ставлення людини до світу. Важлива роль при цьому відводиться самій людині, її життєвому вибору, оскільки саме від неї залежить вирішення альтернативи

добра і зла. Саме через ці координати персонажі відчувають і систематизують нові для них умови життя. Це підтверджує духовний зв'язок поколінь, стійкий механізм передачі родинної, етнічної інформації, тобто колективної пам'яті. Стилістичні функції символів у романі «Рай» не лише збагачують текст образними і смисловими шарами, але й формують його морально-етичний контекст, що робить твір В. Барки надзвичайно багатогранним і значущим у літературному просторі.

Досвід автора та безпосереднє спостереження за подіями Голодомору, на наш погляд, надають його описам надзвичайної достовірності і жорстокої реалістичності, дозволяючи читачеві глибше зрозуміти й усвідомити трагедію штучного голоду початку 1930-х років в Україні як наслідку свідомо запровадженого етноциду, що був частиною політики більшовиків стосовно народів СРСР. Роман «Рай» наче промовляє до читача, розгортаючи перед ним глибокий зміст, що з'єднує його з укоріненим у свідомості багатьох поколінь українців образом світу, віддзеркалюючи модель світогляду. Насиченість ідей і багатство інтерпретацій спонукають читати та перечитувати сторінки, відшукуючи в них і сьогодні нові пласти значень і ключі до розуміння значимості твору.

Література

1. Барка В. Рай : роман. Джерзі Сіті–Нью-Йорк : Свобода, 1953. 309 с.
2. Голіян Г. Василь Барка : РАЙ. Овид. *Чікаго,* 1954. Ч. 7–8. С. 17–20.
3. Жулинський М. Він – із подвижників божих. Із розмови Миколи Жулинського з Василем Баркою. *Літературна Україна.* 1998. 20 серпня. С. 9.
4. Кіндрась К. Відкритий океан Василя Барки, якому 16 липня виповнилось 93 роки. *Берегиня.* 2001. № 4. С. 83–86.
5. Тимощук Н. Антитоталітарний пафос української прози XX століття: проблема голодомору. *Віртуальний підручник з української літератури «Еврика».* URL: https://eureka.ucoz.ua/publ/198-1-0-734 (дата звернення: 14.11.2024).

Ліра О. О.
вчитель української мови та літератури
КЗ «Новогорівський ЗЗСО І–ІІІ ступенів
Роздольської сільської ради
Василівського району Запорізької області»

МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА УРОКУ «ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ» ДЛЯ 11 КЛАСУ НА ТЕМУ: «ЛІТЕРАТУРА КРАЮ, ЩО МЕНЕ ПРИХИСТИВ»

Тема: Література рідного краю. Література краю, що мене прихистив.

Мета: ознайомити учнів із творчістю письменників краю, що прихистив їх під час війни, розвивати інтерес до літератури рідного краю, удосконалювати навички виразного читання поетичних творів і зв'язного мовлення, посилювати краєзнавчо-пошукову роботу; формувати вміння сприймати текст на слух, висловлювати власні міркування щодо прочитаного, передавати свої відчуття, розвивати творчу уяву і образне мислення, виховувати любов до України, до рідного краю, гордість за батьківську землю, прагнення примножувати її красу і багатства, популяризувати літературні твори.

Тип уроку: урок-подяка з елементами уроку СЕЕН.

Обладнання: проєкт «Література краю, що мене прихистив.

Очікувані результати: Після уроку учні повинні:

– усвідомлювати важливість літературної спадщини рідного краю;
– ознайомитися з життям і творчістю письменників Буковини та Вінниччини;
– уміти аналізувати тексти місцевих авторів і робити висновки щодо їх художньої та національної цінності.

Розвиток компетентностей:

– вільне володіння державною мовою;
– соціальна і громадянська компетентність;
– обізнаність і самовираження у сфері культури;
– уміння вчитися протягом життя;
– інформаційно-цифрова компетентність;
– математична компетентність.

Хід уроку:

І. Оголошення теми та мети уроку

1. Вступне слово вчителя

Батьківщина для багатьох – це сім'я, рідна мова, традиції, друзі, родичі. Вона не завжди територіально обмежена, не для всіх вона та рідна земля, грудочку якої брали з собою наші прадіди, коли вирушили на чужину.

Епіграф

Я хочу додому, до рідного краю,
Де вранці на ґанку щебечуть птахи.
Де тихо і звуки сирен не лунають,
Вибиті вщент і дотла москалі.

Люблю Україну квітучу й незламну,
Душею і серцем я неньку люблю.
Тебе не покину – ти встоїш, я знаю,
За тебе, рідненька, я Бога молю.

Дарина Рябокінь (м. Запоріжжя)

ІІ. Організаційний момент.

1. Розігрів. (Хвилинна практика «Співпереживання собі» https://www.youtube.com/watch?v=xP9SjldfmRk). У процесі зверніть увагу на відчуття всередині себе.

2. Вправа «Емоційні картинки». Завдання: Розглянути запропоновані фото. Вибрати одне та прокоментуйте, як воно перегукується з вашим настроєм і які асоціації викликає.

ІІІ. Актуалізація опорних знань

1. Презентація проєкту.



Слово вчителя. Рідний край – це твоя батьківщина, твій рідний дім, де жила чи живе твоя сім'я. Це рідна природа, рідна земля – все те, що глибоко врізалося в пам'ять на все життя і зберігається в душі як найпотаємніше. Батьківщиною може бути все: будинок, вулиця, село, місто, країна. Однак це не тільки географічне положення.

Які асоціації у вас виникають, коли ви бачите цифри:

1) 1025 км?

(Це відстань від села Новогорівка Запорізької області до міста Чернівці).

2) 713 км?

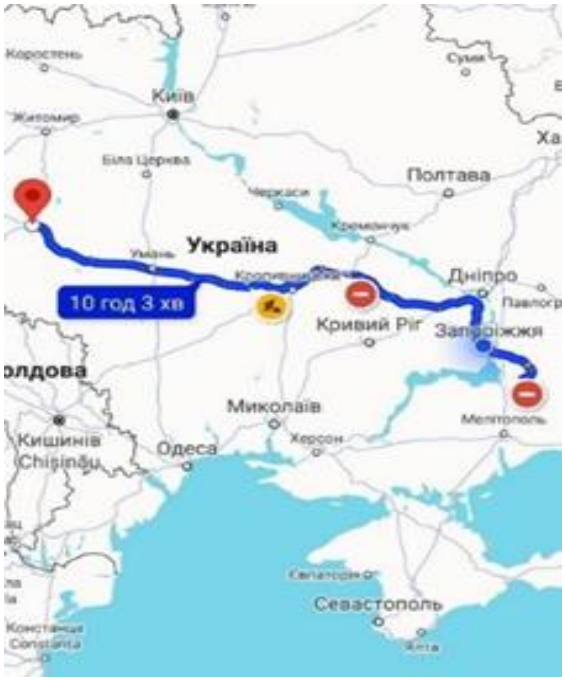
(Це відстань від села Новогорівка Запорізької області до міста Вінниця).

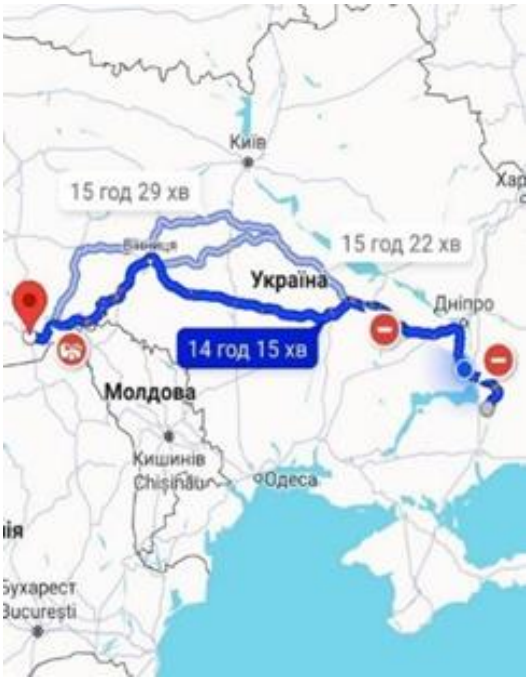
На жаль, повномасштабна агресія російської федерації змусила багатьох із нас залишити свої домівки у пошуках безпечніших місць. Сьогодні ми своєю роботою на уроці спробуємо висловити свою вдячність краю, що нас прихистив. А зробимо ми це через знайомство з літературою Буковини та Вінниччини.

2. Перегляд проєкту «Література краю, що мене прихистив» (автори Іващенко Надія, Циган Марина, учениці 11 класу; відео: http://surl.li/xoknqk).

2. Назвіть письменників, які прославили Буковину та Вінниччину.

3. Поетична хвилинка. Знайомство з поетичними творами Альбіни Боль «Вінниця», Марії Звірід «Чернівці».





Вінниця

Віннице, як тебе не кохати?
Ти – зоря у моїх почуттях,
Місто мрії, любові й наснаги.
Діамант у короні звитяг!

В колисанці подільського краю
Дід козак тебе ніжно плекав,
Зичив долю щасливу і гарну
Та щодня працелюбству навчав.

І сьогодні, розправивши крила,
Наше місто – троянда цвіте.
Хвилі Бугу всміхаються щиро:
«Краще міста не знайдеш ніде!»

Віннице, як тебе не кохати?
Ти – зоря у моїх почуттях,
Місто мрії, любові й наснаги.
Діамант у короні звитяг!

Альбіна Боль

Чернівці

Дрімають на світанку ліхтарі,
Цілує вітер пелюстки троянд
Стрічають ранок рідні Чернівці,
У чистих росах, наче діамант.
Тут в камені симфонія звучить,
Тут Ратуша торкається зірок.

І скрипка тихо у дощах бринить,
Бруківка береже далекий крок
Знов чорнобривців гіркуватий щем
Тривожить душі тих, хто вдалині…
Всміхнулось місто, звінчане дощем…
Воно, як серце, що живе в мені…

Марія Звірід

4. Вправа «Усне малювання». Завдання: після прослуховування поезії розказати про те, за що авторка вдячна рідному місту?

IV. Основна частина

1. **Слово вчителя**. Подяка – це почуття любові та вдячності до себе або інших. Важливо кожен день відчувати вдячність і захоплюватися життям. Вчені визначають дві ключові переваги вдячності.



По-перше, це є визнанням добра і того, що у світі існує багато хороших речей. І що вони часто трапляються з нами. По-друге, відчувати вдячність – це усвідомлювати, що не тільки ми, а й усі люди навколо можуть стати джерелом цього добра.

2. Вправа на осмислення. Вправа «Асоціативний кущ». Знайти асоціації до слова «подяка».

3. Пошукова робота із тлумачним словником (пошук статті до слова «подяка»).

4. Проблемне питання. Дати відповідь на питання: за що і кому ми можемо бути вдячні?

V. Рефлексія

1. Рефлексивна практика «Скринька подяки» Кожен учасник уроку говорить слова вдячності собі, однокласнику/однокласниці, вчителю/вчительці Вправа «Відкритий мікрофон». Дати відповіді на питання:



- Що вдалося найкраще? Що вдалося найефективніше? Звідки ми це знаємо?
- Якби ми могли впровадити його ще раз, що би варто було змінити? Чи все зробити інакше?
- Як нам продовжити робити те, що вдалося найкраще? Як нам розповісти іншим про те, що ми зробили й чого навчилися?

2. «Музична хвилинка». Вибрати номер, який відповідає певній пісні. Ви обрали:

1. WeLLBOY «Додому».
2. Павло Зібров «Я так хочу додому».
3. KALUSH, Skofka «Додому».



VI. Оцінювання.

1. Самооцінювання Метод «Сходинки успіху».

Виберіть колір цеглинки, яка відповідає, на вашу думку, оцінці вашої роботи на уроці.

Література

1. Звірід М. Чернівці. URL: https://ichernivchanyn.com/uk/articles-virshi-pro-chernivczi-chytayemo-poeziyu-pro-ridne-misto (дата звернення: 01.11.2024).

2. Боль А. Вінниця. URL: https://33kanal.com/news/36582.html (дата звернення: 01.11.2024).

Ліщиніна А. О.
аспірантка
Запорізький національний університет

«СЛОВНИК ВІЙНИ» О. СЛИВИНСЬКОГО ЯК ДОКУМЕНТ ФОРМИ ФІКСАЦІЇ ВОЄННОГО ДОСВІДУ: АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЇ МОВИ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Війна не тільки змінює реальність людей, але й впливає на мову, яка трансформується під тиском подій, відображаючи страхи, втрати та надії тих, хто через неї проходить. Мова, як частина колективної свідомості, реагує на трагедію війни: звичні слова містять нові конотації, а деякі терміни, як у випадку зі «Словником війни» Остапа Сливинського, підтримують символічне значення. У цій книзі зібрані свідчення людей, які пережили чи ще переживають бойові дії, втрату дому, рідних і близьких. Через особливості історії ми бачимо, як війна змінює слово, формує нову ідентичність і фіксує колективний досвід розуміння сучасної української культури.

Основна мета – проаналізувати, як за допомогою «Словника війни» відбувається фіксація воєнного досвіду та трансформація мови та національної ідентичності українців.

Мова – це дзеркало суспільних змін, яке відображає емоції, страхи, надії та трансформацію ідентичності. Війна, як жорстока реальність, не тільки змінює світ навколо, але й проникає в мову, трансформуючи її структуру і значення. «Словник війни» О. Слинського є зразком документальної форми фіксації цих змін через особливості історії, які відображають глибокі психологічні та лінгвістичні зруйнування в українському суспільстві. У цьому тексті фіксуються не тільки факти, але й те, як війна змінює значення слів, створює нові емоційні конотації та формує нову колективну свідомість.

Війна суттєво змінює значення звичних слів. Їх семантика під час кризи набуває нових змістів, оскільки люди переосмислюють значення, пов'язані з повсякденністю. «Словник війни» О. Сливинського наочно демонструє, як звичні слова стають відображенням важкої реальності. Так Сашко з Києва розповідає, що слова «бомба», «бомбезно» більше не можуть використовуватися в колишньому жартівливому контексті: «Я колись так легко казав «бомбезно», коли щось дуже подобалось... Тепер не можу. Слова-табу» [4, с. 191]. Цей уривок демонструє, як відбувається процес переоцінки слів, їх тлумачень, які в новому контексті стають носіями болю.

Віка з Маріуполя описує, як колона біженців з білими стрічками на машинах нагадувала урочисту подію: «Так, усе це було схоже на довгий весільний кортеж. Тільки ні наречених не було, ні музики» [4, с. 39]. Це перетворення слова «весілля» на символ втечі і болю ілюструє, як війна змінює традиційні асоціації.

Уляна зі Львова згадує мовчання переселенців у театрі, де вони, травмовані, просто лежали, не промовляючи жодного слова: «Дві доби вони мовчки лежали на матрацах. Я ніколи не бачила такої кількості мовчазних дітей і тварин в одній частині» [4, с. 201]. Тиша, яка колись могла означати спокій, тепер стає символом страху і травми.

«Словник війни» передає як індивідуальні переживання, так і колективний досвід українців під час війни. Польський літературознавець Януш Славінський стверджує, що такі твори є функцією «документальної поетики» [5], тобто поєднують фіксацію подій і літературну виразність для передачі досвіду. Кожна історія в книзі фіксує унікальну подію, але всі вони разом створюють портрет сучасної війни та її вплив на суспільство.

Юрій з Харкова розповідає, як дві бабусі, що не захотіли покидати свій двір, потрапили під обстріли: «там і загинули від осколків» [22, с. 39]. Епізод ілюструє глибокий зв'язок цих українців із рідною землею і домом, навіть коли це означає ризик для життя.

Марина з Харкова описує, як ванна стала її єдиним захистом під час обстрілів: «Я ніде не врятувалася б. Тільки у ванній» [4, с. 35]. Ця історія підкреслює, як звичайні предмети можуть набувати символічного значення.

Вадим із Конотопу говорить про свободу як про щось, що можна здобути лише самостійно: «Ніхто тобі не дасть свободи, не дарує» [4, с. 170]. Його наративи відображають прагнення до свободи, яка стає центральною темою для багатьох українців під час війни.

Через історії люди можуть не тільки передавати досвід, але й створювати основу для колективної пам'яті, яка формує ідентичність суспільства. Кожна з цих історій показує, як індивідуальні долі відображають більш загальну картину і впливають на формування нової української ідентичності.

Під час війни національна та індивідуальна ідентичність зазнають значних змін. Бенедикт Андерсон зазначав, що національна ідентичність часто формується через спільні наративи, які стають основою для відчуття приналежності до спільноти [1]. У «Словнику війни» ця колективна ідентичність формується через індивідуальні історії, які відображають зміни у сприйнятті власної культури та цінностей. Галина Дмитрівна з Сумщини описує свою турботу навіть про землю, коли її дім зруйнований: «Хати, вважай, що немає, але ж сіяти треба» [4, с. 69]. Земля стає символом зв'язку з батьківщиною і збереженням ідентичності навіть у часи катастрофи.

Віктор із Сум, поранений під час обстрілів, сприймає свою врятовану від ампутації ногу як вічне нагадування: «Я цією ногою ніби завжди буду у війні» [4, с. 147]. Подібні спогади ретранслюють фізичні і психологічні травми, що стають частиною національного досвіду.

Мішель Фуко зазначав, що мова може не тільки відображати реальність, але й конструювати її, створюючи нові суспільні значення [6]. Лінгвістичний та дискурсивний аналіз показують, що через мову люди, зокрема, і адаптуються до екстремальних умов.

Олександр із Бучі, розповідаючи про душ під час обстрілів, використовує жарти, щоб впоратися зі стресом: «Якщо зараз накриють, так і лишуся жертвою війни з намиленою голою задницею» [4, с. 36]. Бачимо, що гумор є формою опори болючої реальності.

Табуювання колишніх жартів про «бомбу» показує, як мова стає засобом емоційної адаптації, формуючи нові соціальні рамки поведінки та сприйняття. За теорією Ролана Барта, література на основі реальних подій має силу фіксувати не тільки події, але й соціальні зміни, які відбуваються під час кризи [2]. «Словник війни» є не просто збіркою історій, а й масовим документальним джерелом, що фіксує не тільки факт війни, але й глибокі зміни в мові та колективному досвіді.

Історія Даші з Маріуполя, яка, втративши дім, набирає старий номер телефону батьків, є прикладом цієї фіксації пам'яті: «Але – уявляєте? – там були довгі гудки. Ніби хтось просто довго не бере слухавки» [4, с. 50]. Через поєднання минулого і сьогодення створюється документальний наратив, який передає всю глибину внутрішнього простору.

«Словник війни» Остапа Сливінського є літературним і документальним свідченням трансформацій, які відбуваються у мові та ідентичності під впливом війни. Кожна історія в книзі відображає не тільки трагедію війни, але й незламність, адаптацію та збереження колективної пам'яті.

Література

1. Андерсон Б. Уявлення спільноти: роздуми щодо походження і поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 271 с.
2. Барт Р. Міфології ; пер. з фр. Л. Звонська ; наук. ред. М. Зубрицька. Київ : Основи, 2004. 231 с.
3. Лотман Ю. Семіосфера ; пер. з рос. Т. Бевз. Київ : Вид. дім «Портал», 2019. 368 с.
4. Сливинський О. Словник війни : документальна збірка. Львів : Видавництво Старого Лева, 2022. 144 с.
5. Sławiński J. Teoria literatury. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000. 378 с.
6. Фуко М. Археологія знань ; пер. з фр. М. Климов. Київ : Ніка-Центр, 2019. 316 с.

Мейзерська Т. С.
д. філол. наук, професор
Інститут літератури НАН України, м. Київ

ХАРБІНСЬКА МІСІЯ МАРКА ШВЕДА В РОМАНІ Л. ПІДГІРНОЇ «ПІД ЧУЖИМ ПРАПОРОМ»

Історико-детективний роман Лори Підгірної «Під чужим прапором» є третьою книгою започаткованого авторкою у 2017 році циклу романів саги «Шведіана. Пригоди Марка Шведа» у серії «Український історичний вестерн». У даному творі український розвідник Марк Швед виступає у ролі спецагента МІ-6, якому під прапором британської розвідки доручено роздобути «залізні» докази причетності англійського військового льотчика Вільяма Семпілла до злиття військових секретів японцям, аби дістати «незаперечні й остаточно обґрунтовані звинувачення його у державній зраді» [3, с. 53]. Для виконання цієї місії він прибуває до Харбіну, де разом зі своїм помічником молодим Яном Флемінгом мешкає упродовж буремних 1929–1933 років. За придуманою версією, розвідник ховається під постаттю журналіста британського часопису «Обзервер», «англійця, якому випав щасливий квиток вирватися із кігтів лондонської буденності» [3, с. 43], містера Алекса Мак-Міллана. Попри те, що він є агентом британської спецслужби, на нього лягають ще й обов'язки резидента нелегальної української резидентури у Харбіні. Власне це, водночас, і стає його «особистим завданням № 1».

Як лицар Таємного Українського Легіону він має доручення від очільника ОУН полковника Євгена Коновальця, якого цікавили питання виходу на політичні середовища Німеччини, Франції та Англії з метою «накрити усі центри Європи мережею інформаційно-політичних українських служб, <…> створити потужне україно-європейське лобі, яке б відстоювало питання поневоленої більшовиками України» [3, с. 68]. При цьому Коновалець розраховував і на велику далекосхідну українську діаспору, аби «тримати у шаху совєтську Росію з обох боків» [3, с. 74]. За опорну базу для дії на московські терени Коновалець й обирає українські поселення на Далекому Сході – Зелений Клин.

Використовуючи маловідомі й поки що малодосліджені факти, Лора Підгірна майстерно окреслює інтригуючу картину боротьби ОУН за створення на теренах Далекого Сходу незалежної від Совєтів Далекосхідної Української республіки у союзі з Японією. Реальні факти і постаті вона майстерно вплітає в інтригу звитяжної боротьби українського народу за свою незалежність. Велику увагу письменниця приділяє зображенню культурної, політичної та ментальної атмосфери Харбіна – «нового, залюдненого Вавілона» [3, с. 58] «міста гріха, спокус і насолоди» [3, с. 43–44]. У вісімнадцятому, рятуючись від більшовицького перевороту, – пише авторка, – «нестримним потоком до Харбіна почали прибувати російські купці, промисловці, власники давніх дворянських родів та великих капіталів. За ними – іноземні підприємці, банкіри, комерсанти та звісно, війська союзників» [3, с. 58–59]. Кожен іноземний уряд на Далекому Сході мав свої

інтереси, «вважав за необхідне помітити тут собі територію – відкрити на цьому клапті землі представництво банку, автомобільної фірми чи страхової компанії та, звичайно, власне консульство, яке представляло його інтереси: британське, французьке, Сполучених Штатів Америки, японське, німецьке, датське, нідерландське, польське, бельгійське, шведське, чехословацьке, португальське та, звичайно, совєтське – усього їх було шістнадцять» [3, с. 59–60]. Зважуючи Харбін як мультикультурну й мультифронтирну зону, Швед замислюється над тим «а що ж українці? <…>, «що українська спільнота може отримати із усього цього харбінського бухтіння» [3, с. 62]. І це не випадково, адже, як свідчать історичні документи, маси українців почали прибувати до Харбіна ще наприкінці XIX століття – на будівництво Китайської Східної залізниці (КВЖД). А далі залишалися й осідали у Харбіні, творячи тут, на Далекому Сході, свою, маленьку Україну [7]. До речі, саме в Харбіні в липні 1917 була створена перша Українська Маньчжурська Окружна Рада як територіальний орган національного самоврядування українського населення Далекого Сходу в 1918–1922 роках. Упродовж 1918–1919 років у Харбіні навіть діяло Українське консульство, яке було визнане радянською владою та Тимчасовим Сибірським урядом. Тут протягом 1932–1937 років виходив щотижневий «Маньчжурський вісник» і навіть у 1934 р. Коновалець вислав до Харбіна представництво для налагодження справи про переведення «Маньчжурського вісника» на позиції ОУН [6].

У своєму романі письменниця подає докладні історичні довідки, пов'язані з діяльністю української діаспори Харбіна. Вона зауважує, що в період 1917–1921 років «українці Зеленого Клину не залишалися осторонь буремних подій на великій батьківщині. З Харбіна до Києва на допомогу побратимам було відправлено кілька стрілецьких сотень, сформованих із українців Маньчжурії» [3, с. 70]. Тому після поразки Визвольних змагань саме до Маньчжурії почали прибувати українці з захопленого більшовиками далекосхідного Зеленого Клину, а також із самої великої України та Польщі: «Поміж них виявилося багато колишніх Січових Стрільців та політичних емігрантів. Сподівання на початках були найкращі: здавалось би, тут, у Маньчжурії, є усі умови для того, аби українці могли відновити та накопичувати сили для подальшого протистояння совєтам» [3, с. 71]. Як засвідчують історичні документи, великі зміни для далекосхідних українців відбулися після окупації у 1931–1932 роках Маньчжурії японськими військами, які значно краще ставились до українців, аніж китайці. 1934 року в Харбіні на правах філії берлінської організації гетьмана Скоропадського була створена Українська військова організація «Січ». При цій організації навіть діяла українська військова школа. А вже у 1935 році українці колишньої Маньчжурської Української Окружної Ради домовилися з новою японською владою про створення Української національної колонії Харбін [див.: 6].

Як бачимо в романі, художня місія Марка Шведа реалізувалась саме протягом цих років його перебування у Харбіні і полягала вона в тому, щоби, будучи уповноваженим полковником Євгеном Коновальцем, вести перемовини з японськими колегами щодо можливої політичної співпраці, коли «територія Зеленого Клину може стати справжньою опорною базою для подальшої спільної дії

на московські терени» [3, с. 74]. Українці, вважав Марко, «поки у Маньчжурії совєти, Китай та Японія «ділять паровозики» [3, с. 72], «можуть серед населення Зеленого Клину розгорнути активну пропаганду на користь Японії, усіляко нівелюючи більшовицькі впливи та білогвардійсько-монархічні виступи» [3, с. 160]. Він мав «донести японській стороні, що українська політика на Далекому Сході, якщо тільки українці отримають бажані території, назавжди буде прив'язана до Японії» [3, с. 74].

Визвольній місії українських патріотів, на думку Шведа, могли б значно сприяти «місцеві сили»: з одного боку, «вчорашні білогвардійці, представники монархічних угрупувань, які щиро ненавиділи совєтську владу і яких у Харбіні було як гною» [3, с. 73], а, з другого, – японці, у бажанні яких «більшовицьке лайно на Далекому Сході вигребти» [3, с. 73] Зелений Клин міг би стати «певним початком для вибудови надійного українського форпосту проти совдепії» [3, с. 74].

Саме ця сторінка діяльності ОУН захопила художню уяву письменниці, втілившись на сторінках її роману у змалюванні націєтворчої місії Марка Шведа і його зустрічей не лише з очільником ОУН, полковником Євгеном Коновальцем, але й з іншими діячами Визвольних змагань – Симоном Петлюрою, розвідником Всеволодом Змієнком, представником екзильного уряду УНР у Туреччині Володимиром Мурським, сином Миколи Аркаса та ін.

Створюючи образ Коновальця, письменниця наголошує на принципах формування його потужної етнонаціональної політики – від Заходу до Сходу. До речі, питання історичної співпраці ОУН з японськими антикомуністами досить цікаве й малодосліджене, воно привертає увагу як українських, так і японських істориків [див.: 2; 5]. Як відомо, на початку 1930-х рр. Коновалець у розв'язані української проблематики особливу увагу приділяв подіям, що відбувалися на Далекому Сході. Він зумів переконати японський генштаб у тому, що Україна має виняткове політично-стратегічне та економічне значення в аспекті розв'язання східної проблеми [див.: 6].

Письменниця майстерно доповнює історичні факти художніми домислами, вигаптовуючи на історичному тлі складну сув'язь реального і вигаданого. Так вона художньо переконливо змальовує картину зустрічі і розмови Марка Шведа з видатним представником японської історії перших десятиріч ХХ ст., – генералом Імператорської армії Японії, прем'єр-міністром Японії Гіїті Танака (1927–1929), який паралельно виконував функції міністра закордонних справ. Як відомо, Танака брав активну участь в інтервенції в Примор'ї, жорстокому подавленні рухів соціалістів, комуністів та їх симпатиків. «До росіян у нас немає віри», – скаже при зустрічі зі Шведом пан Танака, – «а Українська Далекосхідна республіка може стати тим рубіконом, через який совєцькій Росії буде складно переступити» [3, с. 164]. Згадується у творі й ім'я японського військового аташе, дипломата і політика, барона Хіросі Осіма, який, за свідченням істориків, навіть подав пропозицію створити представництво ОУН в Токіо та організувати Антибільшовицький фронт на Далекому Сході. Цьому, на його думку, мали сприяти діаспора в Маньчжурії та великий відсоток українців в Сибірі й гарнізонах Червоної армії [див.: 6].

Окрему захопливу сторінку детективного роману складають пригоди Марка Шведа, пов'язані з викраденням у радянському генконсульстві Харбіна награбованих більшовиками раритетів української історії і державності. Йому вдається переправити їх спочатку до Москви а, згодом, до Лондона. Устами Марка Шведа авторка переконливо розвінчує діяльність створеного імперською Росією у 1882 році «Императорского Православного Палестинского общества» [див.: 1], показує його як злочинну організацію, що присвоює собі духовну спадщину не лише українського, а й інших народів. На ящиках із награбованими українськими цінностями Швед розпізнає девіз цієї «напіврелігійної-напівполітичної спільноти», яка «займалася не так справами Божими, як людськими – марнославними й злочинними» [3, с. 241]: «Не умолкну ради Сиона и ради Иерусалима не успокоюсь».

Одним із головних, неофіційних, таємних завдань «общества», – пояснює Марко, – «було продовження вишукування та збирання будь-яких доказів першості Московії над Києвом у всьому, що утверджувало би її нерозривні зв'язки й величну історію від часів київських князів до Петра Першого. А за очевидної відсутності таких – вилучення та опрацювання величезних об'ємів літописів та стародруків з тією ж таки метою – утвердження непорушної першості й величі «государства Російского», доведення прямого спадкоємництва його царів від престолів Київського та Візантійського та усілякого применшення давньої державності України» [3, с. 241].

Швед дізнався про те, що «московські посланці, наче сарана, що поїдала житні поля, століттями хитрістю та злочинами забирали усі цінні рукописи та книги, складені русинською, українською мовою; вивозили давні артефакти та символи державної влади, будь-які докази існування на просторах України розвинутих давніх цивілізацій та мудрості пращурів. Розкопували давні могильники й кургани, вичищали князівські усипальниці й місця останнього спочинку славних гетьманів. Докладали надзусиль, щоб усі ті скарби української нації протягом століть осідали у Петербурзі й Москві, аби клейноди Київських князів перейняли не українські державці, а московські Катерини й Олександри, павли та миколи. Щоб забули нові, прийдешні покоління українців, зневажливо перехрещені «малоросами», свою історію, свою мову, свою культуру. Щоб ніколи не довідалися, що коли їхні князі видавали своїх дочок заміж за європейських правителів, на місці Москви стояло непрохідне болото і кумкали жаби» [3, с. 241].

Виходячи за межі твору, ці думки особливо актуальні сьогодні, коли російські війська грабують пам'ятки української культури, руйнують наші музеї і бібліотеки.

Задумана і писана спочатку лише у межах краєзнавчої тематики художня історія Лори Підгірної переросла свої кордони. Вона справді має непересічне пізнавальне та виховне значення. Сповнені таємничих інтриг пригоди українського розвідника Марка Шведа сприяють прищепленню читацькій аудиторії справжніх патріотичних почуттів.

Література

1. Императорское православное палестинское общество. URL: http://surl.li/jtrtes (дата звернення: 21.10.2024).
2. Окабе Й. Діяльність ОУН У Харбіні та візит Делегатів ОУН у Японію в 1937 р.: Григорій Купецький та японці. *Сходознавство*. 2021. № 88. С. 63–104.
3. Підгірна Л. Під чужим прапором. Пригоди Марка Шведа. Книга 3. Київ : Видавнича група КМ-Букс, 2019. 528 с.
4. Посівнич М. Діяльність ОУН на Далекому Сході (1934–1944). URL: https://azov.org.ua/diyalnist-oun-na-dalekomu-sxodi-1934-1944/ (дата звернення: 21.10.2024).
5. Сич О. Сучасний український націоналізм: політологічні аспекти трансформації парадигми : автореф. дис. … д-ра політ. наук. Київ, 2020. 38 с.
6. Український далекосхідний рух. URL: http://surl.li/fsanib (дата звернення: 21.10.2024).
7. Українці Маньчжурії. URL: http://surl.li/oehncj (дата звернення: 21.10.2024).

Мельник В. М.
к. істор. наук, доцент
Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького

«ЛИСТИ З ЧУЖИНИ» Я. ОКУНЕВСЬКОГО

Родина Окуневських є однією з найяскравіших галицьких родин другої половини XIX – початку XX століття. Тільки в родині Іполита, батька Ярослава, всі четверо дітей залишили яскравий слід в історії української культури і громадського руху: Теофіл, адвокат і відомий галицький політик, Ольга, піаністка, Наталія, активістка громадського руху. А ще двоюрідна сестра Софія – перша жінка-доктор в Галичині, дружина В. Морачевського і близька приятелька Ольги Кобилянської та Василя Стефаника.

Ярослав Окуневський, військовий лікар, народився 5 березня 1860 року в містечку Радівці біля Сучави на Південній Буковині (тепер Редауци, Сучавського повіту, Румунія) [5]. Навчався Ярослав спочатку в сільській школі Яворова, а згодом у семирічній – в Снятині. Після закінчення школи його віддали до Коломийської гімназії, яка, на той час, була польською. Уже в зрілому віці, він згадує у своїх спогадах про гімназійне навчання, де зазнав немало принижень від учнів-поляків.

Коли Ярославу було 15 років, померла мати, дітей виховувала бабуся Ганна Кобринська. Діти росли в дружній, згуртованій атмосфері, їм змалку прищеплювали засади християнської моралі і національну свідомість. У 1877 р. Ярослав поступив до Віденського університету на медичний факультет, а через два роки, будучи студентом університету 3-го року навчання, уклав контракт з Військовим міністерством Австро-Угорщини і почав отримувати стипендію, яку було встановлено для майбутніх військових лікарів [6].

У Відні він зразу ж поринув у національно-культурне життя української студентської (академічної) громади, формувався як український інтелектуал європейського взірця. Завдяки старшому братові Теофілу, який навчався на юридичному факультеті, він швидко познайомився з українськими студентами і викладачами Віденського університету, зокрема з І. Горбачевським та І. Пулюєм. З ініціативи останніх у 1867 р. на відзнаку сотої річниці зруйнування Катериною II Запорізької Січі було засноване українське студентське (академічне) національно-патріотичне об'єднання «Січ». Ярослав відразу ж вступив до «Січі», як активного члена у 1880 р його обрали головою товариства. Він разом із видавцем Остапом Терлецьким заснував «Слов'янський альманах», публікував матеріали з історії України. За друк матеріалів М. Драгоманова «Політичні пісні українського народу» альманах конфіскувала віденська поліція.

1898 р. в Чернівцях вийшов том мандрівних записок «Листи з чужини» Ярослава Окуневського. Книга з твердою палітуркою, на синьому тлі угорі золоте тиснення корабля, під ним справа підпис «Я. Окуневський», а ще нижче на рожевій смузі назва книжки, зліва обрамлена якоюсь польовою квіткою.

Передмову писав Денис Лукіянович. Передмова невеличка, лірична у своїй основі, але яка дає певне настроєве уявлення про автора і саму книгу: «Так ся книжка Окуневського єсть цінним придбанням з уваги на убожество нашої літератури мемуарної і літератури подорожої. А вже не потребую звертати увагу на чистоту мови (хоч автор на чужині не чує руского слова), на гарний стиль, легкість оповіданя. і підклад глубшої мислі». А далі вже мова про автора: «Відгадую є авторові чоловіка високо образованого, що пробиваєсь з кождого погляду на всесторонні, зачеплені в письмах справи» [4, с. V]. Недаремно на авторському примірникові є присвята самого Я. Окуневського, в якій висловлена подяка за передмову і друк книги: «Спасибі за Ваш труд. Ваш щирий Ярослав Окуневський. Львів 16 липня 1898» [цит. за: 2].

Сама книга складається з двох частин: Европа (I. Чорногора і Чорногорці; II. Із Сицилії; III. Із Генуї; IV. Із Іспанії; V. Спомини з Греції); Азія (I. Спомини з Туреччини; II. На Червонім морі; III. Аден; IV. Вечір в Індіях; V. В гімалайських горах; VI. В поперек Цейлону; VII. Straits-settlemens [оселі в тіснині]; VIII. В Китаю) [4].

1902 р. вийшов другий том «Листів з чужини», який складався із трьох частин: Африка, Quae supersunt, Мої знакомі. «Листи з чужини» Я. Окуневського – пам'ятка унікальна і повчальна. Унікальна у своїй глибинній любові до своєї землі, до свого люду, упослідженого і гнобленого, культурний рівень якого треба обов'язково піднімати, аби не сталося того, що він побачив в Єгипті («Пропала в Єгипті культура, бо не стояла на широкій підставі народу, а остався бідний мужик із своїм передвічним ралом з часів фараонських ще, із своїми передвічними «сакіями», котрими він споконвіку дотепер черпає воду на поливання чужої ріллі. Нащо ж єму бесіди тої, в котрій він чув лише прикази та прокльони? Прийшли другі пани з іншою бесідою, то й прийняв він для свого обходу кількадесят слів та зворотів: скільки єму треба, аби порозумітися з паном та виразити своєї нескладні почуття» [3]), у захопленні українською історією, яку він не розділяє; повчальна у своєму вмінні бачити позитиви і негаразди іншого життя, але завжди з повагою ставлячись до чужої культури, чужого побуту, чужої землі. А ще індивідуальний талант оповідача робить сю книгу взірцевою у цьому жанрі [1].

У незалежній Україні появилися публікації про Ярослава Окуневського, в Києві нарешті перевидана його книга «Листи з чужини». У Городенці впорядковано гробівець Окуневських, проводяться конференції про них. В Яворові в школі відкрито музей Лесі Українки, в якому зберігається альбом «Родина Окуневських». У 2006 р. телерадіокомпанія ВМС ЗС України «Бриз» разом з Громадським військово-історичним клубом ВМС України імені С. Шрамченка заснували літературно-мистецьку і медичну премію ВМС України імені адмірала Ярослава Окуневського за найкраще висвітлення військової, військово-патріотичної тематики, життя Збройних сил України, твори на теми мариністики, пропаганди військово-морських традицій, культури і мистецтва українського народу. Нагрудний знак лауреатів цієї премії належить до загальнофлотських відзнак.

Література

1. Баран Є. Ярослав Окуневський – відомий незнайомець. *Сучасність*. 2010. № 2. С. 154–160.
2. Горак Р. Трагедія роду Окуневських. *Край*. 1999. 25 травня.
3. Окуневський Я. В Єгиптї. URL: https://zbruc.eu/node/61767 (дата звернення: 24.10.2024).
4. Окуневський Я. Листи з чужини. Чернівці, 1898. 355 с.
5. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 383, оп. 1, спр. 4, арк. 1–5.
6. Шевелєва М. Ярослав Окуневський – український адмірал австро-угорського флоту. URL: https://uain.press/blogs/yaroslav-okunevskyj-ukrayinskyj-admiral-avstro-ugorskogo-flotu-1191065 (дата звернення: 24.10.2024).

Мельникова Р. М.
к. пед. наук, доцент
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ВИВЧЕННЯ РОМАНУ В. РУТКІВСЬКОГО «ДЖУРИ КОЗАКА ШВАЙКИ» В 6 КЛАСІ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

У навчальній програмі для 5 класу НУШ з української літератури для закладів загальної середньої освіти зазначається, «що українська література як навчальний предмет має виняткове значення в системі шкільної освіти», бо «розвиває компетентних учнів-читачів, залучає їх до високохудожніх надбань класичної та сучасної української літератури; вчить осмислювати конкретно-історичне та загальнолюдське значення зображеного письменником; виховує національно свідомих громадян України; формує гуманістичний світогляд, національні та загальнолюдські цінності…» [10].

Акцентовано увагу на міжпредметних зв'язках (МЗ), що передбачає актуалізацію знань учнів, здобутих під час вивчення інших предметів. Поєднання знань, здобутих із різних навчальних предметів, допомагає сприймати навколишній світ як єдине і неподільне ціле. Такі уроки «ставлять за мету спресувати споріднений матеріал декількох навчальних предметів навколо однієї теми. Діти розглядають якесь явище, поняття з різних боків у межах не одного, а кількох наук, при цьому підвищують і поглиблюють рівень власних знань, формують таку систему знань, яка відповіла б актуальним і перспективним потребам особистості, суспільства, держави» [5, с. 12].

Розглядаючи чинну навчальну програму, можна зазначити, що до її складу включено твори історичної тематики: «Захар Беркут» І. Франка, «За сестрою» А. Чайковського, «Климко» Г. Тютюнника, «Джури козака Швайки» В. Рутківського, «Таємниця козацького скарбу» А. Кокотюхи та багато інших. Зупинемо увагу на творі В. Рутківського «Джури козака Швайки», який вивчається у 6 класі [1].

Необхідно зазначити, що для правильного розуміння змісту роману треба ознайомити учнів із тими історичними подіями, які покладено в основу цього твору. Він присвячений подіям, які відбувалися наприкінці XV століття. У цей час українські землі – Волинь, Чернігово-Сіверщина, Поділля, Київщина, Переяславщина – входять до Великого князівства Литовського. Основна маса населення в цей час зосереджувалася на обжитих землях Галичини, Поділля, Волині, Полісся, північної Київщини. Решта території України – Середнє Подніпров'я, Побужжя, Запоріжжя – була майже не заселена. Ватаги так званих ухідників із прикордонних селищ селились на уходах – в гирлах річок – і там рибалили, добували мед, полювали. Невдовзі до ухідників почали приєднуватись селяни-втікачі з Галичини, Волині, Полісся, Західного Поділля.

Вже у другій половині XV – на початку XVI ст. на Наддніпрянщині утворилися загони вільних озброєних людей із різних соціальних прошарків. Біля порогів, як і раніше на Середньому Придніпров'ї, зіткнулися дві колонізаційні

хвилі: панська – в особі магнатів, переважно старост південно-східного прикордоння Великого князівства Литовського, та народна, яку представляли запорозькі козаки. Не меншою була для українців загроза й з півдня, від кримських татар, які безперервно спустошували «уходи» та захоплювали в полон козаків. У 1449 р. на території Кримського півострова утворено незалежне Кримське Ханство на чолі з Хаджі Гераєм. В 1475 р. кримська правляча династія в особі Менглі і Герая визнала суверенітет османського султана.

У XV–XVII ст. південь України був охоплений полум'ям безперервної боротьби з татаро-турецькими загарбниками. Не маючи надії на захист степових кордонів державою, український народ організував його самотужки. Рятуючись від чужинецької навали, селяни й містяни тікали в незаселені (дикі) степові землі Подніпров'я і Побужжя. Про складний період протистояння українців турецько-татарським набігам і сваволі польсько-литовських магнатів та зародження козацтва розповідається в романі В. Рутківського «Джури козака Швайки» [6].

Письменник зазначав, що, коли він розпочав роботу над романом, то мав намір не просто розповісти про якийсь епізод із життя козаччини, а саме про тих людей, хто започаткував таке унікальне явище, як українське козацтво.

Перед прочитанням твору доречно провести словникову роботу й пояснити шестикласникам значення невідомих слів, які зустрічаються у творі: козак, характерники, джура, ясир, ногайці (ординці), Запорозька Січ.

Козак. «На Україні в XV–XVIII ст. – вільна людина з кріпосних селян або міської бідноти, що втекла на південні землі України й брала участь у визвольній боротьбі проти татаро-турецьких і польських загарбників, нащадок такої людини» [7].

Характерник – це «назва козака на Запорозькій Січі, якому приписувалися магічні здібності. Характерники мають більш негативний образ у історичних записах і позитивний – у народних легендах та переказах» [9].

Джура – «На Україні в XVI–XVII ст. – зброєносець у козацької старшини» [7].

Ясир – «Бранці, полонені, яких захоплювали турки й татари під час розбійницьких нападів на українські землі з XV до 60-х років XVIII ст.» [7].

Ординці – «ті, хто належать до орди» [7].

Запорізька Січ – «укріплений осередок нереєстрового Війська Запорозького Низового другої половини XVI – кінця XVIII століття, що був розташований за порогами Дніпра» [7].

Щоб зацікавити учнів змістом твору, можна запропонувати переглянути буктрейлер до твору В. Рутківського «Джури козака Швайки» [2].

Роботу над образами твору організовуємо за допомогою методу розвитку критичного мислення учнів «Кола Венна». Він допомагає здійснити порівняльний аналіз, визначити спільне й відмінне. Також можна запропонувати роботу в групах: 1 група готує порівняльну характеристику образів Грицика та Санька; 2 – Швайки й Тишкевича; 3 – діда Кібчика й діда Кудьми.

Підсумувати роботу над романом можна, провівши літературну вікторину [3]:

1. Укажіть, як називається житло козаків: а) землянка; б) хата; в) курінь; г) Січ. 2. Укажіть, у якому столітті відбувається дія роману: а) 13 століття; б) 14 століття; в) 15 століття; г) 16 століття. 3. Укажіть, хто був першим джурою козака Швайки: а) Рашит; б) Грицик; в) Санько; г) Демко. 4. Укажіть, що означає татарською мовою слово «козак»: а) вільна людина; б) мисливець; в) месник; г) воїн. 5. Укажіть, хто одночасно служив і татарам, і шляхті: а) Швайка; б) Тишкевич; в) Рашит; г) дід Кудьма. 6. Укажіть, хто врятував Швайку від татарської погоні: а) вовк Барвінок; б) Демко; в) кінь Вітрик; г) Санько.	7. Укажіть, чому Грицик і Санько змушені були тікати з села: а) втікали від татар; б) за ними гнався Тишкевич; в) рятувалися від пана Кобильського; г) шукали пригод. 8. Укажіть, про кого козаки вирішили: «На осторові їх не буде»: а) про татар; б) про жінок; в) про ляхів; г) про воронівців. 9. Укажіть, де жили Санько, Грицик і Демко: а) у Переяславі; б) у Києві; в) у Воронівці; г) у Хрестителеві. 10. Укажіть, якому герою належать слова: «Україна не сьогодні-завтра готова спалахнути, як оце багаття. Біда лише у тім, що все сирі гілки трапляються»: а) дідові Кудьмі; б) дідові Кібчику; в) Швайці; г) Вирвизубу. 11. Укажіть, яке прізвисько отримав Демко від діда Кібчика: а) Вернигора; б) Манюня; в) Богатир; г) Дурна Сила. 12. Укажіть, ким був козак Швайка: а) кобзарем; б) отаманом перших козаків; в) розвідником-вивіжувачем; г) зрадником.

Або гру «Упізнай літературного героя» [4], або тести [8].

Такі завдання підвищують інтерес до уроків української літератури, мотивують учня до прочитання твору, розвивають критичне мислення, формують мовленнєву компетентність, поліпшують пам'ять.

Література

1. Авраменко О. Українська література : підручник для 6 класу закладів загальної середньої освіти. Київ : Грамота, 2023. 224 с.

2. Буктрейлер до твору В. Рутківського «Джури козака Швайки». URL: http://surl.li/skfykl (дата звернення: 19.10.2024).

3. Вікторина до твору В. Рутківського «Джури козака Швайки». URL: http://surl.li/hieven (дата звернення: 19.10.2024).

4. Гра «Упізнай літературного героя». https://vseosvita.ua/test/hra-upiznai-literaturnoho-heroia-dzhury-kozaka-shvaiky-134190.html (дата звернення: 19.10.2024).

5. Кучеренко І. Інтегровані уроки як вид нестандартної організації форми навчання української мови. *Українська мова і література в школі*. 2011. № 3. С. 10–14.

6. Рутківський В. Джури козака Швайки. Історичний роман. URL: https://book-libr.com/dzhuri-kozaka-shvajki-istorichnij-roman/ (дата звернення: 19.10.2024).

7. Словник української мови. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BA(дата звернення: 19.10.2024).

8. Тест за темою «В. Рутківський «Джури козака Швайки». URL: https://vseosvita.ua/test/volodymyr-rutkivskyi-dzhury-kozaka-shvaiky-4726097.html (дата звернення: 19.10.2024).

9. Характерник. *Вікіпедія*. URL: http://surl.li/jlpayh

10. Яценко Т. та ін. Навчальна програма для 5 класу НУШ із української літератури. URL: https://vseosvita.ua/library/navchalna-prohrama-dlia-5-klasu-nush-iz-ukrainskoi-literatury-za-modelnoiu-t-yatsenko-580505.html (дата звернення: 19.10.2024).

Менсітов І. І.
аспірант
Запорізький національний університет

ШЛЯХ ДО НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: КОЗАЦТВО В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

Запорожжя та Запорозька Січ стали одними з найважливіших символів української літератури, що відображають героїзм, волелюбність та незламність народу. Літературні твори різних епох підкреслюють роль цих образів у становленні національної свідомості та підтримці ідентичності. Вони відображають ідеали свободи та незалежності, формуючи історичну пам'ять і посилюючи національну єдність. У сучасному контексті, зокрема під час російсько-української війни, образи козацтва набувають нового значення, що робить їх ще актуальнішими для українського суспільства. Метою цього дослідження є висвітлення значення літературних образів Запорожжя та Запорозької Січі як наскрізних мотивів у формуванні національної свідомості та їх актуальність у сьогоденні.

Образ Запорозької Січі бере свій початок у народних думах, піснях і козацьких літописах, які збереглися як невід'ємна частина української культурної спадщини. У цих творах Січ постає не лише як військова фортеця, а також як центр волі та захисту національних інтересів. Такі літературні джерела, як літописи Самійла Величка та Григорія Граб'янки, відображають історичні події та героїчні подвиги козаків, підкреслюючи їхню роль у боротьбі за незалежність і свободу. З цих творів беруть початок образи, що закріплювали ідею козацтва як уособлення національної гідності та сили.

Січ була не просто символом військової могутності, а й центром розвитку культури, демократії та права. У літературних творах, присвячених Запорожжю, її зображали як місце, де народжувалася українська ідея свободи. Це допомогло увічнити образ Січі як берегині, що постійно підтримувала дух народу, особливо у важкі періоди історії.

Розвиток романтизму в XIX столітті став каталізатором для піднесення козацької тематики в літературі. Письменники цієї епохи, зокрема Т. Шевченко, Є. Гребінка, М. Костомаров, А. Метлинський, П. Куліш, використовували образи Запорожжя та козаків як символи боротьби за свободу та справедливість. Козацтво стало уособленням волелюбності, незламного духу та прагнення до незалежності, що відображало суспільні настрої того часу. У своїх творах вони підкреслювали значущість козацтва як сили, здатної об'єднати українців навколо ідеї свободи та зберегти національну гідність. Через історичні сюжети та символіку Т. Шевченко закликав до протистояння гнобителям, а П. Куліш висвітлював козацьку спадщину як джерело національної єдності та патріотизму, поглиблюючи національний міт і розширюючи уявлення про ідеал незалежної України.

У XX столітті тема козацтва набула нового звучання у творчості українських шістдесятників, таких як В. Стус, Г. Лютий, П. Ребро та Л. Горлач. Їхні твори зосереджувалися на різних аспектах національної боротьби, що передавалося через образи козацтва. Ці образи варіювалися від символів незламного духу до критики національної еліти, що дозволяло літературі охопити широкий спектр емоцій і відчуттів.

П. Ребро і В. Стус підносили козацтво як символ незламної національної стійкості. Зокрема, В. Стус, звертаючись до козацьких образів, підкреслював внутрішню боротьбу і стійкість українців перед лицем тоталітарного режиму, перетворюючи ці образи на метафору національної непокори. Його поезія була закликом до відновлення незалежності від поневолювачів навіть у складні часи: «Ти вже не згинеш, ти двожилава, / земля, рабована віками, / і не скарать тебе душителям / сибірами і соловками» [4, с. 18], підсумовуючи ствердно «ти випросталася для волі» [4, с. 19]

У творчості Г. Лютого та Л. Горлача простежуємо апелювання до історичних подій, пов'язаних із занепадом козацької держави. Л. Горлач у вірші про «Зруйнування Січі» [1] обирає саркастичний тон, критикуючи національну еліту за її роль у втраті державності: «І чим вона отак їх засліпила, / лошиця буйна, петербурзька ніч (про Катерину ІІ), / що хоч земля під копитами вила, / її впустили у священну Січ» [1, с. 3]. Він звертає увагу не лише на втрату волі, а й на внутрішні суперечності та зраду серед українських провідників, які сприяли цій катастрофі. Такий підхід дозволяє розглядати козацтво не лише як ідеал героїзму, але й як уособлення національних помилок і недоліків.

У доробку письменників на початку XXI століття, зокрема Д. Павличка, І. Павлюка, В. Северинюка, набула актуальності тема історичного Запорожжя в контексті сучасних подій, зокрема російсько-української війни. Автори творів про козаків використовують уже канонічні образи *волі*, *степу*, *шаблі* для підкреслення зв'язку між минулим та сьогоденням. Зокрема Д. Павличко, описуючи один із таких образів (козацьку зброю), наголошує на важливості збереження історичної пам'яті та підтримки національної свідомості у важкі часи: «Ходжу Стопчатовом і запах криці / я чую від стежок, де спить моріг. / Десь тут поховані порохівниці, / Пістолі та ножі дідів моїх» [3, с. 83].

Отже, історичні згадки та художні інтерпретації Запорозької Січі стали важливою складовою формування національної свідомості та ідентичності. Історичні й літературні образи козацтва як феномену залишаються актуальними й нині, особливо в контексті сучасної боротьби за незалежність і збереження національної єдності. Вони є джерелом натхнення, що допомагає українцям пам'ятати про своє минуле та підтримувати дух свободи у найскладніші часи.

Література

1. Горлач Л. Присмерк степу. *Дзвін*. 1991. № 11. С. 3–15.
2. Лютий Г. Вибране : вірші, поеми, пісні. Запоріжжя : Хортиця, 1999. 47 с.
3. Павличко Д. Аутодафе : вірші, пісні, поеми. Київ : Основи, 2008. 160 с.
4. Стус В. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1990. 224 с.

Миронюк Л. В.
старший викладач
Полковникова С. М.
студентка магістратури
Національний університет «Запорізька політехніка»

ОБРАЗ ВОЇНА У ВІРШІ Г. ДУДКИ «ХАРАКТЕРНИК»

Військова справа здавна була одним із важливих для суспільства фахових занять, а відтак і образ воїна, що по-різному вимальовується, інтерпретується й використовується в різних дискурсах: міфологічному, художньому, мистецькому, історичному, ідеологічному тощо.

До вивчення репрезентації образу українського воїна певних історичних епох зверталися такі вітчизняні науковці, як Л. Іваннікова, Л. Мусіхіна, В. Співак, У. Федорів, А. Ярох та ін.

Мета нашої роботи – дослідити особливості художнього зображення образу воїна у вірші Г. Дудки «Характерник».

Поетка, член Національної спілки письменників України, Ганна Дудка у вірші «Характерник», що увійшов до збірки «Небесна Сотня», представила авторське бачення образу українського воїна, характерні риси якого гартувалися в горнах історії нашого народу.

У досліджуваному вірші, змальовуючи узагальнений образ воїна, поетка зробила спробу в художній формі показати умови формування здатних стати на захист споконвічних аксіологічних вартостей (дім, родина, матір) свого роду окремих особистостей, наділених начебто особливими надприродними здібностями – характерництвом, та згуртування їх у діахронному розрізі від найдавніших часів до сьогодення, побудувавши такий логічний ланцюжок: мирний чоловік-сіяч (хлібороб) => козак => побратими => цілий рід, – де останній компонент проєктує оприявлення поетичного образу українського народу. Саме риси, що традиційно приписуються козакам-характерникам, на нашу думку, є цілком умотивовані для моделювання символічного образу українського воїна. А. Ярох, вивчаючи особливості уявлень, інтерпретацій, формувань тем про козаків-характерників у традиційному та етноісторичному дискурсах, зазначає: «Тема козаків-характерників знайшла відображення у народній творчості, у літературі, скульптурі, образотворчому мистецтві… Вона присутня в українському інформаційному просторі, починаючи з XV-го століття й до нашого часу» [2].

Міцної статури, доброї душі чоловік («Стільки світла в душі / Що дала берегиня…» [1, с. 3]), «Оминав він пташину, / Й комаху, й суцвіття…» [1, с. 3]), хлібороб («Мирний був…, / Золоті сіяв зерна, / Пнулось все і росло, / Адже він характерник» [1, с. 3]) – портретна характеристика того, хто, йдучи «через цілі століття» [1, с. 3], «Крізь буремні епохи» [1, с. 4], із мечем у руках («І доводилось меч, / Замість плуга, кувати» [1, с. 3], «Йому віддано служить… / Його меч харалужний» [1, с. 4]) захищав свій рід від «лихих яничар» [1, с. 3] та

ординців, а «Коли встало, як ніч, / ціле військо вороже, / То подався на Січ, / На своє Запорожжя» [1, с. 4]). Поетка наголошує, що «квітуча земля – ласий шмат для чужинців» [1, с. 4] і неможливо відстояти її поодинці, тож, боронячи рідний край, «Нерозлучні були, / У боях побратими» [1, с. 4], кожен воїн «Свою землю готовий / закрити собою» [1, с. 4].

Як стверджує А. Ярох, образам козаків-характерників «відведена роль бути частиною культурної спадщини, пов'язаної із славною історією запорозьких козаків та Запорозької Січі. Цей дискурс присутній в українському інформаційному просторі у різних формах… Суб'єкти комунікацій у цьому дискурсі наділяють характерника як реальними, так і міфологічними рисами, створюють образ-легенду» [2]. Відтак у цьому ж ключі Г. Дудка моделює символічний узагальнений образ українських воїнів, котрі, успадкувавши від прапращурів унікальний генетичний код роду – характерництво, тримають стрій, захищаючи рідні домівки від ворожих нападів як у сиву давнину, так і нині: «Дивувався їм світ: / Не змінились нітрохи. / Може й справді вони / Характерники в генах, / Бо тримали свої / Непохитно знамена» [1, с. 4]; «…Донбас запалав, / Залпи з градів шалені, / Характерники сміло / тримали знамена» [1, с. 5]; «Україна здолає / Негоди і терни, / Кожен воїн у нас, / Як один, характерник» [1, с. 5].

Семантична структура образу українського воїна у вірші «Характерник» увиразнена фольклорною стилістикою, як-от: «У двобої зійшлись / Чорний ворон і лебідь» [1, с. 5], де ворон асоціюється із силами зла, а лебідь – добра; обрамлена символікою, зокрема в один сенсовий ряд авторка ставить Запорозьку Січ, яка в національно-культурному просторі має сакрально-історичний вимір, та Донецький аеропорт, котрий мужньо обороняли воїни-кіборги, стримуючи просування ворогів теренами нашої держави: «Січ – той аеропорт!» [1, с. 5], також – вінок як оберіг роду («Бо у нашім вінку / Усе зілля цілюще» [1, с. 5]); танець, що уособлює тяглість суспільних традицій: «Бо й гопак – то прапращур / Сучасного брейку» [1, с. 5], і вогники свіч – знак народної пам'яті про тих, хто віддав своє життя за рідну землю: «Ми запалимо свічі – / Полеглим хай світять» [1, с. 5].

Отже, Г. Дудка у вірші «Характерник» моделює символічний узагальнений образ українського воїна як безстрашного захисника, котрий, отримавши в спадок від прапращура ген характерництва, з віку у вік від сивої давнини донині виконує свій священний обов'язок, боронячи від ворогів рідний дім, родину, матір, землю. Побудувавши логічний ланцюжок: мирний чоловік-сіяч (хлібороб) => козак => побратими => цілий рід, – поетка в діахронній проєкції репрезентує власне бачення формування його семантичної структури.

Література

1. Дудка Г. Характерник. *Небесна Сотня* : поезія. Харків : Фоліо, 2019. С. 3–5.
2. Ярох А. Тема козаків-характерників в українському інформаційному просторі. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/46592742.pdf (дата звернення: 11.11.2024).

Моісеєнко С. П.
старший науковий співробітник
Національний заповідник «Хортиця», м. Запоріжжя

«КАХОВСЬКЕ ~~М~~ОРЕ» У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ: АВТОРСЬКЕ БАЧЕННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ, ІДЕОЛОГІЇ, ПОДІЙ

У середині ХХ ст. територія історичного Запорожжя зазнала руйнівних процесів внаслідок серії проектів електростанцій, каналів та інших промислових і господарських споруд, один із яких включав зведення Каховського гідровузла, Південно-Українського та Північно-Кримського каналів. Великий Луг став однією з численних жертв сталінського плану «перетворення природи», «великих будівель комунізму», як його називали радянські ідеологи. Будівництво Каховської ГЕС найрадикальнішим чином впливало на запорозький ландшафт. Коли восени 1955 та навесні 1956 року заповнювали водосховище, затопили історичну місцевість Великого Лугу, де були Запорізькі Січі, давні кургани, а також багато населених пунктів. Під водою опинилося 257 тисяч гектарів дніпровських плавнів із родючими ґрунтами. Попередньо звідти вивезли ліс. Загинуло багато диких тварин, що не встигали врятуватися, а деяких, наприклад, вовків, навмисно відстрілювали.

Під час будівництва Каховської ГЕС до Нової Каховки часто приїжджали письменники і поети з України й з інших республік СРСР. У листопаді 1950-го в Каховці й Херсоні проходила нарада молодих письменників. Петро Засенко, який був у складі делегації, згадує: «*… тодішній владі це було вигідно. Тому від Спілки письменників організовували відрядження, які добре оплачувались. Виступи проводилися на будівельних майданчиках, підприємствах, у Палаці культури і Літньому театрі. Це була така ідеологічна робота»* [6]. Митці не лише виступали на партійне замовлення, а й писали про будівництво твори.

Багато письменників за радянських часів свідомо обирали своє призначення: бути рупором панівної ідеології, славити у своїх творах рішення комуністичної партії і справ радянської влади. У пресі з'являлися пафосні твори на кшталт віршу поетеси із Нової Каховки Вікторії Смолій:

Земснаряди і машини
Все гриміло і гуло…
Йшли щоднини до вершини –
Це було, було, було !…

Зігрівались дні піснями,
Усміхався рідних плес,
І засяяла вогнями
Навкруги Каховська ГЕС [13].

У 1950–1952-х роках Борис Палійчук, український і радянський письменник, написав поему «Новая Каховка», російською, але з підкресленим українським колоритом, який реалізується виконанням її героями українських народних пісень. Її головний герой киянин, водій таксі, за своєю волею і покликом серця:

На строительство, в Каховку
Заявленье написал.

И начкадров мне путевку
Телеграфную прислал [6].

Далі він поринає у будні «грандіозного:будівництва»:

Но время нашего романа –
Работ начальная пора.
Шли баржи первых караванов
К причалам нижнего Днепра.
Иные шли к самой Каховке,
Сдавали груз в порту речном.
Другие – к новой остановке
В селе соседнем Ключевом [6].

Автор описує село як будівельний майданчик майбутньої Каховської ГЕС. Усі персонажі поеми: парторг будови, бригадир, виконроб, будівельники, начальник будівництва, – спрямовані на виконання поставлених партією завдань, «крокують в комунізм», співаючи пісню про Сталіна.

Подібні твори цілком відповідають тогочасній радянській ідеології, згідно якій влада рекомендувала висвітлювати масштабну подію всесоюзного будівництва у художніх творах, фільмах як ілюстрацію щасливого життя. Вони відтворюють складний, сповнений випробувань період українського буття – період радянської тоталітарної системи з цензурою, пристосуванством.

На будівництві Каховської ГЕС набирався вражень для майбутніх творів та розпочав свою творчу діяльність відомий письменник, лауреат Державних премій СРСР і УРСР Павло Загребельний. Перша його книга «Каховські оповідання» (у співавторстві з Ю. Пономаренком) по суті була збіркою газетних нарисів із життя будівників ГЕС і нового міста та колгоспників навколишніх сіл, що містять розповіді про соціалістичне змагання, постанови партбюро, стаханівську школу, сповнені тогочасного комуністичного пафосу, як-от: «*Машина була прикрашена лозунгами, квітами. «Спасибі товаришу Сталіну за Каховське море!» бігли по одному борту великі чіткі літери. «Всі шляхи ведуть до комунізму» тягся впродовж іншого борта виразний напис»* [3]. Герої його оповідань визнають позитивні зміни у своєму житті, погоджуються на переселення, бо «*море йде*». У книзі передано ритм будівництва, але відсутня тема негативного впливу на історичне середовище.

Ця тема хвилювала українського письменника та режисера Олександра Довженка, також свідка створення рукотворного моря. В 1952 році він із Москви, де знаходився в почесному засланні після книги «Україна в огні», був відряджений на Херсонщину зняти фільм про сталінське будівництво Каховської ГЕС. Три роки прожив він безпосередньо на будові, навіть був допущений на робочі наради. Митець зрозумів, що через це будівництво зруйнують цінний природний ландшафт Великого Лугу та історичні місця Запорозьких Січей, козацьких промислів, зимівників. Творчий геній Довженка виявився у тому, що попри сумлінне виконання держзамовлення він показав народну оцінку наслідків створення штучного моря, яке місцеве населення перефразувало на *горе*. Автор передає народний біль утрати рідного середовища. Сюжетотворча подія його «Поеми про море» – прощання мешканців із своїм селом, що підлягало затопленню. Не успішне завершення певного етапу будівництва, не радісне переселення у новобудови, а саме прощання, втрата рідного, звичного. Уривок із «Поеми»: «… *А сестра твоя, коли покидала стару хату, не плакала? Не цілувала куток старої печі? Не приказувала «Ой хатонько*

моя, голубонько, прощай! Спасибі за тепло, за добро!» [4]. У репліках героїв «Поеми» закарбовані національні мотиви розлуки, прощання. Відчуття приреченості, невідворотності, втрати оселі і землі пронизує увесь твір. У фіналі звернення: «*Любіть землю! Любіть працю на землі*» [4]. На землі, а не на водному просторі новоутвореного ландшафту. У «Щоденнику» до оплакування хати, землі, пташиного гнізда О. Довженко повертається неодноразово: «*Під воду піде весь Великий Луг, всі плавні, всі ліси, всі роскоші і красоти, в яких купалися й кохалися ми і предки наші, де складала юність наша пісні колись й думи, щезає все, і буде тут море*» [5].

«Як же колгоспники поставилися до ідеї моря і переселення?» – запитує О. Довженко у своєму «Щоденнику» і занотовує почуту відповідь: *«Проклинають усі, кого переселяють, всі, хто цей захід здійснює! – не витримав голова сільради і бабахнув правду. – Усі проклинають!»* [5]. *«Цей страшний сон переходив у дійсність майже непомітно»*, – читаємо вже в кіноповісті «Поема про море». – *«Весь Дніпровський Низ, від Запоріжжя до Каховки, зразу став невпізнанним. Пішов під дніпровську воду Великий Луг Запорозький, потонули навіки старі хрести на дідівських кладовищах… Все, що батькам і дідам віками здавалося красивим від перших дитячих років – все щезло»* [4]. Митець був свідком підготовки до затоплення села Покровське, коли висадили в повітря кам'яну церкву, зведену на місці січової церкви Підпільненської Січі. *«…У Покровському я пошкодував що бога немає. Мені страшенно захотілося, щоб він з'явився хоча б на п'ять хвилин. І, побачивши зруйнований негідниками пам'ятник давньої архітектури, споруджений на честь його Божої Матері, покарав лютою смертю темних і підлих іуд, що скоїли цю мерзенну справу. Прощай, Покровське! Віри в неіснуючого бога в тебе не зменшилося. Зменшилося краси…»* [5] – записав у своєму «Щоденнику» восени 1954 року На його думку, затопити Великий Луг – це те ж саме, що затопити британський Стоунхендж або римський Колізей. *«Багаті були плавні, поетичні і несказанно прекрасні. І от вони щезли. І жодна художня наволоч не змалювала їх на пам'ять нащадкам, боючись, мабуть, звинувачень у націоналізмі. Каховське море нічого уже не скаже нашим нащадкам про свою передісторію, ніби й зовсім її не було... Чаруючі історичні запорозькі ріки, заводі й села, де люди народжувались, кохали і вмирали – нічого не залишилося в пам'яті. Комусь так треба…»* [5]. А в кіноповісті голова колгоспу зі зникаючої Грушівки Сава Зарудний кличе усіх своїх земляків, вихідців із села. Розсилає їм листи від імені рідних, просить прибути мов на похорон і приготував для них промову: *«Буде море, і наше село назавжди піде під воду. Ось тут, де матері наші ще дівчатами складали колись пісні, буде дно морське. Художники, звичайно, могли б для музеїв написати хоч би сто картин. Щоб побачили колись люди на картинах морське наше дно, так нема художників. І я подумав: якщо вже не вистачило в них сумління чи розуму чи що інше ... – давай викличу свої»* [4].

Фільм «Поема про море» міг би бути останньою сповіддю митця-патріота, його зізнанням у любові до рідної землі, до України. Завершити його не вдалось, був змушений повернутись у Москву, де невдовзі помер.

«Буде, як там, на Каховському, де пів України пустили на дно. Великий луг вирубали весь, думали, море збудують, а збудували болото! Гниллю цвіте, на всю Україну смердить!» – це уривок роману О. Гончара «Собор» [2]. Також у музеї «Літературне Придніпров'я» зберігається рукопис його незавершеного роману «Великий Луг» про Дмитра Яворницького, проілюстрований матеріалами з Нікопольського музею, які показують затоплені дніпровські плавні. О. Гончар писав, що їх треба зберегти для прийдешніх поколінь [8].

Серед співців Великолужжя, зокрема тих, яких непокоїло його знищення, – і Віктор Чабаненко, науковець і письменник. Народився він у селі, яке затопило штучне море. *«Коли з родиною переселився у Кушугум,* – згадує він – *я часто їздив у плавню з батьком, бачив, як ішла підготовка до затоплення, як усе рушилося. Коли вже затоплювали, я стояв на Шпиль-горі й дивився – це було схоже на кінець світу. У мене є вірш про руйнацію Лугу «Ватаг-рятівник», якого я присвятив незабутньому Олесеві Гончару – палкому захиснику наших національних святинь. Ось він:*

Тієї осені помер Великий Луг,
Пішла на дно сплюндрована Гілея, –
Розгнівався загачений Дніпро
Й розлився на півсвіту мутнохвиллям...
Над пінявим шаленством диких вод,
Над обширом великої руїни
Пекельний клекіт розпачем повис –
То птаство перелітне вирувало:
Не стало предковічних берегів [12, с. 337].

Метафора «*мутнохвилля*» яскраво передає образ скривдженого середовища. Такі ж семантично навантажені колоритні образи виписані і в іншій його поезії:

Над «морем» Каховським гуде буревій
І чайка Мазепина плаче.
Вогнями, шаблями в імлі грозовій
Лютує прокляття козаче [12, с. 343].

Знищення козацької Палестини викликало праведний гнів Яра Славутича:

Клекотить запорозький мій дух –
Як невгасна вулканна лава,
Бо Великий затоплено Луг,
Бо в журбі береги Січеслава [10, с. 26].

Майстри художнього слова писали про спотворену фатальним будівництвом природу козацького краю, а разом з нею сплюндровану українську історію. У знищенні сакрального ландшафту вони вбачають зазіхання на символи української історії. Поет О. Сорока у вірші «Рідний край» із жалем говорить:

Нашу Січ і Луг сховало море,
Наша слава відлетіла в сни [9, с. 90].

Видатний археолог і поет Борис Мозолевський в одній із своїх поезій зображує жахіття наслідків загибелі Великого Лугу, зокрема вимиті Каховським «морем» козацькі домовини, що перемелюються «*безжальними лопатями турбін*»:

Де січові старі руїни
Волають про свої права.
Вночі козацькі домовини
Каховське море вимива [7, с. 4].

Про долю могили славетного кошового пише Микола Тютюнник у історичному віршованому романі «Іван Сірко», даючи нищівну оцінку наслідкам будівництва штучного моря:

Тут вирішать колись зробити море.
Та й закатають, дурні, рукава!
І скільки принесуть Вкраїні горя.
Не менше, ніж колись ще татарва!
Позатопляють хутора і села,
Позатопляють луки і лани.
І кладовища, і старі оселі
Геть знищать все новітні ті пани!
І знов не стало спокою Сіркові –
Ледь-ледь відбили у нахабних хвиль...

[11, с. 163]

Інтерпретуючи художнім словом стан сплюндрованої пам'ятки історії і природи, автори не втрачають надії на її відновлення, звертаються як до рятівних сил, сподіваних визволителів українського народу:

Запорозька Січ – прамати рідна!
І прабатьку наш Великий Луг!
Воля духу вашого побідна
Ви звільнить коли нас від наруг? [9, с. 91].

Рівноцінним злочином був підрив Каховської ГРЕС у червні 2023 року, що призвело до екологічної катастрофи, в результаті якої загинули люди, тварини, затоплені житла. Ця подія безумовно не обійдена увагою українців, що володіють пером. Першою відгукнулась на неї інтернет-спільнота. Поетичний контент мережі ілюструє реакцію українців на злочин агресорів, в якій немає розпачу, а є справедливий гнів і впевненість у відродженні національної святині:

Я повінню покрию все до горизонту,
знесе моя вода тяжкі гріхи
оголить змучену війною землю
відкрию марно вбитих звірів і птахів
Ту синю повінь я дощем покрию
оплачу долі, що пішли на небеса
Той бруд, який кидали в мене землю
Спаплюжена відкриється краса.

У поезії Галини Верес, написаній у червні 2023 року, відображена думка сучасників про те, що Великий Луг, опинившись у зоні військових дій, стає місцем відродження осередку військових звитяг, оберегом запорозького краю:

Великий Луг озвавсь через віки,
Щоб Україні нагадать про себе,
Як воювати вміли козаки,
Адже сьогодні у таких потреба.
А мо', то духів зболені серця.
Знак подали, аби ожити знову
Допомогти сьогоднішнім бійцям.
Урятувати землі, волю, мову?!
Тут і сарматів незборимий дух,
І характерників, що вміли воювати,
Вони й до Перемоги поведуть,
Аби і світ від зла урятувати [1].

Отже, затоплення Великого Лугу, унікального природного комплексу і місця значущих подій української історії знайшло відображення у творах художньої літератури й інтерпретується неоднозначно в залежності від авторського світогляду. Письменники, які підтримували рішення радянського уряду, свідомо обрали роль співців окупаційної влади, створення штучного моря декларували як прогресивне явище на шляху до комунізму. Ті ж, які сповідують національну ідею, в знищенні Великого Лугу уособлюють трагічну сторінку в історії запорозького краю. Особливо виразно це простежується у художніх текстах, створених за часів

незалежності в умовах відсутності цензури. Новий виклик, підрив Каховської греблі російською армією, також інтерпретується художнім словом і декларується як черговий злочин Росії, і разом з тим автори за допомогою художніх прийомів поетично формулюють надію українців на відродження національної святині.

Література

1. Верес Г. Великий Луг. URL: https://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=986391

2. Гончар Олесь. Собор. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php (дата звернення: 10.11.2024).

3. Гунько О. Павло Загребельний у Новій Каховці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php://www.biathlon.com.ua/ua/ (дата звернення: 10.11.2024).

4. Довженко О. Поема про море. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4165 (дата звернення: 10.11.2024).

5. Довженко О. Щоденник. 1939–1956. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=872 (дата звернення: 10.11.2024).

6. Засенко П. Забута поема про Нову Каховку. URL: https://novakahovka.city/articles/194190/zabuta-poema-pro-novu-kahovku (дата звернення: 10.11.2024).

7. Мозолевський Б. Де січові старі руїни. *Літературна Україна*. 2006. 9 лютого. С. 5.

8. Олесь Гончар і незавершений роман «Великий Луг». URL: https://www.museum.dp.ua/uk/news_1160/ (дата звернення: 10.11.2024).

9. Січовий Парнас. Антологія : поетичні твори вихованців Запорізького державного університету. Запоріжжя : ЗДУ, 2000. 398 с.

10. Славутич Я. Твори : в 2 т. Київ : Дніпро, 1994. Т. 1 : Поезії. 670 с.

11. Тютюнник М. Іван Сірко. Харків : СІМ, 2016. 170 с.

12. Чабаненко В. Українська Атлантида. Запоріжжя : Дніпровський металург, 2006. 405 с.

13. Novakahovka.city. URL: https://novakahovka.city/articles/272964/ (дата звернення: 10.11.2024).

Муравін О. В.
к. філол. наук, доцент
Запорізькій національний університет

ОДНА СТОРІНКА З ІСТОРІЇ МІСТА (ЗАПОРІЖЖЯ В ЛІТЕРАТУРІ)

Він піднявся на стародавніх берегах Славути, немов казковий велетень. Якщо вирушити в дорогу запорізькими вулицями, подорож буде досить тривалою – і по відстані, й вглиб історії. Зробимо таку спробу: проспект Соборний – проспект Лєніна – Адольф Гітлер штрассе – вул. К. Лібкнехта – вул. Соборна… 70-ті роки XIX століття…

Олександрівськ. 18 листопада 1879 р. близько 2 години ранку. Тепер не залишалося ні дня, ні години. Все було готове: приховано протягнуті дроти, в норах під шпалами лежало в мідних панцирях божество, зобов'язане в потрібну мить перевернути долю Росії. Народовольці Желябов, Окладський та Тихонов були на місці. Все було зроблено наче на совість. Царю цього разу, здавалося, не уникнути смерті. З'явився поїзд. Ближче, ближче. Желябов з'єднує дроти «пекельної машини». Секунда, друга, третя… Але потяг прогуркотів повз нього, а вибуху не сталося…

Вибуху не сталося, але у той момент зімкнулися струми Історії, замкнувся ланцюг, поєдналися життя, історія, література.

У 1973 р. вийшов роман Ю. Трифонова «Нетерпіння», у котрому автор розповідає про життя та діяльність А. Желябова, керівника революційної організації «Народна воля» (1879–1881). Яскраві сторінки у творі займає «олександрівський атентат 1879 року». Невипадковим було звернення письменника до подій кінця XIX століття: «Тоді багато сплелося одне з одним, зав'язалися незліченні вузли майбутньої історії. Ця епоха важлива для всього світу, тому що вона допомагає зрозуміти «гарячі події» сьогодення» [3, с. 66].

Переплелися історія та література. Принципи народовольців були співзвучні «моралі сили» італійського філософа М. ді Б. Макіавеллі. Йому приписують авторство морально-філософського висловлювання: «Мета виправдовує засоби». У своїй діяльності народовольці теж дійшли практики безконтрольного використання влади, не підпорядкованої жодним «вищим» моральним критеріям, і досягненню мети за будь-яку ціну, за будь-які засоби. Трагізм їхньої боротьби полягав у тому, що вони не могли не діяти, й у тому, що їхні дії були приречені на поразку. А. Желябов упевнений у тому, що їхні акції «розгойдають» народ: «Останнє вбивство: яка велика спокуса! І потім настане царство розуму. Торжество справедливості…» [5, с. 117]. Ілюзія. Самообман. Скептичне ставлення до цього самоспалювання і спалювання близьких в ім'я ідеї звучить у романі дуже чітко. Ю. Трифонов пише про діячів-змовників, відірваних від мас, які діють без підтримки народу і тому змушені вдатися до терору. Про це його листи, щоденники, статті, сам роман.

Нетерпіння стає основним принципом діяльності народовольців. «Підганяйте Історію, як стару шкапу», – закликав Андрій товаришів [5, с. 233]. Хвиля терактів прокотилася імперією. «Партія зовсім не збирається перетворюватися на корпорацію вбивць, фабрику таємних страт за нечаївським ідеалом. Йдеться зараз про одне вбивство. І, можливо, воно стане останнім» [5, с. 123], – Желябов намагається виправдатися перед Історією. Історія показала протилежне. Відповідь уряду не змусила чекати. Нетерпіння вимагало жертв. У 1879 р. «Народна воля» винесла царю Олександру ІІ смертний вирок. Почалася активна підготовка до виконання вироку. До пізньої осені цар перебував у Лівадії під Ялтою. Приймається рішення підірвати царський поїзд по дорозі назад до столиці. Шляхів повернення до Петербурга з Криму було два. Кілька терористичних груп працювало на різних ділянках шляху повернення імператора. Підготовку вибуху на ділянці Севастопольсько-Лозівської залізниці очолив А. Желябов. Він обрав місцем замаху місто Олександрівськ.

Олександрівськ виявився глухим містом. За спогадами письменника О. Афанасьєва-Чужбинського, «…одна слава, що повітовий, тисяч на шість мешканців. Перебуваючи над Дніпром, він ніяк не міг стати кращим за порядне село і, перебиваючись абияк своєю грошовою торгівлею… не представляє нічого втішного навіть для голодного мандрівника» [1, с. 15]. Так, місто могло похвалитися тоді лише 10-ма церквами та синагогами, 8-ма трактирами, 3-ма приватними «ілюзіонами» та 1-ою крихітною громадською бібліотекою. Центральну частину міста освітлювали 18 електричних ліхтарів. У жовтні 1879 р., сірим холодним днем до одноповерхового будиночка в три вікна на головній Соборній вулиці (нині пр. Соборний, 62 – *авт.*) запорошеного Олександрівська, що належав міщанам Тимофію та Марії Бовенко, підкотив найрозкішніший із тутешніх екіпажів. Ярославський купець Тимофій Черемісов, як іменувався він у документах, прибув у місто за казенною потребою. У проханні, поданому голові міської управи, йшлося про «побудову у місті шкіряного заводу (сиром'ятного, дубильного та іншого шкіряного виробництва)». Олександрівський голова був радий тому, що багатий купець має намір відкрити перспективну «справу» у його місті. Але міська Дума спочатку опиралася, боячись, що «почне бруднитися річка Московка».

Працювали ночами. Закладав міни сам Желябов. Залишалося чекати агента з повідомленням про точну дату прямування царського поїзда. О. Пресняков повідомив: «Царський потяг має проїхати через Олександрівськ 18 листопада вранці». Нерви були на межі, і ось настали той день і година: «…Через кілька хвилин він (Желябов) вбиватиме. І не лише літнього вусатого пана, а й усіх, хто з ним поруч, старих генералів, міністрів, коханок, дітей. Смерть ОДНОГО, а значить і 15-ти, і 28-ми та 43-х НЕ МАЄ ЗНАЧЕННЯ, КОЛИ СПРАВА ЙДЕ ПРО ЖИТТЯ І СМЕРТЬ НАРОДУ… Тільки смертю може бути виправлене це життя. І лише смерть, справедливий суд, встановлений природою може підірвати неправду і зло, що нагромадилися довкола... Що ж ви наробили, що нагородили на землі, якщо така людина, як А. Желябов, селянський син, студент, мирна людина, шанувальник

Лєрмонтова і «Тараса Бульби», через декілька хвилин буде вбивати?» [5, с. 188].

Потяг пройшов, але вибуху не було.Тільки 1925 р. таємниця розкрилася на судовому процесі у справі І. Окладського. Він, учасник Олександрівського замаху, наймолодший революціонер-терорист, вперше поставлений перед перспективою віддати життя «за майбутнє благо Вітчизни», просто злякався. І коли перевіряв міну востаннє, одним ударом лопати звів нанівець усі старання революціонерів…

23 листопада 1879 р. А. Желябов залишив Олександрівськ. Олександр ІІ цього разу уникнув смерті, яка наздожене його руками С. Перовської, І. Гриневицького та М. Рисакова 1-го березня 1881 р. (сім разів робили замах народовольці на царя, як і передбачала йому в 1867 р. паризька ворожка, стара циганка). «Нечаївщина» проникла в кров народовольців та розпочала свою руйнівну роботу. Більше сумнівів не буде: лише терор, лише фізичне знищення.

А. Желябов був заарештований незадовго до вбивства царя. Новоспечений государ задовольнив прохання свого підданого, й замість двох шибениць поставив п'ять. Було страчено А. Желябова, С. Перовську, М. Кібальчича, М. Рисакова та Т. Михайлова. Величезна російська крижина не розкололася, не тріснула, й навіть не здригнулася. Лише кілька тижнів страху: все неприємне, що зазнала петербурзька влада в холодні березневі дні 1881р.

Ось, начебто, і вся історія. Але є один момент, на який хотілося б звернути увагу. Чому саме Олександрівськ було обрано восени 1879 р. для замаху на Олександра ІІ? Чому червоною ниткою через усю розповідь Ю. Трифонова проходить звернення до героїчного минулого України, тема волі, запорізької вольності, республіки, котрі починаються з порівнянь: «Тесть (Желябова – *авт*.) став ще більш схожий на Шевченка, ще більше полисів, повисли вуса, засмутився погляд» та «тесть виявляв знамениту козацьку завзятість: бився за Андрія до останньої кулі» до «вечорниць», на яких молодий Андрій співав козацькі пісні («Гей, подивуйтесь, добрі люди, / Що на Україні повстало…»), козацьких приказок («І доблесть лицарська нічого не зможе перед силою ядра, що летить») [5, с. 16, с. 18, с. 75, с. 163, с. 234]. Чому «Олександрівський» епізод став одним із головних у творі? На одному з допитів у справі 1 березня А. Желябов заявив, що він житель півдня, добре знає місцеві умови, й що «з деяких ще інших міркувань» він хотів діяти на Півдні і просив, щоб йому відвели місце в південних заходах. Спробуємо взяти на себе сміливість висунути наступну гіпотезу. Так, звичайно, сиділи ночами над мапою, довго не могли знайти місця на Півдні, вибрали тому, що кілька людей з Комітету за своїх юнацьких днів бували в містечку. Але що стоїть за словами «і з деяких інших міркувань?»

Згадаймо, А. Желябов народився в Криму у Феодосійському повіті Таврійської губернії, закінчив парафіяльне училище в Керчі, був студентом юридичного факультету Новоросійського університету в Одесі, зі студентської лави брав активну участь у революційному русі. Желябов був добре знайомий з Україною, мав безліч друзів зі студентських років в Одесі, любив і знав український народ, культуру, пісні (відомо, що серед найулюбленіших Андрієм були козацькі, гайдамацькі пісні та балади), добре знав історію краю, вивчав

праці М. Костомарова та В. Антоновича. Ще в студентські роки багатьом товаришам розповідав про запорозьких козаків, про атмосферу істинно братської любові та довіри, яка існувала в Січі: «…наша Запорізька Січ, наше лицарство, було перейнято таким духом, що слово "брат" ще мало яскраво виражало сутність цих відносин», «А наше козацтво? Запорізька республіка? Та такої вільності світ не бачив!» [5, с. 172]. Чи не глибоко символічним було вчинити царевбивство саме тут, на землі славетної козацької вольниці? У Олександрівську А. Желябов розмірковує: «Ще думав, що поруч Хортиця, старовинний запорізький табір… Вольність завжди була найвищою і найблагодатнішою цінністю на цій землі. Ніяких ланцюгів не хотіло терпіти козацтво: ні державних, ні божих, ні отаманських, ні сімейних… І як же вийшло, що на найвільнолюбнішій землі утвердилося наймерзенніше самодержавство, якому за жорстокістю немає рівного у світі… І вже ні козакам тепер, ні Разіну з Пугачем відхилити та зрушити. Один вихід: підірвати...» [5, с. 172].

Якби А. Желябов «не прижився» в Петербурзі, він успішно діяв би в Україні. Серед багатьох підпільних імен А. Желябова було й ім'я Тарас (напевно, на ім'я улюбленого героя М. Гоголя). Був знайомий Андрій із багатьма діячами революційного руху України, серед них і з видатним українським публіцистом та критиком М. Драгомановим, який став одним із опонентів тактики народовольчого руху, противником терору у будь-якій його формі. А. Желябов пропонував М. Драгоманову співпрацю з «Народною волею», наполегливо просив схилити громадську думку Західної Європи на користь організації, зобов'язував взяти активну участь «у злобі дня рідної країни», просив стати охоронцем архіву партії. Але глибокою була незгода М. Драгоманова із тактикою революційного народництва. У своїх «Автобіографічних нотатках» 1883 р. М. Драгоманов записав: «Я справді поступово ставав дедалі більше противником російських революціонерів. Крім їх великоросійського централізму, антикультурних тенденцій, народницьких ілюзій, макіавеллізму засобів… мене поділяло із ними і зведення політичних вбивств… в принцип революційної боротьби…» [2, с. 67].

XX століття увірвалося в Історію стрімко, жорстоко. Роман Ю. Трифонова не втратив актуальності й у наші дні. «Терористи минулого століття, – писав у статті «Нечаєв, Верховенський та інші» Ю. Трифонов, – вбивали лише ворогів, представників самодержавної влади… Терористи тепер не зупиняються ні перед чим: підривають літаки, потяги, аеропорти, універмаги, народні гуляння та площі… Тероризм виродився у світове шоу. Бісівщина стала театром, де сцена залита кров'ю, а головна дійова особа – смерть. І є підозра, що це саме те, чого терористи, самі того не усвідомлюючи, прагнули» [4, с. 567].

У 1966 р. було знесено одноповерховий будиночок міщан Бовенко, в якому мешкали народовольці. На його місці збудували не висотний будинок-гігант, не найважливішу автомагістраль, а одноповерховий скляний павільйон «Город». На найближчому будинку встановили меморіальну дошку «Желябов А. І. (1850–1881), організатор та керівник партії «Народна воля», деякий час жив у Олександрівську, коли готував замах на царя». Наприкінці 1990-х, знову ж

таки за якоюсь сатанинською логікою в приміщенні магазину відкрилося кафе «Залізний Фелікс», тобто Дзержинський, який грізно стояв у парку навпроти…

Зникають імена, стираються назви вулиць, занурюється у Лету старий Олександрівськ. Коли проходимо вулицями сучасного Запоріжжя повз незліченні банки, дзеркальні вітрини «shopів» і «butikів», рекламних вогнів казино та залів гральних автоматів про що розповімо своїм дітям та онукам, про яку Історію?

Література

1. Афанасьев-Чужбинский А. Поездка в Южную Россию : в 2 ч. Санкт-Петербург, 1861. Ч. 1. : Очерки Днепра. 465 с.

2. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1970. Т. 1: Автобіографічний нарис. 531 с.

3. Трифонов Ю. Роман с историей. *Вопросы литературы*. 1982. № 5. С. 66–72.

4. Трифонов Ю. Произведения : 4 т. Москва : Художественная литература, 1986. Т. 4: Нечаев, Верховенский и др. 603 с.

5. Тріфонов Ю. Нетерпіння : роман ; пер. В. Кузьменка. Дніпро : Художня література, 1986. 383 с.

Мушкетик Л. Г.
д. філол. наук, чл.-кор. НАН України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ

РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ КОЗАЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ У ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОП-ГУРТІВ «ТІНЬ СОНЦЯ» ТА «ДЗВОНИ»

Українська масова культура активно відгукується на трагічні воєнні події сучасності, які збурили і мобілізували суспільство в умовах нової реальності. Від 2014 року, а надто від 2022 – початку Великої війни – стрімко ширяться усе нові й нові патріотичні пісні, гімни, марші у виконанні музичних гуртів та співаків, які залучають до своєї творчості не лише свіжі естрадні віяння, а й успадковані від минулих століть ідеї, традиції, топоси. І хоча інтерес до козацьких звичаїв, козацького фольклору не раз переживав ренесанс в незалежній Україні, у наші дні фіксуємо потужну ревіталізації цієї славної сторінки української історії, адже козацтво завжди було символом резилентності і мужності, опірності ворогам, оборони народу і держави, і нині ці якості втілюють сучасні воїни-захисники. Отже, козацька тематика наснажила, урізноманітнила сучасні пісні патріотичного спрямування, реактуалізувалася у просторі масової культури, набувши нових модифікацій у медіях.

В основі пропонованої розвідки лежить розгляд пісень героїко-патріотичного змісту двох сучасних українських поп-гуртів: «Тінь сонця» та «Дзвони», їхньої тематики, образів і символів, фольклорного підґрунтя, опертя на традиції славної козацької минувшини. У роботі використано праці культурологів, фольклористів та музикознавців (І. Бобула, В. Тормахової, В. Овсяннікова, О. Павленко, О. Кузьменко, О. Івановської та ін.), а ще інтернет-джерела, пісенні відеокліпи тощо.

Для музичної творчості обох гуртів властиве фольклорне спрямування, топоси козацької та іншої народної пісенності. Водночас вони суттєво різняться за стилем: так, гурт «Дзвони» є типовим представником поп-музики, її фольклорного напряму, натомість «Тінь сонця» більше тяжіє до року. Колектив «Тіні сонця» створений 1999 р. і репрезентує унікальний жанр «heavy-фольк» (його називають *козацьким роком*), в якому звучання бандури та скрипки поєдналося з традиційним рок-гітарним супроводом. Упродовж діяльності він випустив шерег репрезентаційних альбомів, його назва, однойменна пісня і емблема символізують сонячне затемнення, боротьбу сонця, добра з темрявою. Фронтменом групи є Сергій Василюк, автор багатьох пісень (слів і музики), який нині служить у лавах ЗСУ, в аеророзвідці (позивний Новояр). Музичний стиль гурту «Дзвони» – це синтез сучасних танцювальних ритмів і мелодійного року на основі українського, зокрема гуцульського, фольклору. Він заснований 1984 року у м. Коломия, лідер гурту Володимир Кузнєцов, співак, композитор,

заслужений артист України. Чимало пісень для гурту написав відмий поет-пісняр Вадим Крищенко. Наснагу і оптимізм музиканти обох гуртів черпають в історичній пам'яті народу, давній славній минувшині, у фольклорі, міфологічних образах, що додає їхньому стилю драйву та атрактивності. Музиканти застосовують різні форми звертання до традиційної творчості народу. Це, зосібна, обробки, ремікси, кавери тощо українських народних пісень, їх цитування, залучення народнопісенних топосів, символів до текстів і музики. В. Тормахова виокремлює такі різновиди взаємопроникнення естрадної музики та фольклору: «1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання» [3, с. 8].

Чимало обробок народних пісень козацької тематики зустрічаємо у творчості гурту «Дзвони» («Їхали козаки полем», «Їхав козак за Дунай», «Розпрягайте, хлопці, коней» тощо), на частину з яких зроблено кліпи воєнної тематики. А. Фурдичко свідчить: «Поєднання музичного фольклору та популярної естрадної музики дає змогу повернути на поверхню забуті або неактуальні серед молоді теми культурного й історичного минулого тощо» [4, с. 1206].

Своєрідною візитівкою групи «Тінь сонця» є пісня «Козаки» («Їхали козаки») на слова і музику українського бандуриста, музиканта, воїна Василя Лютого (Живосила). У творі постає типова для козацького часу картина – козаки їдуть полем, співають, возвеличують військові походи і козацьку вольницю («*Коли козак в полі, тоді він на волі*»), адже в усній словесності *козацька воля* екстраполюється на поняття *долі*, що означає зовнішню і внутрішню свободу, без неї козацьке існування не має сенсу. Поняття волі (свободи) як моральний феномен досягло свого апогею у період козацтва, світогляд якого формувався в умовах жорстоких боїв з ворогами, суворого похідного життя, дисципліни. Про надціннісний характер волі йдеться в давніх епічних жанрах фольклору – думах та історичних піснях («*Старая козацькая воля, козацькая слава, що по всьому степу дибом стала*»), прислів'ях та приказках. З головних чеснот козацтва пріоритетними стали патріотизм, сміливість, вірність обов'язку, гідність, стійкість тощо, нині їх репрезентують українські воїни-захисники.

Заклик до незламності, оборони рідного краю із взоруванням на козацтво звучить у пісні маршевого характеру «Гуртує нас воля» гурту «Дзвони» (музика В. Кузнєцова, слова В. Крищенка).

То хай же гуртує нас воля єдина
І мужність козацька приходить до лав!
Все треба зробить, щоб жила Україна,
Щоб день переможний для нас засіяв! [1].

На подібну тематику складено пісні гурту «Вільним небокраєм», «Громом і вогнем»: «Мчать козаки» («*Вогняні шаблі, вогняні пістолі у долонях, / Мчать наші козаки на залізних / небесних конях*»). На останній текст створено кілька кліпів. Один з них починається кадрами з кінофільму «Вогнем і мечем», козаки

воюють на конях, а далі сучасність – війна, розруха, смерть, по телевізору виступає Путін, а ще військові будні солдат, у кінці – козаки-привиди летять на конях серед хмар. Властива нашому часові мультимедійність, тобто гібридизація усних, письмових, візуальних, аудіальних форм комунікації, дозволяє подавати пісню як драматичний твір, всесторонньо впливати на слухача. Нові виміри виявляє ширення відеокліпів в інтернеті (вірусність, віральність), обговорення, тощо. Тексти можуть доповнювати кадри з фільмів, картин, замальовок про козаків, козацьких танків, давніх і сучасних.

Свобода як найвища цінність, за яку треба боротися понад сили, вербалізується в пісні «Громом і вогнем» (слова і музика С. Василюка): «*За свободу вставай до бою… / Громом і вогнем розбудим, поведем / До сонця вознесем буремний край*!», воїни-патріоти стоять на смерть за свій багатий і чудовий край, рідну землю. У пісні «Тримайся, козак» підбадьорюють молодого хлопця-солдата, сучасного козака, який воює «*за волю, за правду, за вільне життя*». Він стає на герць з ворогами заради неньки-батьківщини, батьків, дружини, дітей і, зрештою, перемагає, бо вірить у свою силу, адже він на стороні правди і добра. Недарма на пісню створено кліп про захист Донецького аеропорту в часи АТО, коли своєю мужністю вразили увесь світ його незламні захисники, т. зв. кіборги.

Одна з наріжних категорій козацького етосу є слава**.** Недарма Павло Чубинський увів до українського гімну слова (зараз його часто називають Гімном-Славнем): *«Ще не вмерла України ні слава, ні воля*», а Тарас Шевченко писав: «В *своїй хаті своя й правда, і слава, і воля*». Епітет *славний* треба заслужити, це героїзм у боях і самопожертва у боротьбі з ворогами. Мета сучасних воїнів-героїв, як і в давнину козаків, – боротьба за свободу, батьківщину, добування слави, безсмертя, а не здобичі, матеріальних благ на противагу мародерам-росіянам. 110-й окремій механізованій бригаді імені генерал-хорунжого Марка Безручка, яка героїчно боронила Донецьк, музиканти «Тіні сонця» присвятили славень «За Свободу і за Честь!», де воїни, у яких «*міць душі тримає стрій*!» стоять на захисті вищих цінностей, честі і свободи свого краю, «*життя, що нищить смерть*!». У пісні «Вишневий садок» людину ставлять перед моральним вибором: «*На прю чи на кіл – вибирати тобі, / Загинути в бою чи гнити в тюрмі. / А хто ж ти – кріпак чи козак?»* Як відомо, великою ганьбою і соромом для козака були вияви легкодухості і боягузтва, неслави і безчестя.

Обробку народної пісні «Ой з нашого роду не качайте воду» подали «Дзвони» у треку «Козацька пісня» («Поріділо козацтво від втоми і ран») (слова – В. Крищенко, музика – В. Кузнєцов). Пошанування батька як глави сім'ї, роду, його беззаперечний авторитет сприяв поширенню звертання *батько* на українських гетьманів, полководців, інших очільників, про це в пісні: «*Наслухаємо, батько, пораду живу / Твого вірного й чесного слова»*. За часів Запорозької Січі побутували звертальні форми, подібні до звертань у родині: *батьку (гетьмане, отамане), діти мої, братове* тощо, що зумовлене «гуртовими порядками», які передбачали рівність усіх козаків між собою, а

взаємини молодих і старших мали родинний характер. У відеоряді бачимо паралелі з минулого і сучасності, зокрема з життя сучасних військовиків, війни, нинішнього кошового – Валерія Залужного.

Типовий мотив традиційних пісень – прощання дівчини з хлопцем, козаком, представлено у треку гурту «Дзвони» «Коли ти в армію ідеш»: дівчина прощається з коханим, плаче, дарує хустину, його також чекає мати і він повертається. Пісня збагачена народнопісенними алюзіями, символами, постійними епітетами (*червона калина, зелений гай, вишневий сад*), лунає засторога для хлопця, аби він *не ламав калину,* тобто не зводив дівчину, адже в традиційному суспільстві вона мала дбати про свій моральний престиж і не давати привід пліткам. Народнопісенні тропи додають звучанню, з одного боку, глибини, зворушливості, інтимності, а з іншого – увиразнюють його мотиваційні, закличні інтенції.

З фольклору у авторські пісні перейшли й сакралізація, персонізація власної вітчизни, вона священна, так само як і мати для українця, й таким чином експлікується у складному слові-знаку *мати-Україна, Україна-ненька*, про це пісня «За Вкраїну-неньку» (слова Василя Ковтуна, музика С. Василюка). У першому куплеті вербалізується типова картина з давньоминулого України – автор звертається до слухача (*козаче, друже*) стати на захист України-неньки, як колись ставали козаки. Опору, підтримку вояк отримує у своїх побратимів, які гуртуються і яких уже сотні і тисячі: «*На світанку сурми клич, / Знову йдем до бою, / Поміж тисячі облич / Наші є з тобою*!». У пісні вжито фольк-стилістику, постійні епітети: *житнє поле, козацька слава, чисте поле, переможний бій;* психологічний паралелізм: *зацвіте калина – буде вільна Україна* тощо. Крім матері, України у піснях постають також такі еталонні поняття як *честь, слава, свята віра, правда, Бог, прапор.* До персоніфікованого образу України звертаються воїни перед боєм у пісні «Дзвонів» «Україно-мати» (*«Україно-мати, ми твої сини, / Перед лютим боєм ти нас пригорни…»*), (слова Вадима Крищенка, музика Геннадія Татарченка), які ідуть визволяти *волю з могили*, що є алюзією на вірші Т. Шевченка і народну пісенність.

Як у рядках однієї з пісень з болем констатують музиканти, нині «*Ми до хрестів, як до розп'ять приперті»*, країна віддає останню шану своїм воїнам-героям. У творах «Тіні сонця» про загибель бійців закладено глибокий філософський підтекст, що іде корінням у козацькі часи – ідея духовного безсмертя людини на відміну від її фізичної загибелі, тому козацька могила набуває символічних вимірів у фольклорі: з одного боку, занепаду давньої козацької слави, з другого – вічного життя, можливості відродження духовної сили нації. Про таку спадкоємність ідеться у композиції «Козача могила» (музика – С. Василюк, слова – Костянтин Науменко):

Крізь сни та крізь мрії пройде твоя душа,
Честь твоя збереже наш край.
Твої сини та онуки почують у серцях
Голос твій, він і вкаже шлях... [2].

У сучасній популярній музиці патріотичного спрямування героїчне і трагічне поєдналося з комічним, сатиричним, адже гумор дозволяє розслабитися, зменшити вплив негативних факторів на людину, висміяти ворога, відчути власну перевагу над ним, про що, власне, баляндрасили і козаки. Такою піснею є сатиричний твір гурту «Дзвони» «Ой ляля-ой ляля, будем бити москаля», де висміюється вороже військо, яке «*дає драпака*» і порівнюється з чортами.

Кращі патріотичні пісні сьогодення завдяки своєму змісту, подібною до фольклорної легкістю сприйняття, звертанням до глибинних шарів як індивідуальної, так і колективної підсвідомості зайняли достойну нішу в масовій культурі України і репрезентовані як кількісно, так і якісно. Вони адресовані як воїнам, так цивільному населенню і виконують важливу адаптивну функцію у зраненому війною суспільстві, мають психологічно-сугестивний ефект, даючи надію, підносячи дух, виховуючи опірність і стійкість. До адаптивної можна додати інтеграційну, комунікативну, ідентифікаційну, естетичну та ін., які виконує музичне мистецтво у час воєнного лихоліття.

Від 2014 року в українській поп-культурі було створено багато пісень воєнного, патріотичного спрямування, серед них виразним залученням козацької героїки вирізняються колективи «Тінь сонця» та «Дзвони». Їхні твори значною мірою оперті на давні українські, зокрема козацькі військові традиції, цінності, висловлені у музично-пісенній мові. До сучасних пісень увійшли як їх тематичні, так і мотивні шари, а ще нового звучання набули давні символи, міфи, коди, знаки, осучаснилися образи й поетика фольклорних пісень. Популярними є образи свободи, козацької волі і слави, України-неньки, фізичної смерті і духовного безсмертя тощо. Деякі пісні стали гімнами нинішньої війни, набули міжнародного резонансу через Інтернет. Пісні гуртів виконують ідентифікаційну, адаптивну, компенсаційну функції, сприяють єднанню народу в трагічний період його історії, служить моральному вихованню молоді.

Література

1. Гурт Дзвони. Гуртує нас воля! URL: https://www.youtube.com/watch?v=Tz1ylzzMkC0 (дата звернення 10.11.2024).

2. Тінь Сонця. Козача могила. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2QZ8lU8n3UU (дата звернення: 10.12.2022).

3. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. … канд. мист. Київ, 2007. 17 с.

4. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва. *Народознавчі зошити.* 2017. № 5 (137). С. 1198–1207.

Нестерук С. М.
к. філол. наук, доцент
Рівненський державний гуманітарний університет

ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ ЯК ЖАНРОВА ТРАНСМУТАЦІЯ В УРБАН-ФЕНТЕЗІ О. ЗАХАРЧЕНКО «МЕТРО ДО ТЕМНОГО МІСТА»

Наприкінці XX століття теорія жанрів літератури пережила інтенсивний та дискусійні періоди. Тектонічні зрушення у розвитку оповідальних форм, перебудова роману, поява нових літературних форм (приміром таких як «фентезі») засвідчили історичну модифікацію структури та системи жанрів. Будь-яка література без жанрів ніколи не існувала. Як наголошував Ц. Тодоров, «жанри функціонують як "горизонти очікування" для читача як "моделі письма" для автора» [2, с. 29]. Тому жанрова система зорієнтована не стільки на виявлення константних структур тексту, а й на ствердження способів породження нових смислів.

Термін «трансмутація» вживаємо у власне ламарківському значенні й розуміємо як мутації, що найбільше проявляються на рівні окремих піджанрів. Як відзначала Т. Бовсунівська, «жанрову модифікацію можна визначити лише наприкінці твору, а жанрові трансформації помітні вже на його перших сторінках» [3, с. 88]. Urban fantasy – це новий піджанр, котрий сьогодні потужно розвивається і віддзеркалює частину руху змін, що означується терміном «ревізіоністська фантазія».

Роман «Метро до Темного Міста» Олени Захарченко (2022) є складним і багатогранним твором, який можна розглядати крізь призму жанрової трансмутації. Жанрова класифікація твору не однозначна, адже послуговується моделями чарівної казки, чарівно-лицарської епопеї, горрору, роману виховання, подорожі, міфу. Структурна модель тяжіє до квесту, осердя якого акумулюється довкола випробувань героїв. У цьому випадку метою є порятунок «Іншого Києва» від Демона.

У романі локус Києва втілює місце дії, образ та середовище. Структуру столиці наповнюють рухомі та нерухомі елементи, що переплетені й пов'язані особистими / колективними історіями, різноманітним пам'яттєвим досвідом.

Ключовим маркером київської гетеротопії стає «Інший Київ», як простір уяви, місце пригод і випробувань для героїв. Топіка «стародавнього Києва» функціонує через принцип відбудови / відновлення втраченого раю. Ось одна з цитат героїні «іншого світу», Любави, про побудову альтернативного Києва: «Інший Київ з'явився тоді, коли й Київ звичайний, у давні-давні часи. Все, що витіснялось із міста, потрапляло до його підземель, дахів, печер, таємних закапелків й інших місцин, де люди не бачили, і там жило: привиди, тіні, русалки, волхви, демони кладовищ ("О, хоч щось знайоме", – подумав Марко), згодом – монахи, що занадто захопились читанням, молитвами або чимось іншим, і не помітили, як померли. Воїни, які Київ захищали. Але були там й інші, хижі персонажі, що весь час намагалися місто зруйнувати» [1, с. 16].

Спочатку упорядкованість, а згодом хаотичність альтернативного простору Темного Міста засвідчує фентезійність та симулякрованість історії: «…Місто … охороняли примарні, утім сильні істоти, яких пізніше стали називати Лицарями Києва, один із них – Аскольд – почав порядкувати в Іншому Києві, саме він відокремив райони, де мали жити всі ці хижі істоти, щоб не пожирали інших. Аскольд побудував Бібліотеку, при Бібліотеці постав Монастир. А ще пізніше інший Лицар Києва, монах Іван, збудував навколо Монастиря фортецю, де часто ховались від ворогів, яких в Іншому Києві теж вистачало» [1, с. 16].

Часовий рівень тексту моделює історію й історіографію у фантастичній реальності. Кореляція простору й часу не є сталою, про що неодноразово заявляють персонажі: «… я народилась у Темному Місті, але часто переходжу Межу між нами і реальним Києвом. Все, що за Межею, для людей і для мене невидиме, бо я ж теж людина, але Межу можна перейти і в той, і в інший бік. Перейдеш туди – опинишся серед наших примар, перейдеш назад – вже примар не бачиш. Ясно? Я часто переходжу...» [1, с. 19]. Реверсивність часу підтверджує рух історії в обох напрямках.

Центрами структурування простору виступає міський топос, що наповнений об'єктами й знаками, котрі допомагають героям орієнтуватися на місцевості: «Через п'ять будинків по вулиці починається парк, в парку – витік річки, яка одразу ж ховається під землю. Всі київські малі підземні річки – наші, їх майже сотня, і ми ними опікуємось теж, вміємо там ходити, плавати, ховатись у річках» [1, с. 20].

У романі О. Захарченко історія Києва моделюється через дисперсії (термін М. Фуко) географії, позаяк нагадує мережу, перехрещених між собою ниток. Топоніміка характеризується інтертекстуальністю, оскільки відсилає читача до попереднього історичного досвіду. Письменниця сутність історії розкриває не «крізь час», а як картографічний обрис мегаполісу, структурними характеристиками якого виступають децентрованість, гібридність та гетерогенність. Відтак простір є формою існування та функціонування історій, легенд та міфів.

Текстова партитура нагадує багаторівневу просторову картину, «гетерогенну суміш», в якій архітектурні будівлі Києва перетворюються у контр-місця для «іншого» Універсального світу. Як результат народжується складний симбіотичний механізм, котрий перебуває в постійному русі. Ув'язнення людей та об'єктів в міському просторі дисциплінує та структурує історичні моменти роману. Динамізм простору засвідчується «перевертанням» відносин.

Просторовий вимір твору постулює горизонтальну й вертикальну проекції та квест як тимчасове утворення.

Література

1. Захарченко О. Метро до Темного Міста : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2022. 232 с.

2. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе ; пер. з фр. Є. Марічева. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 162 с.

3. Бовсунівська Т. Про співвіднесеність жанрової трансформації та модифікації: кілька методологічних спостережень. *Діалогічні обертони* : науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської ; наук. ред. С. Маценка ; відповід. ред. О. Левицька. Львів, 2014. С. 75–90.

Ніколаєнко В. М.
к. філол. н., доцент
Запорізький національний університет

ДОЛЯ ДИТИНИ В РОМАНІ С. ТАЛАН «РОЗКОЛОТЕ НЕБО»

Роман сучасної української письменниці Світлани Талан «Розколоте небо» на Міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова–2014» потрапив у поле інтересів видавця, виборовши таким способом не лише його нагороду[5], а й шанс на короткий шлях до читацької аудиторії. Уже влітку того ж року твір було видано [1]. Те, що ідентичною нагородою видавцями відзначено й роман Н. Доляк «Чорна дошка»[6], свідчило про інтерес до теми Голодомору 1932–1933 років і особливостей її художньої репрезентації.

Попри те, що і наукова, і художня бібліотека Голодомору вже доволі таки численна, дослідження тривають. Це стосується й роману С. Талан «Розколоте небо», який студіювали Ю. Ласкава, Т. Николюк, В. Ніколаєнко, О. Пухонська, Л. Романенко. Мета й завдання нашої роботи полягають у осмисленні й аналізі долі дитини в романі С. Талан «Розколоте небо», актуальність же криється в першій спробі наукової рецепції заявленої теми в обраному творі.

Події, які розгортаються в луганському селі Підкопаївка, за чотири роки[7] докорінно змінюють життя селян. Нещодавно заможне село втрачає інтерес до життя: люди «пограбовані, розтоптані, зламані жорстокістю влади були приречені на смерть» [2, с. 321]. Серед приречених на голодну смерть найбільш вразливою категорією були діти. Їм найскладніше відповісти, на запитання «чому?», якщо воно стосується задоволення базових природніх потреб організму людини. Вони не можуть потурбуватися про себе. Зрештою, вони ростуть, отже, потребують збалансованого харчування, батьківської турботи, дбайливого догляду, фізичної та розумової активності тощо.

Діти рідко виступають головними героями творів про Голодомор, але без осмислення їхніх образів, художньої рецепції їхніх доль не обходиться жоден письменник у творах середньої й великої епічної жанрових форм. Не є винятком і С. Талан. У романі «Розколоте небо» авторка зображує дітей різних вікових категорій: від немовлят до тих, що вже стоять на порозі повноліття.

Діти, яким судилося жити в 1932–1933 роках, не менш ніж дорослі переживали страшні випробування й тортури голодом, моральне насилля, хвороби від виснаження тощо. Долі їхні складаються по-різному. Так, коротке життя хлопчиків-близнюків Чорножукових обривається у вогні палаючої хати, яку батьки власноруч підпалюють зсередини на знак протесту проти конфіскації їхнього майна і взагалі політики влади та насильницьких методів її утвердження.

[5] Номінація «Вибір видавця»
[6] Роман Н. Доляк уперше вийшов друком улітку 2014 року в харківському видавництві «Книжковий Клуб "Клуб сімейного Дозвілля"»
[7] Події в романі С. Талан «Розколоте небо» розгортаються упродовж літа 1929 – 13 вересня 1933 року

Із шести дітей Ольги Чорножукової виживає четверо. Мати, прагнучи врятувати дітей, зважується на непрості рішення. Так, старшу 17-річну Олесю («мала зростом, худюща, зеленюща, квола, хвороблива» [2, с. 100]) видано заміж за комсомольця Йосипа Пєтухова. Ця дитина-жінка не лише змушена жити з нелюбом, а й терпіти щоденні словесні й фізичні цькування чоловіка та свекрухи. План порятунку Олесі зазнає краху – дівчина накладає на себе руки, не витримавши наруги свого чоловіка і його п'яної компанії, і, що не менш важливо, холодності матері, яка, дбаючи аби її дочка не голодувала й не потрапила до списку куркулів та членів їхніх родин, відвертається від своєї дитини.

Дванадцятирічний Василько переживе Голодомор завдяки швидкому розуму і рішучості матері: він замінить сироту-поводиря кобзаря Данила, якого в грудні 1932 року скосить підступна хвороба. За іронією долі хлопчики тезки, тож простежується певна символічність у тому, що невдовзі Василько також втратить батьків (батько помре, наївшись зеленої пшениці, а мати – від гангрени), а його самого вразить куля під час розстрілу кобзарів.

Із трьох онуків Павла Серафимовича Чурножукова, які задля порятунку були віддані власною матір'ю чужим людям, виживе лише Ольга. Вона не пам'ятатиме, що мати лишила її під дверима сиротинця після того, як стала свідком споживання дитиною шматочка хліба, витягнутого з рота мертвої баби. Доля дівчинки складеться доволі добре. Вона стане лікаркою, за розподілом кадрів потрапить у рідне село, але родовим зв'язкам не судилося відновитися: ні тітка її, ні вона тітку Варю не впізнає. Подібна доля спіткала й Петрика. Мати зважиться віддати немовля чужому чоловікові, похоронивши двох дітей 10 і 3 років. Хлопчик виросте в одному з російських дитячих будинків, до якого його заберуть із вагона поїзда обходчики. Але, на відміну від Ольги, у дорослому віці він довго шукатиме своїх батьків.

Образи дітей спочатку з'являються на сторінках твору рідко, але ця тенденція змінюється у зв'язку із загостренням продовольчої ситуації. Смертність дітей зростає («Чули, що Климчиха відвезла на цвинтар двох дітей? – «Старших чи молодших? – «Молодших. Старші ще живі» [2, с. 250]; «Дитина вп'ялася зубчиками у свою ручку. Ротик і ручка у неї були у власній крові…» [2, с. 285]). Діти все рідше відвідують школу, а ті, що мають бодай якісь сили дістатися до навчального закладу, думають не про навчання, а про їжу: «один учень його (вчителя – В. Н.) запитав: "Правда, що можна їсти людське м'ясо? Кажуть воно солодке і смачне"» [2, с. 252–253]. Частіше трапляються випадки канібалізму. Хтось завдяки тому, що торгує людським м'ясом, рятує своїх дітей, але буває й так, що знавіснілі від голоду люди бачать у дітях поживу. Наприклад, Іванко Уляниди за кілька місяців після свого народження стає жертвою власної божевільної матері, ніби підтверджуючи її пророцтво, яке рефреном проходить через увесь твір: «Своя плоть буде найсмачнішою… І рідною кров'ю дітей годувати будуть» [2, с. 31, с. 292].

Чи не найщасливіша доля судилася двом молодшим онукам головного героя Павла Серафимовича Чорножукова Маргаритці й Сашкові, які, завдяки материній любові до життя і її силі духу та батькові дівчинки, залишаються

жити. Щасливий вітаїстичний фінал твору – натяк на відродження життя після смертельного лихоліття й на відновлення пам'яті роду, хоч і в майбутньому.

Отже, доля дитини Голодомору складна, виснажлива, травматична, а часто й трагічна. За умови виживання діти часто залишалися сиротами, а державне виховання переважно досягало своєї мети: формувало людину нового типу – радянську людину.

Література

1. Побачили світ книги лауреатів «Коронації слова» Наталки Доляк та Світлани Талан. URL: http://ukrainka.org.ua/talan-svitlana?page=1 (дата звернення 10.11.2024).

2. Талан С. Розколоте небо : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного Дозвілля», 2014. 352 с.

Ніколаєнко В. М.
к. філол. наук, доцент
Миронюк В. Ю.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

ОБРАЗ-СИМВОЛ СКІФСЬКОЇ БАБИ В ПОВІСТІ В. ШКЛЯРА «ЧОРНЕ СОНЦЕ»

Кочові народи, що пересувалися українським степом, у спадок нащадкам залишили монументальні кам'яні скульптури, які називають кам'яні баби або боввани, створення котрих пов'язують із традицією степових курганів: «В українських степах залишилися… пам'ятки каменерізного мистецтва половців… Для них кипчаки вибирали місця на найвищих ділянках степу, вододілах, курганних могильниках… У центрі святилища… ставили одну і більше чоловічих або жіночих статуй (балбалів), повернутих обличчям на схід» [2].

Кам'яні фігури засвідчують світосприйняття, яке сформувалося в давнину серед кочівників. Вони репрезентують традицію і є надбанням культури як із погляду формування асоціативного ряду витворів скульптурного мистецтва, так і образно-художніх рефлексій, які збуджують уяву майстрів слова до тепер.

У художній літературі образ кам'яної баби стає символічним і належить до низки архетипів, серед яких одним із важливих і невід'ємних у структурі колективних уявлень про світ, котрі сформувались на рівні суспільної підсвідомості, вважається загальноміфічний образ жінки, що проявляється у різноманітних іпостасях, охоплюючи «не тільки індивідуальну мати людини, а й також усі материнські фігури. Сюди входять загальний міфічний образ жінки (Скіфська баба, Венера, Мати Природа) і символи підтримання і виховання. Архетип матері включає не тільки позитивні фігури, а й негативні, такі як грізна, панівна або нищівна мати» [4, с. 37].

Давня скульптура кам'яної баби набуває поетичного осмислення у творах Л. Костенко, зокрема у вірші «Скіфська баба» та поемі-баладі «Скіфська одіссея»; у віршах В. Вовк «Скитська баба», Л. Геньби «На гойдалці почуттів», М. Шевченка «Скіфська баба», Яна Славутича «Кам'яна баба» та інших.

Образ скіфської баби є актуальним і в теперішніх реаліях. Переживаючи події російсько-української війни, митці передають власне сприйняття сьогодення в тій чи тій художній формі. Як наприклад, у моновиставі «Проста українська скіфська баба», підготовленій за твором Тамари Горіха Зерня «Доця», в образі скіфської баби постає сучасна українська жінка, котра захищає рідну країну від ворогів чи стала рятівницею або опорою для чоловіка [6].

Семантики образу-символу набуває скіфська баба в повісті В. Шкляра «Чорне Сонце», в основі написання якої лежать реальні події: вивезення азовцями скульптури давньої кам'яної баби, що опинилася в зоні бойових дій [див.: 1].

Про скіфську бабу читач дізнається вже з перших рядочків повісті: її помітив головний герой – воїн-азовець Маляр – під час бойового зіткнення: «Не скажу, що я закохався у неї з першого погляду, але вразила мене ця красуня… Я впав на землю, але навіть тоді, перевівши подих, глипнув з-під каски на диво, яке невідь-звідкіля тут уродилося» [6, с. 9].

Опис кам'яної скульптури, побудований на архетипній асоціативній символіці міжкультурного рівня: «Вона стояла серед розбомбленого подвір'я гола-голісінька – сама богиня Лада… Не можна сказати, що вона аж так уже сяяла вродою.., але її обличчя було загадковішим за усмішку Мони Лізи [6, с. 9]. Відтак у тій степовій статуї, яку головний герой спершу лише номенує займенниками (вона, в ній, її), воїн-азовець побачив чи навіть швидше відчув і сприйняв на рівні підсвідомого той уособлений жіночий образ, що таїть риси жінок, котрі є символами певного культурного простору та визначають аксіологічні орієнтири світової спільноти, – це, зокрема, давньослов'янська богиня любові, злагоди, гармонії, світового порядку і благополуччя Лада та середньовічна європейська красуня з картини італійського художника Леонардо да Вінчі Мона Ліза. Проте у тій скульптурі воїн побачив жінку, яка своїми кам'яними руками віками оберігає лоно, де зароджується нове життя. Тож, короткими штрихами автор окреслює унікальність цієї кам'яної степовички, спрямовуючи читача до розуміння глибини та символічності образу.

Образ скіфської баби в повісті В. Шкляра – динамічний, розгорнутий у сюжетній площині твору та містичний. Маляр із побратимами виконував бойове завдання і, заглянувши за причілок покинутого господарями будинку, «…раптом угледів те диво. Угледів оголену постать… Та я ще не встиг намилуватися нею, як на тому місці, куди пропонував іти Сіроманець, гахнула міна… Притулився до теплого каменя, бо це була справжнісінька скіфська баба. Тієї ж миті вона здригнулася від ударів осколків, які з противним скреготом дзизнули об камінь» [6, с. 15]. Виписаний автором реалістично-містичний образ скіфської баби за семантичним навантаженням близький до міфічної богині Берегині (у міфології слов'ян – це «нижче жіноче божество чи дух-охоронець» [3]), яка уособлює материнське заступництва від усякого зла.

Письменник обрав вдалий прийом репрезентації містично-філософського образу скіфської баби як берегині життя воїна, акцентуючи увагу саме на ціні людського ЖИТТЯ. Маляр, виконуючи бойове завдання, перебуває в стані загостреного світовідчуття, тож осягнення кам'яного «дива» відбувається в його свідомості поступово: від ірреально-містичного зорового сприйняття до реалістичного й навіть деталізованого («Скіф'янка мала зовсім невиразне обличчя, обшмугляне тисячолітніми дощами, вітрами, негодами, і на тому обличчі не було ні рота, ні носа, ні губ, лише проглядали виїмки очей… У неї були продовгуваті обвислі груди (мабуть, через те її називають бабою), а найвиразніше, що вона мала, – це руки…» [6, с. 15]), на яке й накладається нове пізнання, котре, за припущенням головного героя, з'являється в умовах, «коли землю й повітря шматують вибухи» [6, с. 15], і перебуває за межами можливого досвіду («руки, цнотливо складені внизу живота, і в тому… була якась глибинна

суть, якої я ще не міг збагнути, але мені чомусь стало моторошно» [6, с. 15]). У раціональне мислення воїна повільно закрадається думка про духовний трансцендентний зв'язок із кам'яним «дивом», яке вберегло життя.

Треба зазначити, що для увиразнення внутрішніх образних сенсів, котрі приховують тонкий зв'язок реального з уявним, письменник, змальовуючи портрет скіфської баби, зосереджується на деталях: очі, руки, груди («вигодували ціле плем'я» [6, с. 15]), – які забезпечують ефект оживлення кам'яної скульптури, тонко зауважуючи її материнську сутність.

В. Шкляр розгортає динаміку образу скіфської баби в художньому полотні твору, використовуючи такий прийом як сон головного героя. Письменник звертає увагу читача на те, що враження незвичайного порятунку від куль таки зачаїлись у глибинній підсвідомості Маляра та збуджували його уяву: «Останнім часом навіть являлася ночами та жінка-скіф'янка, може, тому, що після зустрічі з нею на фермерському дворищі вона не йшла мені з думки…» [6, с. 20]. Воїн зізнається, що у сновидіннях «вона завжди являлася під таку хвилину, що скажи комусь – не повірить» [6, с. 20].

Сновидіння – це той трансцендентальний вимір буття людини, де відбувається спілкуванні з божественним, тож автор цілком обґрунтовано залучає в сюжет твору видіння скіфської баби, яка попереджає воїна про небезпеку і знову, по суті, рятує життя Маляра та його побратимів. Уві сні головний герой «побачив її кам'яне обличчя» [6, с. 21]. Безмовна кам'яна скульптура «так силкувалася вимовити бодай слово, що тріснув камінь, і мене щось як підкинуло» [6, с. 21], – згадує воїн свій сон і запевняє, що, розплющивши очі, «побачив, як метрів за сорок від нашого гнізда у лісосмугу майнула чорна тінь» [6, с. 21]. Доречно стверджувати, що В. Шкляр змалював художній образ скіфської баби як містичної жінки-берегині життя воїнів. В уяві головного героя, що перебував у стані сну, вона набуває нових рис: «потріскане обличчя, виїмки очей і круглий рот, що прорізався в камені» [6, с. 24].

Образ скіфської баби являвся Маляру не тільки у хвилини небезпеки, ця містична жінка була для нього не лише берегинею, але й сумлінням: «Цього разу на її кам'яному обличчі навіть не прорізався рот, як тоді, коли мене зморив сон на блокпосту. Але я виразно чув її приглушений голос: – Неправильно поховали хлопців. Не по-людському» [6, с. 70].

Тож, образ скіфської баби є наскрізним у повісті та репрезентований у двох іпостасях: цілком реальна жінка-статуя та містична жінка-дух, що являється головному герою вві сні. Письменник оживлює скульптуру, відтворюючи зміни на її кам'яному виді. Акцент у деталях зміщується на рот, якого не було або він спершу не привернув уваги головного героя, а тепер з'явився як джерело, що генерує потужні сигнали про небезпеку. Повторний порятунок життя воїна та побратимів за участі скіфської баби підсилює його інтуїтивні відчуття. Маляр вирішує, «що їй там не місце, де стоїть вона зараз» [6, с. 24], і «за першої слушної нагоди» [6, с. 24] забере її з обійстя фермера.

Кадрований сюжет повісті дозволяє авторові передати широкий спектр подій із життя воїнів: оповіді із реалій мирного буття, про спілкування з рідними, які почасти й не знають чи лише здогадуються, куди доля закинула їхнього сина тощо. Історія ж про кам'яну скульптуру є сюжетотвірною та допомагає письменнику виразити основну ідею мистецького задуму про духовно-аксіологічний зв'язок із предками, які побутували в південних степах, і досі залишаються там як хранителі сформованих на світанку людства цінностей, серед яких найголовнішою є продовження роду. Тож залишена кочовими племенами кам'яна скіфська баба, яка руками, складеними внизу живота, віками оберігає своє лоно, де зароджується нове життя, варта великої пошани сьогодні й, беззаперечно, є одним із символів українського Півдня. Художній образ скіфської баби, створений В. Шкляром, надає цій кам'яній скульптурі символіки близької до традиційного образу Берегині, проте унікальним є те, що вона репрезентована як рятівниця / охоронниця ЖИТТЯ воїна та його духовний оберіг. Побратими Маляра, знаючи про його рішення «забрати скіф'янку з-під обстрілів» [6, с. 107], здійснюють задум воїна: перевозять скульптуру скіфської баби із подвір'я фермера до Маріупольського театру. І хоч вони спізнилися на початок прем'єри вистави «Шельменко-денщик», на яку були запрошені, сюрприз таки вдався: «Я закляк, я остовпів, я закам'янів. Переді мною стояла Вона. Стояла, як і я, закам'яніла, дивлячись на мене ледве помітними виїмками очей... Але я ніколи не скажу словами, що я тоді відчував і що думав [6, с. 107]. Відтак фінал історії про кам'яну скульптуру також є виразно-символічним: азовці повертають степове «диво» у культурно-мистецький простір України.

Отже, художній образ скіфської баби в повісті В. Шкляра «Чорне сонце» змальований у контексті загальновизнаних культурно-мистецьких образів (Лада, Мона Ліза) та наділений семантикою характерною для образу Берегині, який у сучасних інтерпретаціях, продовжуючи зберігати традиційну символіку, є уособленням материнського заступництва від зла, а в досліджуваному творі набуває нового сенсу – жінки-берегині життя воїна.

Література

1. Герасимів З. Василь Шкляр про нову книгу, містику і війну : інтерв'ю. URL: https://web.archive.org/web/20180520024902/https://rozmova.wordpress.com/2018/02/07/vasyl-shklyar-14/ (дата звернення 10.11.2024).

2. Гуйва М. Кам'яні баби – сторожі українського Степу. *Слово.* URL: http://gazetaslovo.com.ua/kam-yani-baby-storozhi-ukrayinskogo-stepu/ (дата звернення 10.11.2024).

3. Знайомство з Пантеоном: Детальний опис богів Слов'янської Міфології. *Друкарня.* URL: https://drukarnia.com.ua/articles/znaiomstvo-z-panteonom-detalnii-opis-bogiv-slov-yanskoyi-mifologiyi-u17HM#heading-3-2162 (дата звернення 10.11.2024).

4. Проста українська скіфська баба. *Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки*. URL: https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/a_simple_ukrainian_scythian_woman (дата звернення 10.11.2024).

5. Сушинський Б. Скіфська баба. *Укрліб*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=18051 (дата звернення 10.11.2024).

6. Шкляр В. Чорне сонце : збірка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 304 с.

Ніколова О. О.
д. філол. наук, професор
Запорізький національний університет

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В РОМАНІ Т. ПРАТЧЕТТА «ГЛИНЯНІ НОГИ»: ПСЕВДОІСТОРИЗМ ФЕНТАЗІ

Традиційно, протиставляючи наукову фантастику та фентазі, літературознавці зазначають, що для першої характерне зображення подій в далекому майбутньому, а для другого – тих, що відбуваються в далекому минулому (найчастіше за часів Середньовіччя). Проте, зрозуміло, що йдеться лише про певні загальні тенденції, адже, наприклад, типовий для наукової фантастики мотив подорожі в часі може обумовлювати переміщення героїв у минуле, а, скажімо, сюжет одного з найбільш відомих зразків фентазі – циклу романів про Гаррі Поттера – розгортається в сучасній його авторці Великобританії. Очевидно, що хронотоп в цілому та художній час зокрема кожного окремого твору, що визначається як «фантастичний», заслуговує на окрему увагу та може стати предметом ґрунтовного дослідження.

В цьому аспекті значущим та актуальним є питання специфіки художнього часу циклу британського майстра фентазі XX–XXI ст. Террі Пратчетта про Дискосвіт. «Террі Пратчетт добре відомий поціновувачам фентазі: його романи про фантастичний Дискосвіт приваблюють читачів не лише авантюрними сюжетами, яскравими образами персонажів, тонким гумором та інтелектуальною іронією, оригінальною трансформацією міфологічного матеріалу, багатим інтертекстом, але й глибоким філософським смислом та соціальним підтекстом. Це типовий зразок прози з «подвійним кодуванням», розрахованої як на масового, так і на елітарного реципієнта одночасно» [1, с. 149].

Звертаючись до аналізу творчого доробку Террі Пратчетта, науковці приділяють увагу різним проблемам: D. Andersen «Bewitching Writing. An Analysis of Intertextual Resonance in the Witchsequence of Terry Pratchett's Discworld», M. Butler Andrew «Terry Pratchett: Guilty Of Literature», F. Miller «Terry Pratchett: The Soul of Wit», A. Rzyman «The Intertextuality of Terry Pratchetts Discworld as a Major Challenge for the Translator Hardcover» тощо.

Мета нашої розвідки – визначити особливості художнього часу роману «Глиняні ноги» Т. Пратчетта та посприяти цілісному системному висвітленню більш глобальної теми, вказати на перспективи студій, присвячених хронотопу та псевдоісторизму фентазі.

Роман «Глиняні ноги» є складовою тієї частини творів циклу про Дискосвіт, що оповідають про пригоди вартових вигаданого міста Анк-Морпорк. Художній час даного зразку метажанру фентазі є синтетичним, таким, що в обізнаного читача може викликати асоціації з різними епохами.

По-перше, Анк-Морпорк змальований так, що нагадує типове «вільне місто», яким керує виборний правитель та голови численних гільдій. Ці гільдії нагадують

професійні корпорації середньовічної Європи. Проте, на відміну від, наприклад, фентазі Дж. Р. Р. Толкіна, художній світ Т. Пратчетта аж ніяк не може бути інтерпретований навіть як «умовно середньовічний». Адже в ньому парадоксальним чином поєднуються реалії минулого (і далеко не завжди середньовічні) та сучасної автору дійсності. Такий синтез відповідає іронічно-пародійній настанові митця на руйнування стереотипів масового читача, шаблонів неякісних фентазі та постмодерністській естетико-світоглядній парадигмі в цілому.

З одного боку, у романі «Глиняні ноги» багато моментів, які засвідчують, що суспільство Анк-Морпорку не знайоме з досягненнями цивілізації навіть XIX ст. (автомобілі, електрика, телефони тощо). Так, персонажі пересуваються містом у візках, запряжених кіньми, а ті, хто побагатше – у портшезах; приміщення освітлюється за допомогою свічок; замість судмедексперта у варті працює алхімік, самі вартові носять шоломи, а зі зброї мають лише мечі та арбалети. Також має місце суттєва суспільна нерівність та існування аристократії як окремого соціального прошарку з неабиякими привілеями.

Водночас, у романі є навіть опосередковані вказівки на час, коли відбуваються його дії. Так, наприклад, згадується, що дід комісара Ваймза, Старий Кам'янолиций, був командором Варти у 1688 році. Окрім того, відомо, що він же вбив останнього короля Анк-Морпорку, поклавши кінець монархічній системі правління взагалі. «Ваймзові «Залізноголові» перемогли» [2, с. 99]. В коментарях до твору чітко вказано, що дана цитата є натяком «на солдатів Олівера Кромвеля (1599–1658), військового вождя Англійської революції (1642–1651, з перервами), в ході якої 1949 року страчено англійського короля Карла I. Солдатів Кромвеля називали «залізнобокими» [2, с. 99]. Проте про прямі паралелі не йдеться, адже короля Анк-Морпорку було просто вбито (без усілякого суду), а Карла I судили за офіційними звинуваченнями.

Здавалося б, з огляду на зазначене вище, можна зробити логічне припущення, що зображена у романі «Глиняні ноги» доба має асоціюватися у реципієнта з XVIII ст. Але й такий підхід до визначення часових координат наративу є хибним.

Справа в тому, що з іншого боку, у фентазі Т. Пратчетта присутні відсилки до реалій XX ст. та й за своїм світоглядом, ідейно-ціннісними орієнтирами багато його персонажів схожі на наших сучасників. Так, наприклад, валютою Анк-Морпорку є долар, Варта дуже нагадує сучасну поліцію, жителі вигаданого британським письменником світу запросто можуть піти на лікарняний або взяти відпустку через смерть родича, вони курять сигари, користуються каналізацією, читають друковані журнали, влаштовують костюмовані реконструкції історичних подій, користуються косметикою (помадою, лаком для нігтів) тощо. Констебль Візіт дуже нагадує за своєю поведінкою протестантського проповідника, який постійно роздає всім буклети релігійного змісту та набридає надто нав'язливою «агітацією». А комісар Ваймз подібний до порядного, але депресивного слідчого з «нуарних детективів» XX ст.

На особливу увагу заслуговують погляди вартових. У багатьох з них вони є занадто прогресивними, як для минулого. Персонажі (комісар Ваймз, капітан Морква, констебль Анга, алхімік Смішинка) часто говорять про гендерну та соціальну рівність, про важливість рівності усіх перед законом, про брак толерантності, про необхідність свободи самовираження, свободи слова тощо.

«У простих людях немає нічого особливого. Вони нічим не відрізняються від грошовитих та можновладних, крім того, що не мають ні грошей, ні влади. І от для того, щоб хоч трохи це врівноважити, має існувати закон» [2, с. 390]. «Ваймзові було б важко сформулювати, чому так має бути, чому концепція королівської влади обурювала його аж до кісткового мозку. Зрештою, чимало патриціїв були не кращими за будь-якого короля. Але вони були… ну, типу… поганими, рівними решті людей. Що виводило Ваймза з себе – то це ідея, що королі відрізняються від інших людських істот… Хто б не створив людство, він зробив серйозну помилку в конструкції. Цією помилкою була схильність людей ставати навколішки» [2, с. 95].

Особливо показовими в цьому плані є промови Голема, якого також взяли служити до Варти: «…Я Є Вільно Мислячою Особистістю…, Належу Сам Собі І Зробив Свій Моральний Вибір» [2, с. 395]. «Я Міг Би Не Звертати Уваги На Цей Наказ, Але Я Вирішив Його Виконати Суто З Поваги Та З Огляду На Соціальну Відповідальність…» [2, с. 396]. «Закон Служить Свободі. Адже Свобода Без Обмежень – Порожнє Слово» [2, с. 408].

Отже, Террі Пратчетт майстерно моделює власну художню реальність на перетині минулого та майбутнього. Специфіка художнього часу роману «Глиняні ноги» визначається особливим поєднанням різних часових пластів (Середньовіччя, XVII ст., XVIII ст., XX–XXI ст.), що, з одного боку, може дещо дезорієнтувати потенційного реципієнта, а з іншого – створює пародійно-ігрову атмосферу, притаманну для постмодерністського дискурсу.

Література

1. Ніколова О., Василина К., Василина Р. Мотиви підміни / удавання у романі Т. Пратчетта «Глиняні ноги». *Education, philology, literature: the main factors in the development of the outlook of a child and an adult.* Бостон : Primedia eLaunch, 2024. С. 149–159.
2. Пратчетт Т. Глиняні ноги ; пер. з анг. О. Михельсона. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 424 с.

Нікуліна Я. С.
студентка магістратури
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Наук. кер.: Бондарева О. Є., д. філол. наук, професор

ДІАЛОГ З РОДИННОЮ ПАМ'ЯТТЮ (П'ЄСА А. БАГРЯНОЇ «ГОЙДАЛКА» ТА КІНОСЦЕНАРІЙ І. РОЗДОБУДЬКО «Я ПОВЕРНУСЬ!»)

Важливим теоретичним опертям наших міркувань про родинну пам'ять є праці Пола Коннертона, Мар'яни Гольки та Алли Киридон. Так, наприклад, Поль Коннертон у праці «Як суспільства пам'ятають» звертає увагу на те, як функціонують пам'яті-звички, що мають прямий зв'язок із нашим тілом, способом життя, поведінкою та є складовими культурного, соціального, політичного несвідомого. Основне завдання, яке ставить перед собою автор, – це з'ясувати, як групова пам'ять разом з її ознаками, характеристиками буде успадкована наступними поколіннями.

Спираючись на теоретичне підґрунтя, пропоноване П. Конертоном, ми бачимо, наскільки успадкування родинної пам'яті та передавання її наступним поколінням, про яке говорить П. Коннертон, стає важливими і для персонажок як п'єси Анни Багряної «Гойдалка», так і кіносценарію Ірен Роздобудько «Я повернусь!» Адже кожна з персонажок, відчуваючи загрозу війни, що вплине на збереження її родинної пам'яті, виконує роль захисниці, матері, а, відповідно, у новому для себе статусі змінюється манера поведінки, мова тіла кожної персонажки, адже на колись молоду та юну дівчину покладено відповідальну та життєво важливу функцію, – збереження родинної пам'яті. У контексті родинної пам'яті та діалогу з родиною пам'яттю, важливо буде порівняти роль та місце і найголовніше –залученість батьків як носіїв пам'яті, що безпосередньо відіграють важливу роль у передачі родинної пам'яті наступним поколінням. Якщо у кіносценарії «Я повернусь!» батьки головних персонажів виступають порадниками та дають своїм дітям настанови, що варто зробити та як діяти, аби родинна пам'ять їх сім'ї була збережена та передана дітям, онукам, правнукам, як представникам наступного покоління, то у п'єсі А. Багряної персонажки самі виступають у ролі батьків, від дій, поведінки яких залежить, чи будуть мати їх діти зв'язок із родиною пам'яттю, чи він обірветься та втратиться назавжди.

Досить цікавим є і метафоричного характеру дія «з'їдання червивого горіха», яку варто трактувати як позбавлення, знищення родинної пам'яті для наступних поколінь, або ж як перегук із недопуском дітей до знань, інформації, що стосуються родинної пам'яті, і яку, зазвичай аналізуючи, обговорюють батьки під час перебування вдома на кухні: «НАДІЙКА: Я дуже-дуже хотіла їсти. Але мій горішок виявився червивим. Бабця казала: не ті черви, що ми їх їмо, а ті черви, що нас їдять. А я не змогла їсти червивий горішок. Другий горішок виявився порожнім. А третій горішок… то був мій Василько. Ще й

рочку не мав… Я подумала: не всі ж горішки – червам… А тепер я хочу пити. (кричить) Дайте мені води! (біжить в один бік сцени) Зупиніть вагон, я вийду і наїмся снігу! Зу-ууу-пиніть! Зупиніть! Пити!» [1, с. 4].

Аналізуючи прояви родинної пам'яті у п'єсі А. Багряної «Гойдалка, або є в ангелів – від лукавого» з точки зору міфопоетики, доречним буде взяти до уваги епізод, в якому одна з персонажок, Надійка, розповідає про те, що будучи голодною вона з'їла горішок, що був червивий, другий горіх, який зостався у неї в руці, виявився порожнім, а в третьому був її син. На нашу думку, образ горіха у контексті наведеного епізоду слід трактувати в аспекті міфопоетики як макрокосм – тобто зовнішній світ, обставини, події, що так чи інакше впливають на трактування, збереження та передачу родинної пам'яті кожного з нас. Натомість усе, що знаходиться всередині горіха, – порожнеча, існування сина, навіть отруйні черви, слід трактувати як мікрокосм – сакральний, внутрішній світ Надійки. У ньому, на відміну від зовнішнього світу, на передачу або ж осмислення родинної пам'яті впливають лише внутрішні, особисті переживання, міркування, оцінки людини.

Досліджуючи родинну пам'ять та її прояви, доречним буде звернути увагу на працю М. Гольки «Суспільна пам'ять та її імпланти», який трактує пам'ять як знання, що ми отримуємо із минулого та застосовуємо у наш час. Говорячи про пам'ять, М. Ґолька слушно зауважує, що пам'ять загалом та родинна зокрема, може існувати лише тоді, коли живими залишаються ті, хто її зберігає та передає наступним поколінням. Коли ми читаємо п'єси А. Багряної «Гойдалка» та кіносценарій «Я повернусь!» І. Роздобудько, ми розуміємо, що персонажі є саме тими живими носіями родинної пам'яті, про які пише М. Голька. Для нашого порівняння у даному контексті аналізу проявів та ознак родинної пам'яті, як у п'єсі А. Багряної, так і у кіносценарії І. Роздобудько буде актуальним звернення та використання категорії простору пам'яті, який має ретроспективу й у наші дні. Адже всі ми зберігаємо пам'ять про минулі події, і ця пам'ять актуальна для нас сьогоднішніх у зв'язку з тим, що накладаються два контексти: контекст репресій двох тоталітарних режимів та контекст нинішньої війни. Коли ми аналізуємо текст п'єси А. Багряної «Гойдалка», помічаємо, що авторка, розповідаючи нам свою історію, звертається до поняття простору пам'яті, акцентуючи увагу на тому, що і в її сім'ї є носії родинної пам'яті, хто зазнав жорстокого впливу радянської влади, відстоюючи свою громадську позицію, за що був примусово відправлений до Сибіру під час масових суспільних чисток, або ж став жертвою масового геноциду, – Голодомору. У контексті родинної пам'яті варто звернути увагу на те, що А. Багряна на прикладі своєї родини описує тривалий історичний період в житті нашого народу, конкретні роки, етнічні чистки, упослідження.

Дещо новий погляд та підхід до вивчення пам'яті в межах відносно нового наукового напрямку, – студій пам'яті – пропонує у праці «Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті» А. Киридон. Новизна полягає в тому, що дослідниця, аналізуючи пам'ять як загальне явище, вводить власні

категоріальні поняття, – простір пам'яті, маски пам'яті, та зрештою – ландшафт пам'яті, крізь призму яких пропонує читачам по-новому подивитися на таке поняття як пам'ять. У розгортання простору пам'яті А. Багряна пропонує включити всі рани і всі ланки, мільйони людей, розіп'ятих ні за що. Аналізуючи п'єсу А. Багряної «Гойдалка», фіксуємо, що до ознак категорії простору пам'яті А. Багряна також зараховує постріл за хліб, любов, зневіру, війну, депортації, Сибір, тюрму. Коли ми говоримо про родинну пам'ять та пам'ять в цілому, варто завжди пам'ятати, що існує два ресурси, і перший із них, який нам всім зрозумілий, – це діти, що є нашим генофондом. Натомість другим не менш важливим ресурсом ніж попередній, що пов'язаний із нашим родом, та зрештою із родиною пам'яттю, є наше коріння, генетичний код. Ці два ресурси є надважливими для кожної нації, та стосуються напряму пам'яті, яку ворог весь час намагається знищити, щоб позбавити нас змоги передавати знання, спогади та мати продовження роду зокрема та життя загалом.

Проводячи сумну паралель із сьогоденням, можна звернути увагу на те, що росія, прагнучи стерти нашу країну разом із пам'яттю, традиціями та розширити свою загарбницьку владу на більшій території, збільшити кількість свого населення, вдається до насильницького варварського зросійщення – викрадаючи українських дітей, нав'язуючи їм російське громадянство та раз і назавжди під час пропагандистських розмов викорінюючи згадки, спогади про минуле. Трапляються випадки, коли російські вороги, викрадаючи українську дитину, дають їй інше ім'я, роблять нові документи, тим самим штучно створюючи з існуючої до цього дитини начебто нову з метою, аби дитина ніби добровільно була позбавлена пам'яті про своє коріння та рід на рівні генетичному, а також щоб батьки та рідні не змогли її знайти або ж, звертаючись до відповідних служб, не знали, де знаходиться їх дитина.

Аналізуючи кіносценарій І. Роздобудько «Я повернусь!», можна звернути увагу на те, що дія давання, заміна старого імені на нове, може мати як позитивний, радше сказати рятівний характер, але в той же час має згубний вплив, зміна імені дає тимчасовий порятунок, але не дає порятунку в цілому. Дія давання нового імені є нічим іншим, як позбавленням приналежності людини до своєї нації, країни. Так наприклад, у епізоді кіносценарію «Я повернусь!», коли Саїде дає єврейським дітям нові імена та створює їм нові метрики, – мова йде саме про рятівну мету зміни імен, що пояснюється бажанням зберегти сакральний, життєво важливий зв'язок вихованців Саїде з корінням, батьківщиною. Говорячи про діалог із родиною пам'яттю у контексті кіносценарію «Я повернусь!», ми дійшли висновку, що імена, про які йдеться у вище описаному епізоді, є яскравою ознакою діалогу з дитячою генною (родинною) пам'яттю. У контексті зміни імен Саїде варто пам'ятати, наприклад, що під час етнічних чисток та депортації кримських татар змінювали не лише ім'я, а також створювали нові документи, аби приховати у такий спосіб приналежність до нації:

«Ми зробимо інтернат! Всі метрики своїх малих – знищіть! Я випишу їм нові – татарські! (вона дістає з кишені бланки). Я збережу дітей – це я вам обіцяю!

НІЧ. САРАЙ ДИТЯЧОГО САДКА. Саїде, Роза, діти. Уздовж стін стоять розкладачки – на них сплять замурзані діти. Знесилена Саїде сидить за столом, на якому блимає гасова лампа. Вона виписує дітям метрики…

Бурмоче собі під ніс, замислюється, засинає на ходу, прокидається, продовжує писати. Вона ніби створює новий світ – роздає імена – і в цій сцені є щось міфологічно-зворушливе.

САЇДЕ (пише, шепоче): Ібрагім Мамбетов… Фаріде… Фаріде… Саідова… Єсма… Абдуллаєва… Решат… Рафією… [5, с. 208–210].

Аналізуючи п'єсу А. Багряної «Гойдалка» та текст кіносценарію І. Розобудько «Я повернусь!», ми звернули увагу, що ці два тексти об'єднує спільна ознака, – наявність чітко вираженого такого підвиду родинної пам'яті, як поколіннява пам'ять. Адже і в кіносценарії, і в п'єсі головні персонажі саме молоді та середнього віку люди, а не старі. Авторки навмисне дають своїм персонажам саме такий вік, – з метою позбутися, розвінчати міф про те, що зазвичай носіями пам'яті про війну та родинної пам'яті можуть бути лише старші люди в родині, суспільстві, – бабусі, дідусі, прабабусі, прадідусі, які зберігають власні історії про війну, а також традиції, звичаї, що є складовими родинної пам'яті, – накладають свої спогади із минулого та враження, що ґрунтуються на досвіді. Слід зазначити, що у спогадах головних персонажів не завжди одразу можна помітити зв'язок із родинною пам'яттю чи пряму кореляцію оповіді із традиціями. Адже інколи через спогади персонажі розповідають про ті часи, що залишили в пам'яті приємні спогади, або ж ведуть уявний діалог зі своїм другом, бачити якого зараз не можуть через певні обставини – перешкоди, смерть чи зникнення безвісти тощо.

Отже, проаналізувавши п'єсу А. Багряної та кіносценарій І. Роздобудько, наголошуємо, що ці два тексти написані сучасними авторками-жінками, фіксують досвід збереження та передачу родинної пам'яті у власній родині, як у А. Багряної, або ж у чужій родини, як в І. Роздобудько. Але обидві авторки звернули увагу на наявний трагізм звичайної родини у війні, упослідженість жінки, геноцидальний характер чисток, які відбувалися і за гітлерівського режиму, як у кіносценарії «Я повернусь!», і від сталінського режиму, як у п'єсі «Гойдалка», і як наслідок – ці два режими урівнюються та становлять суспільну загрозу для всього людства.

Література

1. Багряна А. Гойдалка, або є в ангелів – від лукавого : психологічна драма на три дії. URL: https://kurbas.org.ua/dramlab/bagryana/angely.pdf (дата звернення 25.07.2024).

2. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти ; пер. з польськ. Київ : Ніка-Центр 2022. 216 с.

3. Киридон А. Гетеротопії пам'яті : теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2016. 320 с.

4. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають ; пер. з англійської. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с.

5. Роздобудько І. «Я повернусь!» *Роздобудько І., Санін О. Кіно на папері* : збірка. Київ : Нора-Друк, 2016. С. 171–286.

Овсяницька Г. В.
аспірантка
Запорізький національний університет

МЕТАЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ І. МІТРОВА: ПОЕЗІЯ СВІДЧЕННЯ

«Травма – це не тоді й не те, що спричиняє нам біль. Травма – це те, що з болем, який ми пережили, зробить потім наша свідомість, а згодом наша пам'ять», – зазначила Г. Улюра [12, с. 13]. Колективний досвід війни, який зараз проживає українське суспільство, транслюється в культурному просторі, формуючи метанаратив війни й рефлексується в художніх творах, що, своєю чергою, впливає на план вираження і план змісту такої літератури. Події об'єктивної дійсності віддзеркалюються в мові художнього тексту, особливо це помітно в поезії, яка, на відміну від інших видів словесної творчості, характеризується стихійністю, динамічністю та оперативністю, тобто тими ознаками, які має авторська свідомість, що реагує на життєві реалії й здобутий досвід внаслідок екзистенційного осмислення цих реалій.

Досвід війни є настільки специфічним, що в цьому випадку образне, метафоричне мовлення, характерне для словесної творчості, спрацьовує не як намір створити художній образ засобами естетичного, а як авторська інтенція приховати травму за метафорою, що «у наративі про травму переважно позбавлена своєї творчої сутності» [цит. за: 5, с. 58], інакше, на думку Г. Улюри, досвіди війни є надзвичайно особистими, їх «опрацьовує поволі колективна пам'ять, а не риторична формула» [12, с. 8]. С. Жигун, осмислюючи тезу К.-Ґ. Юнґа, зазначає, що трансформація травми починається тоді, коли спогади перетворюються на зв'язний наратив, оскільки травма сприймається як деструкція природного порядку речей, тому подолати її – те саме, що зв'язати послідовність подій і надати їм певного значення, адже без цього наратив залишається несформованим [5, с. 58]. «Досвід, який ми осмислили і проговорили, перестає бути травмою і стає пам'яттю» [12, с. 16]. Разом із тим, для травми є характерними, із одного боку, неможливість особистості вербалізувати пережитий досвід як певну реальність [5], а з іншого – природне прагнення цієї особистості бути прийнятою, зрозумілою, почутою. М. Рябченко зазначає, що «будь-яка екстрема породжує бажання людини, яка опинилася всередині, спробувати описати її жах, прагнення не щезнути безслідно в круговерті історичних подій і дати свідчення… донести правду про перебування в критичних умовах» [10, с. 37].

Разом із тим, психічний та літературний аспекти травми не завжди можна співвіднести, адже в матриці художнього твору (або творів) травма перетворюється на категорію, яка організовує формально-змістову структуру тексту: «травма може бути центральною внутрішньотекстовою, наратологічною категорією, через яку розгортається оповідь твору» [цит. за: 5, с. 58]. Можна припустити, що цей аспект прямо пов'язаний із процесом перетворення

індивідуального, колективного досвіду на художній наратив, а отже − прямо пов'язаний із процесом творення особистісної, колективної пам'яті.

Війна, яку проживає українське суспільство, не лише вплинула на специфіку продукування культурних наративів, метаоповідей (термін Ж.-Л. Ліотара) як «великих історій», що транслюють «головні ідеї людства» і пояснюють специфіку організації суспільства [цит. за: 6], але й винесла на порядок денний те, яким способом ці «великі історії» будуть транслюватися. Можна припустити, що в цьому контексті те, що трансформується з травматичного проживання й перетворюється на культурну пам'ять, стає надбанням пам'яті історичної, і так само перетворюється на метанаратив, бо, як зазначає Ж. Гончарова, «історична пам'ять зберігає образи та масові уявлення соціуму про спільне минуле, завдяки відповідним культурним формам, що вона набула» [3, с. 84].

На думку Н. Манич, «метаісторії організовують суспільне життя в цілому, а метажанри – лише мистецтво як специфічну площину творчої діяльності людства» [6]. Разом із тим дослідниця наголошує, що метаоповідання й метажанр є, по-перше, спорідненими етимологічно, а, по-друге, їх об'єднує така ознака як наявність спільних формально-змістових елементів, що виконують організаційну функцію [6]. На думку науковиці, метажанр є позародовою ознакою, що зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм [6].

У літературознавчому дискурсі ведуться дискусії про художню природу метажанрів (Н. Мажара), їхній системотворчий характер стосовно жанрових категорій (О. Стужук), відмінність від жанрових та родових структур (В. Бердик, О. Галич), позажанровий (Н. Манич) та позародовий характер, близький до синтезу різних видів мистецтв (В. Даниліна), їхню неосинкретичну специфіку (О. Рарицький) і здатність до трансформації (І. Даниленко) та ін. Пояснюючи культурологічну зумовленість метажанру, Н. Манич наголосила на тому, що він являє собою абстрактну формально-змістову єдність художніх творів, і може функціонувати на загальнолітературному, конкретно-історичному, національно-історичному, індивідуально-авторському рівнях [6]. Дослідниця також дала визначення категорії: на її думку, метажанр – це «формально-змістова єдність творів одного чи кількох авторів, які, на підставі наявності достатньої кількості спільних стрижневих елементів можуть бути розглянуті як цілісна структура» [6]. У цьому випадку, зазначає дослідниця, форма твору не дорівнює особливостям жанру, а лише визначає ті риси, що є характерними письменницькому способу осягнення і зображення дійсності [6]. Разом із тим дослідниця зауважила, що «у випадку метажанру взаємозалежність жанрових особливостей творів та ідіостилю письменника неминуча» [6].

Своє визначення згаданій категорії також дали автори «Літературознавчого словника-довідника»: «метажанри – типи змістовно-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури» [4, с. 441]. Також автори словника виокремлюють три різновиди метажанрів на основі моделювання дійсності: філософський, феноменологічний, типологічний. [4, с. 441]. До першого різновиду вони віднесли твори, у яких «відчутна художня настанова на пізнання сутнісних

проблем буття» [4, с. 441], до другого – твори, для яких специфічна «зацікавленість особистістю як художнім феноменом», що зумовлює існування цього типу в двох різновидах: медитативному та сугестивному, які акцентують на різних підходах стосовно художнього осягнення феномена людської особистості – раціональному (ментальному) та ірраціональному (інтуїтивному) [4, с. 441]. До типологічного різновиду віднесено твори, що характеризують «явище у його причетності до певної спільності (моральної, соціальної, ідеологічної тощо)» [4, с. 441].

Війна вплинула на реорганізацію соціокультурних метанаративів, що так чи інакше знаходять вираження в структурно-змістовій парадигмі художніх текстів. На нашу думку, не буде перебільшенням, що російсько-українська війна зумовила трансформацію метажанрових систем, що є характерним для сучасної поезії, особливо для комбатантської (термін М. Рябченко) як тієї, що написана безпосередньо учасниками бойових дій. Як зазначає Н. Гаврилюк, «творчі реакції на війну фіксуються… і все частіше в цьому контексті звучить термін «поезія свідчення», запропонований Каролін Форше» [2, с. 275]. Аналізуючи специфіку поетичних творів, для яких є стрижневим відповідний модус, Н. Гаврилюк наводить слова М. Дарвіша, який вирізняє два типи такої поезії: «прожиту» і «випадкову»; для нього «прожита поезія» – поняття, що розповсюджується не лише на людський досвід, а й на міста, що постраждали від війни» [цит. за: 2, с. 275]. Окреслюючи специфічні риси поезії, написаної військовими, Я. Поліщук наголошує, що «найскладніше – поєднати мову війни з мовою поезії», бо в цьому випадку доводиться «або війну прикрашати й естетизувати» [9, с. 4], що, на думку Н. Гаврилюк, в екстремальній ситуації війни є неправомірним, адже «прикрашення дійсності… відводить… від позиції свідка, а саме свідчення позбавляє істинності, отже – підважує пам'ять» [2, с. 277], або поезію «опускати до розуміння війни», інакше, «позбавляти поезію отого вічного шарму, заради якого її, власне, потребують люди» [9, с. 4].Також Я. Поліщук наголошує на тому, що «символічні коди війни і лірики не співвідносні» [9, с. 4], бо, на думку автора, мілітарна риторика є мовою насильства, «тоді як поезію традиційно вважають мовою гармонії і делікатності» [9, с. 4–5]. Разом з тим дослідник зазначає, що «завдання мистецтва війни – облагороджувати… дегуманізацію людини, вимушену і тимчасову. Зміщення естетики від прекрасного до потворного у цьому випадку виглядає по-своєму виправданим… однак від того воно не перестає бути контроверсійним» [9, с. 4].

До поезії свідчення як типологічного метажанрового різновиду[8] можемо віднести насамперед твори В. Амеліної, чия посмертна збірка віршів так і називається – «Свідчення», твори поетів-військових Я. Чорногуз, Є. Жарікової, І. Мітрова, А. Дроня, Є. Тур, М. Кривцова, Г. Бабіча, Б. Гуменюка та ін., також твори поетів, які не є військовими, але чиї індивідуально-авторські бачення світу є надзвичайно близькими

[8] Висловлюючи таке припущення, ми послуговуємося класифікацією, яку запропонували Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. На нашу думку, «поезія свідчення» належить до типологічного метажанрового різновиду, для якого є характерним акцентуація на певній соціокультурній спільності, на гуманістичних цінностях та метанаративах, здатних об'єднати суспільство під знаменником спільного болю, боротьби, культурної травми й пам'яті.

до тих, які демонструють поети-комбатанти. Це насамперед такі авторки як К. Калитко, С. Поваляєва, Ю. Мусаковська, Л. Якимчук, О. Гусейнова та ін.

Поруч із терміном «поезія свідчення» звучить також термін «невірш», обґрунтований Ю. Мусаковською: «у мене це було спрощення, відхід від метафор, яскравих епітетів. Була потреба говорити простою та чіткою мовою про те, що відбувається. Я тексти цього періоду називаю «невірші» [11].

Для кожного автора спосіб оприявнити свідчення про війну через поетичний текст має свою специфіку. Особливо щиро така спроба звучить в комбатантській поезії. На особливу увагу в контексті дослідження «поезії свідчення» як метажанру та метанаративу війни заслуговує творчість І. Мітрова, автора, якого О. Гусейнова назвала «одним із найпотужніших голосів української поезії» [1]. Письменниця відзначила, що фронтова творчість згаданого поета є суголосною зі «структурою почуття» (термін Т. Вермюлена та В. ван ден Аккера) воєнного часу через те, що ця поезія, за її словами, «органічна», «непідчищена», «невишліфувана», «така, що пишеться безпосередньо там (на фронті – Г. О.)», «не така, якій потрібна редактура», яка «виходить з такого досвіду, який нам тут (в тилу – Г. О.) дуже важливо бачити впритул, з усім, що може зробити боляче» [1]. Творчість І. Мітрова вже була в полі зору літературних оглядів і досліджень, зокрема, автори розвідок відзначали тяжіння автора до поетичного супрематизму – навіть проводили паралелі між віршами автора й полотнами К. Малевича (О. Бодасюк), грайливості, інтелектуальності та іронічності (О. Коцарев, Т. Пастух), стрункості, зрозумілості, спокою й покірності, із якою солдат сприймає дійсність та оприявнює інтенцію свідчити про свій час (О. Лисенко).

Мета статті – проаналізувати метажанрову специфіку творів І. Мітрова як поезії свідчення.

Я. Поліщук, аналізуючи творчість Б. Гуменюка, зазначив, що «форма верлібру якнайвідповідніша» для поетичних творів, у яких висвітлюється тема війни, бо така форма «добре пасує до змісту, що його складають так само нерівні, уривчасті, подекуди несподівані та брутальні у своїй відвертості рефлексії» [9, с. 7]. Для творчого письма І. Мітрова загалом є характерним творення верлібрів. Зокрема, в одному з віршів чи то ліричний герой, чи то автор пояснює, чому з-під пера з'являються не добірні рядки з бездоганним віршованим розміром і римою, а досить прості, прозаїчні, що нагадують, швидше, розмову в сповідальній тональності, ніж власне художній твір: *«писав про війну / прилизану й патосну / шістдесятницьку / силабо-тоніку / поки сам / на війну не потрапив / і нічого тут не римується / і нічого в катрен не влізає / залишаю як є / більше я / не поет / найважливіше / якісний турнікет / sich cat / sof tt / tmt / sam xt»* [8]. Як бачимо, незважаючи на сповідальність, твір є досить стриманим і лаконічним, таким, що нагадує, швидше, констатацію певного факту, аніж розлогу рефлексію, хоча не можемо сказати, що цьому твору бракує роздумів: рефлексивні інтенції якраз втілені у рядках, де протиставляється мирне минуле*: «писав про війну / прилизану й патосну»* [8] і воєнне сьогодення: *«поки сам / на війну не потрапив / і нічого тут не римується / і нічого в катрен не влізає / залишаю як є / більше я / не поет»* [8].

Особливістю «поезії свідчення» є те, як вона розставляє пріоритети стосовно того, які теми висвітлювати: *«найважливіше / якісний турнікет / sich cat / sof tt / tmt / sam xt»* [8] і як критично переосмислює не лише звичні цінності, актуальні в мирні часи, але й культурні наративи як елементи культурної пам'яті: *«писав про війну / прилизану й патосну / шістдесятницьку / силабо-тоніку»* [8]. Разом із тим така поезія свідчить не стільки про кризу ідентичності особистості ліричного героя чи про його дисоціацію, відірваність від себе, втрату зв'язку із собою та зі своїм минулим, скільки про реалізацію модусу внутрішнього вибору через розстановку пріоритетів не на користь творчості, а на користь базових речей, що здатні зберегти життя на полі бою. Разом із тим не можна сказати, що ліричний герой більше не є собою, адже він зміг обрати себе інакшого, не себе-поета, а себе-воїна.

Інший твір І. Мітрова, що має назву «Не вірш» так само можемо віднести до зразка «поезії свідчення». Перші рядки вводять читача в контекстуальний вимір метанаративу війни й звучать, із одного боку, як інтродукція, що не стільки пояснює, скільки коментує критичну ситуацію, а з іншого, – як те, що викриває й звинувачує країну-агресора, спільноту цієї країни як винуватицю війни: *«через росію я змушений / подумки перераховувати речі / які завтра братиму з собою – / лише речі першої необхідності – / і з кожним виїздом їх стає дедалі менше»* [7]. Далі автор вибудовує структуру твору шляхом своєрідної організації поетичного наративу: із одного боку – через градацію образів-речей як необхідних атрибутів солдатського буття, а з іншого – через моделювання риторичного монологу, для якого є характерною така синтаксична фігура як еліпс. За рахунок її використання в тексті досягається лаконічність мовлення ліричного героя. Разом із тим формально-змістова структура вірша прикметна засиллям обсценної лексики, яка, на нашу думку, оприявнює те, якою саме є мова війни, тим самим – виводить авторські інтенції в модус свідчення про «вимушену дегуманізацію» [9], зумовлену перебуванням в епіцентрі війни як в епіцентрі соціокультурної трагедії: *«спальник – по-любому / каремат – нахер – піддупником переб'юся / саперка – може знадобитися – раптом позиція нуляча / грілки хімічні – якомога більше – класна штука – працює / пальник і балон – нахер – багато місця займають / візьму пару спиртовок підарських – / на ранкову каву має вистачити / може й на дві стане»* [7].

У наступних рядках маємо не просто продовження розгортання образів речей, які ліричний герой перелічує, щоб взяти з собою на позиції, але й вказівку на відповідний тілесний досвід, пов'язаний із буттям комбатанта, його екзистенційним світовідчуттям – у цьому випадку автор ніби говорить про цілком буденну ситуацію війни, коли звичні речі перестають бути чимось банальним: *«улюблена велика кружка – куди ж без неї – / з неї ще мінімум четверо сьорбатимуть / кружку напхати повністю / стіками кави й цукру / якщо є три в одному – взагалі люкс / і шоколадними батончиками – тоді можна нормальну хавку не брати / стіки меду – якщо почне вирубати вночі на еспесі / пачка-друга галетів – коли почне нудити від солодкого / пакетик чаю – коли почнеться печія від хуйової кави / пляшка води – хоч завелика а треба – коли*

слина загусне – але пити потроху – щоб шлунок раптом не завівся» [7]. Далі ліричний герой так само подає розлогий перелік образів речей, поволі наближаючись до називання того, без чого він не може піти на позиції. Зокрема, те, як автор далі розгортає структуру вірша, послуговуючись синтаксичними фігурами повтору та інверсії та моделює загальну канву твору, засвідчує для читача той факт, що для ліричного героя набої є найважливішими: *«цигарки – мінімум чотири пачки – і ще в бронік одну / запальнички – мінімум три – бажано автогенки / електронні цигарки – щоб вогнем уночі не світити позиції / павер-банк і шнур – зарядити все що треба / бінокль не завадить – за підарами приглядати – арту коригувати / теплак обов'язково – жаль що нема / набої – на додачу до тих що на мені – розсипом і в магазинах / пара гранат – на додачу до тих що на мені – / розтяжки поставити – та й узагалі – про всяк випадок – / ефки нахуй – вони важкі – / ергедешки – те шо треба / і ще набої – / розсипом і в магазинах / у магазинах і розсипом у магазинах розсипом у магазинах / розсипом / у магазинах»* [7].

Наступні рядки звучать як певний підсумок, що ділить умовно вірш на дві частини, зокрема, у порівнянні з попередніми, вони звучать найсильніше, адже в них, по суті, сконцентрований леймотив вірша, його драматичний та деколоніальний патос: *«лізуть і лізуть бляді / змушують замість нормальної хавки класти в рюкзак набої»* [7], і далі в рядках І. Мітрова так само завдяки градації образів-речей та образів-відчуттів, за рахунок анеіфори досягається, із одного боку, сугестивний ефект, а з іншого – висвітлюється екзистенційний пафос твору, пов'язаний із мотивом вибору, який робить ліричний герой. У цих рядках зоровий образ набоїв стає символом протистояння та боротьби: *«одну за одною витягати речі першої необхідності – і класти в рюкзак набої / замість спальника каремата й піддупника – набої / замість саперки й хімічних грілок – набої / замість газу й сухого спирту – набої / замість усіх електронних і оптичних приладів – набої / замість кружки повної ніштяків – набої / коли почне вирубати – набої / коли почне нудити – набої / коли почнеться печія – набої / коли загусне слина – набої»* [7].

У наступних рядках автор використовує стилістичну фігуру епістрофи, що огранює основну думку вірша, але після слів *«через росію я змушений…»* [7] маємо також інкрустацію рядками з другої частини твору: *«подумки рахувати набої – / розсипом і в магазинах»* [7]. У цілому остання частина вірша звучить як скорочена реприза обох частин твору, яка також може виглядати як варіація тієї ж теми: *«через росію я змушений // подумки рахувати набої – / розсипом і в магазинах / аби лиш вистачило / бо хуйзна-коли потім підвезуть / а підари лізуть і лізуть / я ж попереджав / що це не вірш»* [7]. Остання фраза цих рядків, із одного боку, оприявнює модус свідчення, закладений в основу авторської інтенції твору: «*я ж попереджав / що це не вірш»* [7], а з іншого – ніби маніфестує авторське сприйняття жанрового модусу твору й визначення його метажанрової специфіки, акцентуючи на тому, що метою вірша є не поетичне змалювання дійсності, а саме викриття реалій війни, того болю, який вона завдає, змушуючи обирати без вибору.

Таким чином, документальна складова твору заступає поетикальну, тож модус свідчення стає тим, що потім візьме собі на озброєння культурна пам'ять, адже, за словами Н. Гаврилюк, «забуття – неспромога бачити світ поглядом іншого і віднайти мову (голос), аби свідчити. Усе, що не бачимо, не називаємо – підлягає забуттю» [2, с. 277].

Отже, метажанрова специфіка творів І. Мітрова оприявнюється через специфічні риси авторського письма, пов'язані з фіксацією подій воєнної дійсності, що, власне, і становить функцію «поезії свідчення» як різновиду типологічного метажанру в поезії, якому властива акцентуація на метанаративах і цінностях, притаманних спільноті, обмеженій простором та епохою. Твори такого характеру формують культурологічний ландшафт української поезії періоду війни як метаоповіді, в основі якої, із одного боку, проявляється ідея протистояння російській агресії, а з іншого – намір свідчити про те, що відбувається з особистістю та суспільством у цій межовій ситуації, що пов'язана з колективним проживанням трагедії війни. Для проаналізованих поезій І. Мітрова є характерним відмежування від метафори і не стільки приховування травми через таку письменницьку стратегію, як її підкреслення за рахунок сугестії, що досягається, із одного боку, через спрощення тропіки вірша, акцентуацію на особливостях його синтаксичної та лексичної організації, що втілюється у відповідних стратегіях стилістичних повторів, градацій образів. Для проаналізованих віршів І. Мітрова також є характерною розстановка пріоритетів на користь свідчення, а не поетичного зображення, за рахунок чого осмислення того, що є важливим, реалізується не лише через формально-змістову організацію поетичних творів, а й через внутрішнє переосмислення довоєнних цінностей та культурних наративів, що проявлене у цих творах.

Література

1. Війна – час поезії. Ми вміємо говорити про біль. Олена Гусейнова. *Український дім*. Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bBG_BN0tTl4 (дата звернення 23.09.2024).

2. Гаврилюк Н. Поезія фронтовиків: образи війни в поезії Ярини Чорногуз. *Philology and Linguistic.* 2023. № 151. С. 274–285.

3. Гончарова Ж. Поетичне свідчення як шлях формування історичної пам'яті (мовні засоби репрезентації смислів). *Аргументи сучасної філології: історична та індивідуальна пам'ять :* матеріали IV Міжнародної наукової конференції, Харків, 18–19 квітня 2024 р. Харків, 2024. С. 83–88.

4. Гром'як Р., Ковалів Ю., Теремко В. Літературознавчий словник-довідник. 2-ге вид., випр., допов. Київ : Академія, 2007. 751 с.

5. Жигун С. «Ноїв ковчег» Галини Гордасевич: як метафора маркує травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції.* 2023. № 21. С. 57–63.

6. Манич Н. Концепт «Метажанр» у сучасному літературознавстві. *Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка*: *Філологічні науки.* 2007. № 22 (138). Ч. 1. С. 70–79.

7. Мітров І. Не вірш. *мітров_fm || тексти || воєнний стан. поезія, критика, культура; гонзо-нотатки з фронту.* Телеграм. URL: https://web.telegram.org/a/#-1001255032170_926 (дата звернення 23.09.2024).

8. Мітров І. Писав про війну... *мітров_fm || тексти || воєнний стан. поезія, критика, культура; гонзо-нотатки з фронту*. Телеграм. URL: https://web.telegram.org/a/#-1001255032170_1317 (дата звернення 23.09.2024).

9. Поліщук Я. Ars Masacrae, або Про те, чи є поезія на війні. *Слово і Час*. 2016. № 7. С. 3–11.

10. Рябченко М. Екстремальні свідчення в сучасній літературі: особливості художньо-документальних наративів полонених в Криму та на сході України. *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich.* Zielona Góra, 2019. С. 37–45.

11. Соломко І. «Поезія народжується з великих потрясінь». Поетка Юлія Мусаковська про поезію в часи війни. *Голос Америки*. URL: https://www.holosameryky.com/a/interview_musakovska_poezia_pid_chas_viyny/7622946.html (дата звернення 23.09.2024).

12. Улюра Г. Писати війну. Київ : Темпора, 2023. 320 с.

Онуфрієнко Г. С.
д. філос. у філол. науках, доцент
Національний університет «Запорізька політехніка»

ТЕКСТ У ХУДОЖНЬОМУ Й НАУКОВОМУ ДИСКУРСАХ У ВИМІРАХ СЬОГОДЕННЯ

Проблема природи тексту в різних дискурсах від середини XX століття не втрачає своєї філологічної актуальності на матеріалі різних груп мов і передусім у межах вельми розгалуженої мовної сім'ї – індоєвропейської та в контексті взаємодії мови й часу, літератури й історії [1]. Якнайбільше науковцями здійснено аналітичних спостережень художнього тексту (ХТ) в царині літературознавства і, зокрема, українського. Вагомий внесок у розвиток теорії художнього тексту, концепції його стилістично-жанрової специфіки зроблено відомими літературознавцями як з українських академічних наукових установ, так і науково-педагогічними колективами філологічних факультетів вітчизняних університетів. Серед них – й унікальний за своїм потужним науково-дослідницьким потенціалом філологічний факультет Запорізького національного університету, який, попри складні умови тривалого воєнного часу в нашій країні, зустрічає своє 95-річчя дбайливим збереженням і творчим продовженням багаторічної усталеної традиції з масштабної організації Всеукраїнської наукової конференції «Література й історія». У тематичній палітрі цієї традиційної конференції – завжди актуальні філологічні контексти різноманітних важливих у соціумі проблем, у тому числі й в аспектах синхронії та діахронії. Дедалі набувають значущості дослідження тексту як унікального продукту креативної мисленнєво-мовленнєвої творчості автора/авторського колективу в умовах окремого історичного періоду, проміжку часу, в контекстах століття, епохи.

У фокусі безперечних актуалітетів сьогодення художній і науковий дискурси, презентовані відповідними жанровими різновидами текстів, надалі постають в аналітичних спостереженнях дослідників як новий й об'єктивно складний інтегративний об'єкт наукових студіювань у компаративному вимірі. Тож у центр уваги дослідників ХТ та наукового тексту (НТ) потрапляють різні локації їхньої взаємодії та взаємовпливу як в українському, так і в європейському літературознавстві й мовознавстві. У цьому сенсі значущим і завжди начасним видається переконливе твердження відомого україніста і славіста, академіка НАН України, багаторічного директора Інституту мовознавства імені О. О. Потебні НАН України Віталія Макаровича Русанівського: «Без порівняння немає пізнання». Видатний український мовознавець саме цю сентенцією найчастіше згадував у своїх неперевершених за змістом і формою консультаціях як наставник здобувачів наукового ступеня доктора філологічних наук, серед яких доля подарувала щастя бути й авторці цієї статті.

Вербальне «спаковування» (англ. Packaging, пол. Uszczelka, Opakowanie, нім. Verpackung, франц. Emballage) тексту у форматі тематично цілісного й у

відповідності до обраного жанру структурованого утворення засобами художньої образності, авторської емотивності, прийомами фантазування, спогадів, уявлень про життя, минуле, сучасне та майбутнє апріорі має специфіку за метою, завданнями, функціями в порівнянні з текстотвірними маркерами в науковому дискурсі, де домінують категорії поняттєвості й термінованості, тому автор активно використовує термінологічні знаки на позначення наукових понять і концептів, аргументи або ж контраргументи, подає алгоритмізовані рекомендації, раціональні схеми, узагальнювальні таблиці, діаграми, структуровані висновки тощо.

У художньому й науковому дискурсах вербалізований продукт індивідуальної творчості має очевидні відмінності на всіх рівнях текстової архітектоніки або в переважній їх більшості. Втім за певних потужних чинників (наприклад, ключові історичні події, трагічні наслідки надзвичайних ситуацій, катастрофи, нагальні виклики часу і соціуму) деякі жанри ХТ та НТ здатні виявляти окремі ознаки «стильового міксування» на кшталт «два в одному», втім у різних пропорціях, внаслідок активної взаємодії їхнього вербального ресурсу та сили імпульсів взаємовпливу, який спроможний навіть інтегруватись у текст гібридної (міжстильової) природи.

В еру глобалізації й інформатизації як провідних тенденцій XXI століття в планетарному масштабі зростає актуальність міжнародної лексики в міжкультурній комунікації, чому сприяють, і це цілком природно, як науковий, офіційно-діловий, так і мас-медійний і художній дискурси. Від початку російської агресії на території України і щоденної важкої боротьби українського народу за свою державність, територіальну цілісність, свої культурні багатовікові традиції, за самобутні українську літературу й національну мову підвищується в усьому світі увага й посилюється інтерес до творчості сучасних українських письменників. Використання ними у творах свіжого документального фактажу подій тривалого й виснажливого воєнного стану активізує та пришвидшує процеси перекладання європейськими мовами творів українських авторів та подальше їх видання за кордоном.

Як готовий вербалізованиий продукт у науковому й художньому дискурсах текст (лат. textum – «зв'язок, тканина, побудова») є зв'язним цілісним письмовим або ж усним повідомленням за певною темою, тож обов'язково має змістову і структурну завершеність та орієнтований автором на певне коло читачів (адресат). У вербальному ресурсі тексту як складної синтаксичної одиниці – речення і різної структури та лінійної довжини, і різноманітні лексико-граматичні засоби для зв'язку речень у цілісну одиницю комунікації. Текст постає водночас і свого роду творчою лабораторією текстотворення у спілкуванні (інтеракції і трансакції), структурно-мовним його складником, і кінцевою реалізацією мовної комунікації, тобто тією структурою, в яку втілюється «живий» дискурс (художній, науковий) [2, с. 62]. Комплексне призначення тексту вбачаємо в забезпеченні гармонізації всіх маркерів його стильової належності, що і дозволяє потрапити в координати означеного дискурсу. Втім дослідники тексту останнім часом все частіше фіксують різного

виміру «конфлікт» між маркерами стильового призначення тексту, на прикладі, зокрема, текстів у професійно-діловому дискурсі [3] та у просторі вебконтенту.

У сенсі завдань наукового дискурсу автор НТ зобов'язаний впливати на інтелектуальний потенціал адресату, сприяти його розвиткові і збагаченню, для чого необхідно ясно/зрозуміло інформувати (повідомляти нові знання, описувати в заявленому ракурсі чи ракурсах, порівнювати дані, аналізувати процеси) на засадах принципів об'єктивності та логічності викладу українською літературною мовою; точно використовувати терміни у відповідності до їх загальноприйнятих дефініцій; подавати тільки достовірні та перевірені факти, цифри, цитати; узагальнювати описані поняття та явища; чітко та точно формулювати заголовок і докладно викладати висновки, що логічно випливають з попередньої інформації; переконувати (обґрунтовувати, пояснювати на основі причинно-наслідкових зв'язків, аргументовувати), користуючись у разі потреби необхідними таблицями, діаграмами, схемами, розрахунками; забезпечувати дотримання всіх чинних норм/правил мови, якою відбувається текстотворення.

У сенсі специфіки і завдань художнього дискурсу автор тексту покликаний збуджувати уяву читачів, розвивати їхнє образне мислення, духовно виховувати на позитивних прикладах, плекати чесноти, надавати естетичну насолоду читачам і водночас збагачувати знаннями про життя і людські взаємини, про пошуки правди і справедливості, про силу патріотизму й громадянської позиції, наприклад, у час теперішніх тривалих воєнних дій сусідньої країни-агресора на території рідної країни. І наявну специфіку сучасних ХТ та НТ передусім констатуємо навіть не у змісті, бо ж автор чи авторський колектив прагнуть переконати читача/читачів, а в тих способах обробляти й презентувати зміст у межах текстового регламенту, які обирають, адже науковець має саме логічними аргументами/доказами переконати та викликати довіру, тоді як потужна «зброя» інтенцій письменника – художні образи й тропи. Віртуозністю у використанні художніх тропів, різноманітних стилістичних засобів, у т.ч. в їхній унікальній та доволі часто несподіваній для читача комбінаториці, автори ХТ підтверджують свою індивідуальну мовотворчість: не сплутати стиль геніальної «Енеїди» Івана Котляревського і стилістичну неповторність потужної поезії Ліни Костенко або сучасну прозу Оксани Забужко з творами Михайла Стельмаха. З арсеналу риторичних тропів автори ХТ на відміну від НТ використовують надпотужні за своїм впливом на читача і такі засоби непрямого (прихованого) інформування, як іронія і натяк.

Нова лексика – ресурс об'єктивно вмотивований та звичний для текстів в обох порівнюваних дискурсах, бо ж фіксує в НТ нові поняття як маркер прогресу науки, тоді як автор ХТ прагне віднайти оригінальну номінацію позначуваного почуття, стану, емоції тощо. Втім є суттєва різниця. Так, у НТ практично всі неологізми є офіційно прийнятими фаховою спільнотою й кодифікованими (у т.ч й терміни-епоніми, завдяки яким увічнюються імена видатних науковців і дослідників, котрі ввійшли в історію певної науки як розробники теорій, моделей, правил, понять, а самі терміни завдяки своїй лаконічній формі виконують функції своєрідного маркера певного факту в історії науки, техніки, культури, мистецтва,

даних про першовинахідників [4, с. 110]) у термінографічних джерелах тієї чи іншої галузі. Автори ж ХТ вводять власні новотвори в «текстову тканину» як індивідуальні, які й стають яскравим проявом авторського ідіостилю, асоціюючись з ім'ям письменника. Пригадаймо поетичні новотвори *яблуневоцвітно, історити* (Павло Тичина); *веселокрилий, ясноводь* (Максим Рильський); *висонцений, джереловодий* (Іван Драч); *витишений, сніговіється* (Микола Вінграновський).

Синонімійна лексика, попри те, що присутня теж у текстах і художнього, і наукового дискурсів, виконує в них доволі різні функції: якщо у ХТ синоніми як один із найпопулярніших тропів не мають обмежень щодо використання, бо сприяють урізноманітненню його поетичного чи прозового простору, то в НТ діє обґрунтоване специфікою наукового дискурсу обмеження – допустиме використання винятково абсолютних синонімів/дублетів, зазвичай представлених міжнародним терміном іншомовного походження та питомим відповідником, наприклад, у юридичному контексті: *правник = юрист, правознавство = юриспруденція;* в лінгвістичному контексті: *абетка = алфавіт, флексія = закінчення* (в слові).

Отже, дійсність у цілому і зокрема українське сьогодення у фокусі образної репрезентації авторів різножанрових текстів художнього дискурсу та в контексті понятєво-дефініційного осмислення у науковому дискурсі постає актуальним предметом комплексного компаративного дослідження у вимірах категоріями літературознавства і мовознавства та в координатах їхньої взаємодії і взаємовпливу. Ідіостиль як вербальний маркер тексту в репрезентаційній панорамі порівнюваних дискурсів засобами різних споріднених та неблизькоспоріднених мов зберігатиме свою актуальність з плином історичного часу і динаміки цивілізаційних процесів.

Література

1. Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови ; за ред. В. Русанівського. Київ : Наукова думка, 1997. 235 с.
2. Онуфрієнко Г. Навчальний тлумачний словник термінолексики теорії мовної комунікації. Запоріжжя : ЗНТУ, 2009. 70 с.
3. Онуфрієнко Г. Маркери маніфестації патогенності тексту в сучасному професійно-діловому дискурсі. *Вісник науки та освіти : журнал*. Київ : Наукові перспективи, 2023. Вип. 7 (13). С. 240–255.
4. Онуфрієнко Г. Глосарій до навчальної дисципліни «Українська мова за професійним спрямуванням» : навч. посібник для ЗВО. 2-ге вид., доп. Запоріжжя : Національний університет «Запорізька політехніка», 2022. 148 с.

Павленко І. Я.
д. філол. наук, професор
Запорізький національний університет

ГЕНДЕРНІ ПРОЄКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Сучасне суспільство вважає, що позбавилося традиційних гендерних стереотипів, оскільки юридично жінки мають рівні права з чоловіками, можуть брати участь у громадському, економічному та політичному житті країни. Водночас побутує амбівалентне ставлення до статевих ролей: з одного боку, над масовою свідомістю тяжіють традиційні стереотипи з розділенням світу можливостей та діяльності на чоловічий та жіночий, з іншого, – поступове формування рівних можливостей, якими перш за все користуються жінки, руйнує традиційні стереотипи.

Змінюються соціальні ролі представників різних статей, але перші дні повномасштабної війни повернули нас до традиційного уявлення про гендерну ідентичність, оскільки поведінка значної частини наших земляків відповідала традиційним стереотипним уявленням: жінки перш за все подбали про безпеку дітей, чоловіки – про оборону країни (що відповідає думці І. Гофмана про фемінне та маскуліненне як першопочатковий спосіб вираженням сутності людини [1, с. 84]).

Масштаб дій представників обох статей, із погляду традиційної культури, аксіосистема якої значною мірою відтворена у сучасній масовій культурі, є рівновеликим, оскільки й те, й інше – захист сучасного та майбутнього родини й України: *«Де б ти не була, обійми свою дитину, обіймаючи її, обіймаєш Україну…»* [2].

Проблема гендеру в масовій культурі неодноразово ставала предметом наукової рефлексії [напр., 3]. Говорячи про формування стереотипів традиційно звертаються до літератури, передусім до її наративних форм [напр., 4], але цікаво простежити гендерні проєкції пісні у просторі сучасної масової культури.

Об'єктом розвідки стали поширені в інтернеті пісні, поява або ревіталізація яких зумовлена російсько-українською війною. Предметом – гендерні проєкції творів, які активно поширюються та користуються увагою слухачів на Ютубі. Сам характер трансляції та поширення цих творів зумовлює звернення до питань інтермедіальності.

Проаналізовано значний корпус пісень, створених професійними авторами та виконавцями, аматорами, аматорськими колективами, виявлено закономірності, що доводиться наявністю мотиву або формули у багатьох творах, але в межах доповіді як аргумент цитуються одиничні пісні.

У процесі аналізу звертається увага на

- відтворення поведінкових гендерних стереотипів у піснях війни;
- перенесення уявлень про гендерні ролі з площини людина/людина (людина/родина) у сферу людина/країна.

Поведений аналіз засвідчив, що чоловіче vs жіноче виявляється на найрізноманітніших рівнях: від того, хто складає та виконує конкретну пісню (і тут чітко розрізняються твори чоловічого та жіночого репертуару), до характеру ліричного героя/героїні.

Чоловік у піснях воює, протистоїть, стріляє, захищає, виборює, перемагає, стоїть, утримує, виживає, волонтерить, сумує за родиною, підтримує дружину, вірить у побратимів, жертвує собою. Він сильний, хоробрий, дієвий.

Жінка молиться, переживає, просить, благає, сновидить, чаклує, кричить, чекає, лікує, оберігає дитину, сумує за чоловіком або сином, оплакує. Вона надає духовний захист рідним, при цьому мотив жіночої молитви як місії стає наскрізним («*Не сумуй, коли мене немає, Помолись і поцілуй дитину, Пам'ятай: Господь оберігає, Тих, хто захищає Батьківщину*» [5]), молитва матері передається доньці і також стає покровом для батька («*Та молитва на Різдво зберегла в бою його* ...» [6]). Все це гендернозумовлені риси, що відповідають традиційним стереотипним уявленням про жіноче та чоловіче. У кожного своя міра відповідальності і постійне взаємне тяжіння, творення єдиного космосу взаємної турботи та взаємного захисту.

Однак, на відміну від образу чоловіка, образ жінки у піснях сучасної війни амбівалентний: вона молиться і проклинає, беззахисна і захисниця, потребує допомоги і допомагає, може бути тендітною і перемагати обставини.

У піснях відбувається й деконструкція стереотипів, оскільки часто йдеться про жінку-воїна з однозначною оцінкою: «*… знай, я пишаюсь тобою, захиснице України*» [7]. Водночас і в цих творах постійні знаки фемінного та протиставлення традиційно жіночого та чоловічого: «*Ти підбори змінила на берці, Ніжну сукню – на камуфляж*» [7], «*Красива жінка в формі ЗСУ, У балаклаві, в берцях з автоматом, а їй би сукню одягнуть нову, насолодитись стильним ароматом…*» [8]. Наділяючи жінку зброєю, ні автори слів, ні режисери кліпів не примушують її стріляти. Відеоряд у кліпі на другу пісню підкреслює красу, акцентує нашивку з позивним «Мама Валя», червоний хрест і допомогу пораненому, хоч в пісні нічого немає про те, що героїня – військовий медик, який рятує, а не вбиває. Участь жінки у війні все ж сприймається як те, що суперечить її природі та звеличує водночас (*«Вона від природи дружина і мати, Але, як потрібно свій край захищати, Проснеться з бронею і стане, як криця. Така вона є – ця свята захисниця…»* [8].

Чоловіча поведінка, яка не відповідає традиційній гендерній ролі, породжує інші сенси та негативні характеристики. «*Ухилянти, ухилянти, ви – непризнані таланти, нумо розпаковочку зробіть. І у собі, ухилянти, знявши фантики і банти, чоловіка справжнього знайдіть»* [9]. Для жінки вихід за межі традиційної фемінності – героїзм, набуття виключно позитивних якостей та оцінок. Для чоловіків відхилення від традиційного стереотипу розглядається як відступ від природної норми – «несправжній чоловік» та від автостереотипу – «несправжній українець». Він не виправдовує очікування, адже *«А хто був народжений для війни? Ми – надзвичайно мирна країна. Країна, що знає, що в неї сини, Країна, що вірить у кожного сина»* [9].

Пісні воєнного часу постійно проєктують сімейні стосунки на стосунки людини і країни, створюючи образ єдиної родини. Постійними є формули «Україна – мати», «Україна – сини», «Україна – рід» з підкресленою жіночністю країни, яка водночас слабка і сильна, потребує захисту та захищає дітей. У піснях чоловічого репертуару часто відтворюється аксіосфера фольклору запорозького козацтва: чоловіча військова спільнота уявляється як чоловіча частина родини з головуванням батька, яким може бути лише видатний керманич, саме тому:

Всі в родині дружні – ти і він, і я!
Батько наш – Залужний! ЗСУ – сім'я! [10].

І це традиційне явище для українського козацького фольклору, де батько – кошовий, а все козацтво – сини (про це доводилося писати [див. 11]).

Водночас частина творів адресована дружині як берегині родини і дітей, та мамі як духовній захисниці, до якої можна звернутися за підтримкою у мирному житті та у найстрашнішому бою (*«Стіни горять в бою, Мамо, а я стою, Мамо, а я строю, Нене, я борюсь, Знищу і повернусь»)* [12].

Аналіз корпусу творів стверджує, що саме родина є однією з найбільших цінностей, а вона, у свою чергу, асоціюється з усією країною. Моральним імперативом у сучасній українській пісні, як і в традиційній культурі, стає мати, образ якої часто проєктується на Україну. І родина, і країна у піснях передбачають тісний зв'язок чоловічого і жіночого та відповідність традиційним гендерним ролям, оскільки і звеличувана жінка-воїн перш за все залишається жінкою.

Література

1. Goffman E. Gender Advertisements. New York : Harper & Row, 1979. 84 c.
2. Крачковська З. (слова), Бурнос Д. (музика) [Сестри Бурнос]. Обійми свою дитину. URL: https://www.youtube.com/watch?v=52mdd3IpfKY (дата звернення 21.10.2024).
3. Сінькевич О. Гендер в ідентифікаційних практиках масової культури. *Грані*. 2014. № 11. С. 16–22.
4. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / ґендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.
5. Рожко О. (слова і музика) [Олександр Рожко, Тарас Тополя]. Не сумуй. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hlO_dR2C0Ow (дата звернення 21.10.2024).
6. Медюх З. (слова і музика). [Зіновій Медюх, Оксана Муха, Піккардійська терція]. Молитва на Різдво. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gUP_oCzsImM (дата звернення 21.10.2024).
7. Панасюк Х. (слова і музика). [Христина Панасюк]. Ти підбори змінила на берці. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K2a8IAgwo7Q (дата звернення 21.10.2024).
8. Шевченко В. (слова і музика). [Аліна Каменчук]. Красива жінка в формі ЗСУ. URL: https://www.youtube.com/watch?v=685tAi6hgPE (дата звернення 21.10.2024).

9. Боровок Т. (слова і музика). [Тарас Боровок]. Ухилянти. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hiaodC2JBDY (дата звернення 21.10.2024).

10. [93 ОМБр «Холодний Яр»]. Батько наш Залужний. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HMaN0PgpqHg (дата звернення 21.10.2024).

11. Павленко І. Історичні пісні Запорожжя: регіональні особливості та шляхи розвитку. Запоріжжя : Тандем У, 2003. 208 с.

12. [Антитіла]. Фортеця Бахмут. URL: https://soundcloud.com/ukrainemusic/antitla-fortetsya-bakhmut-1 (дата звернення 21.10.2024).

Пазюра Н. В.
молодший науковий співробітник
Інститут історії України НАН України, м. Київ

ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА У ТВОРЧОСТІ О. СТОРОЖЕНКА

Олекса Петрович Стороженко (1806–1874) ввійшов в історію української літератури як письменник, етнограф, драматург і перекладач, «талановитий оповідач, неабиякий знавець народної мови, якою вмів орудувати просто по-мистецьки» [2, с. 402], та «єдиний викінчений наш романтик у прозі» [3, с. 761]. Дослідники часто порівнюють його творчість із працями І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, М. Гоголя. Та й загалом, характеризуючи місце О. Стороженка в літературному процесі XIX ст., визнають, що за своєю манерою Олекса Петрович належав дошевченківській добі, що виразно проявилося в його творчому доробку та оцінках сучасників, для яких він був «голосом віджилої доби».

На літературній ниві О. Стороженко дебютував у петербурзьких виданнях «Северная пчела» та «Библиотека для чтения», де були надруковані його роман-хроніка «Братья-близнецы» (1857), оповідання «Сотник Петр Серп», «Рассказ из крестьянского быта малороссиян» (обидва 1858) та інші. Утім, славу письменника йому принесли твори, написані українською мовою для часопису «Основа». Саме в них найповніше проявився літературний талант автора. Згодом вони склали основу двотомної збірки «Українські оповідання», що побачила світ у Петербурзі 1863 р.

Помітне місце у творчості Олекси Стороженка посідають історичні оповідання, які так чи так торкаються теми українського козацтва. Їх особливість полягає в тому, що джерелом натхнення для автора були легенди та перекази, розповіді січовиків – ще живих свідків останніх років існування Запорозької Січі, з якими О. Стороженку випала нагода познайомитися в перші десятиліття XIX ст. під час його службових поїздок Україною. Прикметно, що він не просто відтворював побачене й почуте, а переосмислював укарбовані в народну пам'ять сюжети, розвивав їх, збагачував життєвим колоритом, надаючи довершеної мовної огранки.

Найбільш показовими в цьому аспекті є оповідання «Кіндрат Бубненко-Швидкий», «Прокіп Іванович», «Дорош», «Матусине благословення», «Споминки про Микиту Леонтійовича Коржа» тощо. Вони яскраво засвідчують романтичне замилування Стороженка минувшиною та сприйняття козацтва як лицарства, оборонця рідної землі. Не дарма Богдан Лепкий у передмові до берлінського видання творів О. Стороженка назвав його одним із щирих козацьких патріотів [4, с. 6–7].

О. Стороженко наділяє своїх героїв чеснотами, що ніби вивищує їх над загалом. Таким постає перед нами столітній дідуган Кіндрат Бубненко-Швидкий, «між дідами дід, а між молодими ж то молодий». З цим

сподвижником Залізняка і Гонти Олекса Петрович познайомився в 1820-ті роки, коли полк, у якому він служив, розмістився неподалік Тульчина. «Яка то міцна натура була у того чоловіка, і як вона у нього чудно перекорилась… Хиле, нензне тіло, а вік довгий; кого б не спіткала злая доля, то вже він за того і болить серцем, і йде його втішати, а з свого безголов'я кепкує… Коли стане наводить кого на розум, то не поважним совітом, а жартами, сміхом направляє. Всіх людей любить так, як тільки можна любить одного чоловіка, а часом за одного чоловіка свариться на всіх людей», – таким запам'ятався автору старий січовик [6, с. 207]. Цей «дідизний старець» у Стороженковому змалюванні уособлює вікову мудрість, людяність, силу духу і є носієм історичної пам'яті та досвіду. «Давно вже в його на грудях лежить широкий кряж сирої землі, а й досі по тульчинській околиці гоготить луна од його оповідань, і теперечки ще передають діди унукам його оповідання» [6, с. 197].

Розповідь про колишнього запорожця Прокопа Івановича з однойменного оповідання переносить читача до часів ліквідації козацтва, показує душевні переживання героя через руйнування Січі-неньки та його непростий перехід до нового життя. «Прокіп Іванович був тоді нашим курінним. І що то за козак з його був!.. – захопливо каже оповідач. – Скільки на світі живу, а другого такого чоловіка не случалось мені бачить на свойому віку. Розумний, чулий, правдива, щира козацька душа, без помсти й користі. Всі його в Коші поважали, всі слухали, хоч такий палкий був, як той порох; тільки що не так, не по правді, то й очі заблищать, і за шаблю хапається, на ніж полізе. А з себе який козарлюга був! Високий, сановитий, очі, як небо, сині, прихмурені чорними бровами, вус чорний, аж вилискується: глянеш на його, то неначе очі до його прилипають. Не було в його ні роду, ні племени: наш таки січовик» [7, с. 9]. Відданість ідеалу правди та справедливості була для Прокопа Івановича настановою і в подальшому осілому житті, коли довелося поміняти коня та шаблю на плуга.

Слова захоплення духом та мужністю козацтва О. Стороженко вкладає навіть до вуст чорта з оповідання «Закоханий чорт». На запитання відьми про душу козака, той відповідає: «Еге, розказуй, – каже чорт, – нема найчистішої душі, як у тих гаспедових синів; вони живуть по писанію: не водяться з жінками, б'ються з бусурманом і боронять віру православну» [5, с. 126–127]. Коли ж дід поцікавився, чи багато в пеклі запорожців, чорт відповів: «Ні однісінького: які були, то й тих повиганяли… Раз трохи пекла не спалили!.. Печеш його, печеш, аж шкура на тобі тріскається, а він тебе лає, кепкує з тебе та кричить на все пекло, що змерз. Біда з ними!.. Де вже допекти їх вогнем: уже як їх шкварили ляхи, та й ті нічого не доказали. І у пеклі того не вигадаєш, що вони з ними робили» [5, с. 131–132].

Знайомство 1827 р. О. Стороженка з запорожцем М. Коржем та їхня поїздка теренами колишньої Січі лягли в основу оповідання «Споминки про Микиту Леонтійовича Коржа». Твір рясніє пейзажними описами, розповідями М. Коржа про козацькі звичаї та традиції, про заснування Катеринослава й слободи Михайлівки та містить багато іншої цінної інформації з історії запорозького краю.

Образ козацтва у творах О. Стороженка героїзований і для цього автор не шкодує барв. Його щира залюбленість у минуле – «…яка то наша гарна старовина була! Що то за люди, що то за душі були в нас під ту велику руїну!» – промовляє найкращими рисами героїв його оповідань, які постають перед читачем як взірець мужності, стійкості, мудрості, патріотизму, вміння знаходити вихід із будь-якої ситуації.

Сучасники закидали О. Стороженку надмірну ідеалізацію та романтизацію минувшини. Той самий Пантелеймон Куліш критикував автора за відступ від фактів, зауважував «дитячі помилки», називав його твори золотом, перемішаним зі сміттям. Та попри гостру критику не можна заперечити того факту, що оповідання О. Стороженка друкували і перекладали різними мовами, а нині його твори є в шкільній програмі. Дуже влучно свого часу підмітив Агапій Шамрай: «Таємниця успіху творів Стороженка серед масового читача криється в їхній "читабельності", що, не зважаючи на свою ідейну вбогість, через голови критиків перемагали читача своєю щирістю, огрійливим ліризмом і безпосередністю справжнього таланту» [8, с. 16]. Що ж до значення творів О. Стороженка в контексті творення багатогранного образу українського козацтва, то чи не найкраще їхню цінність схарактеризував Дмитро Донцов: «Головна заслуга Стороженка та, що в своїх творах відобразив він аж до самого 19 в. панівний на Україні національний тип, тип козака-запорожця, який – як джентельмен англійської нації, був до тих часів репрезентативною постаттю нашої нації; втіленням її найкращих національних прикмет, предметом пошани і подиву для своїх і невтральних чужинців, предметом ненависти для займанців, а для маси – зразком, який старалися наслідувати» [1, с. 21].

Література

1. Донцов Д. Тип запорожця у О. Стороженка. *Донцов Д. Правда прадідів великих.* Філадельфія : Видання Головної управи Організації оборони чотирьох свобод України, 1952. С. 20–37.
2. Єфремов С. *Історія українського письменства*. Київ : Femina, 1995.
3. Зеров М. «Брати-близнята» (Історія й побут у Стороженковій повісті). *Зеров Микола. Українське письменство*. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 745–765.
4. Лепкий Б. Олекса Стороженко. *Стороженко О. Твори.*. Берлін : Видавництво «Українське слово», 1922. Т. 1. : Марко Проклятий та інші оповідання. С. 5–10.
5. Стороженко О. Закоханий чорт. *Стороженко О. Твори.* Харків ; Одеса : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 117–143.
6. Стороженко О. Кіндрат Бубненко-Швидкий. *Стороженко О. Твори.* Харків ; Одеса : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 197–220.
7. Стороженко О. Прокіп Іванович. *Стороженко О. Твори.* Харків ; Одеса : Державне видавництво України, 1930. Т. 2. С. 7–35.
8. Шамрай А. Українські оповідання Олекси Стороженка. *Стороженко О. Твори.* Харків ; Одеса : Державне видавництво України, 1930. Т. 1. С. 7–56.

Пешнограєва Г. Р.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

ПСИХОЛОГІЗМ У ТВОРІ Д. ГНАТКО «ЩОДЕННИК БЕЗНАДІЙНО ПРИРЕЧЕНОЇ»

Проблема психологізму в художній літературі залишається важливою та естетично цінною за будь-яких історичних умов. Саме завдяки цій рисі мистецтва слова вдається глибоко і драматично зобразити внутрішні конфлікти особистості, що відображають широкі суперечності епохи та суспільства. Ю. Кузнєцов виділяє чотири основних значення, якими найчастіше наділяють цей термін: 1) психологізм як науковий метод, 2) психологізм як індивідуальна особливість художнього стилю письменника, 3) психологізм як певний аспект вивчення сприйняття твору читачем і, нарешті, 4) власне психологізм – застосування психологічних знань до вивчення художнього явища [див.: 3, с. 221].

Згідно з визначенням В. Фащенка, «Психологізм – універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів. Це та властивість справжнього мистецтва, у якій істина постає як процес. Завдяки психологізму з'являється багатогранність образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі» [5, с. 49].

Дехто з дослідників робить спробу розрізняти терміни «психологізм» і «психологічний аналіз». Так, М. Кодак пише: «…психологізм (художній) – декларована "рухомою естетикою" або науково реставрована з творчої практики (автора, школи, напряму) система соціально-психологічних поглядів на людину у світлі естетичних сподівань даного часу; психологічний аналіз – метод образно-логічного осягнення історично-характерної соціально-психологічної суті людини в художній творчості» [2, с. 7].

Як явище, психологізм має глибокі корені в європейській літературі, однак в українській літературі він набув особливої форми, зважаючи на історичні та соціальні трансформації, які супроводжували народження модерної літератури та культурні зміни в Україні.

Психологізм в українській літературі починає розвиватися з кінця XIX століття, у добу реалізму, коли з'являються твори, у яких розглядається не лише зовнішня дія, а й внутрішні процеси, що відбуваються у свідомості персонажів [4]. Романтизм та символізм, що впливали на розвиток літератури цього часу, сприяли заглибленню в особистісні переживання героїв. Традиційно психологізм асоціюється з аналізом складних, часто внутрішньо суперечливих мотивів, що виникають через переживання відчаю, безнадії, соціальної та особистісної кризи.

В українській літературі психологізм притаманний творчості В. Винниченка, Є. Гуцала, М. Коцюбинського, М. Матіос, М. Стельмаха, В. Підмогильного, Г. Тютюнника, І. Франка, М. Хвильового, І. Чендея, Вал. Шевчука та ін. Сучасні автори також продовжують звертатися до аналізу індивідуального досвіду людини, її внутрішніх переживань і конфліктів.

Твір Дарини Гнатко «Щоденник безнадійно приреченої» є сучасним романом, в якому авторка передає не лише емоційні стани героїні, а й досліджує психологічні основи її самосприйняття та взаємодії з навколишнім світом. Зокрема, актуальність дослідження цієї теми полягає в необхідності розкриття та осмислення сучасних тенденцій психологічного аналізу в українській прозі, а також у вивченні того, як цей прийом дозволяє авторці детально передати складні психоемоційні стани персонажа. У зв'язку з сучасними соціальними, психологічними та культурними викликами, твір «Щоденник безнадійно приреченої» стає важливим для розуміння актуальних проблем, пов'язаних із наслідками травм війни, психологічними стражданнями та адаптацією до екстремальних умов у контексті глобальних конфліктів. Описуючи індивідуальний досвід дівчини в умовах війни, твір сприяє розвитку емпатії до жертв насильства та допомагає осмислити моральні й етичні дилеми, які постають у сучасних гуманітарних кризах, а також важливість збереження історичної пам'яті для запобігання повторенню трагічних подій у майбутньому.

Один із основних аспектів психологізму в «Щоденнику безнадійно приреченої» полягає в тому, як авторка зображає стан свідомості героїні через монологічні та рефлексивні форми. Вона надає значення психологічним переживанням, які виникають у головної героїні під впливом навколишніх подій. Уже на самому початку твору перед нами постає образ молодої дівчини Жені, що в період Другої світової війни опиняється в безвихідній ситуації. Без надії на будь-які зміни, вона ніби приречена на свій стан: «Ось і настала та страшна хвилина, яку я передчувала від тої днини, як на наші землі прийшли гітлерівці й почали вивозити людей на примусові роботи до Німеччини. Темна примара цієї хвилини наче завжди стояла за моєю спиною, а я все сторожко чекала її і одночасно сподівалася на те, що вона все ж ніколи не настане, що трапиться диво – й мене омине пильне око Тесленка. Та дива не сталося» [1, с. 21].

На психоемоційному стані героїні значно позначається відчуття ізоляції, що виникає через відсутність материнського тепла в складні моменти її життя. Женя визнає, що хоч і знала про стриманість своєї матері, все ж таки в критичну хвилину очікувала більшого прояву материнських почуттів. Це бажання тепла й підтримки особливо відчутне у важкі моменти, коли вона намагається знайти розраду в матері, але не отримує її: «Я хоча й знала, що моя мама не такі, як наші сусідки, які в складних обставинах починають чимдужче голосити, та все ж в таку гірку хвилину чекала від неї більшої теплоти, помітнішого прояву почуттів. На жаль, чекала марно» [1, с. 15–16].

Цей дефіцит емоційної підтримки посилює внутрішню напругу, відчуття самотності й непорозуміння. Вона любить свою матір, але її байдужість і

відсутність емоційної підтримки в певні моменти глибоко її Євгенію. Героїня прагне прояву ніжності й теплоти від матері, але відчуває, що не може розраховувати на це: «Я любила їх однаково сильно, і зараз надто тяжко страждала від тої клятої маминої стриманості, яка не залишила її навіть у цю гірку хвилину» [1, с. 17]. Ця сцена також показує, якою важливою є для героїні фізична і емоційна близькість із матір'ю. Вона спостерігає за тим, як мати готує її до від'їзду, і намагається контролювати свої емоції: «Мені так кортіло кинутися до мами, прилинути до їхнього худого і жилавого, напрацьованого тіла, відчути тепло рідних рук… Але я все ж спиняла себе, хоча серце моє так сильно рвалося у ті обійми. Наповненими слізьми очима спостерігала за тим, як мама збирають мені торбину в дорогу, і ледь не розревілася, коли вони тицьнули ту торбину мені в руки» [1, с. 17].

Героїня постійно відчуває, що її життя неможливо врятувати, її стосунки з іншими людьми порушені, і навіть любов у цих умовах стає тяжким і безплідним переживанням: «…намагалася хоч якось віддячити йому за порятунок… і страждала. Страждала кожен день від знання того, що він продовжує любити свою дружину, яка залишила його заради іншого, пішла до ворога. Від того клятого дня, як пані Агнешка розповіла про ту Северину, мені жодної хвилини життя не було в радість, навіть бачити лікаря Анджея було нестерпно боляче, і при кожнім моїм погляді на нього, немов згубним диявольським зіллям, мене труїла думка про одне й те саме. Він кохає іншу!» [1, с. 100].

Ще одним важливим мотивом твору є безнадійність, яка переплітається з глибоким почуттям внутрішньої порожнечі та неможливістю знайти вихід з ситуації. Це почуття безвихідності пронизує весь текст і є невід'ємною частиною переживань героїні, яка опиняється в умовах надзвичайного фізичного й емоційного стресу. Так, перебуваючи в таборі Равенсбрюк, героїня відчуває безнадійність як «чорну та тужливу безвихідь», що постійно мучить її, позбавляючи можливості уявити майбутнє: «Ув'язнення в таборі Равенсбрюк означало для мене безнадію – чорну та тужливу безвихідь, що терзала б мене кожного дня, – і не відала б я того, чи побачу колись волю, а відтак і Анджея» [1, с. 178]. Відсутність будь-якої надії на звільнення лише посилює відчуття втрати контролю над власним життям.

Описуючи перебування таборі Аушвіц-Біркенау, героїня наголошує на відчутті приреченості, передчутті смерті. Вона не бачить жодної можливості на порятунок і навіть сама усвідомлює власну безпорадність: «Я знову опинилася в потязі, мене знову вези в неволю – але цього разу я була приреченою, безнадійно приреченою на смерть, тому що виходу з табору Аушвіц-Біркенау для полонених на волю не було» [1, с. 211]. Втрата надії ставить героїню в психологічно безвихідну ситуацію. Її свідомість просякнута відчуттям неможливості боротьби й сприйняттям смерті як єдиного виходу з існування в неволі: «Фрау Магда мала рацію – я приречена. Я приречена загинути у таборі Аушвіц-Біркенау навіть ще до тої хвилини, як увійду до нього. Вона перемогла мене…Я не маю сили боротися» [1, с. 214]. Тут фраза «я не маю сили боротися» є ключем до розуміння стану героїні, яка відчуває повну психологічну паралізацію. Цей стан нагадує депресію,

коли людина втрачає будь-яке бажання діяти, відчуває себе безсилою перед обставинами та приймає свою долю як неминучість. Таке відчуття безнадійності є не лише емоційним станом героїні, але й симптомом посттравматичного стресового розладу, який проявляється у людини після переживання екстремальних ситуацій. У цьому випадку, героїня не просто описує фізичний біль, а й її внутрішній стан, пов'язаний із постійним переживанням страху, відчаю та безпорадності. Цей мотив безнадії, що пронизує її переживання, стає важливою частиною її психологічного портрета.

Однією з характерних рис психологізму в цьому романі є форма щоденникового монологу. Всі переживання героїні передаються через її щоденникові записи, що дозволяє глибше зануритися в її психологічний стан. Щоденник для неї стає способом упорядкувати хаос, який панує у її душі, і це можна інтерпретувати як психологічну стратегію виживання. Записи стають інструментом рефлексії, способом обробки травмуючого досвіду: «Життя полтавчанки Євгенії Скриль у роки Другої світової війни надійно зберігав у собі товстий зошит – щоденник, заповнений тісно та акуратно рівним почерком самої Жені майже відразу після визволення з Аушвіц-Біркенау, коли ще такими свіжими були в пам'яті всі ті події, які так важко та болісно було їй згадувати потім. Після війни та звільнення вона безуспішно намагалася забути ті чорні дні, рідко зазирала до щоденника, хоча постійно мала його при собі» [1, с. 11]; «І вже на сидінні пальці її звичним жестом затисли зошит, який завжди тримала при собі і в який вилила увесь свій біль. Щоденник безнадійно приреченої. Щоденник безнадійно приреченої, якій все ж було подаровано життя» [1, с. 334].

Отже, психологізм у романі Д. Гнатко «Щоденник безнадійно приреченої» не лише відкриває глибину внутрішнього світу героїні, але й створює враження безвихідності, яке охоплює всю атмосферу твору. Авторка майстерно передає складні психологічні стани, відчуття ізоляції та самопошуку, що дозволяє читачу не лише зрозуміти переживання героїні, а й відчути їх на власному досвіді. Через щоденникові записи і їхню відвертість авторка досягає психологічного ефекту, який робить її твір справжнім дослідженням людської душі на межі трагедії.

Література

1. Гнатко Д. Щоденник безнадійно приреченої : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 336 с.

2. Кодак М. Психологізм соціальної прози. Київ : Наукова думка, 1980. 163 с.

3. Кузнєцов Ю. Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 221–249.

4. Теорія української літератури. *Бібліотека Української Літератури* : електронна бібліотека. URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi (дата звертання 20.10.2024).

5. Фащенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. Київ : Дніпро, 1981. 279 с.

Підгірна Л. М.
аспірантка
Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ Л. ПІДГІРНОЇ

З проголошенням Незалежності в 1991 році академічні дослідження історії України та український формат в кіно, мистецтві, літературі пережили ренесанс. Українці отримали новий шанс виправити історичні помилки, закрити невивчені уроки та піднести саму суть українськості на якісно інший рівень. Література стала справжнім середовищем для утвердження українських наративів та Української Ідеї шляхом творення нового типу героїв та сюжетів, через які можна достукатися до читача, оманливо збитого на манівці гібридною радянською пропагандою та радянськими міфами.

Як приклад можна навести епізод зі старого, ще радянського фільму-агітки «Весілля в Малинівці» і запитання однієї з персонажок до карикатурного зображення представника так би мовити, українського національно-визвольного руху, пана Гриціана Тавричиського, одягнутого в очевидно-театральні «козацькі шати»: «Что ты вырядился как Петлюра?». Запитання вкрай нелогічне і розраховане не лише на приниження українського державця але й повну відсутність критичного мислення радянських громадян та незнання власної історії, адже Головний Отаман Армії УНР, С. Петлюра, ніколи в шароварах, жупані та козацькій смушевій шапці не ходив. У такий простий та навіть примітивний спосіб українська героїчна історія нівелювалася до знущальної шароварної картинки, котра мала демонструвати: історія української національно-визвольної боротьби чужа для радянських українців, натомість пролетарське вбрання і однострої червоної армії ближчі, ніж старосвітське (театралізоване) вбрання «петлюрівських отаманів».

За часи радянської окупації українських теренів жорсткій цензурі та забороні піддавалися будь-які вияви національної ідеї, оспівування історії визвольної боротьби українського народу, українські державці. Нівелювалися та переслідувалися будь-які прагнення українських митців, художників, літераторів творити своє, національне. Так звана «українізація» з приходом радянської влади насправді виявилася загравнням з українським народом, що завершилося червоним терором та згортанням будь-яких проявів національної свідомості й ідентифікації себе народом з власною мовою, культурою, традиціями та історичною спадщиною. «Їхня українізація – це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було!...» – устами свого героя констатує сучасник радянської українізації М. Куліш [4].

Одним із яскравих прикладів заборони навіть гіпотетичного відтворення нашої історії а тим більше її невідомих сторінок став вилучений із радянських

українських друкарень та книгарень, заборонений історичний роман І. Білика «Меч Арея» [3]. А все тому, що автор знехтував ідеологемою «спільної з Росією колиски», відновивши натомість неперервність традиції Скіфії – Русі – України.

«Його автор у страшному 1972-му, що почався масовими арештами інтелігенції, видав роман про Київ та киян… V століття, що спростував усталені совіцькою історіографією тези про Україну як молодшу сестру Росії. Ба більше, зі сторінок роману історична постать гунського царя Аттіли – переможця 700-тисячної армади персів, постала як київський князь Богдан Гатило! Білик зворохобив читачів гіпотезою, що гуни – не лише слов'яни, але й безпосередні пращури саме українців, що з доісторичних часів жили обабіч Дніпра!» [3].

У сучасній вітчизняній літературі відтворення невідомих сторінок української історії а відтак, популяризація історії України та українських героїв у доступному й цікавому форматі для широкого кола читачів усе ще не є чимось сталим і поширеним. За такий формат беруться одиниці. Адже, безсумнівно, для того, щоб написати роман, події якого відбуваються на тлі історичної епохи, а надто невідомих сторінок історії України, здобривши його усіма необхідними елементами й складовими пригодницького жанру, як то детективна складова, дрібка авантюри, містики, романтична лінія – автору треба тією історією, як мінімум, цікавитися, як от той же І. Білик. Бо історичне тло у цьому контексті служить міцним надійним гачком, на якому до місця можна почепити всі перераховані вище складові: детектив, романтика, пригоди, авантюра, містика. Однак, правдиве історичне тло – це найперше. Саме його реалістичність, здобрена дрібнішими деталями, гарантує повне занурення читача в епоху. Якщо ж автор береться ще й за відтворення невідомих сторінок історії – то тут без повноцінних консультацій та ґрунтовних знань не обійтися. А на історичному тлі роману й мають відбуватися усі події, та власне, сюжетні арки героїв.

Для авторки цієї наукової статті, як для фахової історикині, творення пригодницьких, захоплюючих сюжетів та цікавих арок героїв на тлі історичної епохи у серії саги «Шведіана. Пригоди Марка Шведа» [5; 6; 7; 8; 9] стало не просто завданням, а справжньою місією. Адже у кожній новій частині циклу «Шведіани» головний герой – агент УНРівських екзильних спецслужб постає не просто такою собі українською версією Джеймса Бонда – крутого хлопця, із традиційним для такого типу персонажів набором навиків із рятування світу й зачаровування жіночої статі.

«Але якщо ви спробуєте згадати прізвище бодай одного з розвідників, який не лише працював на користь УНР, ЗУНР, Директорії, ідеї незалежної України, а при тому ще й був оспіваний (чи бодай згаданий) на сторінках пригодницьких історичних романів, найймовірніше, у вас нічого не вийде. І не тому, що їх не було. А через те, що супергерої по-українськи були приречені застрягнути в часах козаччини. Радянська ідеологія не йшла на компроміси: усі подвиги й звитяги українці як українці в ім'я України могли здійснювати або в часи Богдана Хмельницького і проти польського панування, або ніколи. Бо в

радянські часи на подвиги могла бути здатна лише просякнута відданістю компартії радянська людина» [2].

Отже, Марко Швед є ненав'язливим, природним а від того щирим і прийнятним для читача провідником в історію України, через якого читацька аудиторія пізнає її маловідомі сторінки, знаходить відповіді на свої давні запитання та отримує усвідомлення й розуміння подій сьогодення.

«Власне, саме до цієї "шпигунсько-розвідницької" зброї і вдалася Лора Підгірна, щоб розповісти про події початку ХХ століття на західноукраїнських землях та в українській еміграції. Її Марко Швед – герой вигаданий, але водночас історично правдивий. Бо таких, відданих ідеї української державності, персонажів не бракувало. Проте з огляду на їхню ідейність та перемогу радянської ідеології, ми про них майже нічого не знаємо…" [2], – зазначає у своєму літературному огляді А. Акуленко.

Примітно, що у своїх творах авторка ставить, найперше, на поєднання історичних подій і літературної вигадки. Її герої взаємодіють із реальними історичними постатями природно, бо, власне, живуть із ними в одному часовому проміжку, вони є сучасниками, їх поєднує спільна Українська Справа, а отже в художньому всесвіті «Шведіани» вигадані персонажі та історичні постаті та їхні шляхи не просто перетинаються але й відкривають читачеві панораму драматичних й трагічних подій української історії, роблять його очевидцем, надають можливість роздивитися все до дрібниць…

«Марко сам не розумів, чому тоді озирнувся, хоч озиратися вже не було потреби… Щось змусило його зупинитися і поглянути у бік постаті Головнокомандувача перед книжковою вітриною. У цю мить один за одним пролунали постріли: перший… другий… третій… четвертий… п'ятий… Шльома Шварцбард, не здригнувшись, розрядив у беззбройного Петлюру пістолет із сімома кулями. Як стало потім відомо – шоста й сьома не влучили. Восьма не вийшла, бо застрягла через гільзу сьомої… Марко побачив, як прошите кулями тіло керманича УНР повільно, наче уві сні осідає на тротуарну бруківку. Кинувся з криком до Петлюри, на ходу дістаючи власний револьвер…» [6].

Якщо Марко Швед із його харизмою й непереможною жагою жити й боротися за Україну – персонаж вигаданий, то Симон Петлюра, із яким він кілька разів перетинається у «Червоній Офелії» і свідком вбивства якого стає у «Печатці Святої Маргарити» – особа історична. Власне на цьому майстерному поєднанні й переплетенні історичного та вигаданого й замішана пригодницька серія про Марка Шведа. І в «Червоній Офелії», і в «Печатці Святої Маргарити» або принагідно згадано, або детально описано події й факти, які справді відбувалися. Ба більше – вони мали доленосне значення для українського державотворення й непоправно змінили долі тисяч людей. Але ці історичні реалії обплетені такою кількістю вигаданих (і при тому життєво правдивих) подробиць, що межа між правдою й фантазією розмивається [6]. Ситуація ускладнюється – або ж навпаки, увиразнюється – тим, що всі події розгортаються в цілком реальних українських і європейських містах і селах. Текст рясніє описами як закордонних розкішних

готелів та будинків розпусти, до яких, як до неба пішки, так і деталізованими картинами сплюндрованих радянською владою історичних пам'яток у цілком реальних українських селах, від яких українського читача відділяє хіба що квиток на автобус або поїзд до Кам'янця-Подільського і тамтешніх країв [6]. Авторка впевнено веде читача крізь історичні події, обігруючи маловідомі історичні факти в авантюру, пригоду, як от, до прикладу, устами Марка Шведа розповідає про діяльність Імператорського Православного Палестинського товариства, яке під прикриттям релігійної спільноти вело на українських теренах справжню розвідувальну діяльність стосовно місцезнаходження історичних артефактів та останків руських князів, що самим своїм існуванням засвідчували українську державність. А далі вивозило їх до Санкт-Петербургу. Вже в перші роки більшовицької влади спільнота була реформована у більш світський формат і продовжила свою згубну для української нації діяльність [7, с. 8]. Цікавою і фактично маловідомою є змальована авторкою співпраця ДЦ УНР в екзилі із очільником ОУН, Є. Коновальцем, а також початково УНРівська ініціатива створення на Далекому Сході, під протекцією японського уряду Української Далекосхідної республіки. Читач відкриває для себе майже забуту постать українського дипломата та розвідника єврейського походження А. Марголіна, а далі із подивом дізнається, що цей видатний український єврей є людиною, що стояла біля витоків ЦРУ США [9]. Паралельною сюжетною лінією в романах саги «Шведіана» до сюжетної лінії Марка Шведа, історичного тла епохи міжвоєнного періоду та початку Другої світової війни є історія Маркового предка, Марка Вишневецького на прізвисько Швед, таємного посланця гетьмана Івана Мазепи, очима якого читач споглядає та всотує історію національно-визвольної боротьби українців проти московського поневолення а також подальші події, які сталися після Полтавської битви та смерті гетьмана І. Мазепи. В романах змальовується драматична доля гетьманського небожа, А. Войнаровського, який опинившись на еміграції, безуспішно намагався продовжити справу свого видатного дядька і заручитися підтримкою європейських державців у боротьбі з Московією [9].

Лейтмотив пізнання невідомої історії України проходить червоною ниткою через творчість авторки. Чи то сага «Шведіана», чи історія діяльності українських екзильних спецслужб на Близькому Сході у міжвоєнний період, в новому романі «ORIENT, Близько до ворога» – літературній версії дисертації авторки [9]. Безумовно, такі сюжети спонукають читачів до пізнання, власного дослідження теми аби зрозуміти, у якій саме точці авторська вигадка переплітається із історичною правдою. А найкращою нагородою та визнанням для авторки є не лише віддана читацька аудиторія, але й той факт, що її ім'я та власне, «Шведіана» внесені російськими агресорами до переліку заборонених творів.

Література

1. Акуленко А. Український історичний вестерн: від Остапа Бендера до Яна Флемінга, або Чим переймалися українці, опинившись під чужим прапором. *ЛітАкцент*, 2019. URL: http://surl.li/livtyj (дата звернення: 10.11.2024).

2. Акуленко А. Марко Швед у воді не тоне, у вогні не горить. *ЛітАкцент*, 2018. URL: http://surl.li/wdmyzl (дата звернення: 10.11.2024).

3. Заборонений «Меч Арея». URL: https://westnews.info/news/zaboronenii-mech-areya-.html (дата звернення: 10.11.2024).

4. Куліш М. Мина Мазайло. URL: https://osvita.ua/school/literature/k/63903/list-7.html (дата звернення: 10.11.2024).

5. Підгірна Л. Сага «Шведіана». Пригоди Марка Шведа. Червона Офелія : роман ; серія «Український детектив». Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2017. 392 с.

6. Підгірна Л. Сага «Шведіана». Пригоди Марка Шведа. Печатка Святої Маргарити : роман ; серія «Український детектив». Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2018. 512 с.

7. Підгірна Л. Сага «Шведіана». Пригоди Марка. Шведа Під чужим прапором : роман ; серія «Український детектив». Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2019. 528 с.

8. Підгірна Л. Сага «Шведіана». Пригоди Марка Шведа. Полювання на чорного дика : роман ; серія «Український детектив». Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2020. 432 с.

9. Підгірна Л. Сага «Шведіана». Пригоди Марка Шведа. І велети падають : роман. Кам'янець-Подільський : Видавництво «Абетка», 2023. 440 с.

10. Підгірна Л. ORIENT. Близько до ворога : роман ; серія «Ретродетектив». Харків : Фоліо, 2023. 414 с.

Плетньова Г. М.
аспірантка
Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна

ТВОРИ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ: ШЛЯХ ДО ЧИТАЧА

Художнє відтворення історичних подій та інтерпретація минулого були та є однією з популярних тем у сучасній українській літературі. На думку В. Шевченка, тема історії «посіла важливе місце у творчості багатьох письменників і користувалася особливою популярністю серед романтиків і реалістів, натуралістів і модерністів, оскільки, навіть модифікуючись, не змінювала своїх основних завдань об'єднати будь-яку спільноту певним набором світопотрактувальних, духовно-комунікативних, моральних, поведінкових норм, чиї інтерпретаційні коди в певний історичний час залишаються практично незмінними» [11, с. 257].

Зауважимо, що історична тематика не є пріоритетною в книжковому виборі сучасного читача. Результати всеукраїнського соціологічного дослідження «Читання в контексті медіаспоживання та життєконструювання», замовленого Українським інститутом книги у 2020 році, свідчать, що лише 2 % опитаних, які читають для дозвілля щонайменше кілька разів на місяць, цікавляться творами на історичні теми. Трохи більше (7 %) звертаються до мемуаристики й біографій. Серед тих, хто читає щодня, мемуаристикою цікавляться 15 %. Результати дослідження вказують також на те, що звернення до літератури на історичну тематику визнається одним із засобів національного самовизначення [3, с. 32]. Шлях таких творів в історії української літератури іноді був складним, і деякі твори знайшли свого читача через багато років, а подекуди – століть. Деякі – ще й досі не знайшли.

Той факт, що історична наука позичає об'єкт свого дослідження мистецтву, може здаватися парадоксом. Але історія нікому не належить, і мистецтво, власне література, зробила її одним зі своїх тематичних просторів. На причини такої взаємодії історії та писемного мистецтва в українській літературі вказує дослідниця С. Андрусів: «Нація, не завершена, не захищена політичною державою, зберігає свою національну ідентичність тільки засобами культури, покладаючи тим на неї понадкультурні завдання…» [1, с. 1]. Отже, в українській літературі твори на історичні теми є носіями подвійного сенсу: естетичного й соціально-політичного.

З погляду деяких дослідників, одним із перших історичних романів в українській літературі є твір П. Білецького-Носенка «Зиновій Богдан Хмельницький», написаний 1829 року. Але він не був опублікований, і тому не міг вплинути на літературний процес. Доступ до нього неможливий і сучасному читачеві. Дослідниця Л. Задорожна вважає одним із перших творів історичної прози роман «Чайковський» Є. Гребінки, опублікований 1843 року (переклад українською був зроблений у 1864 році). Пам'ятаємо, що у 1820–1830-х роках уся Європа зачитувалася творами шотландського письменника В. Скотта. Його перший історичний роман був виданий у 1814 році (роман «Веверлі»), а в Російській імперії

його романи були перекладені з французької. Попри сталу традицію вбачати в перших українських творах на історичну тематику вальтерскоттівські впливи (Р. Багрій, Є. Баран), ми бачимо в українській історичній прозі середини XIX століття самобутні джерела, національні традиції (літописи, усна народна творчість). Цікавим вважаємо й той факт, що К. Климкович спочатку переклав роман «Чайковський» і пізніше планував переклад українською мовою романів В. Скотта. Публікація цього роману, на думку перекладача, мала сприяти збагаченню україномовної літератури, якої бракувало на той час [6]. Наприкінці XX століття, у 1988 році, роман було перевидано російською мовою й не в первісній редакції. Отже, цей твір також чекає на своє справжнє видання [8].

Довгим до читача був і шлях поетичної драми «Бояриня» Лесі Українки, яку вона створила впродовж трьох днів: 27–29 квітня 1910 року. Уперше твір було надруковано після її смерті, у 1914 році в Київському журналі «Рідний край». Після видання 1918 року окремою книжкою (у Катеринославі) і видання 1927 року востаннє вона вийшла у світ у п'ятому томі зібрань творів письменниці 1939 року, але читачам майже неможливо було його знайти. У 1991 році твір був перевиданий в Україні у видавництві «Молодь».

Історичні оповідання А. Кащенка, зібрані в збірку «Оповідання про славне Військо Запорозьке Низове» (1916), були популярними на початку XX століття і формували національну свідомість українців, які встали на боротьбу за незалежну Українську Державу та УНР під час Визвольних змагань 1917–1921 років. Його твори друкувалися лише до 1933 року й тільки після проголошення незалежності України стали доступні новим читачам.

На знаковий для творчості З. Тулуб роман «Людолови» також чекала непроста доля. Перший том вийшов 1934 року, майже одночасно російською та українською мовами, після того, як у 1933 році верстку українською, готову до друку у видавництві «Молодий більшовик», було розсипано з політичних міркувань. Роман – один із десяти найпопулярніших у радянській Україні, був представлений на Всесвітній виставці 1937 у Парижі (25 травня – 25 листопада 1937 року), але радянські цензори викреслили з нього всі слова «народ», «батьківщина», «патріотизм», «держава» [5, с. 434]. Попри це, 4 липня 1937 року письменницю було заарештовано й засуджено на десять років ув'язнення. Після реабілітації у 1956 році З. Тулуб редагує і перевидає «Людоловів» у 1957 році.

Історичні романи Ю. Ільченка, С. Скляренка, П. Загребельного, Р. Іваничука, В. Малика, Ю. Мушкетика, Л. Костенко, В. Шевчука та інших за часів СРСР розкривали читачам таємниці вітчизняної історії, розширювали, попри заборони комуністичної влади, коло дозволених тем, тим самим прищеплюючи читачам інтерес до багатовікової історії України, її традицій та формуючи національну свідомість.

У незалежній Україні, яка, нарешті, мала змогу вшанувати своє минуле, перевидання низки історичних творів стало для багатьох читачів додатковим, а подекуди – єдиним джерелом вивчення окремих сторінок історії України. Наприклад, найвизначніші художні твори про Голодомор були вперше

перевидані у 1991 році («Марія» Уласа Самчука, «Жовтий князь» Василя Барки – після перекладів французькою у 1981 році).

До історичної тематики звертаються сучасні письменники. Під час проведення Національного тижня читання Українським інститутом книги у 2022 році 60 опитаних бібліотек склали список найбільш читаних творів на історичну тематику, до якого увійшли твори сучасних авторів В. Шкляра, А. Кокотюхи, В. Рутківського, В. Чемериса. Шлях їхніх творів до читача значно скоротився. Завдяки розвитку видавничої індустрії та мереж книгарень сучасний читач може ознайомитися з українською історичною белетристикою двох останніх століть.

На сайтах книжкових інтернет-магазинів, як-от Книгарня «Є», окремою є категорія «Історичні романи», яка пропонує не лише новинки жанру, а і класичні твори. У 2019 році були перевидані твори А. Чайковського, «Захар Беркут» І. Франка, «Князь Єремія Вишневецький» І. Нечуя-Левицького, «Облога Буші» М. Старицького та інших письменників XIX–XX століть. Найпопулярнішими є романи В. Шкляра («Чорний ворон. Залишенець», «Троща»), Л. Качковського («Рюрик із роду Ск'єльдунгів»), В. Карп'юка («Довбуш. Гідність або забуття») та інші.

Дослідники історії літератури неодноразово зазначали, що літературні історичні твори популяризують історію – роблять її доступнішою для читача завдяки «художній історії», яку вони створюють. На думку О. Хоменка, «українська історична белетристика від самих її початків і до сьогодні – то щораз нове й нове відкриття (…) теренів неупокореної волі». Цензура й заборони зробили із цих творів історичні факти, події, які вплинули на історію України. Натхненні нею, вони стали її частиною.

Література

1. Андрусів С. Західноукраїнська література 20-х років XX ст. : проблема національної ідентичності : автореф. дис. … д. філол. наук. Київ, 1996. 24 с.

2. Василенко В. «Я прошу пожаліти мою старість...» : до 110-ї річниці з дня народження письменниці З. Тулуб. *З архівів ВЧК – ГПУ – НКВД – КГБ.* Київ, 2000. № 2–4. С. 280–297.

3. Волосевич І., Шуренкова А. Звіт за результатами всеукраїнського соціологічного дослідження «Читання в контексті медіаспоживання та життєконструювання». Київ, 2020. 181 с.

4. Задорожна Л. Феномен творчості Євгена Гребінки. *Дивослово*. 2012. № 12. С. 48–51.

5. Костюк Г. Зустрічі і прощання : спогади. Кн. 1. Едмонтон, 1987. 743 с.

6. Климкович К. Оповістка. *Руська читальня*. Львів, 1864. № 1.

7. Мельнікова Ю. Ґенеза історичного роману в українському літературознавстві як однієї із модифікацій жанру. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Ч. 2. С. 55–66.

8. Нахлік Є. Видати справжнього «Чайковського». URL: http://mdeksperiment.org/etv_page.php?page_id=2604 (дата звертання 20.06.2024).

9. Національний тиждень читання: остаточний перелік найпопулярніших книжок в українських бібліотеках. 12 грудня 1922. URL : https://ubi.org.ua/uk/news/

kategoriya-2/nacionalniy-tizhden-chitannya-ukra-nskiy-institut-knigi-predstavlya-perelik-naypopulyarnishih-knizhok-v-ukra-nskih-bibliotekah (дата звертання 20.06.2024).

10. Хоменко О. Проза, правда і провалля історії. *Українська літературна газета*. 2020. Ч. 22 (288). URL: https://nspu.com.ua/lit-tv/oleksandr-homenko-proza-pravda-i-provallya-istorii/ (дата звертання 20.03.2024).

11. Шевченко В. «Література й історія» – напрямок наукових досліджень. *Вісник Запорізького національного університету*. 2008. № 2. С. 257–262.

Приходько А. Б
студентка 3 курсу
Табакова Г. І.
к. філол. наук, доцент
Бердянський державний педагогічний університет, м. Запоріжжя

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ СКЛАДНОЩІ ОПРАЦЮВАННЯ ОБРАЗУ ІВАНА МАЗЕПИ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ «МАЗЕПА» БАЙРОНА)

Література перебуває у постійній взаємодії з іншими предметами, зокрема з історією України, всесвітньою історією, мистецтвом та ін. Вивчення творів історичної тематики та знакових подій як всесвітньої, так і української історії – це важливі складові, необхідні для ефективного вивчення літератури, адже міжпредметні та міжгалузеві зв'язки розширюють можливості для пізнання та аналізу художнього твору. Одним із прикладів є ліро-епічна поема «Мазепа англійського поета-романтика Джорджа Гордона Байрона (1818).

Об'єктом нашого дослідження став образ головного героя поеми – Івана Мазепи. **Мета** – дослідити історико-літературні проблеми, які виникають під час опрацювання поеми на уроках зарубіжної літератури. Твір вивчається у 9 класі та входить до програми «Зарубіжна література 6–9 класи. Навчальна програма для закладів загальної середньої освіти» (автори – О. Ніколенко, О. Ісаєва, Ж. Клименко, 2022 рік) та належить до розділу «Романтизм», на вивчення якого відводиться 18 годин. Вирішення проблемних питань вивчення поеми «Мазепа», становить **актуальність дослідження**. **Аналіз останніх публікацій** показав, що образ українського гетьмана ставав об'єктом досліджень багатьох науковців, зокрема Тоні Восс («Mazeppa-Maseppa: Migration of a Romantic motif»), Джан Денхан («The Fugue of Byron's "Mazeppa": A Contrapuntal Reading of the Hero's Sufferings in Exile»), Василь Лев («Mazepa in Slavic Literature»), Наталія Шолуха («Художній образ Івана Мазепи в неокласичній парадигмі філософії історії»), Лариса Йолкіна («Образ Івана Мазепи в романістиці Богдана Лепкого та Леоніда Полтави») та ін. Окрім того, була створена велика кількість конспектів-уроків за поемою Джорджа Байрона «Мазепа», що полегшує підготовку для вчителя зарубіжної літератури.

Для успішного вивчення поеми Байрона, слід звернути увагу на труднощі, які можуть виникнути в здобувачів освіти. Їх вирішення допоможе вчителю підібрати ефективні методи та прийоми, а здобувачі вдало засвоять та повторять матеріал.

Серед можливих проблем можна виділити кілька. По-перше, у творчості поета чітко простежуються основні риси романтизму, зокрема, бунтарський протест проти політичного деспотизму, захист прав людини, глибоке розкриття емоційної картини світу, повага та любов до природи, краси, кохання та звернення до історичної спадщини. Незважаючи на те, що Джордж Байрон – яскравий представник романтизму, у своїй творчості від не відмовлявся від

зображення дійсності, а навпаки – змальовував глибокоемоційну та раціональну картину навколишнього світу.

По-друге, згідно з програмою, здобувачі освіти мають усвідомлювати взаємодію романтизму з реалізмом, демонструвати формування реалістичних тенденцій у межах романтизму. Під час вивчення розділу «Просвітництво», учні знайомляться з художніми напрямами цієї доби, серед яких побіжно згадується «просвітницький реалізм». Хоча комплексне вивчення реалізму як літературного напрямку починається лише після завершення розділу «Романтизм». Отже, спочатку вчитель має надати пояснення щодо двох літературних напрямків та порівняльну характеристику, а лише потім поглиблюватись у вивчення поеми «Мазепа». Відповідно до чинної програми, перед вивченням поеми учні мають засвоїти *«історичні, естетичні, філософські чинники розвитку романтизму, основні ознаки романтизму як напряму в літературі й мистецтві, романтизм у різних країнах»* [5], що не передбачає додаткового часу на пояснення особливостей реалізму.

По-третє, вчитель має звернути увагу здобувачів освіти на історичну основу твору – історичні події в XVIII столітті. Головними героями стали реальні історичні постаті – Іван Мазепа, гетьман Лівобережної України в 1687–1709 рр., та шведський король Карл XII. У 1700 році розпочалась Північна війна, де козаки воювали на боці Московського царства у Прибалтиці. 1708 року гетьман разом із кошовим отаманом Запорозької Січі К. Гордієнком переходить на бік ворога Московського царства, шведського короля Карла XII. Вирішальна битва між російськими і шведськими військами відбулася 27 червня 1709 р. під Полтавою. Війська Московського царства здобувають перемогу. Карл XII та І. Мазепа втікають до Молдовського князівства [див.: 3].

По-четверте, твір написаний автором, який жив і творив у XIX столітті, тому виникають складнощі в усвідомленні образів та їх зображенні. Окрім того, поема «Мазепа» – це українська історія та її постаті, змальовані через рецепцію англійського поета-романтика. У статті Тоні Восса «Mazeppa-Maseppa: Migration of a Romantic motif» зазначається, що в образі гетьмана Джордж Байрон закодував самого себе, покараного своїми співвітчизниками та відправленого на заслання [1]. Відповідно до цього, образ Івана Мазепи – складний та багатокомпонентний, важкий для сприйняття учнями.

Важливо пам'ятати і про специфіку жанру поеми. Анатолій Ситченко, автор «Навчально-технологічної концепції літературного аналізу», зазначає: *«суттєві відмінності між художніми творами за способом відображення у них людських характерів і взаємин зумовлюють не лише поділ їх за родами, а й визначають істотну специфіку літературного аналізу», «треба зважати як на спільні ознаки різних творів та прийоми роботи з ними, так і прикметні риси кожного роду й відповідні їм розумові дії»* [6, с. 173]. Чим більший у здобувачів освіти буде досвід аналізу різних родових і жанрових форм, тим більше він допоможе їм у вивченні поеми.

Термін «поема» означає: *«переважно віршовий, значний за обсягом твір, у якому зображені особливі події та яскраві характери»* [6, с. 205]. А. Ситченко

згадує, що у фаховій періодиці є немало методичних розробок вивчення поеми в школі, проте наукові засади цієї роботи визначені недостатньо. Ганна Токмань вказує, що досліджуючи поему, слід звернути увагу на:

– аналіз римо-ритмічного складу;

– питому вагу у творі ліричних або епічних частин (пропорція яких у художньому творі й визначить жанр);

– розгляд найліричніших фрагментів та образів у смисловій та мистецькій наповненості;

– взаємостосунки персонажів один з одним [6, с. 199].

Відповідно до «Методики викладання Світової літератури в середніх навчальних закладах» Л. Мірошниченко, у сучасному літературознавстві виділяють кілька десятків видів аналізу художнього твору. Для здійснення аналізу поеми Дж. Байрона можна застосувати контекстуальний, герменевтичний та культурологічний аналізи, а також пообразний шлях аналізу [4, с. 200, с. 204].

У цьому дослідженні ми розглянули пообразний шлях аналізу. Така модель аналізу художнього твору – найдоречніша для вивчення вищезазначеної поеми, адже у центрі кожного твору – художній образ людини, тварини, речей чи істот. У такій моделі аналізу система образів стає домінантою, тому її розуміння базується на понятті «художній образ». Перед початком роботи вчитель має перевірити, чи засвоїли здобувачі освіти поняття, зокрема: «художній образ», «образ автора», «образ оповідача» та ін.

Після роботи з теорією літератури, починається первинний етап пообразного аналізу. У книзі «Методика викладання Світової літератури в середніх навчальних закладах» Л. Мірошниченко зазначається, що на початковому етапі здійснення аналізу, вчитель та здобувачі мають визначити головних та другорядних героїв твору [6]. Найбільш популярним методом є «Гронування», який використовують для актуалізації знань. Відповідно до цього методу, слід встановити головне слово, наприклад, «Іван Мазепа», а завданням учнів – підібрати можливі асоціації, розташовуючи їх навколо центрального слова. Наприклад, «гетьман», «Лівобережжя», «кінь», «втеча» та інше. Згідно з написаними асоціаціями, вчитель може почати дослідницьку роботу з використанням питань. Особливу увагу слід звернути на відібрані вчителем уривки з тексту, які допоможуть підібрати відповідні цитати, зокрема:

1. Як автор зображує Івана Мазепу? Наведіть приклад-підтвердження з поеми.

Орієнтовна відповідь: *«Вродливий красень з мене був. Як сімдесятий рік минув / Тоді признатися не гріх / Що на світанку днів моїх / З чоловіків ніхто красою / Не міг би зміритись зо мною»* [2, с. 6], *«Я мав і молодість, і міць / Рум'янець повний серед лиць / І шкіру ніжну, молоду / А нині зморшки на виду / Бо час, турботи і війна / Своє зробили. Все мина»* [2, с. 7].

2. Які історичні події зображені в поемі? Наведіть приклад-підтвердження з поеми.

Орієнтовна відповідь: втеча гетьмана Івана Мазепи та шведського короля Карла XII: *«Полтавський бій відгомонів / Не пощастило королеві / Серед*

скривавлених шляхів / Лягли полки його сталеві» [2, с. 1], *«Такий то жереб доля зла / Раптово Карлові дала: Тепер і день, і ніч вперед / Поранений державний швед / Втікає в далечі безмежі / У свіжих плямах на одежі – То кров своя і кров чужа / Його покрила, як іржа»* [2, с. 1].

3. Яке ваше враження від Івана Мазепи?

Після проведення дослідницької роботи, доречно використати елементи культурологічного аналізу. Відповідно до підручника Л. Мірошниченко, термін «культурологічний аналіз» означає: «художня література в контексті національної та світової культури, її взаємопов'язаність з релігією, філософією, естетикою, літературною критикою, різними видами мистецтв. Зв'язок літературних напрямів і течій з естетичним пошуком митців інших видів мистецтв» [6, с. 200]. Один із варіантів культурологічного аналізу – провести дослідження репродукцій портретів Івана Мазепи, зокрема: «Портрет Івана Мазепи» (Василь Лопата, 1991), «Портрет гетьмана Івана Мазепи» (Микола Підгорний, 1992), фрагмент поліптиху «Гетьманський шлях» – «Іван Мазепа» (Валентин Франчук, 1997–2000) та ін. Дослідницька робота з портретами під керівництвом вчителя допоможе активізувати навички порівняння та аналізу:

1. Як зображений гетьман на картинах?
2. Які емоції викликають у вас картини? Наскільки сильно ваші відчуття співпадають (або відрізняються) від зображень Івана Мазепи на картинах та у тексті?
3. Які риси характеру відображають картини, а які змалював Джордж Байрон у тексті?

Отже, твори історичної тематики є невід'ємною частиною програми зарубіжної літератури для закладів загальної середньої освіти. Зокрема поему «Мазепа» Джорджа Байрона можна вивчати, використовуючи пообразний шлях аналізу, елементи культурологічного, контекстуального, герменевтичного аналізів. У нашому дослідженні були описані проблеми, які можуть виникнути в здобувачів освіти під час вивчення поеми. Для активізації вмінь та навичок, розвитку необхідних компетентностей, передбачених програмою, у нашому дослідженні були запропоновані наступні методи: гронування, дослідницька робота та робота з текстом.

Література

1. Voss T. Mazeppa-Maseppa: Migration of a Romantic motif. *Tydskrif Vir Letterkunde*. Durban : Emeritus and research associate of the University of Kwazulu-Natal, 2012. С. 110–135.
2. Байрон Дж. Мазепа. Детройт: Літературно-мистецький клуб в Детройті, 1959. 48 с.
3. Історія ЗНО. Тема 10. Українські землі наприкінці XVII – першої половини XVIII ст. URL: https://izno.com.ua/tema-10-ukrayinski-zemli-naprikintsi-hvii-pershoyi-polovini-hviii-st-2/ (дата звернення 03.11.2024).
4. Мірошниченко Л. Методики викладання Світової літератури в середніх навчальних закладах. Київ : Вища школа, 2007. 415 с.

5. Ніколенко О., Ісаєва О., Клименко Ж. Зарубіжна література 6–9 класи. Навчальна програма для закладів загальної середньої освіти. 2022. URL: https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/programy-5-9-klas/2022/08/15/navchalna.programa-2022.zarubizhna.literatura-6-9.pdf (дата звернення 03.11.2024).

6. Ситченко А. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу. Київ : Ленвіт, 2004. 304 с.

Проценко О. А.
к. філол. наук, доцент
Запорізький національний університет

ВІДНОВЛЕННЯ «ПРАВДИ ІСТОРІЇ» У ДОСЛІДЖЕННІ Є. ІВАНИЧУКА ТА Р. ІВАНИЧУКА «КРИВАВИЙ СЕРПЕНЬ 1953…»

Література факту у XXI столітті продовжує розвивається досить динамічно. «Сучасні науковці, зосереджуючись на художньо-документальній прозі, пророкують їй першорядне місце у полікультурному просторі…» [3, с. 191].

Симбіоз художнього та документального продемонстровано Є. Іваничуком у книзі «Холодне небо Півночі», яка композиційно складається з повісті-спогаду «Записки каторжанина» та спогадів «Перші кроки» (1972–1990); хроніки розкопок жертв комуністичного терору «Яблунівські криниці» (1991), заполярних спогадів «Ямба-то» (1982) авторства Є. Іваничука та книги «Кривавий серпень 1953…» авторства Євгена Івановича Іваничука – колишнього воїна УПА і політкаторжника речлаґу та Романа Євгеновича Іваничука, який після смерті батька продовжив і завершив дослідження.

Останнім часом в українському літературному процесі все більше і більше з'являється документальних творів: «… на зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходить література документа й факту» [1, с. 5], адже й нині існує потреба засвідчити трагічний досвід сталінських репресій.

Об'єкт цієї розвідки – «Кривавий серпень 1953…». Це дослідження, в якому увага Є. Іваничука та Р. Іваничука зосереджена на оприлюдненні фактів про повстання і страйки, що відбувалися у таборах ҐУЛАҐу (Джезказган, Кенгір, Норильськ, Магадан, Воркута) після смерті Й. Сталіна: «… Роботу припинили всі вугільні шахти Воркути. Комісія, яка прибула з Москви, питання вирішила суто по-комуністичному. 01 серпня 1953 року каратели на шахті № 29 жорстоко розстріляли чотиритисячний беззбройний натовп каторжан. Точна кількість загиблих невідома досі. Сотні в'язнів було поранено» [2, с. 235].

Авторами запропоновано ознайомитись зі свідченнями очевидців – учасників повстання на шахті № 29: М. Були (м. Болехів), Й. Ріпецького (м. Коломия), І. Вількоса (м. Коломия), Хеннінґа Хорста (Німеччина), Мюллера-Хелвіґа Ґюнтера (Німеччина), Хайні Фрітше (Німеччина), Н. Охрима (с. Рудники), Б. Митарчука (м. Воркута), М. Захарія (м. Воркута), які поділилися спогадами, описали власні переживання та сприйняття трагічних історичних подій.

Свідки чітко фіксують умови перебування в'язнів: «ОЛП № 10 шахти № 29 «Юр-Шор» був старий, обжитий, чотиритисячний табір, який обслуговував одну з найбільших (на той час) шахт Воркути. Обгороджений п'ятьма рядами колючого дроту, три метри заввишки. По кутах і вздовж огорожі, на відстані 50 метрів одна від одної, стояли сторожові вишки з кулеметами. Табір нараховував 40 житлових бараків, санчастину, лікарню, продовольчі склади, їдальню та штаб. Із житлової

зони і навпаки, водив конвой. Робочий день становив 12 годин. Після вечірньої перевірки бараки зачиняли, вільне пересування по зоні в денні години було вкрай обмежене, збиратися більше ніж двом особами було заборонено. За найменше порушення режиму в'язнів карали карцером (ШІЗО) або буром (барак посиленого режиму), відпочивати давали не завжди, часто пізньої ночі вривалися наглядачі і розпочинали перевірку, яка тривала годинами, або влаштовували обшук» [2, с. 236–237]. Тож, дослідження фіксує жорстокі умови перебування у таборах та відтворює страждання ув'язнених, розкриваючи сутність сталінського тоталітарного режиму та вчинених злочинів проти людяності.

Дізнаємося і про діяльність на шахті № 29 українського підпілля, яке складалося з групи зв'язку (підтримували зв'язок з іншими таборами), політично-виховної групи (займалися роз'яснювальною і культурною роботою, читали лекції з історії України, культури, по пам'яті читали і аналізували літературні твори), господарської (займалися матеріальною допомогою інвалідам, людям похилого віку, хворим і немічним, виконували частину норми), військово-політичної, яка складалася з воїнів УПА, червоної армії.

Важливий компонент дослідження – прагнення донести правду про «нову» табірну систему спеціального режиму для «найбільш небезпечних» політичних злочинців: «називали їх невинно, майже романтично – озерлаґ, пісклаґ, комишлаґ, берлаґ. Від воркутлаґа відділився речлаґ – річковий табір. У новій системі скасували нарахування грошей і заліки робочих днів. Листування обмежили до двох разів на рік і то тільки батькам. У вікна були вмонтовані ґрати. Бараки на ніч замикали, у коридор вносили парашу. Станом на 01 січня 1953 року у воркутлазі було ув'язнено 36861, а в речлазі – 35451» [2, с. 235–236].

Найбільшу кількість в'язнів у воркутинському таборі становили українці, але були й каторжани-іноземці. Х. Хорст свідчить, що в ОЛП № 10 було близько 250 німців, які були заарештовані в НДР у 1950–1951-их роках за шпигунство та антикомуністичну діяльність окупаційними радянськими органами зі стандартним вироком – 25 років. На відміну від радянських в'язнів, іноземці не мали права на листування, лише згодом почали отримувати щомісячну стандартну продовольчу посилку від міжнародного Червоного Хреста.

Очевидці відзначають єдність представників різних національностей на шахті. Х. Хорст згадав рядки лозунгу, який був вивішений в таборі: «Граждане заключенные! Здесь нет национальностей, здесь одна нация – это рабы Советского Союза» [2, с. 241]. Досить промовиста характеристика Радянського Союзу.

У спогадах свідків відтворено етапи планування страйку і його хід. Було організовано міжнаціональний страйковий «Комітет дії». Названі навіть конкретні імена голови (поляк українського походження Едвард Буц), секретаря (Йосип Ріпецький) й 11 членів комітету, які висували вимоги до «центру»: зняти колючий дріт і дати в'язням можливість вільно виходити на роботу; негайно звільнити всіх в'язнів засуджених у неповнолітньому віці, та тих, кому за 60 років; переглянути справи політв'язнів і скасувати невиправдано високі терміни; звільнити переміщених іноземців і здійснити їх репатріацію тощо.

На випадок затяжного страйку було створено штурмові загони, що мали йти на штурми з металевими прутами та вогнегасниками (зброя страйкарів). За порядком, який у таборі тримали «взірцевим», слідкувала новостворена міліція.

Найбільше вражає зафіксований у пам'яті очевидців момент звірячої розправи над повстанцями. На шостий день страйку дивізія карателів (червонопогонників) відкрила шквальний вогонь по людях і бараках, адже спосіб вирішення всіх конфліктів у таборах був єдиний – сила: «Вогонь вівся прицільно. Після стрілянини було чути крики в'язнів. Тяжко передати словами, який це був крик. Все злилося в один звук, який проймав до кісток. Це були крики вмираючих, стогони і зойки поранених, брудна лайка карателів… Усе злилося в один-єдиний крик безправних і безсилих в'язнів: «За що?!» І чути було його за десятки кілометрів у тундрі» [2, с. 245], – зі свідчень М. Захарія. «Таке забути неможливо», – констатує Х. Фрітше. «Навколо лежали тіла. Деякі поранені намагалися піднятися, але не могли. Сили покинули їх. Інші корчились в передсмертних муках <…> Не добігши до вахти, я зупинився і завмер від жаху. На дорозі лежала гора людей, вона дихала, стогнала, ворушилася… Вздовж дороги кров стікала струмками. Це – той жах, який не забувається ніколи» [2, с. 245], – згадує М. Захарія.

Число розстріляних, які були названі «зрадниками Батьківщини», різниться: від 56 до 62 і більше 70, велика кількість поранених померла за наступні 2–3 дні. Тяжкопоранених було так багато, що на допомогу медикам привезли лікарів із інших таборів. Більша половина загиблих була віком від 20 до 30 років. Офіційна статистика речлагу звичайно ж цифри занизила. Каратели з палицями в руках «били в'язнів сумлінно, з особливим задоволенням і такою жорстокістю, яку тяжко собі уявити… Я і зараз, на схилі віку, не можу зрозуміти, чи були це люди, чи спеціально вирощена в надрах НКВС порода мутантів» [2, с. 246], – зі спогадів М. Були.

Оприлюднено також не менш вражаючі факти швидкого «замітання слідів» кривавого злочину вбивцями: «Навіть мертвим кати спокою не давали (лікарі різали трупи в'язнів і виймали кулі). Хоронили тихо. Закопували, як дохлу скотину… до ніг прив'язували бірки з номерами справ. Потім ці ж номери з'являлися на могильних дощечках» [2, с. 247]. Декого з розстріляних так і не змогли впізнати, тому вони були поховані під чужими номерами.

Й. Ріпецький проливає світло на подальші події: комітет у повному складі був арештований, «звинувачення було найтяжче, яке могло бути у цій країні: «Організація збройного повстання проти радянського уряду». Міра покарання за це могла бути тільки одна – розстріл. Допити ішли один за другим, але винним жодний із членів комітету себе не визнав <…> Через місяць «зверху» прийшла вказівка замінити статтю звинувачення на більш м'яку – «Організація масових заворушень», – згідно з якою розстріл уже не був обов'язковим. А ще через пару тижнів усіх членів комітету повернули в зону» [2, с. 248].

Документальності книзі додає інформація про свідків. Наприклад, про Мирона Яковича Захарію, який «у віці 14 років потрапив на каторгу в Німеччину.

Повернувся додому в травні 1945 року. Йому виповнилось 16. Пішов учитись до школи… Але 06 лютого 1947 року учень школи № 1 м. Дрогобича Мирон Захарія був заарештований прямо на уроці і відправлений у пекло радянських таборів. «За відсутністю складу злочину» Мирона Яковича повністю реабілітували тільки у 1971 році» [2, с. 245], чи то про Йосипа Ріпецького: «чи не єдиний із керівників повстання на шахті № 29, який дожив до наших днів. Йому виповнилося 88 років» [2, с. 236]. Лише у 1956 році Й. Ріпецького (в'язня № 648) «випустили на вільне поселення, а у 1960 році суд виніс вердикт "… судимість зняти. Ріпецького Й. Р. надалі рахувати несудимим". Реабілітація прийшла набагато пізніше» [2, с. 248]. Як свідчить німець Х. Хорст, іноземці у 1954 році були вивезені у спецтабір у Підмосков'ї, а у 1955 році почалося їхнє повернення додому, причому дозволяли вибір між ФРН і НДР: «Поверталися ми вільними, але не реабілітованими» [2, с. 248]. Окрім того, очевидцями злочину названі прізвища тих, чиє «життя обірвалося на злеті»: студента Ярослава Митрогана, священиків Андрія Черемухи, Івана Чейпеша, Яніса Мендрикса, Василя Гука.

Х. Фрітше (громадянин ФРН) 03 грудня 1993 року надіслав до головного управління Генеральної прокуратури російської федерації заяву, де були такі слова: «… прошу вас повідомити мене, чим керувалася тодішня радянська адміністрація, коли віддала наказ відкрити вогонь по беззбройних в'язнях». Відповіді не було» [2, с. 249]. За злочин ніхто так і не відповів.

Отже, важливий аспект, зібраних Є. Іваничуком та Р. Іваничуком у книзі «Кривавий серпень 1953…» свідчень, – об'єктивне відтворення трагічного минулого, яке пережили в'язні різних національностей у воркутинських таборах. Вагома роль у досліджуваних спогадах належить факту, документу. Документальні твори такого ґатунку спрямовані на відтворення «правди історії», фіксацію злочинів кремля та покликані зберегти пам'ять про трагічне минуле через аналіз свідчень очевидців.

Література

1. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія. Луганськ : Знання, 2001. 245 с.

2. Іваничук Є., Іваничук Р. Кривавий серпень 1953... *Іваничук Є. Холодне небо Півночі : повість-спогад, документальні хроніки, спогади*. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 235–249.

3. Сікорська В. Документалізм як прикметна риса сучасної прози: Григорій Гусейнов «Між часом і морем. Колекція невигаданих історій». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2015. Вип. 59. С. 191–193.

Проценко О. А.
к. філол. наук, доцент
Січевська Г. П.
студентка магістратури
Запорізький національний університет

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ОТАМАНА ЗЕЛЕНОГО У РОМАНІ А. КОКОТЮХИ «СПРАВА ОТАМАНА ЗЕЛЕНОГО: УКРАЇНСЬКІ ХРОНІКИ 1919 РОКУ»

Роман А. Кокотюхи «Справа отамана Зеленого: українські хроніки 1919 року» поєднав «… елементи як історичного, так і авантюрно-пригодницького романів: оповідь твору містить у собі ряд інтриг і психологічно напружених моментів, коли доля героїв вирішується за лічені хвилини, і цілком неминуча смерть раптом відсувається завдяки щасливому збігові обставин» [1]. У розділі «Післямова та подяки» до роману «Справа отамана Зеленого: українські хроніки 1919 року» А. Кокотюха зазначає: «… на багато років селянські отамани, за офіційною версією радянських істориків, були названі бандитами, кримінальними злочинцями, куркулями та глитаями. Їхня провина полягала в тому, що вони боролися проти більшовицького терору за незалежну Україну. Саме ця обставина додала їм ще одну статтю серед низки звинувачень – націоналізм» [2, с. 295]. Найактивнішій період Отаманії припадає на 1918–1920 роки, і цей період є невід'ємною складовою україно-російської війни 1917–1921 років, коли по селах, у ворожих тилах, спалахували повстання й обирали отаманів, які очолювали повстанські армії й вели запеклу партизанську боротьбу. Порушена А. Кокотюхою тема майже не висвітлювалася в українській літературі, адже «радянські ідеологи, маючи картбланш на викривлення історії СРСР, а надто радянської України, не рекомендували приділяти темі Отаманії великої уваги» [2, с. 297].

Як зазначає А. Кокотюха, на сьогодні в історичних працях бракує інформації про повстанський рух на Київщині та роль в означеному русі отамана Зеленого. У цьому аспекті варто назвати книгу Р. Коваля «Отаман Зелений», до якої при написанні роману звертався й А. Кокотюха. У ній йдеться про отамана Дніпровської повстанської дивізії Зеленого (Данила Терпила – справжнє прізвище) – українського громадського діяча, революціонера і повстанського отамана, його драматичні стосунки із Симоном Петлюрою, боротьбу проти Красної армії та денікінців у 1919 році.

У романі А. Кокотюхи відповідно до правди історичної змодельовано образ отамана Зеленого, який зміг очолити «більше трьох тисяч шабель», створити «свою республіку». Побратими називають отамана шанобливо «батьком», «батьком-визволителем», «нашим отаманом».

Отаман Зелений, зображений А. Кокотюхою, сміливо «гуляв на своїй вотчині, в Трипіллі та його околицях» [2, с. 85], «дбав про всіх» [2, с. 115], «наділяв людей обіцяною та омріяною землею» [2, с. 149], чим «викликав

неабиякий захват у трипільців» [2, с. 148]. Прикметно, що отаман тримав біля себе двох нотарів, які посвідчували печатками право володіти тією землею.

Із твору дізнаємося, що під батьком Зеленим була «сильна флотилія» [2, с. 151]. Червоні ж армію Зеленого вважали за «серйозну силу» [2, с. 173], адже отаману вдалося зібрати десятки тисяч незадоволених новою владою не лише по Київській губернії: «вся Україна проти московських зайд піднялася!» [2, с. 200]. У отамана Зеленого «… воювали люди й з інших сіл, так само пограбованих, сплюндрованих і залитих кров'ю, і тепер вони мстилися більшовикам за все, що ті накоїли. Бо, відколи червоні знову проголосили свою владу, нічого, крім смертей та спустошення, українці від них не бачили» [2, с. 197].

А. Кокотюха переконує, що досягнуті успіхи повстанців у бою давали можливість отаману «відчувати себе переможцем, упиваючись своєю звитягою, і цей настрій передався селянам – збурений і збуджений народ щиро боготворив того, кого називав батьком. Усяку постанову, всякий вирок отамана люди ладні були виконати негайно» [2, с. 206], адже його повстанська армія воювала за «праведну, українську справу», за встановлення «своєї, української влади».

Автор змальовує портрет Данила Терпила: «високий, із широким відкритим лицем, пишною каштановою кучмою та доглянутими, чепурними вусиками» [2, с. 85], має «гострий» та «важкий» погляд. Повстанці, дізнаємося з опосередкованої характеристики Артема Шеремета, «свого отамана сприймають схвально, бо він говорить те, що його побратими хочуть чути» [2, с. 117].

Отаман Зелений вірив у те, що «… радянська влада – це не забирати останнього. Це забрати в панів своє, щоб селянин міг вільно працювати, торгувати, заробляти гроші, багатіти. Де багатіти, як не на своїй землі? Чужого нам не треба, свого б не забирали!» [2, с. 98]. Тож, отаману Зеленому було «важко спершу розібратися на чиєму боці правда, і коли він врешті осягає суть нового більшовицького режиму, що є продовженням царського колоніального устрою, виявляється вже занадто пізно <…> мотивація боротьби цього очільника селянської повстанської армії перебуває у економічній площині: збереження рідного села і по можливості прилеглих територій від червоного терору і грабування продзагонів, що засвідчує неспроможність Зеленого мислити масштабно, вийти за межі помісних інтересів…» [1].

Згодом отаман Зелений зрозуміє, яку нищівну політику щодо українців проводять так звані червоні і усвідомить: «хоч як кацапа не назви – білим, червоним, <…> у синю цяточку чи білу квіточку, був він кацапом і лишиться до самої смерті. Ніколи нічого доброго їхнє плем'я Україні не принесе» [2, с. 225]. Саме отаман Зелений своєю владою скасував Переяславські угоди Богдана Хмельницького з Московським царством 1654 р.: «…Ми не маємо дружби з Москвою! <…> Ми не можемо дружити з лютим та підступним ворогом, що палить наші хати, грабує нас, убиває наших чоловіків, ґвалтує наших жінок, знущається зі старих людей» [2, с. 291]. Названі факти призведуть до розриву з червоними та організацію отаманом антибільшовицьких повстань.

Ставлення до червоних найкраще передано зверненням Зеленого: «Прийшли чужі на нашу землю, останнє забрати хочете? Люди тяжко працюють, ростять хліб, щоб вас усіх годувати! А ви наслухались комісарських промов, начиталися декретів, подумали: все тут ваше, можна брати просто так, голими руками? … Ви всі тут – зайди! Ви прийшли зі зброєю в руках, ви служите чужій владі…» [2, с. 199]. Із розмов отамана та Андрія Шеремета дізнаємося, що в губерніях не було великого, широкого народного фронту, а лише роздрібнені війська: «… Кожен стоїть сам за себе, проти всіх і за вільну Україну <…> Але за Україну <…> треба стояти не окремими селами! Не проголошувати її на якомусь хуторі, де ти сам голова держави, а родичі – твої громадяни!» [2, с. 175]. Отаман «не ставив» Трипілля окремо від України, хоча й розумів, що нині «кожен робить, що мусить і як може», що минули ті часи, коли гуртувалися біля шкіл, церков на майданах: «…Тоді давали відсіч владі, змушували її шанувати себе. Нині ж поодинці багато не навоюєш <…> Потрібен єдиний селянський повстанський фронт» [2, с. 175]. «Така строкатість повстанського руху <…> мимохіть проливає світло на причини поразки національних визвольних змагань, основною з яких була розпорошеність сил і відсутність єдиного координуючого центру» [1]. Життя Зеленого було досить коротким. Як відомо з історичних джерел та потрактовано А. Кокотюхою, під час атаки в бою з денікінцями отамана було тяжко поранено: «Вояки Дніпровської дивізії, намагаючись врятувати йому життя, залишили Канів. Наступного дня після поранення отаман помер від ран у селі Стрітівка дорогою до Трипілля. Зеленого привезли до рідного села, відспівали та поховали неподалік батьківського двору. Існує кілька версій дати смерті отамана. Напевне можна стверджувати лише те, що загинув він восени 1919 р. Наразі місце могили невідоме – наприкінці 1919-го, напередодні повернення червоних до бунтівного села, прах отамана перепоховали, побоюючись наруги з боку ворога. Натомість 2008 року в Трипіллі встановили погруддя отаману Зеленому як борцю за незалежність України проти російських окупантів» [3]. У Києві навіть з'явилася вулиця отамана Зеленого.

Ґрунтовне опрацювання документального матеріалу, послуговування домислом, послідовність викладу та чітка світоглядна позиція А. Кокотюхи дозволили створити в романі «Справа отамана Зеленого: українські хроніки 1919 року» історично правдиву картину повстанського руху на Київщині. Поєднання науково підтвердженої інформації, домислу і вимислу, сприяли повноцінній та багатоплановій рецепції образу історичної особи – отамана Зеленого.

Література

1. Белімова Т. Образ повстанця в сучасному українському історичному романі (В. Шкляр «Чорний ворон. Залишенець», А. Кокотюха «Справа отамана Зеленого. Українські хроніки 1919 р.»). URL: http://surl.li/vaimzb (дата звернення: 05.11.2024).
2. Кокотюха А. Справа отамана Зеленого: українські хроніки 1919 року : роман. Харків : Фоліо, 2019. 301 с.
3. Митрофаненко Ю. Трипільський отаман. Як Зелений з білими і червоними окупантами боровся. *Dsnews.ua*. URL: http://surl.li/lzobco (дата звернення: 07.11.2024).

Путря Н. В.
вчитель української мови та літератури
Запорізька загальноосвітня школа І–ІІІ ступенів № 15
Запорізької міської ради Запорізької області

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ В'ЯЧЕСЛАВА ЛИПИНСЬКОГО В РОМАНІ Т. МАЛЯРЧУК «ЗАБУТТЯ»

В'ячеслав Липинський – український історик польського походження, філософ і невдалий політик, засновник українського монархізму. Його життя – суцільна пожертва заради ідей.

На жаль, образ В. Липинського в романі Тані Малярчук «Забуття» ще не став предметом спеціального наукового дослідження. Є лише деякі публікації, в яких образ розкрито побіжно [3]. Саме цим мотивується актуальність статті.

Метою цього дослідження є з'ясування специфіки характеротворення образу В. Липинського в романі «Забуття» Т. Малярчук.

В'ячеслав Липинський – головний герой роману «Забуття» (2016) Т. Малярчук. Він один із багатьох поглинутих «синім китом забуття», хоча й відігравав досить вагому роль в історії України. Газета «Свобода» у червні 1931 року «надрукує чорними літерами на першій шпальті рядок: «Умер В'ячеслав Липинський» [2, с. 101] (насправді про його смерть із деяким запізненням повідомила вся без винятку українська преса). Журналістка XXI століття, випадково прочитавши цей некролог, не знала, про кого йдеться. Вона зацікавилася політичною діяльністю цього діяча часів УНР. Дослідила, як він, захопившись ідеєю незалежності української держави, торував складний шлях без будь-якої підтримки. Липинський ніби передбачав своє майбутнє, внутрішньо був до цього готовим: «Хотів стати каменем, а стану піском – казав він собі. Безславно розсиплюся, щезну в найдрібніших шпарках часу, і ніхто про мене не згадає». Символом забуття в романі виступає «час», який письменниця порівнює з «китом», котрий проковтує все на своєму шляху: політичних діячів, пересічних людей, історичні події і навіть цілі епохи. Назвою Т. Малярчук наголошує на крихкості часу та його швидкоплинності: «Людське життя – його корм» [2, с. 2].

Письменниця, зібравши і вивчивши архівні документи, подає своє бачення образу В'ячеслава Липинського. Це поляк, який розмовляв українською мовою і вважав себе українцем. Фразу «не називай/те мене Вацлавом» він узяв собі за зброю ще у 19 років. Цю зброю «йому пізніше доведеться не раз виймати з кобури для самозахисту» [1, с. 18] – «… я український поляк» [1, с. 35]. Батьки (Казімєж і Клара), сестра Ванда, два брати (Станіслав і Влодзімєж) не зовсім розуміли його, але підтримували матеріально, допомагали. Якою була родина Липинських? «Це були польські шляхтичі середньої руки, які трималися на плаву завдяки добрій освіті й розумному господарюванню» [1, с. 17]. Шлях, який випало пройти В. Липинському, нелегкий: навчання в київській гімназії,

далі – на рільничому факультеті в Кракові, вивчення соціології в Женеві, участь у першій світовій війні, робота дипломатом … і незмінна боротьба з хворобою.

Усім відомо про «захалявну» книжечку Т. Шевченка, але подібну також мав і Липинський: «нагрудній книжечці фіксував свої враження від подій або писав», «фіксування думок було для нього чимось на кшалт необхідної щоденної гігієни духу, коли ж із якихось причин думки не приходили, він вносив до книжечки дату і ставив поруч чорний хрестик» [1, с. 37].

Образ Липинського розкрито багатогранно: через портрет, дії, вчинки, внутрішні монологи, діалоги, ставлення інших персонажів до нього, його статті тощо. Т. Малярчук намагається відповісти на питання, якими задавався і сам В. Липиський: «А який він справжній? Ренегат. Зрадник. Свій. Чужий. Поляк. Українець. Вацлав. В'ячеслав. Хто він?» [1, с. 37].

Портрет В. Липинського реалістичний. Його подано у різні етапи життя героя, починаючи з часу навчання в гімназії: «гімназійна форма особливо йому пасувала, підкреслюючи стрункість, хоча дещо зсутулену і занадто худорляву поставу: густе і чорне, як смола, волосся по-гімназійному було зачесане назад» [1, с. 18]. До речі, цю звичку він зберіг. Уже в останні роки життя Липинський постає як «мужчина середнього зросту, гарний з себе, з темним, зачесаним назад волоссям, з воєнною виправкою» [1, с. 228]. У час, коли був послом у Відні, змальований так: «гострі доглянуті вуса, акуратно зачесана чорна гута шевелюра, великі очі, неприродно живі, як для такого змарнілого тіла» [1, с. 21]. А ось яким його побачив Богдан Лепкий, коли той з цікавості завітав до нього на лекцію з української мови у Кракові: «Дбайливо вдягнений, свіжо голений, нігті плекані, весь у чорному, навіть краватка чорна» [3, с. 28].

Авторка вдається до динамічного типу потретування (за класифікацією О. Білецького), коли немає деталізованих описів героя, а розпорошені в тексті окремі деталі дозволяють оприявнити додаткові штрихи до його психологічного стану. Водночас письменниця послуговується прийомом контрастного монтажу, різко змінюючі психічні стани персонажа або його автохарактеристику. При цьому незмінно акцентовано на вусах, зачісці, очах. «Негнучкого Липинського» [1, с. 232] «ніхто не любив, усі терпіли» [1, с. 14]. Хоча, це не зовсім так. Щирі товариські стосунки були у нього із Василем Доманицьким, тепло ставився до нього Богдан Лепкий.

В. Липинський брав участь у першій світовій війні. Спочатку медкомісія відхилила його кандидатуру але згодом визнала придатним і скерувала в 4-й драгунський полк 2-ї армії генерала Самсонова. В. Липинський мав певність, що загине в першому ж бою. Дорогою на службу він написав прощальні листи близьким знайомими, в яких просив вибачення за минулу категоричність. Не загинув, але отримав поранення. Ледве не втонув, рятуючись. Лікарі діагностували ще й критичне переохолодження, нервовий розлад. Відправили доліковуватися у глибокий тил. У Полтаві В. Липинський почав стерегтися людей. Кожен зустрічний відтепер мав замість двох лишень одне око – прямо

посередині, на переніссі. Так йому ввижалося. Скрізь він бачив однооких чоловіків, навіть дітей. «Людський світ став світом циклопів» [1, с. 143].

Коли в Києві було утворено УНР, П. Скоропадський запропонував В. Липинському міністерський портфель, але через погане здоров'я той відмовився. Він став посланцем української держави в Австро-Угорській імперії. В. Липинський був і політиком, і істориком. Першим у ньому розгледів історика Василь Доманицький, який вважав, що той уже «давно перейшов стадію любителя архівів і міг скласти конкуренцію визнаним корифеям історичної науки» [1, с. 97]. Липинський погодився написати партійний статут для новоутвореної партії демократів-хліборобів. На його полях він «вишкрябав олівцем чотири слова: «Честь, дисципліна, ідейність, благородство. Ніхто не зрозумів призначення тих слів» [1, с. 165]. «Перш ніж займатися громадською роботою, треба побороти дух внутрішньої руїни, – казав він більше собі, ніж однопартійцям, – приборкати внутрішній дикий степ» [1, с. 165].

Богдан Лепкий вважав В. Липинського феноменом, стверджував, що той говорив «українською краще за українців з походження» [1, с. 28]. Користуючись званням офіцера, В. Липинський активно українізував царські військові частини. Він був переконаний, що «українське відродження неминуче» [1, с. 35]. Не зовсім типовими були його політичні переконання. Він вважав, що «тільки сильна українська монархічна влада зможе зараз утримати наш край від хаосу» [1, с. 165]. Був переконаний і переконував й інших: «Українці – народ хліборобський. Саме їх, хліборобів, треба гуртувати і готувати до майбутньої державної боротьби, а не ділити по партіях на панів і холопів, як це люблять робити наші соціалісти» [1, с. 104].

Свою «монархічну теорію» він друкував у гетьманському збірнику «Хліборобська Україна» під сентиментальною назвою «Листи до братів-хліборобів», де окреслив причини поразки визвольних змагань і стратегію майбутньої боротьби. На його переконання, українці програли, бо не мали «ідеї, віри, легенди про одну, всіх українців об'єднуючу, вільну і незалежну Україну. Здатні на революційний порив, вони завжди боролися проти чогось (проти Польщі, Росії, панів, більшовиків, гетьманців), а не за щось. Керувалися ненавистю до ворогів, а не любов'ю до своєї землі і бажанням побудувати на ній незалежну державу. Бракувало об'єднуючої ідеї» [1, с. 204].

Авторські реляції спрямовано до факту «переродження», зміни позицій героя. Якщо на початку своєї діяльності В. Липинський був переконаний, що «просвічена монархія» для України – єдино можлива форма політичного правління» [1, с. 17], то в останні роки життя стверджував: «Я дійшов висновку, що українці не здатні до державного життя. Це анархічна нація» [1, с. 243]. Плекалася й надія на автономію України у складі Росії, але «у лояльність – нехай навіть демократичної – Росії до України Липинський не вірив» [1, с. 166].

Один із засобів характеротворення образу В. Липинського – взаємохарактеристика. Після того, як було засновано Союз хліборобів-державників в Україні, Євген Чикаленко сказав: «Колись я вважав Липинського найрозумнішим чоловіком в Україні, але я бачу, що помилився» [1, с. 198]. Це

викликано зміною поглядів В. Липинського, які Є. Чикаленко не сприйняв. Навіть селяни шанобливо ставились до В. Липинського і розуміли його вагу. Левко Зануда, якого дядько прислав охороняти маєток, говорить: «То людина вчена…таких треба шанувати» [1, с. 141].

В особистому житті не складалось. Його дружиною стала на два роки молодша від нього Казимира Шумівська. Вони разом вчились в одному навчальному закладі. Освічена, гонорова, зверхня, амбітна. Стосунки були більш, ніж дивними, подружжя було надто різне. Не мав змоги виховувати єдину доньку Єву – Казимира не допускала. У 1919 році розлучився і дружину більше ніколи не бачив. Згодом, щоб викинути Казимиру з пам'яті, Липинський відмовиться від споживання солі в будь-якому вигляді: «Безсольна дієта, як він це назве. Життя без Казимири» [1, с. 71]. Утішив себе думкою, що «одним Бог дає родинне щастя, іншим – ні. Мені не дав» [1, с. 165].

Туберкульоз, що «був улюбленою хворобою української інтелігенції…» [1, с. 93], не оминув і В. Липинського. Останні свої дні провів у будинку в Бадеггу, як він сам його називав «штербегауз», «домик на смерть». Доводилось обходитись двадцятьма доларами на місяць. Поруч були «вірний пес» секретар Михайло Савур-Ципріянович і домогосподарка фройляйн Юлія Розенфельд, яка розуміла його «найкраще з усіх живих, уміючи роспізнавати стан його сьогоднішнього здоров'я лише за глибиною і швидкістю дихання» [1, с. 15].

У романі «Забуття» Т. Малярчук поєднано пряму (внутрішню, інтервентну) форму втілення психологізму, тобто висвітлення характеру героя зсередини, шляхом пізнання його духовного світу за допомогою внутрішньої мови, уяви, і непряму (зовнішню, екстервентну) – зображення характеру героя «ззовні», через зовнішні симптоми внутрішнього світу, яка переважає. Внутрішнє мовлення розкриває процес рецепції героєм зовнішнього простору, який трансформується у внутрішній, стає еквівалентом психологічного буття.

За класифікацією В. Фащенка [2], в основу якої покладено змістовий критерій, існує три основні типи внутрішнього монологу (монолог-спогад, монолог-роздум, монолог-мрія). Найпоширеніший у романі «Забуття» монолог-роздум, який передає і напруженість сюжетного розвитку, і передусім діалектику психічних станів героя: біль, розпач, безсилля тощо. Монолог-роздум спрямований на розкриття внутрішнього світу героя.

Т. Малярчук у романі «Забуття» художньо змоделювала цілісний і самобутній образ В'ячеслава Липинського – політика, історика, людини, повернувши пам'ять про нього.

Література

1. Малярчук Таня. Забуття. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 256 с.
2. Фащенко В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 640 с.
3. Хом'як Т. Жіноча ідентичність у романі Т. Малярчук «Забуття». *Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми :* матеріали міжвишівських наукових читань. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 154–157.

Райбедюк Г. Б.
к. філол. наук, професор
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ЛЕГЕНДАРИЗОВАНІ ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІЇ ДИСИДЕНТСЬКОГО ТЕКСТУ

У полімножинному контексті літературознавства останніх десятиліть помітні позиції визначають різні моделі постколоніальних студій, «спрямованих на деконструювання заангажованих імперськими ідеологіями текстів» [12, с. 9]. Науковці активізують постколоніальний метадискурс, котрий спростовує ідеологічні міфи щодо літератури й передбачає «пріоритетність утвердження власної національної ідентичності» [1, с. 181]. Подібні моделі інтерпретації надаються завперш до художніх творів, котрі оприявнюють національні коди історіософських візій. До такого роду текстів можна віднести невільничу лірику українських дисидентів, котрі в 1970-ті роки політичної стагнації виступили літературними й морально-етичними гарантами національного етосу, не прийнявши ідеологічних схем соцреалізмівського канону. Їхня творчість виразно суперечила усталеним філософським, етичним та естетичним принципам офіційного соціуму й розхитувала ідеологічний моноліт, зміцнюючи культурно-історичний простір української нації.

В'язнична лірика дисидентського кола поетів (Василя Стуса, Ігоря та Ірини Калинців, Тараса Мельничука, Миколи Руденка, Івана Світличного, Степана Сапеляка, Івана Сокульського), будучи автономним естетичним явищем, водночас репрезентувала соціальні й культурні потреби часу, частково накладаючись на ідеологічні котурни. Все ж, незважаючи на соціальну ангажованість віршів, жоден із дисидентів не став «рабом поетичної публіцистики» (М. Коцюбинська). Ця ангажованість була далекою від риторичних і методологічних відповідників стереотипним схемам ідеологічного плану. Об'єктивно зумовлений ідеологічний простір дисидентського тексту, входячи в поле естетичної модальності, у творчій практиці кожного з авторів природно перекодовувався в модуси художньої історіософії.

Незважаючи на досягнення українського літературознавства в царині наукового студіювання дисидентського доробку (праці М. Ільницького, М. Коцюбинської, В. Моренця, М. Павлишина, Т. Салиги, Д. Стуса, М. Ткачука, Ю. Шереха та ін.), означений дискурс інтерпретації й досі толерується з естетизмом «ужиткового народництва» (С. Квіт) або ж, у кращому випадку, зводиться до мови про синтетичний образ України й ментальні засновки художнього мислення того чи того автора. В наявності подібних підходів до аналізу віршів, написаних «на тюремній стіні» (М. Руденко), є сенс, оскільки вони відповідають їх змістовим домінантам. Проте окреслені ракурси лише частково розкривають природу національної іманентності дисидентської лірики. Її сутнісний аспект, вочевидь, становить структурований історичними постатями

персоналізований код художнього наративу. З'ясування його іманентної специфіки визначає *мету* пропонованого дослідження.

Кожен із дисидентів, підпорядковуючи структурування історіософської візії власним законам естетичного освоєння подієвості, більшою чи меншою мірою апелює до діяльності відомих особистостей на історичному тлі, засвідчує своє розуміння й тлумачення їх історичної місії, а переважно скеровує уроки минувшини до архіважливих проблем сучасної йому доби. Здебільшого це літературно-художні образи уславлених українських культурників, державотворців, воїнів-захисників у контексті знакових подій віддаленої та ближчої національної історії.

Звертає на себе увагу інтерпретація дисидентами літописних джерел, котрі героїзують сторінки української історії періоду Київської Русі («До автора "Слова о полку Ігоревім"» Ірини Калинець) і козацької доби («За літописом Самовидця» В. Стуса, «Самовидець. 1–3» М. Руденка), що віками живили культуру нації, плекали її потяг до свободи та незалежності. Однією з найчастотніших легендаризованих постатей князівської епохи, що зустрічається в поезії дисидентів, є князь Святослав. Як і в історичному дискурсі, він постає тут мудрим правителем, державником, мужнім воїном, котрий уособлює міць і невмирущість України-Руси. І. Сокульський, наприклад, уводить цей образ у художній світ архетипних за своєю природою реалій національного часопростору, зокрема, топосу степу, з яким в українській фольклорно-літературній традиції пов'язаний екзистенційний мотив свободи: «*Степ заховує славу, / степ відритий всьому. / І з мечем Святослава / тут стояти йому*!» [9, с. 35].

Ще одним аспектом апологетизації дисидентами образу широкославного давньоруського правителя є його метафізична іпостась. М. Руденко акцентує цей аспект у вірші «Череп Святослава», підсилюючи знаковість його легендаризованого образу національними символами й багатим тропеїчним ладом авторського тексту: «*Могутня постать Святослава / Постала поміж небом і Дніпром*» [5, с. 301]. Концептуалізація ідеї розбудови української держави, пов'язаної з реаліями княжої доби, прочитується й у багатьох інших творах поета, в яких індикаторами історіософського поля виступає заголовковий комплекс (поема «Рогніда і Володимир»; вірші: «Гривна Мономаха», «Відтоді, як на Калці князь Мстислав…»). Образна конкретика історичної матриці творів оприявнює закладені у підтекстовій сфері додаткові можливості впливу на реципієнта, оскільки викликає в його уяві первісні абриси «внутрішньої форми» (О. Потебня), а з ними – ефект «попередньої емоції» (Р. Інґарден), укоріненої в проблеми національної пам'яті. Цю актуальну для перманентної української історії проблему поет вкладає в ремінісценції з Шевченкових текстів: «*Коли ж, коли спитаємо себе: / Чиї ми діти і чиї онуки?*» [5, с. 334].

Естетичний модус художньої історіософії С. Сапеляка репрезентує добу Галицько-Волинської держави, уславлює ім'я одного з найвидатніших українських князів, могутнього правителя й далекоглядного політика Данила Галицького, який в умовах феодальної роздрібленості зумів об'єднати більшість етнічних земель України. Автор сакралізує образ князя засобами стилістично

маркованої лексики («Даниле красен», «тобі во славу», «Галича хоругви зазолочені»), поетизує його у стилі народних дум: «*…щит і меч / твій доброчинний / славу свідчить / золотою діадемою*», в такий спосіб утверджуючи ідею єдності українського народу. С. Сапеляк вибудовує свій «*поетичний розмисел до нашої історичної пам'яті*», розповідаючи «*легенди об Данилі / династії Галицькій*» [8, с. 206], про що сповіщає в епіграфі до епічно-медитативної рефлексії «Данило Галицький».

Об'єктивно-історичні постаті в народній свідомості, а відтак і в літературі й фольклорі, зазвичай міфологізуються в часи підвищеного попиту на національного героя. Згадати б, скажімо, легендаризовані образи-персонажі княжої пори та козацької доби в поезії періоду боротьби українського народу з фашистськими загарбниками («Неопалима купина» М. Рильського, «Данило Галицький» М. Бажана). У 1970-ті роки «українського безчасся» (І. Дзюба), зумовленого пануванням тоталітарному режиму з його політикою й практикою нищення національної ідентичності, з новою ідейно-естетичною силою уяву письменників бентежать постаті українських гетьманів, спонукаючи до їх художнього ре(конструювання). Відтак у слово й палітру дисидентського тексту «вклинюються» історичним хронотопом образи Петра Сагайдачного, Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Івана Мазепи, «символізуючи свою епоху та оприявнюючи спалахи історичної пам'яті» [4, с. 249].

Загальновідомо, що тоталітарна ідеологія впродовж усіх періодів свого існування свідомо й послідовно формувала у свідомості народу сфальсифіковані міфи про націєцентричних діячів та історію України загалом. Тож закономірно, що сутнісним джерелом їх об'єктивації в роки політичних стагнацій стає широкий простір художньої реальності нонконформістської літератури. Особливим чином це стосується образу Мазепи, анафемованого царським режимом, а згодом і радянською пропагандою, неоднозначного погляду на місце й роль гетьмана Богдана Хмельницького в історії України. Поети-дисиденти інтерпретують тему національної історії та її чільних провідників крізь призму художньої образності, проте щоразу дотримуються принципів історичної вірогідності.

Ретроспективні художні візії, пов'язані з іменами знакових історичних постатей, як ішлося вище, оприявнюють характерні для поезії дисидентів екзистенційні проблеми з метафізичною константою. Так, ліричному герою М. Руденка озиваються «*Хмельницького загони / У споминах безсмертної душі*» [5, с. 287]. Т. Мельничук зі смутком констатує згасання національної свідомості народу, порушує екзистенційний мотив особистого та загальнонаціонального вибору, нагадує українцям про минулу козацьку славу, актуалізуючи її крізь призму образу Петра Конашевича-Сагайдачного. Постать гетьмана як натхненника переможних морських походів запорозьких козаків на славнозвісних човнах-«чайках» проти Кримського ханства, Османської імперії та московського царства він ставить сучасникам за взірець: «*Тут Сагайдачний / в кожнім серці / плаче / пояничарились / козачі юнаки…*» [3, с. 94].

На героїчних і, водночас, драматичних колізіях української історії розбудовує ідейно-тематичну вісь художньої історіософії багатолітня бранка більшовицьких таборів Ірина Калинець. У її невольничій ліриці «крім сучасників – борців за волю України, живуть українські гетьмани, творці національних надбань» [7, с. 225]. Слово поетки звернене до Петра Дорошенка – «одного з національних державобудівничих, котрий спробував модернізувати Українську козацьку державу, навіть уперше став гетьманом "обох берегів Дніпра"» [6]. Його образ легендаризований як символ своєї епохи, носій і речник історичної пам'яті в її циклі «Дорошенко», що складається із семи частин, кожна з яких відсилає до впізнаванних історичних ретроспекцій і алюзій («Січ», «Чигирин»). Використовуючи ресурси фольклору, Ірина Калинець поетизує образ Дорошенка, відомий із народної пісні: «*веди, Дорошенку, / попереду … хорошенько… / І око в око Чигирин / із цілим світом на один, / із цілим світоньком на прю*…» [2, с. 139]. У циклі закладено національні імперативи самої авторки, зокрема, заклик до боротьби за волю України. Вона вкладає в уста гетьмана власні націєтворчі інтенції. Лейтмотивом крізь текст проходить патріотичний пафос із характерною для її ідіостилю риторикою: «*Козаки! / Заки не пізно ще, заки / Хоругви в сонці не поблекли, / Заваримо ляхові пекло! / Розкосу, босу і їдку / Попросим силу. Не Москву – / Во ім'я волі і синів / Нехай веде нас чистий гнів*!..» [2, с. 48]. Пізнавальний інтерес до художньої версії образу гетьмана Дорошенка, створеної Іриною Калинець, можна пояснити ще й тим, що його назагал «знають дещо менше через те, що він затінений, з одного боку, Богданом Хмельницьким, який створив козацьку державу, а з іншого – Іваном Мазепою, правлінням якого позначили кінець гетьманату як суверенної держави» [11].

Текстами-пересторогами можна зазвати твори С. Сапеляка, в яких укоріненість в національну історію постає в ракурсі художньої трансформації галереї українських гетьманів: Богдана Хмельницького («Цим твором автор продовжує житіє і розповідає про сім днів творіння граду невольничого УРАЛЛАГу»), Івана Виговського («З німиці пам'яті (болещі мої побожні й світські із панегіриком гетьману Іванові Виговському уголос початому)»), Івана Мазепи («Мазепа (Туга пам'яті)»). Голосом гетьмана Мазепи поет звертається до сучасників і майбутніх поколінь українців із закликом не повторювати помилок минулого. З допомого наскрізних риторичних фігур він формує футуристичну історіософську візію: «*УЗДРІТЬ / клятвою вірності / возноситься ВІРА / У ЖЕРТОВНИЙ РЕКВІЄМ СВОБОДИ / УЗДРІТЬ / день за днем / завтра без завтра*» [8, с. 212]. М. Ткачук вважає, що це життєдайний голос самої України, для підсилення якого «поет використовує образи-символи, опорні слова й звороти, які навіть виділяє в контексті графічно і які набувають особливого семантичного значення» [10, с. 21]. Трагізм постаті зрадженого гетьмана в контексті української драматичної історії підсилює епіграф до третьої частини («Благання») циклу елегій про Мазепу – слова з його відомої пісні «Ой, горе тій чайці…». Інтерес С. Сапеляка до насущної історичної проблематики більшою мірою, ніж в історіософських творах інших дисидентів, виражений ресурсами інтертексту на різних структурно-функціональних рівнях тексту (титули, епіграфи, сюжети, образи-персонажі,

мотиви, ремінісценції, цитати, алюзії). Вельми показовим щодо сказаного може слугувати згаданий цикл «Цим твором автор продовжує житіє…». Сюжет IV-ї частини (усього в циклі сім розділів) розгортається на тлі відомої історіософської поеми «Великий льох» Т. Шевченка. Поет-дисидент, як і його великий попередник, докоряє Богданові Хмельницькому новітнім пеклом України. З метою увиразнення зображуваного, він уводить до палітри власного тексту фрагмент його поеми, засвідчуючи в такий спосіб суголосність з її автором.

Підсумовуючи свої спостереження, зауважуємо, що дисиденти створили міцну вісь художньої історіософії шляхом поетизації відомих історичних діячів. Подібно до своїх попередників (П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка, В. Сосюри, Є. Маланюка та ін.), вони задекларували й формулу критичного націоналізму. Виявлення та з'ясування індивідуальних модусів її творчої репрезентації в діахронному й синхронному вимірах вважаємо одним із векторів постколоніальної інтерпретаційної стратегії наукового осмислення й потрактування феномену українського літературного дисидентства.

Література

1. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 288 с.
2. Калинець І. Повне зібрання творів : у 8 т. Львів : СПОЛОМ, 2012. Т. 1 : Шлюб із полином : поезія. 232 с.
3. Мельничук Т. Твори : у 3 т. Коломия : Вік, 2003. Т. 2 : Поезії. 256 с.
4. Райбедюк Г. Візія національної історії у творчості українських поетів-дисидентів. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) ; редкол.: Н. Горбач (відп. ред.), В. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 247–251.
5. Руденко М. Поезії. Київ : Дніпро, 1991. 413 с.
6. Рудяченко О. Петро Дорошенко. Державобудівничий у загарбницьких обіймах. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3707413-petro-dorosenko-derzavobudivnicij-u-zagarbnickih-obijmah.html (дата звернення: 05.11.2024).
7. Салига Т. Свічник загас ... І заясніє знову... *Калинець І. Повне зібрання творів* : у 8 т. Львів : СПОЛОМ, 2012. Т. 1. С. 215–226.
8. Сапеляк С. І каміння те стало хлібами… : у 3 т. Харків : Майдан, 2011. Т. 1 : Поезії. 336 с.
9. Сокульський І. Лірика : вибрані поезії. Дніпро : Ліра, 2010. 316 с.
10. Ткачук М. Скорботна пісня України (Творчий портрет Степана Сапеляка). *Сапеляк С. І каміння те стало хлібами…* : у 3 т Харків : Майдан, 2011. Т. 1. С. 9–27.
11. Шурхало Д., Саковська А. Петро Дорошенко: від гетьмана обох берегів Дніпра до в'ятського воєводи. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/28063828.html (дата звернення: 05.11.2024).
12. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.

Рознатовська Т. В.
студентка магістратури
Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Наук. кер. : Райбедюк Г. Б., к. філол. наук, професор

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ КОЗАЦТВА У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ ПРИДУНАВ'Я

Для українського народу феномен козацтва завжди був і залишається символом свободи та лицарського й самовідданого служіння національній ідеї, уособленням героїчного минулого, доблесної історії та боротьби за незалежність нашої держави. Справжній січовик постає виразником найкращих людських чеснот: незламності духу, рішучості, мужності та волелюбства. Тож цілком закономірно, що його рецепція й потрактування має широкий образно-тематичний спектр не тільки в історичному дискурсі, але й у фольклорно-літературному. В означеному аспекті найбільш інтерпретованим є народний образ козака як національного героя-захисника, ладного «залишити власну родину заради поклику козацької вольниці, заради визвольної боротьби» [9, с. 130]. Цей героїчний образ, котрий дотепер має «великий вплив на творчість українських та зарубіжних письменників, спричинив появу великої кількості літературних творів, приурочених цій тематиці» [1, с. 40]. Сама ж тема козацтва в культуропросторі України «акумулює в собі досвід поколінь, оцінки й переоцінки цього явища в житті українського народу, виступає могутнім імпульсом національного відродження й саморозвитку» [5]. Тож закономірно, що вона активізується та включається до базових образних компонентів художніх творів у драматичні періоди національної історії, коли на кону опиняється сучасне й майбутнє держави.

У загальнонаціональний літературний контекст козацької тематики в її багатоаспектному художньому оприявненні органічно вписується вагомий творчий доробок поетів українського Придунав'я (*Михайла Василюка, Валерія Виходцева, Володимира Реви, Володимира Сімейка*). Якщо дослідження теми козацтва в літературі та фольклорі становить потужний корпус спеціальних і локальних праць, то її наукове осмислення щодо художнього втілення в поезії придунайських авторів перебуває на початковому етапі, про що свідчать лише поодинокі публікації науковців Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Принагідні зауваги знаходимо у статті О. Томчука «Національна ідентичність у творчості ізмаїльського поета Михайла Василюка» [11]. Ширше означену проблему розглядає Г. Райбедюк у розділі «Інтертекстуальна парадигма художньої історіософії українськомовних поетів Придунав'я» колективної монографії «Наука і освіта українського Придунав'я: виміри, виклики, перспективи» (Ізмаїл, 2020) [7].

Актуалізація художніх візій козацької доби, як, власне, героїчної історії України загалом, у сучасних реаліях боротьби з російськими окупантами диктується самим життя, що мотивує відчутне пожвавлення інтересу науковців

до інтерпретації творів відповідного тематичного спектру, надто коли йдеться про їх недостатній ступінь вивчення та всебічного осмислення. *Мета* нашого дослідження – показати особливості інтерпретації теми козацтва та шляхів її художнього втілення у творчості чільних репрезентантів літературного ландшафту Українського Придунав'я.

Придунайські поети засвоїли й розгорнули художній досвід попередників щодо ототожнення глоризації козацтва та героїчної історії України. Так, для ізмаїльського поета-бандуриста, першого голови регіонального осередку Всеукраїнського товариства «Просвіта» М. Василюка, фундаментально незмінною творчою та смисложиттєвою тріадою було афористично сформульоване кредо – «*народ-козак і Україна*» [2, с. 22]. В його прижиттєвій збірці «Серце на долоні бандури» (Ізмаїл, 2005) симптоматичними є вельми частотні мікроконтексти зі словом «козак» та похідні від нього. В мовотворчості поета звертає на себе увагу національно маркований епітет «*козацький*», наділений не тільки емоційно-оцінною конотацією, але й змістовими акцентами: «*хай співоча вона* [бандура. – *Т. Р.*], / *що з козацької вийшла натури*» [2, с. 10]; «*війська козацького лава єдина*» [2, с. 11] й под.

Художньою образністю, пов'язаною з козацькою темою, наснажена палітра авторського тексту кілійського поета, члена Національної спілки письменників України В. Виходцева [Кілія – місто, що лежить на українському березі гирла Дунаю. – *Т. Р*]. Симптоматичною в цьому сенсі є назва його циклу «Козацькі люльки» зі збірки «Дзвони вічного добра» (Ізмаїл-Кілія, 1998). Подібно до М. Василюка, він залучає до своїх сюжетів епітет «козацький» як історіософський маркер тексту, що за жанровими ознаками тяжіє до фольклорного наративу: «*козацькі люльки – / мов козацька доля*» [3, с. 37]; «*Він* [кошовий. – *Т. Р.*] *думу думає козацьку*» [3, с. 39]; «*І козацькії тополі / Ми навіки збережем*» [3, с. 41]. У контекст козацької теми поет уводить проблему національної пам'яті. При цьому його художня версія феномену козацтва функціонує в амбівалентному ключі. На одному тематичному полюсі – драматичне вигасання козацького духу, що втілюється через мотив смутку за втраченою звитягою: «*Плуги поорали козацькі кургани*…» [3, с. 40]. Суголосний із В. Виходцевим і В. Сімейко (також кілійський поет): «*Гомоніли вітри буйні / Над сивим Дунаєм, / Що ми славу козацькую / Швидко забуваєм*» [6, с. 129]. Подібними драматичними інтонаціями, вираженими наскрізними риторичними імперативами, пронизані рядки ізмаїльського автора В. Реви: «*Де ваші могили?.. Де козацьке покоління / і гетьманська слава?*» [8, с. 36]. Образ *слави* в історичних художніх творах має багатопланову семантику. Але переважно «це символ історичного минулого України – часів козацтва» [4, с. 95].

Другий, протилежний тематичний полюс, репрезентує світлі профетичні візії щодо майбутньої історичної долі України: «*І пам'ять козацька / У нас ще жива*» [3, с. 37]. До ключових образів-концептів у віршах поетів Придунав'я козацької тематики, що актуалізують проблему національної пам'яті, належить образ *могили/кургану*. Кургани відомі зі скіфських часів, із яких бере початок

козацька традиція насипати високі могили як знак пам'яті про бойову звитягу полеглих борців. У В. Виходцева ця традиція прочитується у таких поезіях: «Смерть козака», «Плуги», «Горілиць упаду у траву». Оптимістичними тональностями щодо збереження народної пам'яті про доблесну минувшину перейняті рядки вірша «Заросла крута гора»:

Це усе нам не чуже:
І кургани в нашім полі,
І козацькії тополі
Ми навіки збережем [3, с. 41].

Інтерпретуючи у своїй творчості козацьку тему, придунайські митці слова активно послуговуються художніми ресурсами фольклору та української романтичної лірики в ідеалізації героїчної минувшини української історії. Особливо помітні ці типологічні збіжності в сакралізації образів історіософської домінантної семантики. Високим ступенем присутності в ліриці поетів Придунав'я характеризуються образи *волі/неволі*, сигніфіковані назвами віршів («За волю» В. Сімейка), а переважно – уведеними до сюжетики твору в різних інваріантах: «*козацька воля крицею взялась*» [2, с. 11]; «*Пісні, що в заборонні дні / в неволі купчились роїнно*» [2, с. 22]; «*А волі досі як не мали, / Так і не маєм на землі*» [3, с. 40]. Символом звитяги, відваги й честі козака виступає шабля, «*свячена / за волю Священна*» [6, с. 128]. В. Виходцев із цим історіософським образом пов'язує сподівання на відродження козацького гарту в захисті Вітчизни: «*Вже час виходити із плавнів / І оголить свої шаблі*» [3, с. 39]. В. Рева в руслі критичної оцінки національного забуття сучасників у вірші з промовистою назвою «Реквієм» інтерпретує шевченківські ремінісценції, зокрема відомий імператив-заклик – жити «в сім'ї вольній, новій» [8, с. 85]. У прагненні розбудити національну свідомість покоління радянської доби поет використовує інвективний пафос великого попередника, експлікований мотивами гострого викриття збайдужіння до козацької слави («*небо марить славою Богдана*») та гніву супроти моральних покручів і псевдопатріотів: «*…Збіговисько безбатченків лукавих, / Байстрюче і жорстоке покоління. / Для них неволя – формула спасіння*» [8, с. 85].

Із-посеред історіософських образів у фольклорно-літературній традиції, як зазначалось вище, найбільшою мірою опоетизовано образ козака, що уособлює ідею збереження національної ідентичності, формує почуття гордості за нашу героїчну історію. Під впливом поетики народного епосу цей образ зазвичай подається гіперболізовано як символ романтичної волелюбності й безстрашності. В подібному ореолі зображено козацтво в художньому просторі лірики В. Сімейка. Козаки в його художній рецепції – «*славетні України оборонці*», котрі не бояться відважно «*дивитись смерті в вічі*» [10, с. 15]. В. Виходцев з метою героїзації козацтва використовує влучні парафрастичні структури на кшталт «*славні хортичники-січовики*» [3, с. 37].

У палітрі текстів означеного кола поетів присутні топонімічні маркери козацького континууму. Так, у вірші «Апостроф» М. Василюка козацька

Хортиця постає як «*незборимий острів, / Що на Дніпрі-Славуті*» [2, с. 23]. Ізмаїльський автор у нових суспільно-історичних умовах (70–80-ті рр. XX ст.) розгортає шевченківський погляд на козацьку добу та історичну місію Запорізької Січі, що асоціюється завперш із «осередком лицарської вольниці й центром визвольного руху. А запорожці стали уособленням героїзму, самопожертви, найвищого піднесення народного духу» [12].

Топонімний простір творів придунайських авторів, що регламентують козацьку тему, оприявнює особливості тематичного й мотивно-образного плану, пов'язані з інтерпретацією історії Задунайської Січі. Тут прочитуються драматичні події, що співставляються з відомими історичними фактами – зруйнуванням Запорізької Січі як передодня появи козаків-запорожців на Дунаї та формування Задунайської Січі. Так, у просторі вірша «Дике поле» В. Виходцева зображено епічно розлогу ретроспекцію: незнайомими кураями, де «степи, ковила», коні несуть козаків до «*сивого Істра-Дунаю, / Де ясиру ще свіжі сліди, / Де своїх визволяли з біди»* [3, с. 38]. Історично марковані слова та архаїчна лексика в уяві читача створюють історичну візію задунайського козацтва. Відгомін історії появи «хортичників» на берегах Дунаю знаходимо у вірші «Давно це було, ой, давненько» В. Сімейка:

Давно це було, ой, давненько,
Козак на баскому коні
На берег Дунаю раненько
Під'їхав у смутні ті дні [6, с. 127].

Обидва кілійські поети використовують розповідно-медитативної тон лірики, активно послуговуються широковживаною фольклорною образністю, характерною для творів козацької теми (наприклад, *кінь* – неодмінний атрибут зображення козацьких походів і битв, традиційний символ волелюбних поривань). Задунайське козацтво, як відомо, зосереджувалось на територіях берегів Дунаю. Впізнаванні топонімні маркери лірики придунайських поетів указують на місцезнаходження задунайських козаків: «*На південь – турецька фортеця, / На північ – незайманий край»; «У плавні Стенцовські охоче / Звернув, що аж кінь став диби. / Курінь збудував запорожець…*» [6, с. 127].

Найчастотніше маркери, пов'язані з історією Задунайської Січі, зустрічаються в мовній картині світу В. Виходцева: «*Вони* [козацькі намети] *за буй-очеретами, / Що аж сягають Сулини*» [3, с. 82]. [Сулина – річка на правому березі Дунаю. – *Т. Р.*]. У прагненні наблизити читача до історії «запорожців-задунайців» поет наводить конкретні географічні відсилання до місць, котрі були осередками їхньої вольниці: «*…Коли ордою в полі килиїмському / Кривих мечів проносились полки, / Де прапор закріпили український / Назавжди запорізькі козаки*» [3, с. 73]. [Килиїмське поле – степовий острів на румунському боці гирла Дунаю, з яким пов'язана відома народна «Дума про козака Голоту». – *Т. Р.*]. В деяких поезіях В. Виходцева «акумульовано в характерній для митця строго лаконічній формі особисті рефлексії щодо факту Задунайської Січі та його історичних уроків для

сучасників» [7, с. 60]. Подібні рефлексії прочитуються у вірші «Ой, за Дунаєм голубим...», що став піснею, завдячуючи композитору Кузьмі Смалю:

Ой, за туманом, за лиманом, *То запорожці-задунайці*
Ой, за Дунаєм голубим *В новий похід кують шаблі,*
Стоять козацькії намети *Вони ще вірне скажуть слово*
Назло всім ворогам лихим. *За волю матінки-землі* [3, с. 82].

Отже, у творчому доробку поетів Придунав'я тема козацтва репрезентована кількома аспектами: традиційною героїзацією образу козака, актуалізацією історичних реалій Задунайської Січі, проблемою національної пам'яті. Запропонований напрям вивчення творчого доробку регіональних авторів у перспективі може бути включений до ширшого дослідження літературно-мистецького буття придунайського краю як органічної складової культури та історії України.

Література

1. Василишин О. Інтерпретація козацтва у творчій спадщині Б. Харчука. *Література й історія :* матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) ; редкол.: Н. Горбач (відп. ред.), В. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 40–42.
2. Василюк М. Серце на долоні бандури. Ізмаїл : СМИЛ, 2005. 64 с.
3. Виходцев В. Музика серця : вибрані твори ; упор. Г. Райбедюк ; літ. ред. О. Томчук. Ізмаїл : Ірбіс, 2019. 136 с.
4. Камінчук О. Поетика української романтичної лірики: проблеми просторової організації поетичного тексту. Київ : ТОВ «ЛДЛ», 1998. 160 с.
5. Монастирецький Л. Козацькі та гайдамацькі мотиви в художній літературі про наш край. URL: http://surl.li/lvxrnp
6. Поміж Дунаєм і Дністром. Серія «Поезія Буджака» ; упор. Г. Райбедюк. Ізмаїл : Ірбіс, 2020. Вип. 1. 140 с.
7. Райбедюк Г. Інтертекстуальна парадигма художньої історіософії українськомовних поетів Придунав'я. *Наука і освіта українського Придунав'я : виміри, виклики, перспективи* : колективна монографія укр. та англ. мовами. Ізмаїл : РВВ ІДГУ–СМИЛ. 2020. 432 с. С. 56–78.
8. Рева В. Добро заволодіє світом : поезія. Ізмаїл : СМИЛ, 2007. 200 с.
9. Регуш Ю. Рецепція козацтва у творчості харківських романтиків. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2016. Вип. XI. С. 128–133.
10. Сімейко В. Дунайська легенда : поезії. Ізмаїл – Кілія, 2001. 103 с.
11. Томчук О. Національна ідентичність у творчості ізмаїльського поета Михайла Василюка. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. Серія : Філологічні науки. 2019. Вип. 44. С. 89–97.
12. Щербак В. Образ козацької України у творах Т. Шевченка. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/7043/1/V_Shcherbak_UI_2_IS.pdf.

Романець Н. Р.
д. істор. наук, доцент
Національний музей Голодомору-геноциду, м. Київ

ПРОЦЕС КОМУНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА ДОБИ НЕПУ У ТВОРЧОМУ ОСМИСЛЕННІ Д. ГУМЕННОЇ

Сільськогосподарські комуни були однією з організаційних форм колективних сільських господарств радянської доби поряд із товариствами спільного обробітку землі (ТСОЗами) і сільськогосподарськими артілями. В комунах був найвищий рівень усуспільнення засобів виробництва: у колективній власності перебувала земля, весь реманент, сільськогосподарські машини: сівалки, молотарки, збиральні та зерноочищувальні машини, робоча й продуктивна худоба, господарчі будівлі. У «Нормальному статуті сільськогосподарської комуни», затвердженому Наркомземом УСРР 10 квітня 1922 р., комуна визначалась, як «добровільна спілка трудящих для спільного життя на основі рівності та суспільного (колективного) ведення сільського господарства у великих розмірах». Організація життєдіяльності комун мала здійснюватися за комуністичним принципом: «від кожного за його силами, кожному за його потребами» [7, с. 1].

Першу спробу комунізації українського села більшовики здійснили в 1919 р., що викликало масовий опір селян. Комуни створювали переважно на основі націоналізованих поміщицьких маєтків. У період непу (1921–1928 рр.), коли влада тимчасово відмовилася від примусової колективізації, комуни були найменш поширеною формою колгоспного руху: станом на 1 жовтня 1927 р. в УСРР налічувалося лише 242 комуни із 6316 колективних господарств [6, с. 754]. До комун вступали переважно бідняки та батраки, тому відсоток безпосівних, безреманентних і без продуктивної худоби господарств був у них у 3–4 рази вищий, ніж у ТСОЗах. При цьому комуни були найкраще забезпечені землею. Пересічна площа комуни становила 241,94 десятини [6, с. 759]. Організовані найбіднішими прошарками селянства комуни при кращій землезабезпеченості відчували нестачу необхідного тягла та реманенту.

Збірку нарисів «Листи із степової України» Докія Гуменна підготувала за результатами свого відрядження до Запоріжчини у 1928 р., яку вона відвідала як член Всеукраїнської спілки селянських письменників «Плуг». Нариси були опубліковані у трьох номерах журналів «Плуг» у 1928–1929 рр. Як пізніше зазначала письменниця у своїх спогадах «Дар Евдотеї», з цих нарисів «розпочався новий етап моєї літературної біографії. Спочатку слава, а потім знищення, розгром» [1, с. 19]. Під час відрядження Д. Гуменна мала відвідати у Запорізькому окрузі «найбільші комуни тих сміливців, що добровільно вирішили запровадити комунізм у своєму власному побуті, щоб показати одноосібному селянському морю приклад і перевагу колективного господарювання» [1, с. 19]. Таким чином, письменниця прагнула висвітлити, як починалася «нова ера» в українському радянському селі, ера колективного способу господарювання. Але на відміну від інших літописців цієї

епохи, Д. Гуменна зафіксувала не тільки плюси, але й «мінуси» «епохальних перших кроків нової ери» «для виправлення помилок, а також для майбутніх поколінь» [1, с. 19], що і стало приводом для її переслідування владою.

У «Листах із степової України» Д. Гуменна характеризує два типи комун, які вона відвідала під час своєї поїздки до Запоріжчини у 1928 р.: показову («Авангард») і звичайні («Іскра», «Незаможник»). Вибір комун був невипадковим: саме ці три комуни порадили відвідати в обласному земельному управлінні. Крім того, у Д. Гуменної була можливість познайомитися і поспілкуватися з головою комуни «Червоний стяг» Бабенком, якого вона охарактеризувала, як «будівника-романтика, мрійника, закоханого у степи і колективізацію» [3, с. 43].

Оскільки до складу комун вступали переважно бідняки й батраки, то цікавою є характеристика тих соціально-економічних процесів, які відбувалися в незаможницькій верстві селянства, надана Бабенком. Він вказував, що серед «незаможників іде процес розшарування. У міцніших і хитріших є тенденція розгосподарюватися і через деякий час той, що був незаможник, стає середняком, а то й куркулем. Другий полюс бідноти і досить значний, це декласований елемент, розбещений бандитизмом, махновщиною. Робити коло землі такі люди не хтять, шукають легшого хліба. Цілими валками вони йдуть з сіл у промислові центри. На Донбасі цілі бараки таких безробітних по-під містами». На думку Бабенка, «лиш частина з бідноти, найздоровіший соціяльно елемент на селі, найстійкіший, збивається в колективи» [3, с. 44]. Додамо, що охарактеризовані Бабенком процеси розшарування незаможницької верстви підтверджуються й архівними документами. Зокрема, саме та частина бідноти, яка прагнула покращити своє майнове становище і добре господарювала, активно виступала проти проведення суцільної колективізації та розкуркулення, брала участь в антиколгоспних виступах в 1930–1931 рр.

Комуни, які відвідала Д. Гуменна, були організовані в 1922 р. («Авангард») і 1923 р. («Іскра»), тобто під час масового штучного голоду 1921–1923 рр. Аналіз динаміки колгоспного руху в період непу на території Катеринославської губернії, до складу якої входила і Запоріжчина (Запорізький округ утворили 7 березня 1923 р.), свідчить, що етап найвищого його піднесення припадає на 1921–1923 рр., коли число колективних об'єднань збільшилось у кілька разів. Так, якщо на початку 1921 р. у всій губернії було тільки 11 колгоспів, то на 1 січня 1923 р. вже 931. Проведена упродовж грудня 1923 р. – березня 1924 р. їх перереєстрація і чистка показали, що значна кількість колгоспів носила фіктивний характер і була створена лише на папері «з метою одержання всілякого роду позик, допомоги та пільг» [8, арк. 6]. Внаслідок їх ліквідації рівень колективізації істотно знизився. Так, на Катеринославщині, на початку 1925 р. в «живих» лишилося 530 колгоспів [9, арк. 40, 91]. Отже, можна зробити висновок, що значна частина незаможних селян вступала до складу колективних об'єднань в умовах голоду з єдиною метою – вижити, а не керуючись ідеологічними переконаннями.

Особливістю показових комун було те, що вони отримували масштабну державну підтримку, яка забезпечувала їхнє функціонування. Тому в комуни

«Авангард» були цегельня, «млин, олійня, машиновий відділ, столярно-механічні майстерні, реманентний склад, лазня і клуб» [2, с. 43]. Її майно оцінювалося в 190 тис. крб, із яких 60 тис. становив кредит [2, с. 57].

Це дозволяло розвивати не лише рільництво, а й інші галузі господарства: скотарство, садівництво, бджільництво. Важливу роль відігравало виробництво та ремонт сільськогосподарської техніки, зокрема букерів, які користувалися великим попитом. Присутність інших галузей в економіці комуни давала можливість їй частково компенсувати втрати у землеробстві («пропало 100 десятин пшениці» [2, с. 46]) у неврожайний рік. Додамо, що ці втрати свідчать про відсутність якихось значних позитивних зрушень у вирощуванні зернових культур у комуні порівняно з селянськими господарствами.

Важливою проблемою колгоспного будівництва в період 1921–1928 рр. була організація праці й розподілу наслідків господарювання. У матеріалах доповіді Сільгоспсоюзу для ЦК ВКП(б) про підсумки будівництва колгоспів (1926 р.) відзначалося, що саме в комунах виникало найбільше конфліктів під час організації праці, причиною чого був високий рівень усуспільнення засобів виробництва і відсутність матеріальної зацікавленості їх членів. У комуні «Авангард» спочатку «всі прибутки ділили рівно на всіх». Але реалізація комуністичного принципу призвела до негативних результатів. Як визнавали самі комунари, «скромний робить багато, бере мало, а другий робити вхитровує мало, а взяти – багато». Таке господарювання упродовж перших двох років існування комуни викликало «незадоволення страшенне», тому комунари почали шукати нові форми організації праці й розподілу результатів господарювання. У результаті вони запровадили тарифну систему: «розцінили кожну роботу» [2, с. 58]. Платня нараховувалася не за час, а за виконану роботу. Внаслідок цього «продуктивність значно, значно збільшилася», але це призвело до порушення комуністичного принципу рівності споживання комунарів, які отримували різну платню: рядові комунари – 18 крб, спеціалісти – 24 крб, завідувачі окремою галуззю виробництва – 27 крб, голова комуни – 37 крб [2, с. 43, с. 44]. Отож, за висновком Д. Гуменної, «Авангард» був комуною неповного типу», в якій «майно, організація побуту комунізоване, а споживання – індивідуальне». Вона більше нагадувала «сільськогосподарську фабрику» [2, с. 59].

Як і більшість комун, «Авангард» створено на основі маєтку – це була «садиба куркуля Цибульки – чотирикутник житлових приміщень із виходом усередину цього чотирикутника», де розташовувалися канцелярія, дитбудинок, ясла, школа, бібліотека, кооператив. Комунари проживали в окремих кімнатах, діти утримувалися окремо від батьків – в дитбудинку та яслах під наглядом няньок. Батьки могли приходити до дітей після роботи і брати до себе на декілька годин. Показово, що в багатьох дітей були нові комуністичні імена: Марсик, Зорина, Воля, Марсина, Енгельсок [2, с. 47]. Виховання дітей у колективі, фактичне вилучення їх у батьків, пояснюється прагненням сформувати людину нового типу – радянську людину. Така ізоляція призводила до втрати родинних зв'язків малечі з батьками. Так, дівчинка Уляна 4–5 років на

запитання: «А хто твоя мама?», відповіла: «Всі!». А любила вона найбільше Мелашку (ймовірно, няньку), оскільки та давала їй їсти [2, с. 48]. Комунари були «розвантажені» не тільки від дітей, але й від непрацездатних батьків, на утримання яких комуна виділяла кожному 12 крб. Тому керівництво комуни вважало, що «комунарове становище навіть ліпше ніж робітникове» [2, с. 59].

Окремо потрібно сказати про зовнішній вигляд жінок та дівчат-комунарок. Усі до єдиної були стрижені. Д. Гуменна пояснює це тим, що комунарський перукар не міг робити інших зачісок [2, с. 49].

Для організації побуту комунарів характерна певна уніфікація за так званими комуністичними зразками, які передбачали відсутність зайвих речей. У кімнатах були лише «ліжко, стіл. Убрання дуже просте, примітивне. Нема в них старосвітських селянських прикрас (хіба що рушники та штучні квітки по стінах), нема й великого напластування нового». Д. Гуменна відзначала відсутність домашньої атмосфери, певну «казьонщину» в побуті, через що в цих кімнатах було «якось трохи незатишно» [2, с. 45]. Але при цьому вона звертає увагу на чистоту: у комунарів була окрема пральня, лазня, до того ж вони харчувалися в їдальні, тому в кімнатах не було продуктів.

Більшовицький режим використовував показові комуни для популяризації переваг колгоспного ладу. З цією метою влаштовували екскурсії одноосібників до цих комун, про них постійно розповідала преса. Так, комуну «Авангард» влітку відвідувало «по 500 чоловіка на день – школи, інші колгоспи, робітники, поодинокі туристи», а також представники влади: Л. Троцький, В. Чубар та офіційні радянські письменники: Ф. Гладков, Поліфьоров [2, с. 42]. Проте ефект від подібних заходів виявився низьким, бо селяни скептично ставилися до пропагандистської демонстрації переваг колгоспного життя. До того ж особливості побуту комунарів: харчування у спільній їдальні, утримання дітей в дитсадочку та виховання окремо від батьків, вільні сексуальні стосунки між чоловіками й жінками призводили до поширення серед селян різноманітних чуток, які дискредитували ідею комунізації українського села. Одноосібники розповідали один одному, що в новостворених колективних об'єднаннях будуть виробляти мило з дітей та старих, що жінок обстрижуть, як коней, а волосся відправлять на експорт за кордон, що всіх колгоспниць продадуть до Китаю [4, арк. 32; 5, арк. 50]. У більшості сіл поширювалися чутки, що в колективних об'єднаннях будуть ліквідовані навіть родинні стосунки: «Дітей відберуть і пошлють у колонії» [5, арк. 24], а жінки будуть спільними. Селяни також гадали, що в колгоспах все буде побудовано за принципами промислового виробництва, внаслідок чого вони стануть найманими працівниками на чужій землі, а хліб будуть отримувати за картками, як у місті.

Другий тип комун, описаний Д. Гуменною, – це звичайні комуни: «Іскра» та «Незаможник», які були організовані найбіднішими прошарками селянства. Так, комуну «Іскра» у 1923 р. створили п'ять селянських господарств: «сама голота». Господарство комуни формувалося на основі коштів самих селян, які «попродали, що в кого було», придбали «рештки панської садиби і сіли в степу». У комунарів не було навіть коней, і як тяглову силу вони використовували корів.

Про тотальну бідність організаторів комуни свідчить той факт, що вони «жили по восьмеро сімей у одній хаті. Щоб було у чому вийти в слободу – мали одну одежину на всю комуну» [3, с. 42].

Такі комуни не отримували масштабної підтримки від держави, як, наприклад, комуна «Авангард». Вартість майна в комуні «Іскра» становила лише 25 тис. крб [3, с. 37]. Відсутність державної підтримки позначилася і на господарській спеціалізації «Іскри», в якій було розвинуто тільки рільництво, як і в навколишніх селянських одноосібних господарствах. Значного зростання чисельності комуни також не відбувалося. Д. Гуменна пояснювала це тим, що «росте вона сама з себе, нічого готового не має» [3, с. 42].

Члени таких комун усвідомлювали, що розвиток комуни і її добробут залежить від державної підтримки, а тому їх дратувало порівняння із показовими комунами. Д. Гуменна звернула увагу, що комунарам «Іскри» дуже не подобалося, коли їхню комуну порівнювали з «Авангардом». «Їм держава багато помагала, а ми самі всього доробилися», – зазначали комунари «Іскри»: «Дизелі їм дали, машин багато дали» [3, с. 37].

Навіть зовнішній вигляд комуни «Іскра» свідчив, що комунари жили дуже бідно і до того ж неохайно: «Необгороджена, гола садиба... Так віє од усього її вигляду неохайністю, що, як придивишся ближче, – злидні» [3, с. 34]. У багатьох комунарів не було навіть змінного робочого одягу. Д. Гуменна описує розпач однієї комунарки, у якої під час роботи машина пошматувала сукенку. Дівчина гірко плакала і «зашивала якісь дві дранки в одну». «Робиш, робиш, наче панщину, й нема нічого! – «кипіла» вона [3, с. 38].

Отже, «Листи із степової України» Д. Гуменної є цінним історичним джерелом, яке висвітлює особливості організації та функціонування комун у степовому регіоні України в період непу, а також пояснює причину непопулярності такої форми колективних об'єднань серед українського селянства.

Література

1. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Балтимор–Торонто : Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1990. Т. 2. 346 с.
2. Гуменна Д. Листи із степової України. *Плуг.* 1928. № 10. С. 39–61.
3. Гуменна Д. Листи із степової України. *Плуг*. 1928. № 11. С. 33–49.
4. Державний архів Дніпропетровської області (далі – ДАДО). Ф. П-18. Оп. 1. Спр. 137.
5. ДАДО. Ф. Р-1518. Оп. 1. Спр. 4.
6. Історія колективізації сільського господарства Української РСР ; упоряд. : І. Ганжа, Г. Карташова, А. Міщенко, А. Сергєєва, Є. Шаталіна, І. Шерман. Київ : Наукова думка, 1962. Т. 1 : Колгоспне будівництво на Україні 1917–1927 рр. 853 с.
7. Нормальный устав сельскохозяйственных коммун. Харьков, 1922. 8 с.
8. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). Ф. 27. Оп. 1. Спр. 117.
9. ЦДАВО України. Ф. 27. Оп. 1. Спр. 179.

Сидоренко О. В.
к. філол. наук, доцент
Запорізький державний медико-фармацевтичний університет

ВІЙНА ЯК ТРИГЕР ВІДНАЙДЕННЯ ТОЖСАМОСТІ

Очевидно, що фіксувати становлення нового бачення світу і місця кожної людини в ньому – прерогатива літератури, що власне зараз, в умовах розв'язаної війни росії проти нашої держави, і відбувається. Для багатьох людей війна стала активізатором тих процесів, на які вони, на жаль, не наважувалися впродовж усього періоду незалежності України: йдеться про переосмислення реальності та своєї присутності в ній, пошуку самих себе, особистісних змістів, зокрема через мовне самовираження.

Роман Володимира «Рафєєнка Мондеґрін (пісні про смерть і любов)» якраз про це. І тим сильніше, переконливіше сприймається твір, знаючи, що автор писав його з реалій власного життя, копіював якоюсь мірою головного героя із себе, переживши як і багато українців ментальне перезавантаження.

Усвідомлення своєї ідентичності, національного самовизначення є доцентровими категоріями для кожної особистості. На жаль, націєтворча ідентифікація в Україні так і не відбулася з проголошенням незалежності й зокрема, на думку О. Романенко, через «тягар історичних травм, які фіксує не тільки історія України, але й кожен її громадянин…» [7, с. 113].

Одним із визначальних компонентів національної ідентичності є ідентичність мовна, адже саме в мові консервується національна пам'ять, саме в мові виражається світоглядна картина народу і саме мова цементує націю.

Завдяки мовному, а точніше україномовному самовизначенню, Габінський, головний герой заявленого роману В. Рафєєнка, не лише оприявлює для себе національну ідентичністю, а ще й стабілізує ментальне здоров'я, що ніяк не вдавалося в рідному Донецьку.

Переїхавши з початком окупації з Донецька до Києва, головний герой, будучи інтелектуалом, викладачем філософії, замислюється над причинами витіснення української мови на периферію соціального життя в рідному місті та над тим майбутнім українського Донбасу, яке могло б бути, аби українська мова «прижилася» і виконувала свою об'єднавчу функцію. А так, навіть україномовні в Донецьку залишалися україномовними лише між собою і переходили на російську з іншими, ніби позбавляючись статусу вторинності. Звідси й відсутність у Габінського того ядра, яке «може поєднувати особистість із соціокультурною спільнотою, давати їй почуття належності не лише до групи людей, а й відчуття дому, спорідненості із землею та іншими людьми, котрі живуть на ній» [4, с. 130].

Атмосфера довоєнного Донецька виробила в Габінського життєву позицію триматися осторонь, не вчуватися і не вдивлятися у вир соціального життя, але разом із тим не видавати свою відстороненість. Щодо мовного питання, то

оптимальним рішенням було асимілюватися, а також послідовно сповідувати «катехізис блаженного незнання» [6, с. 99], який він почерпнув ще з дитинства, всотуючи «стандарти» радянської дійсності, а в дорослому житті довів до абсолюту.

Соціальна відстороненість, патологічна зосередженість на особистісно-емоційних переживаннях і думках стали маркером регіонального конформізму, забезпечували дотримання стратегії «герметичного життя» [6, с. 98] яка дозволяла ізолюватися «не мучитися, не вбиватися жалем і тугою, не кричати уві сні» [6, с. 98], однак разом із тим руйнувала особистісну цілісність головного героя. Тому вимушений переїзд до Києва для Габінського став наслідком не стільки війни росії проти України, скільки війни екзестенційної, війни «небуття з буттям» [6, с. 109], у якій головний герой роману мав детермінувати аксіологію світоглядних позицій.

Опанування української мови, яке стало для Габінського принципово визначеним, не обмежилося власне мовною грамотністю та лексичним багатством, він задається метою не лише чути, а й відчувати її, не лише мислити нею, а й усвідомити її, тобто зробити мову фактором самоідентифікації, постільки вона «відтворює спогади, бажання, прагнення, котрі є спільними для всіх представників нації, її різних поколінь, тому мовна суголосність активізує спільність національного життя, відіграє роль своєрідної матриці досвіду думок, переживань і долі» [3, с. 66]. Габінський, розмовляючи українською сам із собою, аби пришвидшити її вивчення, ніби смакує кожним словом, прислухається до нього, віднаходить невловимі перегуки з іншими словами, підбирає синонімічні ряди.

Українська мова пробуджує у Габінського всі рівні свідомості. У його мовленні починають превалювати цитати з творів української літератури, фольклору, він вдається до постійних алюзій, ремінісценцій. До прикладу, у своєму минулому донецькому житті Габінський час від часу цитував лише пісню «В землянке», твір впізнаваний і означений своїм особливим сенсом для тих, хто «народжений у СРСР». Зазначимо, що цю пісню виконує натовп на центральному майдані Донецька в переддень російської окупації. Цим самим це людське скупчення ніби заявляє про своє бажання прийняти руйнацію, життя в умовах соціальної невизначеності, але здобрене вдаваною атмосферою щирості, стоїчної мужності та ідеологічної непохитності.

Занурення Габінського у світ української літератури відбулося через самовизначення своєї українськості. Причини цього занурення переконують у тому, що література, так само як і мова, є вагомим чинником формування національної ідентичності, а для того, щоб вона стала «єдиною консолідуючою одиницею, їй необхідно пройти етап усвідомлення своєї національної своєрідності через ціннісне розрізнення від інших культурних і національних смислів» [8, с. 184]. Штучно скроєний і повсякчас насаджуваний єдиний етнокультурний простір під домінуванням у всьому російського піддається переосмисленню, повсякчасна цитація головним героєм роману дозволяє

диференціювати в межах того простору своє, щойно віднайдене, національно значиме, від чужого, хоча й добре знайомого з дитинства.

Спричинена мовною атрибуцією самоідентифікація героя активізує «оживлення» історичної пам'яті, тобто образів, сформованих подіями, спогадів, сублімованих у міф, які, як спадок, передаються від покоління до покоління. Історична пам'ять представлена звичаями, традиціями народу, національним характером, розумінням неповторної значимості свого народу, тобто того, що на думку А. Ассман, визначає колективну пам'ять [1, с. 148]. Зберігається пам'ять у мові. Мовна ідентичність є частиною національної ідентичності, інакше «нація, котра мислить про світ і себе в ньому категоріями позиченої мови […], неминуче мислить несамостійно – себто сходить з єдиної, унікальної позиції у всесвіті, приділеної лише їй…» [2, с. 148]. Саме мова відображає світоглядну парадигму як окремого індивіда, так і всієї нації, саме вона консолідує націю, а відтак зберігає національну ідентичність. Саме тому в процесі мовної ідентифікації до Габінського повертаються витравлені з пам'яті спомини про присутність української мови в його житті, якою розмовляла з автентичним східним колоритом бабуся, носійка, як і годиться для бабусі, національної тожсамості.

Труднощі з ментальним здоров'ям, які переживає Габінський, як власне і процес пошуку себе, – це спокута за вчинки попередніх поколінь, які відмовилися від свого національного коріння, витравили в собі персональну родову пам'ять. Власне без останньої неможливе й становлення національної ідентичності, оскільки «засвоєння історичного досвіду минулих поколінь, їхніх традицій, інтересів, цінностей є джерелом тієї духовності, що лежить в основі національного самопізнання…» [5, с. 336]. Для головного героя роману В. Рафєєнка «незбагненна мовна пам'ять» [6, с. 22–23] стає активізатором реабілітації трагічного життя його предків, їхня історія уособлює трагізм усього українського народу.

Габінський реконструює минуле, відновлює пам'ять про рід, поновлює втрачений зв'язок поколінь і все завдяки позбавленню мовного манкуртизму. Вивчення мови запустило причинно-наслідковий ланцюжок: завдяки своєму оприявленню в мові він вивчає українську літературу, пізнає духовну культуру народу, пробуджує в собі національні архетипи віднаходить себе, формує національну ідентичність і відновлює національну пам'ять. Окрім того, стихія рідної мови діє на Габінського воістину оздоровче, адже його ментальне здоров'я, напружено-чутливе у рідному Донецьку і остаточно підкошене із початком окупації, нарешті починає гармонізуватися.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.

2. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса : вибрана есеїстика 90-х. Київ : Факт, 2009. 352 с.

3. Кубаєвський М., Лук'яненко С. Концептні імплікації у вивченні взаємозв'язку ідентифікації й ідентичності. *Психологія і суспільство*. 2009. № 3. С. 58–68.

4. Лісовий О. Соціокультурна самоідентифікація особистості : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2012. 23 с.

5. Лобко Н. Пам'ять роду як вияв первинних форм згуртування українців. *Український досвід спільнотного згуртування*. Київ : Українська видавнича спілка, 2006. С. 336–346.

6. Рафєєнко В. Мондеґрін (пісні про смерть та любов). Чернівці : Meridian Czernowitz, 2019. 192 с.

7. Романенко О. Ідентичність нації та тексту: як сучасна українська література формує інтенсивні образи національної ідентифікації. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. № 7. С. 112–120.

8. Урись Т. Художня література як джерело формування національної ідентичності у культурній парадигмі розвитку особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. № 35. Т. 5. С. 183–190.

Соколовська Г. Н
к. істор. наук, доцент
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової
Шапран Е. О.
магістр філології
Національний університет «Запорізька політехніка»

МЕТОДИ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ КРИТИЧНОГО ІСТОРИЧНОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ КОЗАЦТВА

Сучасна освіта спрямована на виховання всебічно розвинених особистостей, здатних критично осмислювати інформацію та відокремлювати факти від вигадки. Інтерес до технології критичного мислення як освітньої інновації з'явився в Україні понад десять років тому. Критичне мислення починалось як перехід від навчання, орієнтованого переважно на запам'ятовування, до навчання, спрямованого на розвиток самостійного свідомого мислення учнів.

Наразі тема розвитку критичного мислення в закладах вищої освіти залишається актуальною, часто обговорюваною на сторінках методичних часописів. Потреба такого типу мислення зумовлюється особливостями інформаційного суспільства. Інформаційна революція вимагає впровадження навчання, орієнтованого на розвиток критичного мислення. Нагальною методичною проблемою сучасної освіти стає здібність обробляти інформацію, щоб відрізнити правдиву інформацію від рейкової [4]. Ця якість буде підвищуватися в ціні, відповідно й навички критичного мислення стануть запорукою успіху в інформаційному суспільстві. Це перша вагома причина, чому слід навчати критичного мислення. Друга причина – критичне мислення, зокрема історичне – це вагомий чинник існування і формування демократичного суспільства, оскільки в демократичному суспільстві на перше місце виходить здібність та готовність оцінювати ситуацію критично [6, с. 5]. Мистецтво правильно мислити передбачає не лише логічну послідовність, а й, передусім, прагнення до істини, інтелектуальну чесність, творчість, критичність і самокритичність [6, с. 58].

Важливим інструментом у процесі навчання такому мисленню є літературні твори та історичні документи, які надають матеріал для глибокого аналізу історичних подій, особистостей та явищ. Історія запорізьких козаків – багата й захоплива тема, яка у творах різних авторів набуває нових інтерпретацій. Кілька відомих українських і закордонних дослідників вже приділили увагу цій темі [5]. Іван Дзюба розглядав твори Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша та інших авторів, які через козацьку тематику передавали важливі історичні послання, розвивали у читачів критичне ставлення до минулого [1]. Соціолог і культуролог Роман Кісь досліджував вплив козацької культури та історії на сучасну українську національну ідентичність. У своїх

роботах він часто звертався до художніх текстів, які створили сильний, але водночас міфологізований образ козаків. Дослідниця Галина Левченко вважає, що потрібно пов'язувати методику викладання історії із власне педагогікою, психологією, філософією, економічною теорією, соціологією, географією, літературою тощо [2, с. 11].

У цій статті ми розглянемо методи роботи з текстами про козаків, які допомагають студентам відокремлювати історичні факти від художнього домислу, закріплюючи при цьому навички критичного мислення.

Основні методи аналізу і інтерпретації текстів.

1. Порівняльний аналіз історичних та художніх текстів.

Порівняння історичних документів і художніх творів дозволяє студентам бачити різницю між фактичним і художньо переосмисленим матеріалом. Наприклад, можна порівняти історичні дані про діяльність запорізьких козаків з образом Тараса Бульби з однойменної повісті Миколи Гоголя. Цей персонаж є уособленням козацької хоробрості та відданості своєму народу, але в деяких аспектах його образ виглядає романтизованим і навіть перебільшеним.

Методика роботи:

– Студентам пропонується порівняти реальні відомості про козаків з історичних джерел з художнім образом Тараса Бульби. Важливо звернути увагу на такі деталі, як героїчні якості, ставлення до родини, ворогів і бойовий дух.

– Студенти аналізують, які саме риси Тараса Бульби є типовими для козаків, а які виглядають перебільшеними.

– Висновком може стати обговорення ролі художніх засобів у створенні образу героя та того, як це впливає на сприйняття історії.

– Критичний аналіз авторської позиції.

Розуміння авторської позиції та мети твору дозволяє оцінювати джерело і уникати прийняття всього прочитаного за чисту монету. Оповідання «Казка про Байду» Лесі Українки, яке зберігає легендарну історію про запорізького козака Байду (Дмитра Вишневецького), може бути використане для дослідження особистих переконань автора. Леся Українка підкреслює патріотизм і хоробрість героя, якийстає символом національного духу та незламності.

Методика роботи:

– Студентам пропонується знайти у тексті моменти, де авторка описує патріотизм Байди та його відвагу.

– Викладач звертає увагу на стиль і тон Лесі Українки, аналізує, як вона через опис козаків відображає власні погляди на боротьбу за свободу.

– Підсумком може стати рефлексія студентів: як авторські переконання впливають на вибір персонажів і способи їх зображення.

3. Контекстуалізація та історичне тло.

Історичний контекст відіграє ключову роль у правильному розумінні тексту. Твір «Тарас Бульба» Миколи Гоголя, який описує козацький побут та битви, написаний у XIX столітті. Це впливає на сприйняття, оскільки він створений в умовах романтизму та національного відродження. Схожі приклади

можна знайти в оповіданнях Пантелеймона Куліша, де козаки показані і як герої, і як люди з недоліками.

Методика роботи:

– Обрати твір, який вже знайомий студентам з шкільного курсу. Дати огляд історичного періоду, у якому жили запорізькі козаки.

– Студенти розглядають, як описана доба відображена у творі: від творення побуту, одягу, звичаїв козаків.

– В обговоренні студенти аналізують, як М. Гоголь або П. Куліш використовують елементи історичного контексту для посилення відчуття автентичності подій.

4. Проблемне навчання як засіб розвитку історичного мислення.

За поглядами Олени Пометун, найсуттєвішою рисою методики розвитку критичного мислення є залучення здобувачів інформації до розв'язування проблемних завдань шляхом використання проблемних методів та інтерактивних форм навчання, що передбачають науковий діалог та рефлексію пізнавальної діяльності [3, с. 2]. Сергій Терно зазначає, що необхідність мислити виникає тоді, коли людина стикається з важко вирішуваними суперечностями. Слідування звичним штампам і заїждженим формулам залишає людський розум у дрімотному стані [7, с. 91].

Проблемне навчання допомагає активізувати мислення студентів і формує навички ставити правильні запитання. При вивченні творів про запорізьких козаків можна порушити дискусійні питання. Наприклад, звертаючись до повісті «Тарас Бульба», поставити запитання: «Чи виправдана жорстокість героїв у боротьбі за свободу?» Це підводить студентів до обговорення моральних аспектів війни та боротьби, допомагає зрозуміти складність історичних процесів.

Методика роботи:

– Студентам пропонуються проблемні питання, які підводять до аналізу поведінки і виборів персонажів, наприклад, Тараса Бульби.

– Учасники дискусії наводять приклади, роблять висновки про етичні сторонни подій, що відбувалися за часів козаччини.

– Студенти можуть написати невелике есе на тему про моральні дилеми, з якими стикалися козаки.

Використання літературних творів, вже вивчених у школі та історичнх фактів, які вивчаються в закладах вищої освіти, мають значний потенціал у процесі навчання студентів. Застосування комплексного підходу до аналізу текстів про козаків допомагає студентам вдосконалювати критичне мислення, закріплювати навички аналізу та інтерпретації. Метод порівняльного аналізу, критичного осмислення авторської позиції, контекстуалізації та проблемного навчання дають студентам змогу відокремлювати історичні факти від художнього домислу. Така методика дозволяє студентам краще розуміти історичні реалії, усвідомлювати важливість феномену запорозьких козаків у національній історії та культурі й формувати власне бачення історичних подій.

Отже, поєднання літературних й історичних джерел дозволяє студентам розглядати національну історію не лише як набір фактів, але і як культурний наратив.

Література

1. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. 2-ге вид., доопрац. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
2. Левченко Г. Методика викладання історії : метод. вказівки для студентів першого (бакалавр.) рівня вищ. освіти спец. 032 «Історія та археологія». Одеса : Олді+, 2023. 32 с.
3. Пометун О., Пилипчатіна Л., Сущенко І., Баранова І. Основи критичного мислення : навч. посіб. для учнів старших класів загальноосвітньої школи. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 216 с.
4. Резнік О. Формування критичного мислення на уроках історії за допомогою використання історичних джерел. URL: https://naurok.com.ua/stattya-formuvannya-kritichnogo-mislennya-na-urokah-istori-za-dopomogoyu-vikoristannya-istorichnih-dzherel-231874.html (дата звернення: 09.11.2024).
5. Смолій В. Історія українського козацтва : нариси в 2 т. Київ : Києво-Могилянська академія, 2007. 724 с.
6. Стефанюк Г. Розвиток історичного та логічного мислення на уроках історії : навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2018. 62с.
7. Терно С. Критичне мислення та інноваційні стратегії в історичній освіті : посіб. для здобувачів ступеня вищої освіти магістра освітньо-професійної програми «Середня освіта (Історія)». Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. 120 с.

Соколовська Г. Н
к. істор. наук, доцент
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової
Шапран Е. О.
магістр філології
Національний університет «Запорізька політехніка»

КОЗАК МАМАЙ ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ ЕТНОСИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ МИТЦІВ

Понад п'ять століть образ Козака Мамая живе в українському мистецтві як спогад про героїчне минуле і символ вольниці та і готовності захищати свою землю і свободу. Козак у думах і помислах українців завжди уособлював народну силу духу, незламність волі у святій боротьбі з поневолювачами. Сьогодні образ Козака Мамая набув особливої актуальності через війну в Україні. Мета статті полягає в аналізі репрезентацій історичного образу Козака Мамая як універсального художнього символу української національної і культурної ідентичності.

Мистецтво завжди є своєрідним дзеркалом доби, відображенням особливостей її сприймання та картини світу в цілому. Історичні обставини зумовили те, що протягом XVII–XVIII ст. саме з козацтвом українці пов'язували всі свої мрії та сподівання на краще життя і національне визволення. Набувши значного поширення в цей час, народна картина «Козак Мамай» освячувала мало не кожну українську хату, утворювала своєрідний сакральний комплекс разом із традиційними іконописними образами. Відомо, що «Козак Мамай» прикрашав помешкання переяславського полковника Семена Сулими, чернігівського полковника, наказного гетьмана Павла Полуботка й останнього гетьмана України Павла Скоропадського. Збирали ці народні картини і знамениті українські колекціонери – Павло Потоцький, Дмитро Яворницький, Іван Гончар, ректор Київського університету Михайло Максимович. «Народ і досі любить цю картину, і кохається в ній, і малює її, – писав етнограф Д. Щербаківський у 1913 році, – є села, особливо на Полтавщині, де можна забачити десятки сучасних копій Мамая, які будять в думках пам'ять про колишнє минуле» [9]. Жодному іншому творові давнього українського народного малярства не судилося прожити таке довге життя в багатьох копіях і варіантах повторення. Вони притягують своєю концептуальною загадковістю вже не одне покоління дослідників, митців, збирачів та шанувальників старовини.

Вивченню цього самобутнього прояву мистецького генія українців присвячені наукові роботи П. Білецького, О. Найдена, С. Бушака, Т. Пошивайло, Д. Щербаківського і багатьох інших. Особливе місце серед дослідників «Мамаїв» належить Платону Білецькому, робота якого «Козак Мамай – українська народна картина» стала підвалиною фактично окремого напрямку в мистецтвознавстві – мамаєзнавства.

Не зважаючи на вагомі здобутки усіх «шукачів мамаєвих таємниць», все ж у колі ще не розв'язаних до кінця проблем народних картин «Козак Мамай» залишається питання їх семантики. Візуальні мистецькі символи картини відіграють значну роль у збереженні та передачі культурної спадщини наступним поколінням. Пізнання феномену «Козаків Мамаїв» як своєрідної знакової системи важливе для розуміння того, що в картині відображено не лише історичні реалії козацтва, але й зашифровано сакральну суть генетичного коду нації. Символікою картини цікавилися письменники І. Франко і П. Куліш, історики Д. Яворницький та О. Лазаревський. Багато українських дослідників, серед яких В. Ревуцька, М. Селівачов, О. Федорук, вивчали символічну і культурну вагомість цього образу, щоб зрозуміти, у чому ж причина життєздатності картини і що спричинило перетворення її на національний символ, що розкриває етнічну сутність українців.

Традиційна поза козака в сидячому положенні зі схрещеними ногами і кобзою в руках нагадує східних філософів та мудреців. На думку П. Білецького, така канонічна композиція картин із козаком виникла під впливом буддійського та ісламського мистецтва [1]. Може видатися дивним, що народного героя, козака-воїна зображували не в запеклій сутичці з ворогом, а в мить перепочинку, таким собі умиротвореним і замріяним. Однак саме в цьому зовнішньому спокої і криються глибокі душевні переживання козака, його внутрішня духовна міць. Зазнавши багато горя й лиха, він прагнув миру та вільної праці. За словами В. Ревуцької, ця поза відображає його як народного героя, здатного до самозаглиблення, духовного самопізнання.

Миролюбний характер народу й персоніфікує образ козака-бандуриста. Водночас українці завжди були готові «освятити шаблі», щоб захистити могили прадідів, свою рідну землю. Символом цього є розкладена довкола козака зброя: шабля, спис, лук і стріли. Шабля є символом військової доблесті, відваги лицаря. Спис – швидкоплинність життя і невідворотність смерті. Зображення коня поруч із козацьким образом символізує вірність, мобільність і здатність до швидкого пересування. Природне середовище навколо Мамая часто містить дерево, дуб чи калину. Калина є традиційним символом України та уособлює красу, силу й незламність народу, а також зв'язок із землею предків. Дуб і дубові листки – символ стійкості та непокірності. Розквітле дерево або квіти навколо козаків – метафора зв'язку з рідною землею, що є символом процвітання і родючості. Дерево біля Мамая також представляє родове дерево, вічність, символізуючи безперервність історії та традицій. Штоф, чарка і люлька – нагадування про те, що треба насолоджуватися кожним моментом життя, не забуваючи про можливу загибель. Скарані на смерть вороги, які звисають з дуба, поширений сюжетний елемент картини, набувають символічного значення перестороги, грізного попередження всім нападникам і запроданцям, кожному, хто зазіхне на свободу й незалежність українців.

Не менш важлива риса образу Мамая – чутливість до краси, емоційність і тонкий ліризм, про що свідчить присутність на більшості картин бандури або

кобзи. Це підкреслює поетичну натуру та естетизм українців. Ці інструменти є символом зв'язку з народом із його фольклорною традицією. Кобза символізує також внутрішній мир і гармонію, що відрізняє Мамая від традиційного образу «вояка». Тобто всі елементи картини – це символічні архетипи національної української ментальності.

В Україні «Козак Мамай» був і залишається надзвичайно популярним твором, ставши своєрідною візитівкою українського мистецтва. Але не лише народні, а й академічні художники впродовж XIX ст. малювали козака з бандурою. Серед них можна назвати Т. Шевченка, І. Рєпіна, С. Васильківського. У новітній час до теми козака Мамая зверталися І. Їжакевич, В. Кричевський, О. Сластьон. XX століття відкрило нову, модерну сторінку існування образу Козака Мамая у мистецтві. Твори Г. Нарбута, О. Саєнка, Д. Бурлюка, В. Задорожного, Ф. Гуменюка, О. Бородая, не дивлячись на новаторську форму, залишають незмінну символіку композиційної структурної будови народної картини.

Сакральний образ Мамая і нині часто використовують українські митці, що звертаються до національної тематики. «Козак Мамай» представлений у творчості О. Скопа, Б. Ткачика, М. Теліженка, В. Копайгоренка, В. Наконечного, В. Гутирі, В. Цапка, О. Чегорки та багатьох інших сучасних українських художників, які своєю творчістю продовжують зв'язок поколінь. Сучасна художниця Яна Ясунас виставила серію картин «Мамай крізь віки» на GOGOLFEST (2024). Прикладом продовження традиції народної символіки є її картина «Довіра», де козак Мамай їде верхи на волі. На голові у вола–гніздечко дрозда. На картині зображено два герої, але насправді їх троє. Третій – невидимий, це дрізд, який полетів у своїх справах і залишив волу та козаку своє потомство. Він їм настільки довіряє, що залишив гніздо на голові вола та дозволяє Мамаю співати свої пісні під ним [10]. Яйце в гнізді символізує природний цикл, відродження та продовження роду, а також гармонію світу та оберіг для родини.

Тема Козака Мамая приваблює і сучасних народних художників. Не одне покоління майстрів петриківського розпису зображувало Козака Мамая. Різноманіття способів виконання картини художниками Петриківки величезне. Кожен майстер подає особисте бачення сюжету, кольорової гами, образу народного героя. Традиційна композиція народної картини переноситься в сучасні умови. Козак Мамай у петриківському розписі уособлює собою охоронця української землі, яку відтворює квітково-ягідний орнамент [5].

Образ козака Мамая продовжує активно жити й сьогодні, вже в третьому тисячолітті, в добу глобалізації та міжнародної інтеграції, засвідчуючи культурну самобутність українців. До висвітлення безсмертного народного образу Мамая звертаються сучасні науковці, мистецтвознавці, художники й майстри декоративно-прикладного мистецтва. На початку XXI століття через фестивалі, акції, художні виставки та встановлення пам'ятників образ Мамая популяризується як універсальний символ української ідентичності. Нині можна побачити цей образ на плакатах, керамічних виробах, в оформленні книг та громадських приміщень, а також у виконанні сучасних народних та академічних

митців. Про життєздатність Мамая свідчать численні виставки та фестивалі, присвячені цій постаті. Серед них – виставка «Народні картини «Козак-Мамай» Дніпропетровського державного історичного музею (2002) 2008 року започатковано історико-культурологічний фестиваль «Мамай-fest», в рамках якого відбулися колективні виставки, присвячені образу Козака Мамая, й, зокрема, персональні виставки О. Скопа та О. Чегорки.

Після початку російської агресії на Сході України Мамай став протиставлятися образам російської пропаганди. В умовах війни на сторожі української державності та незалежності стоїть сучасний «Козак Мамай» у вигляді українського військового. Багато бойових Мамаїв-характерників із сучасних плакатів і картин свідчать про стійкість українського народу, силу народного духу, незламність волі в боротьбі з окупантами, непохитну віру в перемогу. 19 серпня 2014 р. в Національному музеї Тараса Шевченка (м. Київ) пройшла виставка «Мамай єднає Україну». У жовтні 2022р., з нагоди свята Покрови Пресвятої Богородиці, Дня козацтва та Дня захисників України, музей презентував виставку «Козак Мамай – душа правдива», на якій представлені 20 творів у різноманітних техніках – кераміка, соломка, декоративний розпис, художнє скло, різьблення, витинанки, батик з колекції музею. Серед авторів – українські митці О. Міловзоров, О. Машкевич, Є. Миронова, П. Печорний та інші. Центром експозиції став великий килим заслуженого художника України О. Машкевича «Козак Мамай – душа правдива».

Отже, образ Козака Мамая – історична постать з яскравими рисами і властивостями князя-воїна та легендарного богатиря князівських часів і водночас міфологічно-фольклорного героя, тотемно пов'язаного з потойбічним світом предків, сакралізованого культурного героя. Козак Мамай сотні років є уособленням героїчного духу українського лицарства. Він був і залишається прикладом для наслідування та виховання наступного покоління у найтемніші часи знищення козацтва і поневолення України. Як символ української душі Мамай у сучасному мистецтві виконує роль морального орієнтира, нагадуючи про історичний досвід боротьби за незалежність. Мамай – це архетип незламного воїна, який сьогодні надихає українців на стійкість та мужність у захисті своїх цінностей [2]. Це вказує на те, що в «мамаях» закодована важлива для української душі інформація, яка передається з покоління в покоління, визначаючи засадничі риси нашого національного характеру.

Узагальнюючи викладене, можна відмітити, що картина «Козак Мамай» являє величезний унікальний національний і загальнолюдський культурний феномен. У багатовіковому історичному поступові цей загадковий образ виявився духовним символом українців, уособленням ідеалів народу, його світоглядних орієнтирів. Це видатний зразок синтетичного твору українського народного мистецтва, в якому надзвичайно вдало втілено творче поєднання українського словесного фольклору, народної думи, козацької пісні, вертепного вірша з українським народним живописом. «Козак Мамай» символічно висвічує

щиру, правдиву українську ментальну сердечність як емоційно-почуттєвий архетип української естетичної свідомості.

В умовах незалежності українські інтелектуали і художники спробували виробити універсальний символ, який був би пов'язаний з українською національною ідентичністю і сприяв би консолідації суспільства. Вони звернулися до образу Козака Мамая, оскільки він століття був одним із символів «українськості» та сприймався позитивно в усіх регіонах України, оскільки уособлював таємний етнічний код всієї нації.

Подальше вивчення цього унікального твору, на наш погляд, слід продовжити як у плані дослідження історико-етнографічних аспектів символічності образу, так і в напрямі осягнення художньо естетичних якостей (стильових, композиційних, колористичних).

Література

1. Білецький П. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів, 1960. 32 с.
2. Буланова Н. «Козак Мамай» у сучасному образотворчому мистецтві. URL: http://slovoprosvity.org/2013/06/06/ (дата звернення: 19.10.2024).
3. Бушак С. Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Київ : Родовід, 2008. 58 с.
4. Воронік Д. У пошуку універсального символу національної ідентичності. Образ козака Мамая в українській культурній пам'яті початку XXI ст. URL: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148199 (дата звернення: 19.10.2024).
5. Глоба Т. Образи козацької доби у петриківському розписі. URL: https://www.dnipro.libr.dp.ua/petrikivskiy_rozpis_maystri_kozactvo (дата звернення: 19.10.2024).
6. Куриленко Д. Козак Мамай як духовний пантеон. Темпоральна формація генетичного коду Козака Мамая : фольклорно-міфологічний аспект. URL: http ://molodyvcheny.in.ua/files/j ournal/2015/10/33 (дата звернення: 19.10.2024).
7. Найден О. Ще раз про «Козака Мамая». *Народне мистецтво*. 2002. № 1–2. С. 28–29.
8. Пошивайло Т. «Козак Мамай» – генетичний код нації. URL:https://mamayeva-sloboda.kyiv.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/ (дата звернення: 19.10.2024).
9. Щербаківський Д. Козак Мамай: мистецько-етнографічні праці. Харків : Факт, 2008. 512 с.
10. Нестеренко Г. На гільзах, черепах та пір'ї: як художниця із Запоріжжя відображає любов до України. URL:tps://kp.ua/ua/life/a661996-na-hilzakh-cherepakh-ta-pirji-jak-khudozhnitsja-iz-zaporizhzhja-vidobrazhaje-ljubov-do-ukrajini (дата звернення: 19.10.2024).

Ставнича О. М.
к. філол. наук, науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ

МОДУСИ ОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ГЕТЬМАНА П. СКОРОПАДСЬКОГО В АКТУАЛЬНІЙ ПРОЗІ

Сторіччя Визвольних змагань 1917–1921 рр., пов'язане історичними й онтологічними сенсами із сучасною війною, реактуалізовало потребу осмислення особистостей та вимірів діяльності тогочасних провідників українського народу шляхами до волі й незалежності. Помітне місце серед них посідає гетьман Павло Скоропадський, чия контроверсійна постать та неоднозначність політичного курсу спричинили появу чи не найбільшої кількості міфологізованих історичних наративів. Особливо це стосується художньої літератури радянського періоду, в якій, проте, за значної частотності згадування, констатуємо топос відсутності образу самого Скоропадського як реальної історичної особи. Тобто деперсоналізований абстрактний Гетьман слугує для втілення / узагальнення контрреволюції та реакції, а номінація «гетьманці» (нарівні із «петлюрами» [6]) стає негативно конотованим апелятивом, у котрому сконцентровано делеговані функції влади як інструменту насильства. В радянській міфології це задіювало механізм сугерування демонізованого сприйняття особи та її оточення, власне, у випадку Гетьмана й «гетьманців» маємо проєкцію на архетипне уявлення про уособлення зла – Сатану з його посіпаками-бісами.

Таким чином, соцреалістичний дискурс використовував *деперсоналізований міфологізований модус*, дискредитуючи як особу Скоропадського (переведення його в «антипантеон»), так і ширше – ідею гетьманства як незалежного й суто українського способу організації державного національного життя. Змальовуючи очільників Української революції – М. Грушевського, С. Петлюру, В. Винниченка, П. Скоропадського та інших – радянська література у «війні за пам'ять» застосувала проти них перевірену ідеологічну зброю – осмішнення (найпоказовіший тут роман-дилогія Ю. Смолича «Рік народження 1917», зосібна, перша частина «Мир хатам, війна палацам», 1957). Карикатуризація, сатира й гротеск складали основу *сатиричного («опереткового») модусу* (особливо ефектно застосованого М. Булгаковим у п'єсі «Дні Турбіних», 1926).

В актуальному художньому дискурсі образ П. Скоропадського представлений переважно епізодично, та, на противагу соцреалізму, винятково у позитивному насвітленні. Зумовлено це насамперед розширенням спектру академічних історичних досліджень, де разом із об'єктивним розумінням залежності Гетьманату від німецьких та австро-угорських владних кіл та військової підтримки, критики соціальної політики гетьманського уряду [12], акцентовані здобутки цього періоду, зокрема, розвиток освіти, науки, культури, впорядкування державних інституцій, затвердження національної символіки,

створення української церкви та ін., не останню роль у чому відіграв саме Гетьман [9]. Прихильний портрет Скоропадського подибуємо в романі «Діти Яфета» (2010) І. Корсака («Високий і стрункий…, русявий, із коротко підстриженим волоссям», міцної статури, з лагідною сумовитою посмішкою), епізод зосереджений на доборі Гетьманом кандидатур на дипломатичні посади, при цьому Скоропадський визнає свої помилки щодо окремих призначень («сам я більше офіцер, аніж дипломат» [4, с. 27–28]) та рівночасно виявляє тонку політичну інтуїцію і прагнення до всебічної розбудови держави. В розмові діяча з В'ячеславом Липинським письменник виопуклює державницьке широке мислення Гетьмана, його об'єктивне й незашорене бачення не лише складної міжнародної ситуації для України, а й віддаленої перспективи: «– Кривий той погляд Заходу випрямиться колись, – посміхнувся наприкінці Скоропадський, – Ще й очима кліпати доведеться…» [4, с. 35]. Оцінна репліка позитивного змісту з'являється в історичному романі К. Тур-Коновалова «Крути 1918» (2018): успішні воєнні дії генерала по затриманню просування вглиб України збільшовиченого Другого гвардійського корпусу дуже допомогли у становленні УНР, також наголошено на його стратегічній прозірливості («застерігав українське командування від недооцінювання більшовицької загрози» [14, с. 83]), рішучості й досвідченості у військових справах. І хоч образи ці ескізні, вони окреслені і потрактовані у виразно *державницькому модусі,* що спирається на історико-культурну традицію серйозної та «об'єктивної» презентації героя.

Художньо-документальна повість В. Штинько «Наречена гетьманича» (2015) містить спогади доньки гетьмана Єлизавети про останні дні земного шляху, смерть і похорон П. Скоропадського. Образ гетьмана репрезентовано не лишень в аспекті державництва, а й насамперед у *модусі творення персонального міфу* «великого останнього Гетьмана України». Реалізовано це завдяки прийому суб'єктивного документального свідчення й уведення персоналії в контекст архетипу Батька, спроєктованого на націю в цілому: «Я так вірю в правоту свого діла і що воно не загине, що я цілком спокійний. Я особистих амбіцій не маю. Я вважаю за свій обов'язок робити те, що роблю. Я покликаний це робити для України» [16, с. 160]. Це передсмертні слова, зафіксовані донькою, проте винятково шляхетні інтенції Скоропадського історики ставлять під сумнів [9, с. 375], що анітрохи не перешкоджає ідеалізувати образ Гетьмана в більшості сучасних історичних творів.

Так, у романі Г. Ткаченко «Політ ворона. Доля отамана» особистість Скоропадського і його політичну діяльність окреслено через міфологему «сильної руки», однак міфологізоване осмислення подано в давноминулому часі, постфактум – після офіційного відречення Гетьмана від влади. Запізніле усвідомлення втрати можливостей побудови сильної та незалежної України, викриття закулісних більшовицьких інтриг й агітаційної «обробки» селянства відбувається після публікації в газетах інформації про те, що «протягом семи з половиною місяців гетьман докладав багато зусиль, аби вивести державу з того важкого становища, у якому вона перебувала» [13, с. 197]. Письменниця розгортає

контроверсійний полілог-дискусію про досягнення й невдачі (а подекуди й злочини) гетьманського режиму, піднімає дражливі питання федерації з Росією й повернення майна великим землевласникам, гайдамацького й німецького (австрійського) терору на селі, «старорежимного» складу кабінету міністрів – і водночас акцентує на прагненні створити сильну українську армію (чому перешкоджали німці), плануванні земельної реформи, створенні Академії наук і початків воєнно-морського флоту, боротьбі за приєднання Криму до України й розгалужених зв'язках із європейськими державами, які завдяки політиці гетьмана «дізнались про народження в муках нової суверенної України» [13, с. 198]. Пошуки й обговорення помилок влади приводять диспутантів до несподіваного висновку – усвідомлення колективної провини через потурання різним маніпуляторам, зокрема більшовицьким, а Скоропадський отримує певну реабілітацію, якщо не ореол жертви непереборних обставин [13, с. 200].

Пригодницько-детективний модус використовує В. Добрянський у тетралогії ретродетективів про Гетьманат, уписуючи образ Скоропадського в широкий контекст геополітичних ігор. Гетьман не є головним персонажем романів, проте його особа – мотиваційний рушій усіх подій, хоча нерідко перебуває за кадром. У рецензії на перший роман «Помилка капітана Жеграя» (2020) А. Кокотюха акцентує цінність питомо українського погляду на період Гетьманату, який до того був репрезентований винятково російськими упереджено-тенденційними творами («Біла гвардія» М. Булгакова, «Як гартувалася сталь» М. Островського). На думку рецензента, це атмосферний твір з ефектом новизни та ексклюзивності, в якому автор як дбайливий художник-реконструктор намагався яскраво й докладно відтворити «дух епохи» – інтер'єри, одяг, звичаї та звички, професії та колоритні локації, зокрема київські. Намір автора «в рамках одного твору намалювати найширшу картину часів, дотепер не виписаних ніким» [3], обернувся деякою хаотичністю в сюжетних лініях, зате дав змогу втілити тотальність безладу на початках формування державності.

Другий роман тетралогії про Гетьманат «Трибунал апостолів» (2021) мав продемонструвати, за задумом автора, що «"Армія. Мова. Віра" – не теперішнє гасло. Почав його втілювати Павло Скоропадський» [8]. Авантюрно-екзотичний (бо основні події розгортаються в Берліні), з доданою романтичною лінією, третій детектив «Скриня для гетьмана» (2022) за фіктивну фабульну кульмінацію має дипломатичний візит П. Скоропадського до Німеччини, а за справжню – заключний епізод доставки скрині з варенням, в якому заховано таємне послання від британського дипломата Дж. Б'юкенена. Гетьман у романі постає, з одного боку, як «рішуча і мужня людина», як турботливий і далекоглядний батько, а з другого – розгублений і пригнічений підступною політикою «союзників» та зневірений в оточенні провідник, котрий (попри мудру впевненість, що «історія… розсудить… [позаяк] Істина – донька часу, а не тимчасових авторитетів») не знає, куди йти, бо «ані зовні, ані всередині України нема людей, які можуть побачити в темряві дорогу. І пройти її, не спіткнувшись. Не зрадивши…» [2, с. 316].

«Гіркий час поразки українства» з асоціативними апеляціями до сучасної війни, пошуками стратегій для перемоги, підказуваних історією, – засновок завершального роману тетралогії «Ніхто не скаже "Прощавай!"» (2023). Сюжетна дія сфокусована на пошуках контррозвідкою (Державною вартою [10, с. 3]) Скоропадського «крота» в керівництві Генерального штабу, в той час як фабула обертається довкола осмислення наратором наболілих історіософських питань національної ідентифікації, єдності, зради, внутрішніх і зовнішніх загроз: «У нас Гетьманщина без гетьманців. Усі носять у серці Московщину. Українці чубляться між собою, не хочуть визнати простої дилеми. Або ми будемо чистити чоботи москалеві, або він нам» [1, с. 17], «якщо влада не хоче рити окопи, народу доводиться рити братські могили» [1, с. 185].

Хронологічна канва роману – останні дні Гетьманату, що асоціюється в авторському трактуванні із законом і порядком, однак уже просякнуті настроями непевності, заколоту, «гострим запахом смерті». Детально промальовуючи тло подій, В. Добрянський увиразнює через сприйняття героя (комісара Клима Жеграя) відчуття безальтернативності «поглинання молохом темряви» [1, с. 158], а введені документальні вставки і яскраві факти (як присутність потужної радіопеленгації на даху гетьманської резиденції на Інститутській [1, с. 115]) розмикають хронотоп роману в площину дійсної історії і сприяють концептуалізації уявлень про період, формуючи втрачену колективну пам'ять про нього. І «тут не так важливо встановити історичну достовірність і точну фіксацію дійсності, як впізнати через це озирання наш час, наші умови та наші обставини. Історизм у цьому детективі – це лише позірна ретроспекція, натомість книга розказує про актуальні речі, загорнуті в антураж іншої доби» [8]. Однак водночас історичний елемент формує певний код прочитання минулого: мова йде про прощання зі старим аристократичним світом, в якому домінували принципи патріотизму, честі й справедливості, і який зникає разом зі шляхетним відреченням Гетьмана від влади.

Брак порозуміння між П. Скоропадським і С. Петлюрою, Є. Коновальцем та іншими патріотами-діячами того часу В. Добрянський вважає головною помилкою і причиною поразки Визвольних змагань. Цю тезу як наріжну також кладе в основу свого роману О. Михайлова.

Роман письменниці «Перегляд» (2019) пропонує *альтернативну стереоскопічну кодифікацію* історії для переосмислення досвіду державотворення сторічної давнини. Структура роману передбачає надання голосу діячам Визвольних змагань через посередництво наших сучасників – акторів, що беруть участь у зйомках експериментального кіносеріалу «1918», покликаного, за задумом продюсерки Марти, знайти «таємні пружини» (мотиви й наміри провідних діячів) «драми Української революції». Друга частина твору «Держава» демонструє оптику суб'єктивізованого сприйняття П. Скоропадського, крізь яку пропущено події, уявлення й упередження. Щоб «струсити з себе попіл радянської освіти» [5, с. 147] й відтворити масштаб, велич і «вічність» тих подій актори мусять максимально вжитися в образ, а відтак, осмисливши й

привласнивши глибинні пам'яттєві шари, модифікувати саму течію історії, пересотворити її, нехай хоча б і віртуально.

Роман О. Михайлової моделює найповнішу та найяскравішу візію образу Гетьмана не лише в сучасній літературі, а й узагалі в усьому дискурсі про П. Скоропадського. Письменниця змушує своїх персонажів проговорювати (роман стає своєрідним психотерапевтичним актом) сумніви й болі історичних осіб, стати їхньою «реінкарнацією», щоб здійснити recapitulation – «і ревізію, і підрахунок», своєрідне «оздоровче щеплення» від повторення помилок [5, с. 102–103]. Моделюючи образ Гетьмана у мейнстрімному модусі державництва, О. Михайлова ніби передоручає процес «самосотворення» фокальному персонажу, тому читач бачить становлення і розвиток усвідомлення зсередини, крізь погляд героя-оповідача, що стає собою (тобто ототожнюється з історичною особою Скоропадського) у розгортанні наратії. Це також дає змогу прокреслити різні грані особистості, показати Гетьмана у сімейному колі, у стосунках з коханою дружиною, у конфронтаціях та дискусіях із політичними опонентами й союзниками. Авторка підкреслює гнучкість розуму й здатність домовлятися, що дало змогу Гетьману зробити ставку в розвої держави на ділову й наукову еліту з різних таборів. Маневрування між численними інтересами, як приватними, так і певних суспільних прошарків, намагання залучити до розбудови країни найкращих фахівців і при цьому обійти / примирити їхні політичні переконання – непомірно важка задача, котру Ясновельможний намагався розв'язати, від чого самоусвідомлення персонажа ставало дисперсним, а образ «набував лисичої вдачі» [5, с. 146], двозначності. І ця «янусова» натура Скоропадського (підтверджена документальними джерелами й спогадами сучасників) на сторінках роману отримала втілення у прийомі білінгвізму, узгодженому із зовнішніми обставинами й потоком свідомості оповідача. Це відповідає історичній правді (Скоропадський заговорив українською, тільки ставши Гетьманом), однак у певні моменти російська та «азірівка» починають обтяжувати героя відчуттям «чужинства», спонукати його до переосмислення мовленнєво-онтологічних, ідентифікаційних координат. Зрештою, бачимо, як викристалізовується цілісний, аксіологічно акцентований образ національно заангажованого політика, котрому притаманна енергійність вдачі, конкретність і глибина мислення, здатність до рішучих кроків. У реальності твору це призводить до трансформації історії, символічного розриву фатального кола приреченості на розбрат: П. Скоропадський, Є. Коновалець і П. Болбочан доходять консенсусу в поглядах на принципи державотворення, ліквідують С. Петлюру й захоплюють усю повноту влади. Збереження сильного Гетьманату убезпечує молоду Українську державу від зовнішніх ворогів і більшовицька експансія не відбувається. У підсумку О. Михайлова своїм романом повертає в осмислення драматургії Української революції глибинний сенс містерії, витісняючи так довго нав'язуваний їй оперетковий код інтерпретації.

Ще більш радикальний перегляд історії демонструють графічний роман у стилі кібер- і стім-панку «Воля» (на даний момент вийшло друком три томи – 2017, 2018, 2024) і роман І. Сіліври «Спадок професора Пулюя» (2022), створений у

моделі світу «Волі». Міфологізована постать гетьмана – ідеологічне осердя патріотичного наративу. Це вольовий і талановитий військовий, мудрий і впливовий політик, під блискучим керівництвом якого Україна перемагає численних ворогів і стверджується у нових кордонах від Ужгорода до Каспійського моря. Надважливим моментом цих романів є те, що роз'єднані в історичній дійсності політичними переконаннями й особистими амбіціями провідні діячі Визвольного руху 1917–1921 рр., як-то Симон Петлюра, Михайло Грушевський, Нестор Махно, Петро Болбочан та інші у різних епізодах взаємодіють (коли мирно, а коли й конфліктно), позаяк спроможні об'єднатися заради спільної справи – побудови й захисту Української держави. Автори мистецько-ідеологічного проєкту «Воля» творять не просто варіант історії, вони ретельно прописують ідеологему національної консолідації перед лицем спільної загрози, з цією ж метою посилюють політичний склад героїв науково-технічним компонентом, а власне серед «команди» Скоропадського бачимо технічного генія-винахідника І. Сікорського і «найвидатнішого вченого тогочасності» В. Вернадського, котрі конструюють новаторську зброю, спорядження і літальні апарати.

Фантастичний роман «Спадок професора Пулюя» представляє альтернативну історію, в якій УНР успішно керує правлячий дуумвірат – П. Скоропадський і М. Грушевський. Твір цікавий уведеними історичними деталями, що роблять минувшину надзвичайно «живою», зумовлюючи реалістичність сприйняття фантастичної умовності. Гетьман у романі перебуває за кадром зображення, однак в епізоді страйку на залізниці автору вдалося чи не найкраще в сучасному прозописі про «громадянську війну» передати заворушення в суспільстві, підбурюваному проти української влади різними політичними силами, сформулювати претензії народу до Гетьманату [11, с. 88–92] й дати на них гідну відповідь (речником виступив Василь Вишиваний [11, с. 102–107]. У передмові автор зазначає, що «попри вигаданий сюжет, …діють справжні персонажі. Можливо, трохи не за тих обставин, що в реальній історії, але так, як могли б» [11, с. 3], тобто мова йде про самоздійснення істини (в тому числі – про окрему історичну особу) в художній реальності [16, с. 621].

Отже, в моделюванні образу останнього Гетьмана констатуємо превалювання позитивно конотованого державницького модусу на тлі фантастичної / альтернативної історичної реальності, що зумовлено як потребою ревізіоністського (нерідко постмодерно-релятивістського) переосмислення історії, так і суспільним запитом на сильного національного героя / лідера – представника військової аристократії з потужним меседжем шляхетного переможця.

Література

1. Добрянський В. Ніхто не скаже «Прощавай!» : роман. Харків : ВД «Фабула», 2023. 320 с.

2. Добрянський В. Скриня для гетьмана : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2022. 320 с.

3. Кокотюха А. Гетьманський скарб [Рец.: Василь Добрянський. Помилка капітана Жеграя. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2020]. URL: http://bukvoid.com.ua/criminal//2020/05/31/191731.html (дата звернення: 3.11.2024).

4. Корсак І. Діти Яфета : роман. Київ : Вид-во «Ярославів Вал», 2010. 226 с.

5. Михайлова О. Перегляд (спроба історичного моделювання) : роман. Київ : Laurus, 2019. 348 с.

6. Панч П. Мир : повість. Київ : Держлітвидав, 1937. 198 с.

7. Риндич М. Василь Добрянський: «Книги теж воюють. По-своєму. Недарма ж їх палять москалі». URL: https://kuryer.if.ua/profile/knygy-tezh-voyuyut-po-svoyemu-nedarma-zh-yih-palyat-moskali/ (дата звернення: 3.11.2024).

8. Рудійко І. «Ніхто не скаже «Прощавай!»: ревізіонізм, ностальгія і дежавю. *Український тиждень*. 2023. 19 трав. URL: https://tyzhden.ua/nikhto-ne-skazhe-proshchavaj-revizionizm-nostalhiia-i-dezhaviu/ (дата звернення: 3.11.2024).

9. Савченко В. Павло Скоропадський – останній гетьман України. Харків : Фоліо, 2008. 380 с.

10. Сідак В. Контррозвідка останнього гетьмана : нарис. Київ : Інститут СБУ, 1995. 50 с.

11. Сілівра І. Воля: спадок професора Пулюя : роман. Київ : ФОП Бугайов В. В., 2022. 352 с.

12. Солдатенко В. «Gloria mundi». Політична еліта українського державотворення революційної доби (короткі нариси-портрети. 1917–1920). Київ : Наукова думка, 2021. 344 с.

13. Ткаченко Г. Політ ворона. Доля отамана : роман. Харків : КСД, 2019. 352 с.

14. Тур-Коновалов К. Крути 1918 : кінороман. Харків : КСД, 2018. 224 с.

15. Фащенко В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 640 с.

16. Штинько В. Наречена Гетьманича. Луцьк : ВМА «Терен», 2015. 268 с.

Сушко С. О.
доцент кафедри іноземної філології
Північноукраїнський інститут ПрАТ «ВНЗ "МАУП"», м. Чернігів

НАРАТИВНІ ЛАБІРИНТИ, ДИСКУРСИВНА ПАЛІТРА ТА СТРУКТУРА ПСИХОЛОГІЗМУ В РОМАНІ С. АНДРУХОВИЧ «АМАДОКА»

> Одній людині, яка питала в мене про роман, я сказала дуже щиро й серйозно, що це складний твір, величезний за обсягом і ніхто його не зможе прочитати. На що ця людина мені відповіла: «Непогана реклама, мені вже хочеться його читати».
>
> С. Андрухович [6]

Як бачимо, за чотири роки після виходу друком роману, це – з епіграфу – передчуття авторки «Амадоки» не справдилось. «Амадока» набирає обертів стосовно привернення уваги дослідників та зростання читацького попиту. Зростає міжнародне визнання роману, коли його переклади будуть сягати 15 мов з виходом у наступні два роки англійського і французького перекладів. З боку наукового опрацювання «Амадоки» відзначимо дві ґрунтовні розвідки роману: академічну статтю проф. Т. Гребенюк у польському науковому часопису *Studia Ukrainica Posnaniensia* (2021) та компаративне дослідження А. Сєдих словацького роману (мовою оригіналу) й «Амадоки» (магістерська робота, 2023). Ці розвідки щільно використовують науковий апарат класичного та сучасного літературознавства – постпам'ять, місця пам'яті, дискурс ідентичності, «нова щирість», недостовірна нарація та інші [див.: 3; 7].

«Амадока», третій роман С. Андрухович, підтвердив високий стандарт і новаторський потенціал «Станіславського феномену», отримавши національні і міжнародні премії. Цей твір визначає симфонія жанрових ознак, це роман водночас сучасний й історичний, епічний й злободенний, біографічний і філологічний, філософський і мистецький, поліфонічний і психологічний, з ознаками інтермедіальності і шаром художньої документалістики, роман-триптих і роман-сага (покоління родини Фрасуляків від часів після Першої світової війни).

«Амадоку» визначає складна композиція, епічна неупередженість, неочікуваність сюжетного розвитку (ефект оманливого очікування), панорамна репрезентація минулого, витончений візерунок психологічного письма, комплекс лейтмотивів та семіотичних кодів, перебіг хронотопів, ремінісценції та алюзії (Мінотавр як алюзія й порівняння розпачу Богдана alias Віктора й Богдана Криводяка). Водночас це роман інтриги, це роман-лабіринт, роман з відкритим фіналом, роман із запитальним знаком (навіть останнє речення роману є запитальним). За приголомшливим і трагічним перебігом подій і колізій, за нищівною відвертістю сповідей за напруженням пристрастей «Амадоку» можна

співставити з античними трагедіями, також пізніми трагедіями Шекспіра, відомими під назвою «трагікомедії». Останні, як відомо, несуть у фіналі певний потенціал надії на виправлення непоправного, нехай і в дискурсі казково-неймовірного, фантастичного (особливо в «Зимовій казці»). Проте трагічний наратив «Амадоки» більше виключає, чим уможливлює, надію на уладнання, з часом, трагічних колізій. Зовні ці колізії начебто улаштовуються – Уляна Фрасуляк, попри скоєне в афективному стані вбивство найдорожчої для неї після своїх батьків людини і спробу самогубства, повертається до життя, народжує і виховує сина, ревно й непохитно служить церкві, спокутуючи немовби свою провину. Але того непоправного, що вона скоїла, не виправити і залишається лише гадати, які душевні муки несла Уляна протягом свого довгого життя.

Наративні лабіринти «Амадоки». Метафоричний вимір «Амадоки» заслуговує уважного вивчення. В рецензіях на роман часто посилаються на назву твору як метафору руйнації, протягом віків, української національної ідентичності, як забуття минулого в суспільній та індивідуальній свідомості, за аналогією з загадковим зникненням найбільшого в Європі озера Амадока, згадуваного Геродотом та Птолемеєм, і розташованого приблизно між Поділлям та Хмельниччиною. Коли у роботі над статею, напрацювавши відповідне пошукове поле, несподівано знаходиш підтвердження своєму формулюванню цього поля, цього вектору, то виникає справжній феномен дежавю. Формула «наративні лабіринти», виявляється, є не лише твоїм уявленням про текстуальну та концептуальну структуру твору. Образ-метафора лабіринту цілком володіли письменницею у процесі написання роману: «… Це було схоже на складну і виснажливу подорож лабіринтом, обриси, форма й структура якого мені були відомі настільки, наскільки можна пізнати край, маючи перед собою його мапу. Але у процесі, йдучи його дорогами, вулицями і стежками, я часто почувалася так, ніби не я вирішую, куди й до чого йду … . Мене було втягнуто в макабричний детектив і вигадані мною герої розповідали власні історії» [5].

Використовуючи метафору лабіринту, можна припустити, що вхід до останнього – це квартира професора Василя Криводяка, пластичного хірурга. Навіть власне квартира – з її планом кімнат, численними нішами, полицями, шухлядами, безліччю речей споживчого вжитку, світлинами спотворених облич, уламками скульптур, археологічними артефактами – нагадує свого роду лабіринт, дещо готичний, стежками якого блукає Романа Фрасуляк. Саме Романі надається функція універсальної – проте не єлиної – оповідачки (власний наратив та наративи інших персонажів). Це відома в наративній теорії функція «призначеного оповідача» (*entrusted narrator*). Проте квартира професора – це, так би мовити, передпокій до карколомного лабіринту спогадів, пригадувань, рефлексії, спроб осягнення минулого. Іншим, першим, «входом» до наративного лабіринту роману є чотири валізи «з якимось пожовклим барахлом», які археолог Богдан Криводяк приніс до архіву.

Найбільш складний шар оповідного лабіринту «Амадоки» утворює оригінальний наративний засіб розбудови втраченої пам'яті героя. Всевідаючий

провідний наратор «Амадоки», Романа Фрасуляк, монтує, ліпить втрачену пам'ять героя, як колись Пігмаліон зліпив свою Галатею. Але свого справжнього прізвища ця жінка, також протагоніст твору, не розкриває, привласнивши собі прізвище Фрасуляк як засіб уникнути розповіді про себе. Наративізація минулого у романі відбувається у формі численних спогадів персонажів про своє життя, спогадів, які непомітно переходять у психологічно достовірний літопис буття мешканців міста Бучач у роки до Першої світової війни, коли Полісся будо у складі Польщі, у трагічні часи Другої світової, у післявоєнні часи, сповнені свого драматизму.

Лабіринтоподібний наративний дискурс у романі визначає палітра різнобічних форм. Серія описів старих фотографій, 74 загалом – фотокарток «нечітких, розмитих, вибляклих», описів різних за обсягом, від декількох абзаців до 16 стор. – є однією з провідних форм оповідного шару роману. Ці описи-рефлексії є видатним художнім доробком письменниці, доробком, який вочевидь збагачує палітру оповідних форм українського письменства. Ця серія виникає зі «стратегічного» задуму Романи Фрасуляк використати старі світлини з валіз, принесених незнайомцем до Архіву, як засіб розбудови нової ідентичності для Богдана, як вона назвала важкопораненого чоловіка, якого продовжують лікувати у реабілітаційному центрі. Обличчя чоловіка понівечене до невпізнанності, лікарі діагнозують йому амнезію, втрату пам'яті, але докладають всіх зусиль відновити її, він лише згодом починає розмовляти, нічого не пригадуючи про себе (проте окремі проблиски пам'яті починають з'являтися, коли він докладно, з відповідною термінологією раптом розповідає психіатру Слоновій про акваріумних рибок). І ось цього невпізнаного ніким чоловіка (окрім начебто помилкового впізнання одним із пацієнтів шпиталю) Романа признає – лише за лінією його губ – за свого зниклого чоловіка. Вона називає його Богданом (знову лабіринт – ми не знаємо, чи справді ім'я її чоловіка було Богдан), стверджує, що це її чоловік і – долаючи всі формальні перешкоди, за допомогою підробок – забирає його до себе додому.

Аналізуючи наративні лабіринти роману, наголосимо ще раз, що саме чотири валізи, принесені до архіву, відіграли ключову роль для сюжетотворення роману, для розбудови трагічних колізій твору. Адже саме цим валізам має завдячувати Романа за те, що, піклуючись про їх уміст, вона, зрештою, познайомилась з Професором, батьком Богдана Криводяка, власником великої квартири, який попросив її подбати про їхнє з дружиною помешкання, пожити в ньому деякий час за їх відсутності. Саме у помешканні професора, з його поштової скриньки у комп'ютері Романа дізналась про чоловіка *з понівеченим, нелюдським обличчям* (цитуючи текст).

Варто відзначити перебіг наративних голосів та відомий прийом порушення послідовності подій як ефективні наративні засоби розбудови сюжетної інтриги та поліфонії оповіді. Про відкриття Романою листа, що приголомшив її та перевернув усе її життя, ми дізнаємося далеко від початку книги (на 144-й сторінці). Але ще на 32-й сторінці Рома вже відвідує лікарню та впевнено заявляє, що вона є жінкою цього чоловіка з понівеченим обличчям.

Після цієї сцени, у розділі під назвою БОГДАН, зображуються попередні події, які саме й обумовили появу Романи у лікарні з метою забрати чоловіка додому.

Дискурсивна палітра роману. У понятєвій площині дискурсу коректно виокремлювати дві множини значень – лінгвістичну й аспектно-інформативну (екстралінгвістичну, описову). Лише частково, вибірково можна погодитися з Ю. Винничуком, знаним українським письменником і літератором, який скептично зауважує (у дописі на інтернет-портал «Збруч»), що всі ці спроби аналізувати сучасну українську літературу на предмет парадигм і дискурсів є псевдонаукою, водою [2]. Але як сприймати тоді «дискурсивний переворот», пов'язаний з такими видатними постатями як Фуко, Ролан Барт, Женетт, Лакан, Дерріда, Фредрік Джеймсон, Умберто Еко? Як ставитись до ґрунтовних фундаторських праць низки відомих вітчизняних науковців на терені філології? Попри загальновизнану складність понятєвих полів дискурсу й наративу, цими термінами можливо коректно оперувати.

Вододіл між дискурсом і наративом у художньому тексті проходить на дихотомічному рівні описовість *versus* оповідність. У порівнянні з наративно-оповідним, сюжетно-подієвим простором твору, дискурсу, як фрагменту описово-інформативного плану, властива певна автономність у цьому просторі. У масиві значень дискурсу продуктивним є його тлумачення як сукупного шару текстів різних жанрів з певної тематики. У парадигмі з п'яти визначень дискурсу українською вченою, професоркою К. Серажим, четвертим є наступне: «*сукупність тематично, культурно або інакше пов'заних текстів, що допускає розвиток доповнення іншими текстами*» [4].

У романі, який досліджуємо, до інформативно-описового дискурсу *аспектного дискурсу* відносимо дискурси: медичний, археологічний, топографічний, мистецький, архітектурний, ліплення, астрономічний, архівної справи, етнографічний, релігійний, обрядовий, філологічний, мітологічний, мас-медійний, фотографічний.

Інший вектор дискурсів художнього твору складають дискурси станів і ставлень персонажів і наративних голосів до подій, колізій, дій і вчинків, історичних постатей, Це вектор визначає відкрита множина увиразнень. Прикладами цього вектору, або типу, дискурсів є дискурси травми, пам'яті, спокути, тривожності, передчуття, страху, невпевненості, зневіри, суму, гніву, звинувачення, підозри, виправдання.

Проте дихотомія дискурсу і наративу скоріше нагадує пересічні множини, (більшою або меншою мірою в окремому творі). На перебіг дискурсивних і наративних площин і вимірів художнього тексту звертає увагу Мацевко-Бекерська, цитуючи Жерара Женетта, одного з засновників сучасної наратології: «… Ж. Женетт зазначає, що "в дискурсі майже завжди є певна частка оповідності, в оповіді – відома частка дискурсивності"» [8].

У випадку перетину дискурсу й наративу маємо таке явище нарації у тексті як **наративізація дискурсу**. Це явище нами окреслено в аналізі роману *Saturday* («Субота») британського письменника Ієна Мак'юена [8]. В «Амадоці»

С. Андрухович дискурс речей й артефактів – один з першорядних у романі – є саме таким наративізованим дискурсом. Романа володіє даром відчувати цінність старих речей, даром який розвився вочевидь завдяки також її праці в Архіві. Вона згодна з думкою Богдана Криводяка, археолога про те, що «… *будь-яка річ може розповідати. Що поєднана з іншими речами і їхнім залягаггям у надрах землі, вона може розповісти історію створення світу, історію війни, історію людини*» [1, с. 52–53]. Розглядаючи професійним оком архівіста фотокартки, копії мап, нотатки з чотирьох валіз Фрасуляків, домислюючи їх, поєднуючи їх з безмежним масивом доступних їй архівних матеріалів відповідного періоду, використовуючи розлогі розповіді професора Криводяка та його сина, археолога, Романа за кожною фотокарткою відслідковує певну і с т о р і ю, епізод, подію. Доволі ілюстративним прикладом наративізації дискурсу речей і артефактів є історія (з елементами детективу) «поневіряннь» відбитої голови лева з пінзелевої скульптури святого Онуфрія, та й самої скульптури.

Психологізація оповіді, дискурс внутрішньої мови. Розбудова цих категорій в архітектоніці роману свідчить про те, що письменниця володіє великим арсеналом форм і засобів психологізму, невід'ємної категорії художнього тексту. Внутрішня мова є формою «зворотного зв'язку», формою комунікації героя, поранення якого на війні, майже несумісне з виживанням, привело до втрати ним пам'яті. До відновлення власної пам'яті й здатності промовляти вголос Богданову комунікацію відтворюють його внутрішня мова, авторський голос та наративний голос Романи як «призначеного оповідача». Цікавим прикладом внутрішньої мови Богдана (Віктора) є епізод з розділу БАЖАНЕ, коли герой розмірковує про нейтронні зорі, стоячи в темряві у ванній кімнаті. Зайшовши до ванної, Романа порушує хід його думок. Вона помічає невдоволення Богдана, запитує його, чи все гаразд. Богдан відповідає двічі, що все гаразд. Проте між першим і другим «Все гаразд» він коментує про себе свою відповідь (*Усе гаразд, – нарешті лунає голос. Це я зробив, Виштовхав із себе слова.* ***Ось подавися. Ось тобі****. – Все гаразд, – голосніше кажу їй я*) [1, с. 441]. Виділений нами напівжирним шрифтом фрагмент з цитати – це внутрішня мова Богдана.

Досконало вибудованим, переважним у романі є засіб зовнішньої психологізації. До одужання Богдана, відновлення його пам'яті і здатності говорити функцію оповіді від третьої особи про його думки, відчуття, страждання бере на себе відсторонений оповідач-наратор (omniscient narrator, involved author). Саме цей голос «виводить на поверхню», розбудовує у слові фантазію Богдана про проростання із тіла рослини, психологізує різновиди його болю, його здивування й спробу зрозуміти, хто ця жінка, що прийшла до нього в лікарню і сидить у нього на ліжку.

Оповідну течію роману психологізує відчутний своїм масивом дискурс запитань від відстороненого оповідача. Це, переважно, прямі запитання, можливо, окремі з них можна вважати риторичними. Низка запитань на цілу сторінку (с. 379) – це не сумніви баби Уляни про можливу недостовірність її спогадів. Ці запитання – як і інші у тексті книги – є дискурсом оповідача, який не надто вже й

відсторонений від оповіді. Відчутним є його занурення у зображувані долі, співчуття своїм героям та тим персонажам, які цього заслуговують.

Підсумовуючи наше початкове дослідження окреслених площин поетики роману «Амадока», зауважимо, що художня багатовимірність – як стосовно розглянутих аспектів, так і інших – потребує подальшого вивчення.

Література

1. Андрухович С. Амадока. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 832 с.
2. Винничук Ю. Підводне життя літератури. URL: https://zbruc.eu/node/119938 (дата звернення: 13.11.2024).
3. Гребенюк Т. Художнє втілення рис «нової щирості» в романі Софії Андрухович Амадока. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2021. Vol. IX/I. S. 131–144.
4. Куліш А. Дискурсологічні студії в Україні: основні поняття, терміни і проблеми. *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. Зимомря (голов. ред.), М. Палінчак, Ю. Бідзіля та ін. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Т. 1. Вип. 25. С. 179–184.
5. Лівін М. «Пам'ять і забуття». Про що нова книга Софії Андрухович «Амадока» – пояснює авторка. URL : https://www.village.com.ua/village/life/book-of-the-week/295665-pro-scho-nova-velika-kniga-sofiyi-andruhovich-amadoka-poyasnyue-sama-avtorka
6. Морі Є. «Спілкування – це те, що робить нас людьми». Софія Андрухович про свій новий роман. *Радіо Культура*. 2020. 31 березня. URL: https://suspilne.media/culture/23218-spilkuvanna-ce-te-so-robit-nas-ludmi-sofia-andruhovic-pro-svij-novij-roman-amadoka/(дата звернення: 13.11.2024).
7. Сєдих А. «Пам'ять та забуття у прозі Павла Віліковського та Софії Андрухович». URL : https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a2119cc9-fc76-4b9d-a70c-faafffe5d7a6/content (дата звернення: 13.11.2024).
8. Сушко С. Дискурсивно-наративна поліфонія повсякденного та суспільного у романі Іена Мак'юена «Saturday» (2005). *Сучасні літературознавчі студії :* зб. наук. праць. Київ : КНЛУ. 2021. № 18 (2021). С. 133–142.

Тарасенко К. В.
к. філол. наук, доцент
Запорізький національний університет

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ РЕФЛЕКСІЙ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

З лютого 2024 року, коли розпочалася широкомасштабна агресія рф проти України, наші митці дуже чітко та консолідовано продемонстрували світові свою інтерпретацію славнозвісного вислову про те, що «коли говорять гармати, музи мовчать»: вітчизняні творці не змовчали. Варто підкреслити, навіть за часів війни пісенна творчість презентує безперервний творчий процес, в якому більш успішні і менш успішні музичні твори не стають точками розриву, а радше є точками перетину, що свідчить про незламність українських митців та їхній спротив агресорові на ментальному текстово-пісенному рівні.

Сучасна українська пісня часів російсько-української війни, або, іншими словами, пісня 24/02 безумовно варта філологічних рефлексій, оскільки вона майже не орієнтована на властивий «формульному» культурному естрадному продукту розважальний компонент та кардинально змінює свій функціонал. Пісенний культурний продукт російсько-української війни замість розваг має що запропонувати своєму реципієнтові: пісня 24.02 і акумулює всю лють та ненависть до країни-агресора, і водночас мотивує військових та цивільних, і відображає соціокультурну ситуацію в країні, і слугує своєрідним засобом психологічної допомоги, незмінно викликаючи катарсис. Усі ці вищезгадані функції української пісні помітно ускладнюють дослідження її жанрової природи.

Інший фактор, який проблематизує дослідження – це необхідність класифікації таких пісень за тематичними групами, оскільки їхній діапазон сягає від текстів офіційного статусу до відвертих пародій, переспівів, вільних інтерпретацій та інших міжжанрових утворень, які доволі складно вкласти в «прокрустове ложе» чітких дефініцій та теоретичних приписів. Певний фактор, який ускладнює чітку та вивірену класифікацію пісенних творів є також його «формульна природа», що полягає в різноманітті текстових тригерів та їхній вельми широкій функціональній розгалуженості.

До труднощів належить і власне вибір дослідницької методології, оскільки сама пісня як об'єкт дослідження належить і до сфери літературознавчої, і до сфери культурологічної, і до сфери естрадного мистецтва, де провести чітку демаркаційну лінію навряд чи є доцільним та можливим. Дослідження пісенної культурної практики вимагає серйозного міждисциплінарного підходу із використанням новітніх методологій аналізу, оскільки пісня є комплексним літературним, народним, фольклорним, культурним, соціальним, медійним, ідеологічним, комунікативним, комерційним явищем, яке зазнає парадоксу наукової рецепції. Йдеться про когнітивний розрив між станом осмислення в

науковому аспекті та фактором популярності серед аудиторії, тож демонстрування механізмів, що слугують тими важливими компонентами успіху серед аудиторії, і є багатообіцяючим.

Щодо перспектив дослідження, то, гіпотетично, вельми продуктивним інструментарієм для аналізу такого синкретичного культурного продукту може стати методологія рецептивної естетики, яка сфокусована насамперед на механізмах кореляції між категоріями «автор-текст-читач», у нашому випадку це, вочевидь, слухач. Мова, звичайно, не про суто розважальний контент, а отже – спостерігаємо в таких піснях монолітність задуму, лексичних та музичних засобів його реалізації та, що найголовніше, шалену мотивацію авторів текстів, композиторів та співаків.

Впізнаваність тем та образів у піснях, досконале музичне оформлення разом із проникливими текстами, вдало підібраний відеоряд, що посилює емоційне сприйняття, ритмічна організація, єдність форми та змісту в текстовому та музичному планах – усі ці чинники свідчать про некомерційний успіх творів, про те, що українці єдині в своєму прагненні перемогти рф. Ймовірно, пісні цього періоду як потужна ідеологічна зброя у боротьбі за незалежність України в майбутньому можуть стати полем для досліджень філософів, антропологів, культурологів, психологів та фахівців з медіа.

Теодорович А. Ю.
к. іст. наук, доцент
військовослужбовець ЗСУ

ТРАГЕДІЯ ГОЛОДОМОРУ В УКРАЇНІ 1932–1933 РОКІВ НА ШПАЛЬТАХ ГАЗЕТИ פֿאָרווערטס («*ФОРВЕРТС*»)

«Пролетарі всіх країн, єднайтеся» та «Свобода робітників у їх власних руках» – під такими гаслами зазвичай виходила щоденна газета американських соціалістів «*Форвертс*» («Вперед»[9]), заснована в 1897 році як вісник профспілкового руху. Вже наприкінці 20-х років XX століття газета мала наклад у 275000 примірників та була найпоширенішим неангломовним періодичним виданням у США. Надзвичайно цінними для сучасників є літературно-публіцистичні матеріали, які відображають поступову втрату ілюзій, що їх плекали американські соціалісти з приводу розбудови «першої держави диктатури пролетаріату» [2, с. 234].

Наявність інформації про те, що відбувається на «малій батьківщині» багатьох американських емігрантів-євреїв, свідчить не лише про високу її затребуваність у читачів газети, а й безпосередній інтерес самих журналістів, позаяк і серед них було чимало вихідців з Російської імперії. Зокрема, сам засновник та багатолітній головний редактор «*Форвертс*», відомий літератор та громадський діяч Ейб Каган народився на литовській землі, закінчив Учительський інститут у Вільнюсі (тоді – Вільно), одружився на випускниці київської гімназії. Отже, знання місцевої мови (іноді кількох), наявність особистих контактів серед місцевих жителів та службовців забезпечували потенційну історичну цінність матеріалу, що друкувався на шпальтах часопису.

Інтерес до того, що відбувається в «новому-старому світі» відбивав і потік туристів з Заходу у міжвоєнний період. «Доступними для кожного» та недорогими називали такі подорожі рекламні оголошення на шпальтах газети «*Форвертс*». Феномен масової зацікавленості туристів *Совітським союзом* у перше десятиліття його існування отримав широке висвітлення в науковій літературі, щоправда, досі лише у західній. Привертають увагу вже самі заголовки праць, які свідчать про неординарність таких візитів, здійснених великою мірою колишніми емігрантами, а також розмаїтий характер їхніх вражень, які історики сприймали іноді з долею іронії: «Паломництво до Росії: *Совітський союз* та опіка іноземців», «Назад до майбутнього...», «Зміна в стилі сприйняття країни попереднього проживання...», «Політичні паломники: подорожі західних інтелектуалів до *Совітського союзу*...», «Паломництва до утопії» [6, с. 153–155].

Характер опису візитів значною мірою зумовлювався політичною орієнтацією подорожуючих: члени комуністичних партій апріорі оцінювали

[9] Переклади назв видань та цитат – А.Т.

побачене позитивно, інші ж ставилися до побаченого більш критично і, як виявилося, чи не найдошкульнішої критики зрештою завдавали колишні соратники більшовиків, соціалісти. Цікава деталь: один із дослідників, Д. Сойєр, висловив припущення, що для ідеологів тогочасного єврейства подорожі до Палестини та *Совітського союзу* – часто їх здійснювали в межах одного туру – були рівноцінно важливими [6, с. 125].

Висвітленню трагічних подій Голодомору на Україні 1932–1933 рр. на сторінках «*Форвертс*» найбільше сприяли подорожі *Совітським союзом* та відповідні звіти, що складалися з десятків газетних статей, двох літераторів – Менделя Ошеровича та Гаррі Ланґа. В їхніх біографіях знаходимо багато спільних рис (обидва народилися у 1888 році як громадяни Російської імперії, в молоді роки емігрували до США та згодом стали успішними літераторами, працюючи в «*Форвертсі*»), обидва отримали відрядження від своєї газети з метою опису тогочасного життя в СССР. Щоправда, «*совітська-російська*» частина подорожі Г. Ланґа, яка тривала чотири тижні на початку осені 1933 р., була частиною великого туру журналіста та його дружини, уродженки Києва Люсі Робінс Ланґ, Європою, у ході якого подружжя відвідало і Палестину.

Дискусію щодо життя *совітських* селян було розпочато на шпальтах «*Форвертс*» задовго до публікації репортажів-есе М. Ошеровича, Г. Ланґа та інших їхніх колег. Однією з центральних тем такої дискусії була єврейська сільськогосподарська колонізація на Херсонщині та в Криму, здійснена за значних дотацій американських спонсорів.

М. Ошерович провів у *Совітському союзі* п'ять тижнів на початку весни 1932 року. То був його перший візит на свою «малу батьківщину» після більше ніж двадцятирічної еміграції. Народжений у Тростянці, містечку на Вінничині, М. Ошерович упродовж всього життя цікавився українознавством, опублікувавши у 1948 році двотомне видання «Міста та містечка в історії євреїв на Україні». Окрім Тростянця, під час свого відрядження М. Ошерович відвідав Вінницю, Харків, Одесу та декілька інших великих та малих міст та сіл України. Найбільш цінними автор вважав подорожі залізницею у вагонах третього класу, де він міг отримати безпосередні свідчення про життя людей, розмовляючи з селянами на різні теми. Завдяки своїм родинним зв'язкам, Україною він подорожував здебільшого як приватна особа, через що йому часто вдавалося уникати офіційного супроводу від *совітської* державної агенції «Інтурист». Серед найбільш цікавих спостережень, зокрема, такі: єврейська молодь міст в основному була задоволена своїм життям. З іншого боку, люди старшого віку здебільшого виявляли бажання залишити країну за наявності відповідного дозволу. При чому прагнення молодих людей до розбудови *совітської* держави, на думку автора, не були викликані позитивним ставленням до умов особистого життя. М. Ошерович порівнює їхні мрії з релігійним ентузіазмом, такою собі «хасидською екзальтацією». Автор також неодноразово описував своє приголомшення від умов життя *совітських* громадян, особливо українців. Адже відома своїми родючими землями, дивувався він, саме Україна найбільше

потерпала від голоду. Він бачив, як «люди з численними клумаками та торбами» тікали з вимираючих сіл у пошуках засобів до існування, як українські селяни переповнювали залізничні станції, намагалися виїхати до великих міст. Серед низки інших тем, які обговорювалися на шпальтах статей М. Ошеровича (а згодом на сторінках його книги «Як живуть на *совітській Російщині*. Враження від однієї поїздки») є опис соціальних контрастів між *совітськими* містянами та селянами (особливо разючими вони були після відвідання ресторанів та готелів Москви, Одеси та Харкова і сцен злиденного життя українських селян, які боялись розкуркулювання, та яким здавалось, що колишня панщина була легшою від *совітської* колективізації); картини співжиття українців та євреїв, зокрема, в новозаснованих сільськогосподарських єврейських колоніях (автор цитує вислів уродженця Бердичева, який характеризує такі відносини як «занадто натягнуту на скрипці струну»); діяльність магазинів «*Торґсін*» (ця болюча тема, пов'язана з «доларовою інквізицією» від *ҐПУ* обговорюється і в серії статей Г. Ланґа). При роздумах над побаченим в українських селах М. Ошерович згадує про почуті ним повідомлення щодо стихійних протестів, які, попри авторське ставлення до українських селян як традиційно терплячих людей, подекуди спалахували у вигляді пограбувань житниць та інших форм саботажу. Завершує книгу М. Ошерович словами діячки революційного руху, колишньої землячки: «Ми всі тут гниємо під гаслом красивого ідеалу» [1, с. 261].

Ще до того, як Г. Ланґ здійснив свою «дивовижну навколосвітню мандрівку» взимку 1932 року, «*Форвертс*» передрукував низку звітів кореспондентів нью-йорських газет в *СССР* із застережливими заголовками «Селяни південної *Російщини* переживають зиму нестатків», «Україна на порозі гіркого голоду» тощо. Повідомлялося про суворі урядові рішення, що суттєво обмежували селянську міграцію на *совітській Російщині*[10] [2, с. 240].

Серія статей Г. Ланґа (публікувалась з листопада, 1933 р. до лютого 1934 р.) за стилем не відрізнялася від аналогічних подорожніх нотаток його колег і часто з'являлися у газетній рубриці «Література». Автор часто згадує про офіційного супроводжуючого, співробітника *ҐПУ*, що, безперечно, впливало на пізніші оцінки побаченого. Наприклад, Г. Ланґ щиро дивувався великій кількості конвойованих селян (серед них він бачив і жінок із дітьми), яких часто спостерігав обабіч доріг, беручи на віру пояснення службовця, що саме селяни є винуватцями штучного голоду, відмовляючись виходити на роботу та подекуди підпалюючи збіжжя [5, с. 210]. Неодноразово проте журналіст говорить, що попри заборони, йому вдавалося відвідати багато державних установ, великі промислові підприємства, низку колгоспів. Як таке могло трапитися, висновуємо з книги мемуарів «Прекрасне майбутнє» Л. Робінс Ланґ, дружини письменника [5, с. 204]. Найбільше уваги в «українській» частин своїх спогадів Г. Ланґ приділяє Києву та Харкову, окремі статті присвячені описам поїздок до Бердичева, Коростишева та єврейського колгоспу «*Ройте штерн*» («Червона зірка»). В одній із статей серії

[10] М. Ошерович, Г. Ланґ, як і інші іноземні їдишомовні журналісти здебільшого називали *СССР* סאוויעט רוסלאנד *(«совітська Російщина»)*.

«Почуте і побачене на селах України» зображено жахливі картини, зміст яких автор збагнути просто не міг: вимерлі села, в одному з яких мати приносить голодне дитя на майдан, залишає та іде, сподіваючись на те, що хтось його погодує; «добровільно-примусова» колективізація селян, яку проводять «люди при зброї в коротких шкірянках»; купи збіжжя, що гниють, не зібрані; «поля і шляхи під наглядом солдатів» [3, с. 120–124].

Якщо серія статей М. Ошеровича, як і його документальний роман, майже протягом століття залишались доступними лише їдишомовному читачеві (перший повний англомовний переклад роману було опубліковано лише у 2020 р.), то виступ із серією статей про враження від поїздки до *СССР* Г. Ланґа отримав набагато більшу читацьку аудиторію, бо авторизований їхній переклад англійською мовою, щоправда в суттєво скороченому та дещо зміненому вигляді, було оприлюднено уже в квітні 1935 року. Як згадує Л. Робінс Ланґ, знаючи про бурхливу дискусію щодо оцінки розмірів трагедії в українських селах, яка розгорнулася в тодішній англомовній пресі, Г. Ланґ спробував переконати світову громадськість у необхідності невідкладної реакції, взявши участь в обговоренні цієї теми на шпальтах «*Нью-Йорк івнінг джорнел*» [5, с. 203]. В одній із статей ретроспективи він переказує почуту від *совітського* державного службовця на Україні оцінку людських втрат від голоду у шість мільйонів осіб, а також натякає, що в окремих українських селах траплялися випадки канібалізму. Нищівна критика статей в комуністичній пресі США, виключення з американської соціалістичної партії, що супроводжувалися навіть загрозами фізичного знищення – все це, як сніг на голову, звалилося на Г. Ланґа у роки, коли світ почав ділити політиків на фашистів та антифашистів...

Підсумовуючи, зазначимо, М. Ошерович та Г. Ланґ, окрім загальної картини в країні *совітів*, як показують їхні репортажі, не ставили собі окремого завдання аналізувати життя мешканців України взагалі та українських селян, зокрема. Менше з тим, їхні майстерно написані подорожні нотатки, обставини, за яких відбувалася їхня публікація, сприйняття тієї інформації читачами на Заході, а також відлуння в *СССР* (повідомлялося, наприклад, про репресії, яких зазнавали після публікацій М. Ошеровича його родичі [4, с. XIX]), надають цінний матеріал для аналізу різних аспектів однієї з найбільших трагедій в історії України. Спільній трагедії українців та євреїв, яка могла бути для них застереженням перед не менш страшною катастрофою, що трапилася під час ІІ Світової війни.

Література

1. Скубій І. «Що американці бачать і не бачать у Радянській Україні?» *Україна Модерна*. Ч. 32–33 : Зарубіжне українство: від еміграції до діаспори. 2022. С. 252–262.

2. Estraikh G. The American Yiddish Daily Forverts on Privation in Soviet Ukraine: Experience and Reflections. *Україна Модерна*, 2021. Ч. 30. : Документування Голодомору» 1932–1933 в Україні: архівні колекції за межами Радянського Союзу. С. 233–251.

3. Klid B., Motyl A., eds. Eyewitnesses Accounts and Memoirs. *The Holodomor Reader: A Sourcebook on the Famine in Ukraine*. Edmonton, Toronto : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 2012. P. 117–134.

4. Luciuk L. Too Many Decades Too Late. *Mendel Osherovich. How People Live in Soviet Russia: Impression from a Journey* ; transl. by Sh. Power. Toronto : The Kashtan Press, 2020. P. VII–XX.

5. Serbyn R. Harry Lang of the Jewish Daily Forward (Forverts) on Ukraine in the Autumn of 1933. *Holodomor Studies*. 2010. № 2. P. 203–248.

6. Soyer D. Back to the Future: American Jews Visit the Soviet Union in the 1920s and 1930s. *Jewish Social Studies*. 2000.Vol. 6. P. 124–159.

Торкут Н. М.
д. філол. наук, професор
Запорізький національний університет
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ
Носик Є. С.
студентка 3 курсу
Запорізький національний університет

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ РІЧАРД ІІІ В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТРАВМИ

Широкий спектр проблем, пов'язаних із травматичним досвідом особистості й соціуму, протягом тисячоліть знаходить свою художню репрезентацію на сторінках літературних творів. У ХХ столітті, коли внаслідок двох світових воєн, трагедій Голодомору, Голокосту, Чорнобильської аварії людство усвідомило небезпеки посттравматичного синдрому і потребу мінімізації наслідків внутрішніх і зовнішніх катастроф, сформувався потужний міждисциплінарний напрямок досліджень, відомий як теорія травми.

Сьогодні здобутки цієї теорії все частіше імплементуються в літературні студії, використовуються при дослідженні специфіки авторського художнього мислення, при аналізі природи конфліктних ситуацій, образів персонажів, тощо. Аргументом на користь цієї тези можуть слугувати численні праці українських та зарубіжних літературознавців, зокрема, Олени Бежан [1], Марини Данилюк [2], Наталії Довганич [3], Анастасії Міхєєвої [4], Олени Суший [5], Філіппа Кодде [8], Маріанн Хірш [10], Айрін Віссер [11] та ін.

Теорія травми розробила свій тезаурус, яким активно послуговуються не лише психіатри, психологи, соціологи, а й літературознавці. Основні терміни теорії травми можна умовно розділити на дві категорії: симптоматика травматичного досвіду та типологія травм. До категорії симптоматики травматичного досвіду відносимо такі терміни як психологічна травма, травматична пам'ять, посттравматичний стресовий розлад, емоційне відсторонення, рецидивні спогади (інша назва – флешбеки) та ін. Друга категорії включає терміни, пов'язані з поділом травм з огляду на їхню генезу: дитяча травма, травма згвалтування, травма горя (або травма втрати близької людини), травма позбавлення, травма відкидання, травма зради та травма покинутості тощо.

У творах В. Шекспіра, зокрема в історичній хроніці «Річард ІІІ» (1592–1593), осягнення концепту травми постає важливою стратегією інтерпретації художніх образів персонажів. Саме артикуляція протагоністом твору власного травматичного досвіду формує стихію художнього вимислу, в контексті якої реальна історична персона – Річард Глостер (1452–1485) – міфологізується і водночас набуває амбівалентності.

При написанні своєї драматичної хроніки В. Шекспір спирався на праці Едварда Голла («Союз двох шляхетних і славетних родів Ланкастерів та Йорків», 1548) і Томаса Мора («Історія короля Річарда ІІІ», 1513), створені на

замовлення династії Тюдорів, яка опікувалася затвердженням у масовій свідомості ідеї про богообраність монарха Генріха VII як визволителя англійського народу від узурпатора влади і тирана Річарда III. Наслідуючи популярні в його часи стереотипи сприйняття останнього короля із династії Йорків – Річарда III (1482–1485), В. Шекспір змальовує протагоніста хроніки у вельми непривабливому світлі – як «генія злодійства і кривавого тирана, що за масштабністю злочинів може зрівнятися з біблійним Іродом, за віроломством – з Іудою, а за підступністю задумів і жахливою майстерністю їх втілення – із самим Антихристом» [6, с. с. 30].

Крім того, драматург наділяє свого героя низкою фізичних характеристик (всохла рука, малий зріст, горб, девіантне тіло, грубе обличчя), яких у реального прототипа, згідно з твердженнями сучасних істориків, не було: «з дитинства він мав невеликий фізичний дефект (праве плече було трохи вищим за ліве), але завдяки наполегливим тренуванням у зрілому віці йому вдалося зробити цю ваду майже непомітною» [6, с. 31]. Підкреслено негативним постає у п'єсі й ставлення оточення до Річарда Глостера. Такі деформації історичної дійсності можна пояснити не тільки ідеологічним контекстом єлизаветинської доби, але й потребою драматизації художніх образів задля постановки на сцені. Водночас, шекспірівський Річард III постає як травмована особистість, здатна інколи, як це не парадоксально, викликати співчуття реципієнтів.

Образ Річарда може сприйматися як уособлення травматичного досвіду, що впливає не лише на характер героя, а й на його взаємодію з іншими персонажами. Однією із центральних характеристик цього художнього образу є інвалідність, яка виступає домінантною зовнішньою ознакою і джерелом соціальної дискримінації, ізоляції та знецінення. Ця тілесна травма стає основою для формування комплексного спектру психологічних наслідків, зокрема дитячої травми та травми «покинутості», що репрезентовані у тексті п'єси симптомами, які співзвучні з сучасним визначенням посттравматичного стресового розладу (ПТСР). Пост-травматичний стресовий розлад – це різновид неврозу, що розвивається у людини після однієї або кількох травматичних подій. Дитяча травма та «серйозні несприятливі дитячі переживання» [9] визначаються як події, під час яких діти переживають різні ситуації, що можуть класифікуватися як психологічна травма (до цієї категорії відносять також такі психологічні стани, як усвідомлення власної занедбаності й покинутості, страх перед сексуальним, емоційним та фізичним насильством тощо).

Уже в першому монолозі Річарда Глосера (дія I, сцена 1) ми бачимо, що він сам сприймає власну потворність як основну причину його відторгнення світом, і похідною від його інвалідності стає відмова від моральних принципів:

Тож добре знаючи, що я коханцем
У дні солодкомовні ці не буду, –
Поклав собі негідником я стати
Й прокляв пусті забави наших днів [7, с. 318].

Із соліloквіїв протагоніста та промов інших героїв реципієнт дізнається, що з дитячих літ Річард страждає через брак любові, дружніх стосунків, емпатії з боку найближчого оточення. Це, послуговуючись сучасною термінологією, травма «покинутості», виникнення якої зумовлене повторними або значними відторгненнями індивідуума близькими людьми, часто тими, хто за ступенем родинних зв'язків чи статусом мав би надавати любов і підтримку.

Обидва типи травми наявні у шекспірівського Річарда ІІІ, про що свідчить, приміром, його діалог з матір'ю, герцогинею Йоркською, у IV сцені, IV акту:

Герцогиня: Як ти родився, – клянусь хрестом святим. –
Земля нам пеклом стала навісним.
Важкий тягар – народження твоє.
Дитям ти впертим був і вередливим,
Злий, дикий, навіжений – школярем;
Чи можеш ти назвати хоч годину,
Коли собою втішив ти мене? [7, с. 398]

Річард: Та ні, хіба лише «годину Гемфрі»,
Як снідали без мене, ваша милість [7, с. 398].

У шекспірівського Річарда ІІІ присутнє також і емоційне відсторонення, що було показано у І сцені І акту:

Нарешті сонце Йорка обернуло
Звад наших зиму в літо світлодайне
І хмари, що над домом нашим висли,
Поховано в глибокім лоні моря.
Вінки звитяги нам чоло вінчають,
Пощерблена спокійно висить зброя,
Не грім війни – веселощі панують,
Не грубий марш, а музика чарівна [7, с. 314].

Емоційне відсторонення – це стан, у якому людині бракує психологічного зв'язку з іншими, чи то через небажані обставини, чи через бажання подолати тривогу.

Але слід підкреслити, що Річард ІІІ – не лише жертва власного травматичного досвіду. Він виступає джерелом психологічних травм для інших персонажів. Так, Кларенс був зраджений Річардом, який віроломно сприяв його арешту, а потім дав наказ вбити. До травм леді Анни, спричинених Річардом, можна віднести не тільки смерть її близьких, але й і зраду. Королева Єлизавета, у діалозі з Річардом, звинувачує його в смерті багатьох своїх близьких. Ставлення більшості персонажів хроніки до Річарда можна описати як недовіру, ненависть та страх. Подібні емоції герой викликає й у читачів своїми інтригами та маніпуляціями.

Отже, аналіз історичної хроніки «Річард ІІІ» В. Шекспіра крізь призму теорії травми дає змогу розглядати образ не лише головного героя, а й інших персонажів як носіїв психологічних травм, спричинених життєвим досвідом та соціальними обставинами. Річарда ІІІ можна назвати як жертвою травматичних

подій, так і джерелом травми для інших персонажів хроніки. Його фізична деформація виступає символом соціального відчуження, що згодом призводить до ретравматизації. Образ Річарда III – героя історичної хроніки В. Шекспіра – дає можливість досліджувати взаємозв'язок між особистісними травмами та соціальним контекстом, між публічним і приватним.

Література

1. Бежан О. Травма та посттравматичний синдром в американській літературі першої половини XXI ст.: компаративний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. № 78. Т. 1. С. 162–168.

2. Данилюк М., Бігун О. Постколоніальні підходи до теорії травми в сучасному літературознавстві. *Grail of Science.* 2023. № 26. С. 345–351.

3. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*. 2020. № 85. С. 1–19.

4. Міхєєва А. Травма Голокосту, часосприйняття та поетика темпоральності у збірці «Автобіографічні нотатки» й романі «Подорож» Іди Фінк. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*, 2022. № 3. С. 100–107.

5. Суший О. Проблема колективної травми в українському соціумі та пошук стратегій її опанування. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2014. № 6. С. 18–32.

6. Торкут Н. Шекспір: Історія та драматичні хроніки. *Вільям Шекспір. Історичні хроніки ;* пер з англ. Харків: Фоліо, 2004. С. 3–34.

7. Шекспір В. Річард III. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 1. С. 314–424.

8. Codde Ph. Postmemory, Afterimages, Transferred Loss: First and Third Generation Holocaust Trauma in American Literature and Film. *The Holocaust, Art, and Taboo: Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation.* Heidelberg : Winter, 2010. P. 63–74.

9. Felitti V., Anda R., Nordenberg D., Williamson D., Spitz A., Edwards V., Koss M., Marks J. Relationship of childhood abuse and household dysfunction to many of the leading causes of death in adults. *The Adverse Childhood Experiences (ACE) Study.* American Journal of Preventive Medicine. 1998. Vol. 3. № 14. P. 245–248.

10. Hirsch M. Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory. *Visual culture and the Holocaust* (ed. by Zelizer B.). Great Britian : The Athlone Press London, 2001. № 14. P. 215–247.

11. Visser I. Trauma in Non-Western Contexts. *Trauma and Literature.* 1 ed. Cambridge Critical Concepts. *The Yale Journal of Criticism.* 2018. № 14. P. 5–37.

Торкут Н. М.
д. філол. наук, професор
Запорізький національний університет,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ
Поліщук Н. С.
Запорізький національний університет

МІФОЛОГІЗАЦІЯ БИТВИ ПРИ АЗЕНКУРІ (1415) В ІСТОРИЧНІЙ ХРОНІЦІ В. ШЕКСПІРА «ГЕНРІХ V»

В англійській літературі доби Відродження народжується специфічний жанр драматургії, в якому історичний матеріал постає об'єктом художнього осмислення, вельми суб'єктивної інтерпретації, а інколи навіть міфологізації. Його поява була зумовлена, з одного боку, великим інтересом ренесансного читацького і глядацького загалу до історичної тематики, а з іншого тим, що і представники правлячої політичної еліти, і митці добре усвідомлювали роль культурних практик, зокрема, театру і літератури, у формуванні того, що згодом науковці назвуть «колективними спогадами», національними міфами, продуктивними ідеологемами.

Написання творів на історичну тематику стає своєрідною модою у письменницьких колах, оскільки «за часів правління королеви Єлизавети (1558–1603) історія поступово перетворювалася на найбільш шановану, після теології, дисципліну, на сферу уваги представників різних соціальних верств і різних релігійних конфесій» [2, с. 562]. Серед перших зразків драматичних хронік – «Король Джон» (1550) Джона Бейля, «Знаменита хроніка про короля Едварда I» (1593) Дж. Піля, «Паризька різанина» (1593) та «Едвард II» (1594) К. Марло, анонімна п'єса «Славні перемоги Генріха V» (1598). Апогею свого розвитку ця оригінальна модель сягає у творчості Вільяма Шекспіра, з-під пера якого вийшло десять п'єс на сюжети з англійської історії. Всі шекспірівські хроніки характеризуються відчутним тяжінням до трагедійного звучання, наявністю напруженого соціально-політичного конфлікту, підвищеною увагою до психології і мотивації вчинків протагоністів – відомих історичних постатей та високою подієвою динамікою.

Специфіка ставлення В. Шекспіра до художнього зображення історичного матеріалу, як і сам характер Шекспірівського історизму, неодноразово обиралися об'єктом наукового аналізу як у зарубіжному (Л. Кемпбел, З. Джоунс, І. Рібнер, Е. Тільярд та ін.), так і в українському шекспірознавстві (Б. Корнелюк, Д. Затонський, Д. Наливайко, Н. Торкут та ін.). Утім, у контексті російсько-української війни, коли твори В. Шекспіра активно використовуються з арттерапевтичною метою, а шекспірівська інтертекстуальність стала дієвим чинником політичного дискурсу (згадаймо, приміром, використання президентом України Володимиром Зеленським широковідомих слів гамлетівського монологу «Бути чи не бути» під час виступу в Британському парламенті), особливої актуальності набуває дослідження риторичних стратегій

В. Шекспіра. Прикметно, що в історичних хроніках ці стратегії набувають особливої функції, сприяючи міфологізації певних образів, подій, тощо. Однією із таких подій стала битва при Айзенкурі, зображена драматургом у п'єсі «Генріх V» (1599), сюжет якої вибудовується навколо одного із важливих епізодів Столітньої війни між Англією і Францією (1337–1453). У битві під Азенкуром, що відбулася 25 жовтня 1415 року, очолюване королем Генріхом V англійське військо одержало перемогу над французькою армією, яка переважала противника і за чисельністю, і за рівнем озброєння.

Аналіз художньої репрезентації битви при Азенкурі доцільно розпочати з розгляду історичних відомостей про цю подію, представлених на сторінках авторитетного енциклопедичного видання «Британніка». У серпні 1415 року Генріх V здійснив вторгнення до Нормандії з армією чисельністю близько 11 тисяч осіб. У вересні англійські війська захопили Гарфлер, проте значні втрати, спричинені битвами та хворобами, змусили їх розпочати відступ до Англії. У жовтні під Азенкуром англійська армія опинилася у вкрай невигідному становищі, оточена французьким військом чисельністю від 20 до 30 тисяч осіб, серед яких переважали лицарі у важких обладунках. Вранці 25 жовтня 1415 року, в день Святого Кріспіна (Кріспіана), Генріх V розташував свої війська на зораному полі, обмеженому з усіх боків лісовими масивами. Така місцевість створювала тактичну перевагу для англійців, зокрема звужувала фронт, що нівелювало чисельну перевагу французької армії. Поле, яке французькі війська повинні були перетнути для атаки, після тривалих дощів стало багнистим, що значно уповільнило важку кінноту. Це дозволило англійським лучникам завдати супротивнику суттєвих втрат. У результаті битви французька армія зазнала катастрофічної поразки, втративши понад 6 тисяч осіб, тоді як втрати англійців становили менше ніж 450 осіб [4].

При написанні п'єси «Генріх V» В. Шекспір використовував кілька історичних джерел, зокрема, «Союз двох шляхетних і славетних родів Ланкастерів та Йорків» (1548) Е. Голла та «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» (1577) Р. Голіншеда. Крім того, науковцями встановлено, що в тексті шекспірової хроніки відчувається знайомство автора з вищезгаданою анонімною п'єсою «Славні перемоги Генріха V», а також латиномовними біографіями «Діяння англійського короля Генріха V» та «Життя і діяння короля Генріха V», написаними ще у XVстолітті [див.: 2, с. 560].

В. Шекспіру вдалося відтворити реальну канву історичну подій жовтня 1514 року, проте в п'єсі свідомо випущені або переосмислені окремі деталі, що дозволило драматургу сконцентруватися на тих аспектах (створення образу ідеального монарха, акцентування уваги на ролі промови короля-полководця перед битвою та ін.), які були важливими складовими його художнього задуму.

Як наголошує Д. Наливайко, Шекспірові довелося «долати опір історичного матеріалу, щоб суто завойовницькі війни Генріха V подати як відвойовування ним земель (французьких), котрі нібито належать йому по праву» [1, с. 562]. Саме з цією метою драматург вводить у текст довгий, і надзвичайно складний для сприйняття аналіз спадкових претензій Генріха

(акт 1, сцена 2), неодноразово вустами самого короля висловлює думку про те, що монарх несе відповідальність перед Богом за невинно пролиту кров підданих, формуючи стійке уявлення про правомірність його претензій.

Франція на момент битви при Азенкурі була ослаблена внутрішніми політичними конфліктами. Зокрема, війна між прихильниками герцога Бургундського та Орлеаністами негативно вплинула на здатність Франції організувати ефективний захист. Утім, В. Шекспір залишає поза увагою божевілля короля Карла VI та громадянські чвари, ігноруючи французьку політичну нестабільність та зниження обороноздатності. Такий підхід дозволяє драматургу зосередитися на створенні героїчного наративу, в якому англійська перемога постає не просто результатом тактичних обставин, а подається як епічний тріумф справедливості, майстерності та божественної підтримки.

Історичний Генріх V був амбітним і жорстоким монархом, який застосовуючи дипломатію та військову силу, прагнув об'єднати англійське і французьке королівства в одну потужну державу. Він активно використовував як політичні домовленості, так і військові кампанії для закріплення своїх претензій. У п'єсі «Генріх V» В. Шекспір створює образ монарха, що діє не лише заради територіальних надбань, але відповідно уявлень про честь, характерних для його епохи. Один із мотивів конфлікту з Францією в п'єсі пов'язаний з образою, яку наніс Генріхові дофін Франції, подарувавши йому бочку з тенісними м'ячиками. У своїй розмові з підданими англійський король репрезентує рішення щодо початку військових дій ще й як закономірну реакцію на образу його честі: «жарт його глузливий / На ядра ці м'ячі перетворив... Я іду, / бо помста кличе і священне діло» [3, с. 362].

Зображення битви при Азенкурі у хроніці займає порівняно незначний обсяг, оскільки основні події бою залишаються поза сценою. Водночас В. Шекспір детально відтворює підготовку англійської армії до вирішального протистояння, зосереджуючись на психологічному і моральному стані воїнів. Заслуговує на увагу контраст між тим, як поводяться, про що говорять представники ворогуючих сторін напередодні бою. Французи зневажливо описують англійців, порівнюючи їхній жалюгідний вигляд із «ганчірками»:

На поле бою навіть гидко глянуть.
Мов ганчірки, знамена їхні виснуть,
Наш вітер їх зневажливо гойдає.
А Марс-невдаха серед цих старців
Лякливо позира крізь забороло.
Заклякли вершники, мов свічники,
З свічками-списами в руках задублих.
Стоять понуро шкапи сухоребрі,
Мертвотні очі в них позакисали,
І корм засох давно вже на вудилах,
Що знерухоміли в губах безкровних.
Над полем ворожнеча злодійкувате,
Мов грабарі, години жде своєї.
Немає слів таких, щоб описати
Нікчем, що удають із себе військо» [3, с. 411].

Англійці ж, пригнічені чисельною перевагою противника, прощаються один з одним, як Солсбері, Бедфорд, Екстер, передбачаючи скору загибель, або ж, як Вестморленд, закликають короля послати за допомогою. Саме слова останнього стають тим тригером, який надихне Генріха V на славнозвісну

промову в Кріспіанів день. Саме ця промова, в якій король називає учасників вирішальної битви «жменькою щасливців» і «братами по зброї» [3, с. 413], згідно з концепцією В. Шекспіра, стала вирішальним чинником перемоги англійського війська: вона підняла бойовий дух і патріотичні настрої, надихнула на прояв відваги й мужності.

Щоб посилити враження від перемоги англійців, драматург включає до тексту опис завершення бою та детальний «звіт» про втрати обох сторін. Контраст щодо втрат є вражаючим: з боку французів (10 тисяч осіб, включно зі 126 дворянами, 8400 лицарями, есквайрами та джентльменами, і 1600 найманцями), англійці ж з числа представників знаті втратили лише двадцяти девятьох. Така диспропорція втрат покликана зміцнити тезу про героїчну поведінку англійців і підтримати міф про справедливість іхньої боротьби:

…Коли іще, скажіть,
Відкритий бій, без хитростей воєнних
Давав таку різницю величезну
У втратах двох сторін?» [3, с. 427–428].

На закріплення цього міфу спрямовані і слова самого Генріха, який забороняє англійцям хвалитися перемогою, адже «…Лиш Богу за це хвала належить» [3, с. 428].

Як бачимо, В. Шекспір значною мірою романтизує битву при Азенкурі, перетворюючи її на символ моральної переваги англійців. Реальні події битви, які стали трагедією для французької сторони, у п'єсі набувають патріотичного забарвлення, спрямованого на звеличення англійського війська. Закономірно, що для хроніки такого змісту Шекспір обрав фігуру Генріха V, який став героєм англійської історії завдяки перемогам над Францією.

Проте, створений поетичною уявою Шекспіра образ ідеального короля, далекий від історичної реальності. Генріх V, якого змальовує Шекспір, постає справедливим і відважним лідером, тоді як історичний Генріх V був типовим жорстоким правителем. Його успіхи, зокрема перемога при Азенкурі, яка слугує кульмінацією хроніки, значною мірою зумовлені політичною кризою французької аристократії, а не виключно його воєнними талантами.

Ідеалізація Генріха та його війська дозволяє глядачам сприймати битву при Азенкурі як прояв божественної підтримки англійців. Генріх у промовах говорить про значущість їхньої перемоги для майбутніх поколінь, підкреслюючи, що слава кожного воїна триватиме століттями.

Опис Шекспіром битви при Азенкурі став невід'ємною частиною англійської національної ідентичності, символом боротьби за незалежність та національної гордості. Цей образ набув нового значення під час Першої та Другої світових воєн, коли використовувався для підкреслення духу опору та мужності британського народу перед обличчям зовнішніх загроз.

Хроніки Шекспіра відіграли важливу роль у формуванні суспільного сприйняття певних історичних постатей і подій. У п'єсі «Генріх V» драматург закладає основи для міфологізації битви при Азенкурі, створюючи героїчний наратив, який виходить за межі реальних історичних подій.

Література

1. Наливайко Д. Післямови та примітки. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 3. С. 526–572.

2. Торкут Н. В. Шекспір: Історія та драматичні хроніки. *Шекспір В. Історичні хроніки*. Харків : Фоліо, 2004. С. 3–34.

3. Шекспір В. Генріх V. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 3. С. 349–442.

4. Encyclopædia Britannica. URL: https://www.britannica.com/event/Battle-of-Agincourt (дата звернення 10.10.2024).

Тунік В. В.
студент магістратури
Кравченко В. О.
к. філол. н., професор
Запорізький національний університет

МОТИВ ВТРАТИ ПОБРАТИМА У ЗБІРЦІ П. ВИШЕБАБИ «ТІЛЬКИ НЕ ПИШИ МЕНІ ПРО ВІЙНУ…»

Поезія війни від військових на сьогодні є документом її трагічних подій, транслятором глибоких філософських роздумів про сенс людського існування.

Павло Вишебаба (позивний «Капелан») – український письменник, командир 68-ї окремої єгерської бригади ім. Олекси Довбуша на донецькому напрямку й до сьогодні перебуває у лавах ЗСУ.

Збірка «Тільки не пиши мені про війну» є дебютною для П. Вишебаби. Вперше її було опубліковано 24 грудня 2022 р. Розпочинає її поезія «Моє покоління», написана 5 липня 2022 р. у с. Новоукраїнка Донецької обл. Прикметно, що війна у збірці П. Вишебаби – це не метафоричний образ, а реальний досвід, народжений в окопах Донецької обл. Крім цього, у збірці презентовано вірші, які написані до повномасштабного вторгнення.

П. Вишебаба здобув визнання інтернет-користувачів у серпні 2022 р. після того, як опублікував відео в себе на сторінці в соціальні мережі «Фейсбук», в якому бійці його підрозділу декламують рядки з поезії «Доньці», підсилюючи їх світлинами своїх дітей. Першим рядком поезії – «Тільки не пиши мені про війну…» – письменник назвав збірку.

П. Вишебабу було визначено лавреатом Всеукраїнської літературної премії ім. Василя Симоненка в номінації «За кращу першу поетичну збірку» (2024). На сьогодні «Тільки не пиши мені про війну» стала об'єктом вивчення науковців, зокрема О. Гальчук, Л. Павлішеної, С. Фіялки, Т. Швець.

Мета розвідки – схарактеризувати мотив «втрати побратима» у збірці «Тільки не пиши мені про війну» П. Вишебаби.

Лейтмотивом поетичної збірки П. Вишебаби є прагнення відтворити дисонанс між буденністю цивільних і воїнів, а також їхнім побратимством, мужністю, розділеним життям мільйонів українців на «до» і «після».

Ліричний герой збірки «Тільки не пиши мені про війну» П. Вишебаби – військовослужбовець У поезії «Квіти» зауважено, що незважаючи на фізичну присутність на війні, емоційної та психологічної зрілості ще не досягнуто, бо «Напевно, ми ще навіть не дорослі, / напевно, створені не для війни, / але вона нас творить на свій розсуд / чи перетравлює, кидаючи в терни [1, с. 40].

Війна виявляється ненормативним, руйнівним чинником, що не лише впливає на зовнішній світ, але й глибоко змінює внутрішній стан людини. У поезії «Моє покоління» війна з чорною тінню стає не лише фізичним зіткненням, а й духовною боротьбою: «Коли чорна тінь повстала від Маріка до

Говерли, / ми билися востаннє. І вижили. І померли. / Якщо, як і ми, уголос, ти весело й непохитно / читаєш це українською, значить ми билися гідно [1, с. 13], де перемога вимірюється не лише виживанням, а й передачею нащадкам культурної та мовної ідентичності.

Усвідомлення важливості ролі військового на передній лінії оборони виводить читача на новий рівень сприйняття війни. У вірші «Дорога життя» ліричний герой жадає, аби його побратимів «…оминули вас / міни та їх уламки, / Витримав струси його бліндаж…» [1, с. 31].

Мотив втрати життя побратимом втілено в поезії «Побратимові». П. Вишебаба моделює уявну нічну розмову з побратимом, якому не вдалося вижити під час ворожої атаки, але він продовжує щоночі з'являється ліричному герою: «І щоночі накочує шепотів різнобій, / Серед них найвиразніший голос – це голос твій. / Незнайомий, рідніший за рідних мені з тих пір, / Як ми впали на землю, що рвалася, мов папір. / Через це ти, напевно, навідує з-за межі / І запитуєш пошепки: «Як воно – далі жить?» [1, с. 27]. Ліричному герою прикро, що життя товариша обірвалось передчасно й несправедливо рано. Голос побратима, що стає рідним через пережитий разом досвід, символізує нові форми зв'язку, які виникають після ворожого обстрілу. В поезії спостерігаємо, наскільки тісним може стати зв'язок із чужою людиною за досить короткий проміжок часу.

П. Вишебаба звертає увагу на тимчасовий стан уникнення смерті, особливо на війні. Красномовною фразою «Поки смерть заряджає для мене лише холості» [1, с. 27] акцентує на тому, що остання мить є у всіх, і вона на війні незворотна. Рядками «голе тіло твоє височіє над пагорбом на хресті. / Проведи до живих, проведи через ліс густий / і пусти мене, брате, прошу відпусти» [1, с. 27] ліричний герой виражає прохання відпустити, а це важливий етап у психоемоційному контексті. Крім цього, він намагається звільнитися від внутрішнього тиску, що походить від пережитого травматичного досвіду. Образ лісу символізує загубленість, коли герой відчуває себе далеким від світу живих, ізольованим у полоні власних переживань.

В умовах війни воїни набувають почасти нового досвіду, розпочинають вірити в фатум. П. Вишебаба зміцнює уявлення читачів про те, що смерть на війні чатує кожного: «Стирає імена в незримі «дехто» / і десь між цифр утисне наш загін. / Війна – найбільш невмілий архітектор, / що має здатність тільки до руїн [1, с. 40]. В останніх двох рядках підсилюється розуміння наслідків війни. Ліричний герой закликає до виявлення людяності і прагнення до миру, адже роль війни як «архітектора» обмежується лише руйнівними силами, які позбавляють надії на відновлення та відродження не тільки споруд, але й людських життів, стосунків, мрій, сподівань тощо.

Спогади про побратимів, які віддали життя на полі бою, зринають в пам'яті і цим впливають на психоемоційний стан ліричного героя: «Для тих, кого спиняють на пів слові, / на пів ковтку в повітрі степовім / застигли незакінчені розмови, / історії, які недоповім» [1, с. 41]. Базова здатність дихати в умовах війни стає небезпечною і нестабільною. У вірші письменника образи, які

вказують на перерване спілкування та залишені історії, також наголошується, що війна знищує можливість для справжнього розуміння і комунікації.

Отже, П. Вишебаба у збірці «Тільки не пиши мені про війну» порушує питання складності людських зв'язків, що формуються в екстремальних умовах і залишають глибокий відбиток у душах тих, хто вижив. Письменник акцентує увагу на внутрішніх хвилюваннях, які відбуваються з людиною під час війни, та втраті можливості вести повноцінну комунікацію, що залишається незавершеною у просторі війни.

Література

1. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ : Видавництво Однієї Книги, 2023. 120 с.

Ульяненко І. С.
викладач філологічних дисциплін
Відокремлений структурний підрозділ
«Запорізький електротехнічний фаховий коледж
Національного університету «Запорізька політехніка»

МЕТОДИ АКТИВНОГО ЗАЛУЧЕННЯ СТУДЕНТІВ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ (НА ПРИКЛАДІ КІНОПОВІСТІ «УКРАЇНА В ОГНІ» О. ДОВЖЕНКА)

Вивчення творів на історичну тематику – це не лише занурення в минуле, а й розуміння сьогодення та формування національної свідомості. Для забезпечення мотивації до вивчення творів на історичну тематику варто звернутися до освітньої технології «Едьютейнмент», яка останніми роками набирає все більшої популярності. Едьютейнмент – це нова технологія, яка ґрунтується на отриманні студентом та педагогом задоволення від процесу навчання (первинного інтересу до предмета, явища, інформації), заснована на концепції захоплення від розваги в навчанні [1].

Дослідженням технології едьютейнменту серед зарубіжних дидактів займалися Д. Букінхем, Р. Донован, З. Казанчі, Ю. Неймц, З. Окан, М. Скелон, Й. Трна, В. Янг; серед україністів – Т. Андрющенко, Н. Кантаржі, К. Крутій, М. Пасічник, І. Сухопара, Ю. Тимошенко, А. Троян, С. Хіврич, О. Смолянова, Н. Гончарова [5].

Стрімкий розвиток комп'ютерних і мультимедійних технологій, зростання ролі інтернету, соціальних мереж дають поштовх і підґрунтя для створення й безперешкодного використання цифрових зразків едьютейнменту в аудиторному / позааудиторному процесі. Це сприяє покращенню показників ефективності засвоєння навчального матеріалу, розвитку пізнавальної активності й емоційно-ціннісної компоненти навчання здобувачів освіти завдяки активному долученню до процесу сприйняття і створення навчального контенту.

Залучення всіх учасників навчального процесу у вибудовану викладачем нестандартну навчально-ігрову реальність прискорює зміну звичних для студентів емоційно-нейтральних ролей об'єктів навчання на його суб'єктів – активних учасників змодельованих навчальних ситуацій. Зацікавленість процесом опанування матеріалу позитивно впливає на його засвоєння [5, с. 142].

На етапі актуалізації опорних знань виправдане застосування методу ігрової вікторини в режимі реального часу, яка максимально активізовує студентів та мотивує для подальшої співпраці. Зручним ресурсом для її підготовки є онлайн-сервіс «Wordwall».

Перш за все при вивченні твору історичної тематики необхідно дослідити історичний період, який охоплюватиме зображені події. Це дасть можливість краще зрозуміти мотиви героїв та їхні вчинки. «Україна в огні» – один із найсильніших творів української літератури про трагедію народу в роки Другої

світової війни. Занурити студентів в історичний контекст твору можна за допомогою віртуальної екскурсії до музею Другої світової війни. Набагато цікавіше відвідати віртуально музей, аніж прослухати доповідь чи історичну довідку про ці події. На сьогодні є багато віртуальних екскурсій та турів, розроблених різними фондами, музеями, культурними центрами тощо. Також викладач може самостійно створювати віртуальні екскурсії за допомогою спеціальних онлайн-сервісів. Наприклад таких, як «Tour Builder», «StoryMapJS», «Tour Creator», «Panoraven» тощо.

Неправильно будувати всю екскурсію на застосуванні єдиного методичного прийому. Для проведення віртуальної екскурсії варто застосовувати методичні прийоми показу та голосового супроводу [4, с. 96]. Наприклад, прийом коментування, який передбачає тлумачення побачених предметів, явищ, подій. Студенти за допомогою коментарів можуть демонструвати знання з історії України, здійснюючи міждисциплінарні зв'язки, які є необхідною умовою для формування чіткої системи знань. Також необхідно використати прийом цитування, щоб увиразнити особливості історичного періоду. Як випереджальне завдання, студенти можуть підготувати цитати відомих людей про Другу світову війну. Викладачеві доречно навести цитати зі щоденника О. Довженка, як от: «Людська душа – це чаша для горя. Коли чаша повна, скільки не лий уже, більше не вміститься», «Погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія», «Війну називають мистецтвом. Вона таке ж мистецтво, як шизофренія або чума» [3]. Також ці цитати можна використати у вигляді епіграфів, і протягом різних етапів заняття апелювати до них. Концентрація уваги на цих цитатах дозволяє ще до загального аналізу змісту твору «Україна в огні» зрозуміти, про що піде мова і які висновки будуть зроблені в кінці заняття.

Окрім проведення віртуальної екскурсії, можна створити навчальне відео, яке також супроводжувати прийомами коментування та цитування. Найкращими сервісами у створенні навчальних відео є «Clipchamp», «Edpuzzle» та «Camtasia». Таке створення власного медіапродукту викликає цікавіть у творчих студентів. На зміну попереднім прийомам слід застосувати прийом відступу. Він полягає в тому, щоб відійти від теми: розповісти історію, зачитати вірш, обговорити фільм чи виставу. Останнім часом стає більше студентів, які роблять проби пера в поезії. Це не дивно, адже саме поезія швидко й тонко реагує на всі зміни в суспільному житті й просторі війни. Тому, написання заздалегідь власної поезії на воєнну тематику і стане прийомом відступу. Завдання цього прийому полягатиме у знятті втоми і концентрації уваги.

Віртуальна екскурсія реалізує принцип пізнавальної діяльності, сприяє підвищенню цікавості до історичного періоду, зображеного у творі.

Усе різноманіття едьютейнменту можна звести до двох понять: розважальна освіта й освітня розвага. Розважальна освіта – це особливий спосіб навчання, в якому інформація подається в яскравій, цікавій і, в підсумку, виразній формі. Едьютейнмент – це формат освітнього процесу, в якому

освітньо-інформаційний матеріал презентовано із залученням розважальних методик, часто з використанням інформаційних технологій, це одночасне навчання і задоволення цікавості, яка веде до глибокого захоплення проблемою [1, с. 57].

Важливою розважальною методикою при вивченні кіноповісті «Україна в огні» є комікси. До основних переваг коміксів науковці відносять високий рівень інформативності, образність і динамічність відображення інформації, завдяки роботі візуального каналу сприйняття. Структурною одиницею коміксу є кадр, який за принципом побудови значно ближчий до кінематографічного кадру, ніж до ілюстрації, оскільки в цих кадрах ілюстратори використовують різні плани – від дальнього до деталі. Традиційно поєднуються кадри приблизно однакових розмірів, що дає змогу об'єднувати їх у чотири-п'ять смуг-рядків. Водночас оформлення інформації в коміксах покадрово сприяє розвитку причинно-наслідкових зв'язків: оскільки увага зосереджена на дії, а не на описі, то студенти набувають умінь робити розкадрування подій [6, с. 188] Комікси допомагають діагностувати рівень знань змісту прочитаного твору, щоб уникнути простого переказу або бесіди.

Як правило, історичні твори великі за обсягом і мають значну кількість подій та персонажів. За допомогою коміксів найкраще засвоювати сюжет твору. Наприклад, текст можна поділити на певну кількість епізодів і кожен епізод представити у вигляді коміксу. Зразок опису епізодів (за матеріалами сайту «Українська література в коміксах»): 1) родина Запорожців святкує п'ятдесят п'яту річницю матері Тетяни, 2) захоплення німцями Тополівки, матір і Саву поранено під час нальоту фашистів, 3) Олеся попросила Василя Кравчину стати її чоловіком, усвідомлюючи, що попереду час окупації, 4) німці міцно тримають Тополівку у своїх руках, 5) окупантська влада змушує стати старостою, щоб відповідати тільки тому, щоб українці не зникли з цих земель, 6) колишній куркуль Григорій Завгородній теж претендує на посаду старости, але його обирають поліцаєм, 7) за спроби врятувати молодь від відправки до Німеччини на каторжні роботи Лаврін потрапляє до концтабору, 8) Олесю з подругою Христею везуть у Німеччину, 9) зустріч Ернста фон Крауза з Антоніо Пальмою, капітаном італійського карного загону у штабі, 10) відступ німецьких окупантів. На базарі Олеся зустрічається з Христею, 11) Тополівку деокуповано, Еріка фон Крауза вбито, 12) на пожарищі рідного дому збираються ті, хто вцілів. До кожного з епізодів необхідно додати влучні цитати з твору.

Використання методу коміксів розвиває читацькі інтереси в студентів. Найзручнішими онлайн-сервісами для розробки коміксів є «Chogger», «Canva», «Pixton», «Makebeliefscomix».

Для аналізу теми, ідеї, жанру та проблематики твору використовується метод кроссенсу. Кроссенс – це система зображень з певної теми, яка вибудовується на 9-ти квадратах; Картинки пов'язані між собою сенсами. Кроссенс – сучасний методичний прийом візуалізації навчального матеріалу. Наприклад, проблематику кіноповісті «Україна в огні» можна закодувати в зображеннях, використовуючи такі промти: 1) зруйновані будинки та поля, які

були знищені під час війни (проблема знищення українських сіл), 2) знесилені жінки, сповнені горя (проблема жінки на війні), 3) люди, які втрачають все, але зберігають надію на майбутнє (проблема відчаю й надії), 4) солдати-окупанти, що тримають під контролем українські землі (проблема німецької окупації), 5) родини, які зберігають єдність і підтримують один одного під час війни (проблема родинних зв'язків), 6) музичні інструменти, або інші символи української культури, які зберігаються і передаються від покоління до покоління (проблема культурної спадщини), 7) втрати і страждання людей під час бойових дій (проблема втрати і трагедії війни, 8) люди, які приймають рішення під час війни (проблема морального вибору), 9) українські партизани або герої, які борються за свободу своєї землі (героїзм українського народу).

Метод кроссенсу можна використовувати і як презентацію історичного періоду, про який йдеться у творі.

Роботу доцільно організувати із готовими кроссенсами, а також запропонувати студентам їх створити самостійно. Зображення до кроссенсів можна обрати з наявних у мережі Інтернет, а можна згенерувати за допомогою штучного інтелекту, зокрема в цьому допоможуть сервіси «Copilot», «Lexica.art», «Craiyon» тощо.

Під час масового переходу на дистанційне навчання найбільшою втратою стала групова робота. Сьогодні, як ніколи, студентам потрібна соціальна взаємодія та співпраця, адже більшу частину навчального часу вони почуваються ізольованими від своїх одногрупників. Одним із методів активного залучення студентів є робота в сесійних залах відеоконференції в Zoom. Така робота повністю імітує реальну групову роботу. При вивченні кіноповісті «Україна в огні» до методу групової роботи найкраще звернутися під час розгляду питання образної характеристики героїв. Система образів у творі досить розгалужена і детальний аналіз кожного героя потребує багато часу. Необхідно розподілити аудиторію на невеликі групи, кожна з яких працюватиме над презентацією окремого героя.

Паралельно з методом групової роботи слід застосувати метод кластеру, який унаочнить та систематизує матеріал, над яким працюватимуть студенти. Представлення інформації у формі кластера сприяє творчій обробці. Кластер – виділення змістових одиниць тексту та їх графічне оформлення у формі пучка. Кластер включає ключові слова, ідеї, подані в логічній складності текстових суб'єктів, які створюють цілесну і наочну картину. Метод «кластера» дозволяє представити на занятті великий обсяг інформації в структурованому і систематизованому вигляді, виявити ключові слова теми [7]. Цей метод легко застосовувати на онлайн-сервісі «Canva», надавши доступ до заготовлених шаблонів для групового заповнення. Також в рамках технології едьютейнменту доцільно додати до групової роботи завдання зі створення портрету героїв за допомогою штучного інтелекту. Отже, результатами групової роботи буде: дискусія з характеристики образів, кластери, згенеровані портрети героїв твору.

Такий аналіз художніх персонажів допоможе висвітлити життя людей у роки Другої світової війни.

Завершальним етапом аналізу кіноповісті буде перегляд фрагменту з фільму «Україна в огні» (1943) з розмовою німців. Цитата, коли персонаж німець Ернст фон Крауз каже сину: «Так не підкорятися, як це роблять українці, можуть тільки люди високої марки», є дуже важливою. Її можна спроєктувати на сучасні події, згадати тих, хто сьогодні боронить нашу країну.

Отже, технологія едьютейнменту розвиває пізнавальний процес у здобувачів освіти, стимулює до подальшого вивчення дисципліни та дослідження історичних процесів, зображених у творах. На заняттях з вивчення історичних текстів доцільно використовувати такі засоби едьютейнмента як віртуальні екскурсії, презентації власних художніх текстів, фрагменти кінофільмів, ігрові онлайн-вікторини, створення кластерів, кроссенсів, коміксів. Використання зазначених методів допоможе зробити процес вивчення текстів історичної тематики не тільки корисним, але й захоплюючим для здобувачів освіти. Технологія «Едьютеймент» в поєднанні з традиційними дидактичними методами і прийомами максимально залучає студентів до вивчення творів, зокрема й історичної тематики.

Література

1. Боруцька Л. Едьютейнмент в освіті. *Розвиток професійної майстерності педагога в умовах нової соціокультурної реальності* : зб. матеріалів IV Міжнародної наук.-практ. конференції (м. Тернопіль, Україна, 15–16 квітня 2021 року). Тернопіль : Тайп, 2021. С. 57–60.

2. Довженко О. Вибрані твори. Україна в огні. Ніч перед боєм. Зачарована Десна. Київ : Андронум, 2021. 113 с.

3. Довженко О. Щоденник (1941–1956). Київ : Центр учбової літератури, 2021. 214 с.

4. Коваленко О. Використання віртуальних екскурсій як сучасних форм організації навчального процесу. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 9. Т. 1. С. 94–973.

5. Лещенко Т., Жовнір М. Технологія едьютейнменту в навчальному процесі медичного ЗВО: доцільність упровадження й переваги. *Медична освіта за новими стандартами: виклики та інтеграція в міжнародний освітній простір* : матеріали навч.-наук. конф. з міжнар. участю. Полтава, 2023. С. 141–143.

6. Лілік О. Особливості використання коміксів на уроках української літератури *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. 2021. № 17. С. 185–197.

Чемеровська З. Кластер як один із методів формування критичного мислення школярів на уроках зарубіжної літератури. URL: https://z-3.jimdofree.com/методика/кластер-як-один-із-методів-формування-критичного-мислення-школярів/ (дата звернення 10.10.2024).

Федоренко О. Б.
к. філол. наук
викладач української мови та літератури
Центр підготовки і перепідготовки робітничих кадрів № 1, м. Кривий Ріг

НОМІНАЦІЯ КОЗАКА-ХАРАКТЕРНИКА В ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ПАМ'ЯТКАХ

Поняття «козак-характерник» уживається в галузях історії, фольклористики, культурології, мовознавства, літературознавства і є невіддільною частиною семантичного шару військової культури України.

В. Чабаненко підкреслив неоднозначне ставлення до характерників: у військово-тактичній справі їх цінували, а в побуті навпаки – боялися й цуралися, оскільки вважалося, що вони пов'язані з нечистою силою [14, с. 604]. Натомість І. Каганець побачив козаків-характерників, передусім, із релігійного погляду як прояв «боголюдського архетипу» [1, с. 103]. Науковці впевнені: такі уявлення сформувалися через те, що козаки-характерники досягали надзвичайних успіхів у розвитку внутрішніх сил і можливостей, тому й були непереможними в бою [10, с. 193].

Однією зі спроб сформулювати категорію «характерництво» можна назвати працю Б. Сушинського «Всесвітня козацька енциклопедія» (2007). Але і тут простежується невідповідність понять. Так, автор наголошує то на набутих уміннях козаків-характерників («Козаки-характерники (козаки-кіри) – спеціально підготовлені козаки, які володіли спеціальними знаннями, принципами та методиками фізичного і духовного перевтілення» [13, с. 195]), то на їх генетично закладених екстрасенсорних здібностях: «Характерник (галдовник) – "характерниками" називали козаків, які були, як би ми тепер сказали, екстрасенсами; уміли "заговорювати" рани, вводити в оману ворога й, очевидно, володіли сильним гіпнозом» [13, с. 484].

В. Чумаченко переконаний, що козаки-характерники (або «воїни-кіри») могли входити в особливий психофізичний стан «поширеного» («екстрасенсорного») сприйняття всесвіту («надсприйняття») [15, с. 5, с. 202]. Тоді козаки-характерники виявляли надзвичайну духовну силу – неабияку витримку в походах, рідкісну сміливість у битвах і неймовірну мужність під час катувань, долаючи зі сміхом муки і смерть [9, с. 169]. Засвоївши складну систему психофізичної підготовки, українські характерники унікально розвивали силу духу – розумом і волею опановували власні інстинкти й емоції [2, с. 32, с. 151]. Характерних козаків вирізняли незвичайна (характерна) поведінка, унікальні риси характеру, самобутність у мовленні, зовнішності та в цілому «овіяна духом істинність, постанова себе у житті» [15, с. 16].

Розкриваючи таємниці бойових мистецтв України, Т. Каляндрук теж акцентує надзвичайні екстрасенсорні здібності характерників (навіювання, гіпноз, яснобачення, телепатія), що допомагали як для зцілення поранених, так і для перемоги над ворогом [2, с. 30]. В. Чумаченко відзначає своєрідність психіки козаків-характерників, що формувалася і особливо яскраво виявлялася в

екстремальних умовах смертельної загрози, оскільки саме вони – щонайперші надійні оборонці рідної Батьківщини. Надзавданням козаків-характерників було навчитися керувати власним життєвим шляхом [15, с. 15–16].

А. Клос розуміє «характерництво» як особливий, саме військовий різновид визначних умінь і навиків винятково талановитих і здібних людей [4, с. 24]. Невразливість козаків-характерників до куль та іншої зброї дослідник пояснює надзвичайною швидкістю рухів і блискавичністю їхньої реакції – здавалося, характерники справді щезали, зсуваючись з лінії ворожого нападу [4, с. 33].

Т. Каляндрук подає й саме поняття «характерник», виводячи його значення від поняття «характер»: «… характерник – це воїн, який володіє своїм психічним станом, волею і завдяки цьому може впливати на волю інших людей»; «за допомогою спеціальних тренувань оволодів своїм духом – "характером" і займає певний сан (посаду) в козацькій військовій ієрархії» [2, с. 33]. Дослідник наголошує і на важливості випробувань характеру, які мав пройти ініціант [2, с. 37].

Особливе зацікавлення вчених викликають унікальні особистості, а то й цілі соціально-історичні групи, які видаються настільки незвичайними, що їм приписують надлюдське походження, незвичайні властивості, а то й божественну природу [5, с. 66]. Усе це відтворене вже в архаїчних епічних пам'ятках, де герой проявляє риси першопредка, шамана, царя-жерця, тому богатир перемагає не стільки мечем, а завдяки чаклунству і хитрощам [8, с. 228]. А про чаклунство князя-перевертня Всеслава Полоцького, персонажа «Слова о полку Ігоревім», уже не раз було сказано. Наприклад, Ф. Кардіні вважав, що князь-чаклун, страждаючи, добровільно перетворюється на вовка. Однак, можливо, перевертництво Всеслава Полоцького і його «подвійна природа» зумовлені божим покаранням за його злодіяння [3, с. 119].

У пізніших пам'ятках літератури зафіксовано різні номінації незвичайних людей. Так, у «Лексиконі славеноруському» (1627) Памви Беринди знаходимо слова «чародѣй: чаровникъ» [6, с. 156], а в «Синонімі славенороссκій» (середина або ІІ половина XVII ст.) невідомого автора доповнено цей синонімічний ряд – «балый волхвъ, волшебникъ, wбаватель, wбаянныкъ» [7, с. 168]. А оскільки у «Словнику української мови» (1909) Б. Грінченка поняття «характерник» тлумачиться як «чародей, колдун» [11, с. 387], тож не дивно, що саме це визначення («чаклун, чарівник») знаходимо і в сучасних тлумачних та етимологічних словниках, а також у словниках синонімів української мови [12, с. 25], і в працях із мовознавства.

Дослідники проводять етимологічні та історичні (просторово-часові) паралелі між українськими козаками-характерниками і незвичайними воїнами інших народів: скандинавськими берсеркерами й ульфхеднарами, ірландськими феніями, білоруськими велетами (волатами, лютичами або лютинами). Наприклад, схожими у їхніх рисах і здібностях є унікальні вміння володіти своїми емоціями та виявляти в екстремальних ситуаціях рідкісну силу духу, уміння скопіювати поведінку тварин («перевтілюватися» в них), уміння «розуміти» думки, настрої супротивника. Вивчення явища характерництва допоможе пояснити прадавнє походження воєнного мистецтва, з'ясувати джерело зародження та творення козацтва.

Література

1. Каганець І. Арійський стандарт: Українська ідея епохи великого переходу. Київ : Вид-во А. С. К., 2004. 336 с.
2. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 304 с.
3. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства ; пер. с ит., вступ. ст. В. Уколовой. Москва : Прогресс, 1987. 384 с.
4. Клос А. І. Характерництво в духовній культурі запорозького козацтва. *Культурологічний вісник Нижньої Наддніпрянщини.* 2009. С. 23–34.
5. Козлов А. Духовність як літературознавча категорія : монографія. Київ : Акцент, 2005. 272 с.
6. Лексикон славеноруський Памви Беринди ; підгот. тексту і вступ. ст. В. Німчука. Київ : В-во АН УРСР, 1961. 272 с.
7. Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма славенороссkая ; підгот. текстів пам'яток і вступ. ст. В. Німчука. Київ : Наук. думка, 1964. 202 с.
8. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва : Наука, 1986. 320 с.
9. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
10. Руденко Ю. Основи сучасного виховання. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. 328 с.
11. Словарь української мови : у 4 т.; зібрала редакція журнала «Кіевская Старина» ; ред. Б. Грінченко. К. : Вид-во АН УРСР, 1959. Т. 4. : Р–Я. 563 с.
12. Словник української мови : в 11 т.; ред. кол.: І. Білодід (гол.) та ін. ; редактор тому С. Головащук ; укл. В. Білоноженко та ін. ; Ін-т мовознавства ім. О. Потебні АН УРСР. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 11. : Х–Ь. 699 с.
13. Сушинський Б. Всесвітня козацька енциклопедія XV – початку XXI століть. Одеса : Видавничий дім «ЯВФ», 2007. 570 с.
14. Українське козацтво : мала енциклопедія ; кер. авт. колект. Ф. Турченко; відп. ред. С. Лях. 2-ге вид., доп. і перероб. Київ : Генеза; Запоріжжя : Прем'єр, 2006. 672 с.
15. Чумаченко В. Шлях у невимовне : зб. матеріалів з проблем сучасної езотерики. Кривий Ріг : ПП «Видавничий дім», 2000. 208 с.

Федоряка Л. Д.
к. філол. наук, доцент
Криворізький державний педагогічний університет

ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ У ТВОРАХ Т. НЕША: КЛАСИФІКАЦІЇ І ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ

Про єлизаветинського письменника-сатирика Томаса Неша в зарубіжному і вітчизняному літературознавстві написано чимало наукових розвідок. Як біографія, так і художня специфіка та стильова палітра різножанрових творів письменника з кінця XIX ст. і до сьогодні спонукають дослідників до наукового пошуку. Про історичний аспект його творчості, втім, написано небагато. У своїй першій повноцінній розвідці про роль історичних постатей у творах сатирика я доводила, що у памфлетах вони використовуються для того, «щоб порушити актуальну проблему, підсилити авторську негативну рецепцію і виразити критичну візію ганебних моральних вад», і дійшла висновку, що в загальному вони «виконують роль каталізатора або інтенсифікатора сатиричних інтенцій Т. Неша». У романі «Нещасливий мандрівник» «вінценосні особи… не є детально зображеними художніми персонажами, вони мають характер фонових – їх обговорюють, на їхньому тлі відбуваються реальні історичні або романні події», а щодо таких легендарний постатей як Еразм, Мартін Лютер і Томас Мор, то «вони є своєрідними дійовими особами твору» [1, с. 309].

Базуючись на раніше зроблених висновках, у цьому дослідженні продовжу вивчення проблеми «Неш і історія» під відмінним кутом зору: зосереджусь на інших закономірностях, спробую репрезентувати статистику і зробити класифікації. Таким чином можна буде ще ближче підійти до розуміння Нешевого історизму. Як і минулого разу, матеріалом для дослідження оберу два найрепрезентативніші в цьому контексті твори письменника – памфлет «Пірс Безгрошовий» та роман «Нещасливий мандрівник». «Нешева Пісна їжа» теж може позмагатися з цими творами у кількісних показниках, але з певних причин її варто залишити поза межами компаративного аналізу.

У цих двох творах Т. Неш настільки часто згадує про історичних діячів різних рангів, що видається доцільним запровадити кілька класифікацій. У основі першої – якісний підхід. Усі історичні постаті із двох означених текстів з певною долею умовності можна розділити на чотири категорії: 1) королівські особи; 2) реальні історичні особистості (деякі відносно); 3) філософи; 4) письменники.

Так, у тексті «Пірса…» автор згадує про наступні королівські персоналії: Герцога Норфольського, Короля Іспанії Філіпа, короля Англії Едгара, Короля Франції Карла. До реальних постатей з цього памфлету слід віднести чаклуна Корнелія Агріппу, царицю Єгипту Клеопатру, а також давньогрецьку царицю Єлену. Серед філософів найчастіше автором згадуються Цицерон і Аристотель, а серед письменників – Овідій, Дж. Чосер, Ф. Бекон, Т. Мор, Р. Грін, Ф. Сідні.

У «Нещасливому мандрівникові» ці категорії мають наступне наповнення: королівські особи – Король Генріх VIII, Герцог Саксонський, Лорд Кромвель, Король Карл V, герцог Флорентійський, Король Іспанії Філіпп; серед відомих фігурують німецький політичний діяч Джон Лейден, англійці кардінал Волсі і Генрі Говард, граф Суррей, уже згаданий чаклун Корнелій Агріппа, а також Понтій Пілат. Серед філософів Неш згадує Цицерона і Сенеку, а серед письменників – Вергілія, Овідія, Т. Мора, Е. Роттердамського, П. Аретіно. Тут, на відміну від «Пірса Безгрошового», більше історичних особистостей, що належать до категорії «вінценосні особи».

Якщо порівнювати якісний склад чотирьох категорій із двох творів, то в обох присутні згадки про Філіпа Іспанського, Корнелія Агріппу, Цицерона, Томаса Мора, Овідія. Але, на відміну від «Мандрівника…», у «Пірсі…», де кілька текстових фрагментів присвячено театрові і театральним постановам як засобу боротьби з лінощами, є згадки про відомих акторів єлизаветинських театрів – Неда Аллена, Нелла і Бентлі.

Майже всі представлені вище історичні постаті найчастіше виконують роль інтенсифікаторів або ідентифікаторів авторських сатиричних інтенцій. Інколи вони самі постають об'єктами сатири (як Джон Лейден) або є учасниками подій (як Король Генріх VIII). Так, гостросатиричні оповідки про Короля Іспанії Філіпа у «Пірсі Безгрошовому» Неш використовує для того, аби розкритикувати людську заздрість. Авторська експліцитна критика відчутно проступає в наступному фрагменті: «Ось іще один ворог людства, …*Філіп Іспанський,* якому було мало бути богом золота і першим володарем європейського багатства, так тепер у нього з'явилася ще й спрага до людської крові; це він, який уже однією ногою в могилі, а все набиває собі черево землею; як вовк, що хоче зжерти коня, щосили налітає йому на голову, щоб збити з ніг, і не відступає, поки не з'їсть, так і цей вовчий ненормальний узурпатор, що хоче загарбати весь християнський світ навалами, набиває свої скарби індійською землею, щоб зробити свою злобу сильнішою, а потім влітає у Францію і Бельгію і не відступає (як вовк), поки не виїсть усіх їхніх запасів і не назбирає собі, тиран, здобичі з трупів у обох королівствах» [2, с. 17].

Овідія, якого він обожнював з часів навчання в Кембриджі, Т. Неш чимало цитує і в романі, і в памфлеті для авторитетної інтенсифікації власного бачення певних проблем і популяризації античної спадщини на теренах єлизаветинської літератури – приміром, памфлет «Пірс Безгрошовий» завершується двовіршами Овідія в оригіналі. Корнелій Агріппа у обох аналізованих творах є своєрідним індикатором, що ілюструє Нешеву словесну боротьбу з потойбічними силами і їх прихильниками, і декларує його достеменну позицію. Цицерона Неш не цитує, але у описах італійського простору з роману «Нещасливий мандрівник» повертається до історичного минулого цієї країни і апелює до римського філософа.

Як бачимо, співпадінь у застосуванні ідентичних історичних персоналій у обох творах небагато. Це свідчить про начитаність і про високі інтелектуальні

здібності Неша, його бажання і можливості послуговуватися різним автентичним матеріалом у різних творах.

Трапляється так, що у одному текстовому фрагменті Т. Неш застосовує кілька історичних персоналій, що також є особливою прикметою його творів. Це підтверджує наступний епізод: «…Скільки житимемо, стільки й будемо славити безсмертного сера Філіпа Сідні, якого шляхетний Салюстій прославив разом із сером Ніколасом Беконом, Лордом Кіпером, і веселим сером Томасом Мором як головних світочів нашої англійської мови! Не стільки про них, скільки про пана Бейлі із Саутворку та його дружину з Бату, про яку Чосер так багато розповідає в своїх «Кентерберійських оповіданнях», будуть говорити, доки в Баті чи в Саутворку є непристойні будинки...» [2, с. 21]. У цьому фрагменті Неш передусім віддає данину письменникам, яких поважав як літературних учителів (Джеффрі Чосера, Томаса Мора, Філіпа Сідні). І ці історичні постаті, які є ілюстративним матеріалом до фрагменту «Плоди поезії», не виступають об'єктами або засобами формування сатиричного ефекту. Проте, водночас, згадкою про Чосера і його славнозвісну батську ткалю Неш натякає на проблему жіночої розбещеності, яку він піддавав нещадній критиці у «Звинуваченні в Розбещеності» з цього ж памфлету. Тож принагідно зазначимо, що для висміювання однієї й тієї ж хиби сатирик залучає персоналії різних відомих особистостей.

І навпаки. Т. Неш долучає одні й ті ж персоналії до репрезентації і сатиризації різних соціальних і моральних дефектів єлизаветинського суспільства. Приміром, щоб виразити своє невдоволення статусом професійного письменника в єлизаветинській Англії, Неш послуговується інформацією про Філіпа Сідні: «Вельмишановний сере Філіпе Сідні, ти знав усе, що має знати освічена людина: знав, що таке біль, що таке праця, що таке страждання, що таке шлях до досконалості; ти міг би дати своє ім'я кожній чесноті і бути неперевершеним у будь-якій справі, і оцінити заслуги кожного літератора, бо немає нікого більш доброчесного, дотепного і розумного, ніж ти сам» [2, с. 6]. Цей панегірик потрібен Нешеві для того, аби підсилити значущість соціального статусу професійного письменника за часів Єлизавети і привернути до цієї проблеми увагу владних структур. Причиною апеляції Неша до Сідні є переконання автора «Пірса …» в тому, що цей статус у першу чергу має гарантувати освіта, але у Лондоні все виявилося зовсім інакше.

Окремо слід говорити про апеляції Т. Неша до Королеви Єлизавети у двох аналізованих творах. Специфіка полягає в тому, що прямих звернень немає, а є імпліцитні. Для того, приміром, щоб висловити сатиричне ставлення до Королеви і її ганебної жіночої поведінки, письменник наводить приклади з життя відомих грецьких розпусниць. «Звичай – це закон, а звичка до похоті встановлює свої закони, а точніше живе без них. Лаїс мала стільки поетів-коханців, але не змогла вберегти свою красу, хоч і хвалили вони її; … Клітемнестра, яка вбила свого чоловіка, щоб насолоджуватися перелюбником Егісфом, і щодня купалася в молоці, щоб зберегти свою молодість, дожила до тих часів, що їй стало соромно дивитися на себе в дзеркало, бо тіло зів'яло, а

розуму так і не побільшало. Люди тикали на неї пальцями як на вбивцю, малі діти сміялись над нею як над повією; ганьба, страждання, хвороба, жебрацтво – найвірніший кінець похоті» [2, с. 32]. Як бачимо, персонажі Лаїс і Клітемнестра, на які спрямована експліцитна критика автора, допомагають йому завуалювати достеменне ставлення до Королеви, а читачеві – розшифрувати його.

Друга класифікація може буде розроблена на основі національного принципу. Як показує статистика, Неш використовує белетризовані історичні оповідки як про англійських відомих історичних діячів (про багатьох англійських королів), так і про представників інших європейських країн (про Філіпа Іспанського).

Третю класифікацію можна створити з урахуванням рівня популярності і англійських історичних осіб, і представників інших західноєвропейських країн. Для реалізації своїх імперативів Т. Неш інколи послуговується не настільки відомими у єлизаветинську добу історичними постатями, як, приміром, Овідій або Король Генріх VIII. У «Звинуваченні в Переїданні» з «Пірса Безгрошового», наприклад, Неш застосовує персоналії наступних історичних осіб: римських імператорів, що правили після Августа, доктора Ватсона, який, судячи з контексту, був його викладачем у коледжі Святого Джона в Кембриджі, Альфонса, духовного наставника Короля Іспанії Філіпа, а також іспанського драматурга Тірсо де Моліни. Усі вони (за винятком іспанського драматурга) не є настільки відомими, як, приміром, Король Іспанії, і не є англійцями за походженням (за винятком того ж-таки Тірсо де Моліни). Розглянемо детальніше, як і з якою метою Неш використовує образи цих відомих постатей у памфлеті «Пірс Безгрошовий».

На початку «Звинувачення в Переїданні» письменник розповідає про римських імператорів, які «правили після Августа» і про те, що вони «надто страждали на цей порок, адже одні харчувалися лише фазанячими і солов'їними язиками, а інші витрачали за один бенкет стільки, скільки король витрачає за рік» [2, с. 25]. Реальний факт із життя римських імператорів слугує в цьому випадку експліцитним поганим прикладом для читачів, які знають за собою таку ваду.

Далі автор репрезентує анекдот про доктора Ватсона: «Якось, під час Посту чи в рибний вечір, він з багатьма своїми друзями і знайомими випадково опинився в компанії одного лікаря, який, коли всі гості взялися за поставлені на стіл пісні страви, ... прошмигнув повз них, і, оскільки на столі був один шматок м'яса для тих, у кого слабкий шлунок, він швиденько з'їв його, щоб щось тримало його весь день. Після того, як голод (наполовину втамований) повернув йому мову, на своє виправдання він сказав приятелеві, що привів його сюди: «Profecto, Domine, ego sum malissimus piscator» («я справді поганий рибалка» – Л. Ф.), під piscator маючи на увазі рибалку (вільного в діях, як і malissimus, хоча про це ніхто й не сперечається). At tu es bonissimus carnifex («але ти дуже гарний м'ясник» – Л. Ф.) дотепно відповів йому доктор Ватсон. Так і про нас можна сказати, що ми є malissimi piscatores, але bonissimi carnifices» [2, с. 25]. Між

рядків цієї оповідки теж можна прочитати пораду читачам споживати більше риби, особливо в Піст, і таким чином стримувати себе у вживанні шкідливої їжі хоча б у встановлений для цього час.

Ще однією правдивою історією Т. Неш переконує читачів у тому, що переїдання шкідливе для здоров'я: «Альфонс, сповідник короля Філіпа, що приїхав з ним до Англії, був настільки поміркованим в харчуванні, що їв лише раз на день, і то мало і скупо, але й цього мізеру йому вистачало, аби тримати тіло і душу. Якось, коли випало йому щастя бути на урочистому бенкеті, він для годиться сидів поруч з іншими гостями, але ніякими вмовляннями не міг змусити себе з'їсти хоч щось; нарешті, коли на стіл поставили фрукти, він взяв із тарілки яблуко і поклав його в кишеню, а гість, що сидів навпроти нього, спитав: «Господи, cur es solicitus in crastinum?» «Пане, це ви вже дбаєте про завтрашній день?» На що він спокійно відповів: «Imo hoc facio, mi amice, ut ne sim solicitus in crastinum». «Ні, я роблю це, мій друже, щоб не дбати про завтрашній день». Ніби одного яблука вистачить йому на цілий день…» [2, с. 25]. Тут ми бачимо позитивний приклад, але автор скористався ним для імпліцитної критики тих, хто не здатний стримати свого апетиту.

Оповідка під назвою «Про Тірсо де Моліну» репрезентує окремі факти з біографії відомого в ті часи іспанського драматурга: «Граф Моліна жив собі з великою помпою та вишуканістю, бо йому дозволяли статки, і ні про що більше не думав, крім як заволодіти іспанським королівством. Але якось граф упав у глибоку меланхолію й почав міркувати над тим, що таке світ, наскільки нікчемними й непотрібними були його розваги, і скільки разів він ображав Всевишнього перенасиченням, пияцтвом, гординею, розбещеністю тощо. З тих пір стало тяжко йому жити в такому багатстві, і вирішив він позбутися всіх принад і вести найсуворіший спосіб життя, який тільки був відомий у його країні. Він став членом Ордену, представники якого не їли м'яса, ніколи не просили добавки, не відкладали їжу про запас, а все віддавали біднякам, бо інакше їх карали нещадно» [2, с. 25]. Тут, як бачимо, Неш відверто закликає читачів до рішучих дій у боротьбі з ганебними вадами, які змінять їхнє життя на краще.

Як бачимо, три останні з процитованих оповідок автор використовує з метою демонстрації скептико-сатиричного ставлення до тих, хто неспроможний контролювати свій апетит і через це страждає. В якості прийому Неш використовує ідеалізовані позитивні оповідки про відомих історичних персоналій, що містять завуальований критичний потенціал. У останньому, зокрема, автор закликає не до буквального сприйняття (виховати в людині прихильність до подібного аскетичного способу життя), а до того, щоб спричинити певні зрушення, передусім, у свідомості людини, якій власними силами не вдається позбутися згубної для здоров'я ненаситності.

Чотири проаналізовані історії, в яких фігурантами виступають історичні особистості різних країн, періодів, сфер суспільної діяльності, експліцитно і імпліцитно критикують переїдання як етичну і фізичну ваду, і людей, які не усвідомлюють її шкідливого впливу на здоров'я і життєдіяльність.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок про особливості залучення історичних постатей до Нешевих текстів. Виокремлення чотирьох категорій осіб уможливлює розуміння авторської мотивації. Поява історичних постатей стимульована поважним ставленням автора до історії і літератури Англії, і свідчить про риси історизму у його прозі. Незалежно від періоду, національності, статусу, виду соціальної активності, популярності, усі історичні постаті у двох аналізованих творах застосовані Нешем з однією метою – реалізації різнопланової критики.

Література

1. Федоряка Л. Історичні постаті у художньому просторі творів Томаса Неша. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) ; редкол. : Н. Горбач (відп. ред.), В. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 302–309.

2. Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil: The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. ; ed. from the original texts by Ronald B. McKerrow. Oxford : Basil Blackwell. Vol. 1. 1958. 111 p.

Федько О. Ю.
к. філол. наук, викладач
Запорізький державний медико-фармацевтичний університет

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ЖИТТЄПИС І. СІРКА ЯК ЗАСІБ СУБ'ЄКТИВІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ У РОМАНІ Л. ГОРЛАЧА «ЧИСТЕ ПОЛЕ»

Художні тексти історичної тематики становлять особливий інтерес для літературознавців з огляду на їхній інтегральний елемент – історіософію, тобто уявлення митця про події минулого і їхню роль у розвитку суспільства, сформовані у відповідну добу домінанти національного світогляду, культурні універсалії і символи. Тернистий шлях українського народу до незалежності і необхідність обстоювати свою самість зумовили специфічне ставлення до пережитого. За словами К. Кислюка, історіософія є «панівним різновидом історичного пізнання в національних культурах, у яких – на перетині дійсно трагічних обставин їхнього історичного буття й особливих, "кордоцентричних", ментальних стереотипів світосприйняття – склалась унікальна історична свідомість, особливе трагічне ставлення до своєї історії, сублімоване вірою у світле майбутнє» [3, с. 20–21].

Леонід Горлач є представником того покоління митців, які відчувають наслідки радянської політики та репресій, викривленість історії («її, опухлу від духовного голоду, теж прикопали на пустирі, і це не могло мені не боліти» [4]) і намагаються у художній формі створити нові історичні наративи, заповнити наявні лакуни, відновити історичну тяглість та показати події з проукраїнської перспективи. Як слушно зазначає Т. Кремінь, історичний роман у віршах «характеризується ще й належною кількістю як справжніх, історично обумовлених, так і вигаданих персонажів, панорамністю зображення подій у хронологічній послідовності, розмаїттям тісно переплетених між собою сюжетних ліній, а позасюжетні засоби творення образів надають певного звучання характерам, проявлених як статично (внутрішні монологи, роздуми), так і в безпосередній дії» [5, с. 52]. П'ять історичних романів у віршах Л. Горлача («Чисте поле», «Перст Аскольда», «Слов'янський острів», «Руїна (або життя і трагедія Івана Мазепи)», «Мамай») містять ретроспективну і глибоко рефлексійну візію окремих сторінок слов'янської історії.

Однією з найбільш знакових і легендарних постатей української історії є І. Сірко, що підкреслюють відомі історики та фольклористи Д. Бантиш-Каменський, А. Кащенко, Н. Марковін, С. Мишецький, В. Смолій, Б. Сушинський, Д. Яворницький та ін. Його виняткову політично-історичну роль показують й митці слова, зокрема В. Веретенников («Запороги»), В. Кулаковський (роман «Іван Сірко»), В. Малик (тетралогія «Таємний посол»), Ю. Мушкетик («Яса»), М. Тютюнник (роман у віршах «Іван Сірко»), В. Чередниченко («Фастів»), С. Черкасенко («Про що тирса шелестіла»), А. Химко (трилогія «Засвіти») тощо. «У ньому відбилися національні

риси українства… Такого "характерника" не кожний народ має» [6], – зазначає Л. Горлач і закономірно присвячує один із своїх ліро-епічних текстів цій постаті.

Прикметними рисами історіософії творів Л. Горлача є глибока персоналізованість, суб'єктивний характер відтворення дійсності, ретроспективний життєпис головних персонажів і опосередкована оцінка через їхню рефлексію інших історичних постатей. Загалом, фокусування наратії на долі конкретної особистості, розкриття її мотивації, реакцій на події характерні для українських текстів історичної тематики. Я. Поліщук вказує на тенденцію до переоцінки історичного досвіду в літературних творах, яка базується «на відкритті в минулому досі не зауважених людських драм і трагедій, що мають універсальний вимір і своєрідно кореспондують зі світом переживань нашого сучасника» [7, с. 16].

Відповідно до усталеної в українській культурі традиції ідеалізації постаті І. Сірка кошовий отаман показаний у романі Л. Горлача «Чисте поле» як сміливий і шляхетний ватажок, полководець, а не політик. Письменник увиразнює у цьому образі чесність, вірність козацтву і його звичаям, відданість українській землі.

Створюючи наближений до Мудрого Старого архетипний образ, митець показує козацького ватажка у зрілому віці, підкреслюючи його досвід, мудрість і честь. Л. Горлач демонструє обізнаність із біографічними даними, переплітаючи достовірні факти із особистого життя з художнім домислом, зокрема описуючи такі знакові події, як смерть матері кошового, його стосунки з дружиною Софією, загибель сина Петра, ув'язнення в Батурині, заслання й плани втечі, несподіване помилування від царя. Домінанти образу І. Сірка увиразнює універсалія чистого поля, яка є наскрізною для аналізованого тексту і пов'язана з ратною традицією і лицарством («чистеє поле, де миру нема» [1, с. 520], «де на однім стеблі і слава, й згин» [1, с. 611]). Звертаючись до дружини із пророчими словами, головний герой наповнює цей топос значеннями перемоги, успіху, чеснот і моральності: «іще не встиг від тебе відійти, / а попіл покриває чисте поле» [1, с. 578], що органічно вписується в національну культурософію. Так, О. Кирилюк зазначає, що «степ для українця не просто географічне поняття, а соціальний ґрунт» [2, с. 27], адже «не тільки життя вимірюється полем ("Життя прожити – не поле перейти"), але і його гідність ("Коли ж я у полі, тоді я на волі")» [2, с. 27]. Головним життєвим орієнтиром І. Сірка митець робить заповідь «поможи нам, доле, / не осквернити наше чисте поле» [1, с. 495], тобто не поступитися моральними принципами, честю і залишити по собі добру славу. Показовим у цьому плані є епізод з рішучою відмовою польському королю («Аж три сотні платять кошовому, / щоб дозволив розіп'ясти Січ. / Аж три сотні... / Та побійтесь грому! / За Іуду ж я тоді незгірш!» [1, с. 541]), виразність якого посилюється введенням біблійної алюзії.

Ретроспективний життєпис увиразнює роль чистого сумління і пам'яті («Суди за все сподіяне, за все, / хай буде пам'ять – вічна осторога» [1, с. 480]), адже художнє обрамлення роману (пролог і епілог) становить саморефлексія персонажа у сакральному топосі пасіки, яка завершується передсмертним катарсисом.

Ідеалізація образу головного героя, ретроспективний і суб'єктивний характер наратії дозволяють протиставити гіперболізовані моральні чесноти І. Сірка і недоліки інших ватажків, зокрема І. Брюховецького, І. Самойловича, І. Виговського тощо. Домінантами образу І. Самойловича постають підступність та зрадливість: «Ну що ж, зажди. Перхурова настрою. / Шепну Ромодановському слівце…/ Нехай вони, за звичкою старою, / йому одягнуть гамівне кільце. / Нехай вони, а я – так ніби збоку, / з вовками жить – по-вовчому і вить...» [1, с. 626]. Головний герой засуджує І. Брюховецького за егоцентризм та неготовність прийти товаришам на допомогу, І. Виговського називає «шляхтеня погане» [1, с. 503] і звинувачує у провокуванні кровопролиття. З оціночних суджень персонажа складається картина тогочасних подій, характеристика геополітичної ситуації, а також відбувається міфологізація «золотої доби» під проводом Хмельницького («Богдан би був –була б і оборона, / а то не Україна, а торги» [1, с. 502]). Через головного героя письменник викриває пристосуванство і духовну слабкість як основні проблеми тогочасного суспільства. Так, І. Сірко не може зрозуміти поведінки своїх вартових, нездатних діяти за законами совісті і честі. Виконуючи всупереч власним переконанням наказ гетьмана, вони в очах кошового стають співучасниками, а їхні виправдання («Ми, пане кошовий, якби не тут, / якби не в службі... та нізащо, зроду… / … А ми – як всі. Дають на хліб, на сіль, / то й служимо, чого б іще бажати?» [1, с. 596]) звучать для нього боягузливо і жалюгідно.

Отже, ретроспективний характер наратії у романі «Чисте поле» дозволяє письменнику органічно вплести до твору як роздуми головного героя про власні вчинки, так і його оцінку тогочасної ситуації та діяльності інших козацьких ватажків (Б. Хмельницького, І. Брюховецького, І. Самойловича, І. Виговського). Фокусування оповіді на окремій персоналії та показ історичних подій через призму їх безпосереднього учасника створюють ефект суб'єктивізації історії, адже у маркуванні усіх описаних вражень ключову роль відіграє система цінностей персонажа. Ідеалізацію образу самого І. Сірка увиразнюють притаманні йому риси архетипу Мудрого Старого, топос пасіки та функціонування універсалії чистого поля.

Література

1. Горлач Л. Чисте поле. *Горлач Л. Слов'янський острів*. Київ : Дніпро, 2008. С. 477–662.
2. Кирилюк О. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості. *Універсальні виміри української культури*. Одеса : Друк, 2000. С. 24–38.
3. Кислюк К. Історіософія в українській культурі: Від концепту до концепції. Харків : ХДАК, 2008. 288 с.
4. Коскін В. Леонід Горлач: «Пишу історію без гриму і декору». *Українська літературна газета*. 2010. № 18 (24). URL: http://litgazeta.com.ua/interviews/leonid-gorlach-pyshu-istoriyu-bez-grymu-i-dekoru-2/ (дата звернення 10.10.2024).

5. Кремінь Т. Жанрово-стильові ознаки історичного роману у віршах в українській літературі першої третини XX століття: до проблеми сприйняття. *Наукові праці*. 2010. Вип. 122. Т. 135. С. 51–54.

6. Мельничук Г. На «Слов'янському острові» Леоніда Горлача... *Хрещатик*. 2001. 03 серпня URL: http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/4287/art/1312.html (дата звернення 10.10.2024).

7. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напряму XXI століття). *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 15. С. 11–17.

Чмир А. В.
аспірант
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

МЕТАТЕКСТОВИЙ СКЛАДНИК ПАРАТЕКСТУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ «СИЛЬНІ ТА ОДИНОКІ» П. КРАЛЮКА

Використання засобів паратекстуальності є характерним для всіх історичних романів Петра Кралюка. Але в кожному акцентується на одному, найсуттєвішому саме для цього твору елементі. В романі «Сильні та одинокі» (2011), в якому йдеться про діяльність Організації українських націоналістів (ОУН), а найпильнішу увагу надано постаті її ідейного лідера Степанові Бандері (1909–1959), присутні ті ж самі паратекстуальні елементи, що й у таких романах автора як «Шестиднев», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» та «Справжній Мазепа». Передусім треба звернути увагу на заголовок цього твору. Він містить два прикметники (сильні, одинокі), які пов'язані за допомогою єднального сполучника та (в значенні і). Незважаючи на граматичну рівноправність прикметників, за змістом вони є антонімічними. Вважаємо, що це можна вмотивувати так, що, з одного боку, звеличення, підкреслення насамперед духовної стійкості («сильні»), а з іншого – констатація обмеженості можливостей («одинокі»).

В тексті роману письменника є фрагмент вірогідного сну-рефлексії головного героя Бандери: йому снитимуться далекі предки, «*вперті українці, котрі не шанують право польське. А свого не мають*» [1, с. 32]. Сила пращурів полягає в їхньому самовіллі. Але тут же з'являється й «неволя». І далі – висновок Степана: «*Але чого хотіти від русинів-українців? Адже народжувалася їхня Україна серед безмежжя степового – де людина ніби і вільна, та беззахисно одинока*» [1, с. 32]. Якщо замість прикметника «вільна» поставити «сильна», то в назву книги автора винесено думку про схожість долі головного героя і всієї країни: протистояння духовного потенціалу та такої трагічної обставини як відсутність підтримки. Але, головним чином, поєднання слів («сильні» та «одинокі») в заголовку роману П. Кралюка вказує на характеристику героїв, представників ОУН. Ці міцні духом особистості займали чільне місце в боротьбі за українську незалежність протягом XX ст., паралельно змагаючись і проти польської влади, і проти радянського уряду, і проти нацистського режиму. Саме в цьому проявлялась сила героїв ОУН. Їхня одинокість полягала в тому, що ворожі їм сили суттєво превалювали на тогочасній політичній арені.

В основі заголовку вищезгаданого твору літератора покладено слова з листа С. Бандери 1940 р. до другого голови ОУН і політичного керівника – Андрія Мельника (1890–1964) («Сильні й одні»). Ірина Фаріон цитує уривок із цього заклику одного діяча до іншого: «Світ форми тепер валиться. Настає час змісту, час діла. Ходімо разом із ним! Сильні й одні» [4, с. 18]. Як бачимо, один український націоналіст, звертаючись до іншого, наголошував, що немає часу роздумувати над вірогідностями постання своєї держави, а необхідно братись за

зброю та здобувати її. Бандера вже розумів, що почався кардинальний історичний стрибок (Друга світова війна), але водночас він тонко відчував, що найстрашніше ще попереду. Прийдешня катастрофічна безодня, що розгорталася, могла стати визволенням для поневоленого українського народу. А його провідниками мали стати нечисленні, але сильні духом, бійці ОУН.

Значне місце в паратекстуальному комплексі «Сильних та одиноких» належить також епіграфу. Це слова поета та останнього Крайового провідника ОУН Зеновія Красівського (1929–1991): «Я боявся хіба що розминутися з честю». Залучення цього епіграфа до тексту роману можна пояснити декількома причинами. По-перше, З. Красівський, як і С. Бандера, належав до незламних борців ОУН за свою незалежну державу. А по-друге, слова поета з епіграфа цілком передають життєве та політичне кредо ідеолога українського націоналізму – Бандери, про якого і розповідає твір П. Кралюка. В такий спосіб епіграф задає вектор прочитання в романі «Сильні та одинокі». Але головною авторською стратегією в другому за часом написання історичному творі літератора є використання ним приміток, метатексту.

Метатекст – це той елемент паратексту, що викликає найбільше дебатів, суперечливих трактувань. З одного боку, це поняття найчастіше використовується для позначення авторської саморефлексії, зауважень письменника, вираження його ставлення до власного слова. Тобто це все те, що можна описати як примітки. Але, з іншого боку, до метатексту належать також коментарі, метою яких є розширення інформації для читача про те явище, яке трапляється в тексті. Саме в такому значенні використовує поняття «метатекст» Міхал Ґловінський, коли пише про рівні, на яких розвиваються інтертекстуальні відношення. Один із них – метатекстуальний, тобто, вказує дослідник, «критичного характеру, стосується середовища, яке спричинило появу певного твору» [3, с. 292]. Метатекстуальність має безпосереднє відношення до комунікативних властивостей твору, коли автор орієнтується на ймовірного читача і саме для нього вважає за потрібне щось уточнити, зробити застереження, прокоментувати. Зауважимо, що метатекст із різних поглядів вивчали такі дослідники як Анна Вєжбіцька, Лінда Гатчен, Жерар Женетт та ін.

На доволі неоднозначний характер цього різновиду паратекстуальності вказав Ж. Женетт, коли писав про те, що звернення письменника до приміток може скласти враження створення ним нового, другого рівня дискурсу і в такий спосіб – порушити його лінеарність. Примітка, коментар, зауваження – це завжди відгалуження від лінії оповіді, яке схоже на вставлену конструкцію в реченні в мовознавстві або парентезу як риторичний прийом [5, с. 328]. Паратекстуальність у цілому виступає своєрідною інструкцією, яка налаштовує читача на сприйняття та допомагає зорієнтуватися в художньому творі митця. Вона слугує вказівкою, яка супроводжує реципієнта під час читання будь-якого тексту. Але метатексту така функція належить передусім: він потрібний для уточнень, розширення інформованості читача. І тому він на відміну від інших

різновидів паратекстуальності риторичний – припускає тільки одне значення, єдине (з боку читача та з боку автора) трактування, розуміння.

Такі метатекстуальні включення наявні в трьох романах П. Кралюка. Прикметно, що в «Шестидневі», «Сильних та одиноких» і «Данилі Острозькому» примітки зроблено самим письменником. Особливо важлива роль належить авторським коментарям у творі «Сильні та одинокі». Тому сконцентруємо увагу саме на вищевказаному романі П. Кралюка. Літератор підкреслив значимість цього елементу паратексту тим, що згрупував його складники в окремий розділ книги. Примітки розташовано після фінальних фраз тексту роману перед розділом із назвою «Феномен Степана Бандери». Загалом цей твір письменника складається з трьох частин. Перша (художній текст) – про Степана Бандеру, його життя та діяльність із суб'єктивного погляду – самого героя та його вбивці Богдана Сташинського (нар. 1931). Її обсяг – 189 сторінок. Друга частина «Примітки» (довідкова інформація) – цілком фактографічна. Її обсяг – 33 сторінки. І нарешті – та частина, що містить погляд самого автора на Бандеру, його оточення та посмертну долю. Вона за своїм жанром близька до філософського трактату і займає 50 сторінок. У такий спосіб метатекстовій частині «Сильних та одиноких» за її обсягом належить приблизно третина книги.

Примітки складаються з пояснень, портретів окремих особистостей, наукових коментарів, цитувань. Наприклад, 17 примітка – стислий портрет Ольги Басараб (1889–1924), що, за словами автора, «*стала символом українського націоналістичного руху в міжвоєнний період*» [1, с. 197]. Вказані роки її життя, наведено основні факти з біографії: з якого вона роду, де навчалася, де працювала, в чому полягала її політична діяльність, спрямована на незалежність України, повідомляється про її арешт та загибель, а також про вшанування Ольги після смерті. Такі ж стислі статті-портрети містять інформацію про Юліана Головінського (1894–1930) [1, с. 197], Степана Охримовича (1905–1931) [1, с. 198], Миколу Лемика (1914–1941) [1, с. 204] та ін. Важливими є також статті-довідки про поетичні рядки, які згадує головний герой твору. Наприклад, перебуваючи у в'язниці, Бандера бачить «новачка», що насправді виявляється досвідченою людиною. Йдеться про Андрія Мельника, якому також присвячено окрему статтю в «Примітках». Розмірковуючи про причину попереднього дострокового звільнення свого бойового товариша, Степан пригадує такі рядки: «*І бачили очі дитячі твої, / Широкі і схожі на рану, / Як люди, що знали визвольні бої, / Улесливо кланялись пану*» [1, с. 131]. Читач за номером посилання знаходить у романі П. Кралюка інформацію про автора цього уривка. Але це не тільки повідомлення, якому поету він належить. Це бібліографічна стаття-довідка обсягом в одну сторінку про Олега Ольжича (Кандибу) (1907–1944), автора поеми «Незнаному воякові» (1935), його життєву долю. В цьому тексті розповідається також про те, що поет очолював мельниківську ОУН, був заарештований гестапо та загинув у концентраційному таборі Заксенгаузен під час допиту.

В «Примітках» до роману П. Кралюка також є розгорнуті тлумачення деяких понять, що можуть бути невідомі читачеві. Наприклад, «пацифікація» [1, с. 199],

«архів Сеника» [1, с. 206] тощо. За обсягом це може бути інформація в одне-два речення або ж розгорнута стаття до пів сторінки. Те, що «Примітки» виокремлено в єдиний текст, дає можливість читачеві цілком сконцентруватися на ознайомленні з ними. В такому разі він зможе почати з даних про час заснування Організації Українських Націоналістів (ОУН) та її структуру на сторінці 195 (перша за номером примітка) і йти далі, отримуючи інформацію про окремих її діячів та найважливіші події. Автор тут виступає своєрідним провідником, що прокладає шлях своєму реципієнту в ознайомленні з окремими сторінками визвольної боротьби українців за незалежність. Або читач може переходити від художнього тексту до коментарів окремих назв, імен та подій. У будь-якому разі буде здійснюватися діалог автора з реципієнтом (письменник пояснює і доповнює), а також діалог частин тексту, коли примітка поширює, уточнює, розкриває сенс фрагментів роману.

Зауважимо, що Степан Бандера головну увагу надавав пропаганді. У своїй статті «Завдання ОУН під сучасну пору. Завдання ОУН в Україні» (1951) він наголошував, що «завданням ОУН під сучасну пору є проникати в усі українські прошарки, в усі ділянки життя, розбудуватися на всіх теренах України й поза нею, де живуть українці, ініціювати й вести такі дії, щоб у них брали участь найширші кола в різних можливих формах» [2, с. 11]. Завершує П. Кралюк цю метатекстову частину свого роману порівнянням долі двох видатних постатей історії України – Яреми Вишневецького (1612–1651) та Степана Бандери. Двох сильних і водночас одиноких героїв. Так виникає діалог між текстом роману («Розмова друга, головна») та текстом філософської статті «Феномен Степана Бандери». Аналогічно діалогічні зв'язки об'єднують «Розмови (останні)», якими завершується художній складник його твору, та главу метатекстової його частини «Злочин і кара». Все це свідчить про те, що діалогічність – одна з головних ознак роману «Сильні та одинокі», в якому письменник виступає як митець і науковець. Завдяки метатексту згаданий твір можна прочитати як гіпертекст. Тобто обмежитися коментарем і читати його окремо як самостійну частину твору або читати текст, і постійно звертатися до коментарів щодо кожного конкретного імені чи слова. Або можна взагалі не читати коментар і тільки стежити за подіями.

Література

1. Кралюк П. Кралюк П. Сильні та одинокі : роман. Київ : Ярославів Вал, 2011. 280 с.
2. Степан Бандера: ...коли один скаже: Слава Україні! ; упоряд. М. Посівнич. Івано-Франківськ, 2015. 160 с.
3. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. ; упоряд. Б. Бакула; за ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 531 с.
4. Фаріон І. Авторський проєкт Ірини Фаріон «Від книги до мети» (ІІ випуск). Львів : ФОП Шептицький С. В., 2013. 44 с.
5. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. *Literature, Culture, Theory, 20.* ; trans. Jane E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.

Чорний І. В.
д. філол. наук, професор
Харківський національний університет внутрішніх справ

РЕКОНСТРУКЦІЯ ПОСТАТІ МАРІ ДЕ ФРАНС У РОМАНІ Л. ГРОФФ «МАТІНКА»

Історичні жанри з часів Вальтера Скотта вирішують дві основні задачі – відтворення місцевого колориту та показ людей, які жили у період, що зображується в творі. Часто автору не вистачає матеріалу ані для першого, ані для другого. Тоді він вдається до прийому реконструкції, створюючи історичний пейзаж або характер за аналогією, схожими на те, що нам відоме, дані про що так або інакше збереглися. До цього прийому вдалася й сучасна американська письменниця Лорен Грофф у своєму романі «Matrix» («Матінка») (2021), присвяченому життю й діяльності видатної середньовічної поетеси Марі де Франс, яка жила в XII ст. у Британії.

Подробиць життя Марі де Франс не зберіглося. Відомо тільки, що вона була родичкою англійського короля Генріха II Плантаґенета, народилась у Нормандії, звідки потім перебралася до Лондона разом із королівським двором. Інформація щодо її подальшої долі розпливчаста. За деякими версіями вона стала абатисою Шефтсберійського або Редінгського монастирів. Є авторкою збірки байок, кількох ліричних поем (ле), поеми «Чистилище Святого Патріка» та житія «Життя Святої Одрі». Точних дат народження й смерті Марі де Франс та місце її поховання невідомі. Такими мізерними відомостями про свою героїню могла скористуватися письменниця у своєму романі.

Лорен Грофф фактично залишила на узбіччі творчу складову особистості Марі де Франс, зосередившись переважно на гендерних аспектах, зокрема на проблемі діяльності жінки-керівнички в період похмурого Середньовіччя. Поетична творчість Марі згадується майже побіжно. Романістка зазначає, що в один з моментів відчаю, загострення любовного потягу героїні до своєї родички королеви Алеонори Аквітанської, якому присвячено досить багато місця в творі, юна абатиса починає писати ліричні звернення до коханої у формі ле – невеликих ліро-епічних поем, де описані різні історії кохання. Марі пише їх не весь час, а лише в певний період життя. Потім не згадуються поетичні вправи жінки, заклопотаної керівництвом великого господарства. Вона тільки час від часу записує свої екстатичні видіння.

Видіння Марі частково можна пояснити її поетичним світосприйняттям, яке, проте, спирається й на реальне підґрунтя. Богоматір і святі з'являються перед абатисою тоді, коли треба зробити відповідальний крок, ухвалити якесь доленосне для обителі рішення. Ці марева при ходять настільки своєчасно, що виникають сумніви у їхній «божественний» природі. Чи не тому наступниця Марі на посаді абатиси знищує щоденник своєї попередниці, де занотовані ці видіння.

У романі досить багато місця посідають описи господарчої діяльності абатиси, підкреслюється її працьовитість і хазяйновитість. Не завжди рішучі кроки Марі знаходять загальну підтримку серед черниць абатства. Проте згодом, коли ці її дії приносять питомі плоди, думки «підлеглих» схиляються до керівнички, отримуючи схвалення й високу оцінку. Деякі вчинки сміливої черниці стають викликом тогочасній суспільній моралі і йдуть урозріз із церковними приписами (відправлення меси, приймання сповіді й відпущення гріхів, проведення причастя жінкою), загрожуючи Марі звинуваченням у єресі й відлученням від церкви (а може й смертю). Однак абатиса не переймається земним, буденним, відчуваючи опору з боку вищих сил.

Шептицька Т. Л.
к. філол. наук, заступник генерального директора з наукової роботи
Національний історико-меморіальний заповідник «Биківнянські могили», м. Київ

УКРАЇНСЬКІ РАДЯНСЬКІ КРИТИКИ: ЖЕРТВИ І/ЧИ ТВОРЦІ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ

У сучасному українському літературознавстві покоління письменників Розстріляного відродження представлене, мабуть, найповніше. Велика увага науковців, безперечно, зумовлена як творчими здобутками митців цього періоду, так і яскравістю самих особистостей – дійових осіб і рушіїв літературного процесу в умовах трансформації авторитарного режиму в тоталітарний, радикальних експериментів над суспільством та масових політичних репресій. Закономірно, що значна частина публікацій стосується знакових стильових течій і груп міжвоєнної доби (футуризму, символізму, неокласиків) або літераторів, яких можна вважати «голосами» свого покоління. Проте поза увагою дослідників переважно залишаються творці української літературно-критичної думки 1920-х – 1930-х років. Якщо оминути різноманітні енциклопедичні словники й довідники чи праці загального характеру [1; 7], то найостаннішими нарисами про багатьох критиків стала відома книга «З порога смерті», де вміщено важливий фактаж: назви основних їхніх книжок, інформацію про предмет звинувачень з боку співробітників НКВС, реабілітаційні обставини тощо [6].

Однією з причин своєрідного «замовчування» представників тогочасної літературознавчої науки може бути гостра ідеологічна спрямованість їхніх писань. На жаль, левова частка критиків міжвоєнного періоду, котрі працювали на теренах підрадянської України, стояла на позиціях вульгарно-соціологічного трактування мистецьких творів, що, поза сумнівом, робить їх оцінки не надто придатними нині для аналізу чи розгляду. Т. зв. «марксистське літературознавство», котре доволі стрімко вийшло на провідні позиції, спиралося не стільки на концепції теоретиків марксизму-ленінізму, скільки на партійні догмати й владні вимоги. Оголосивши мистецькі здобутки попередників буржуазно-націоналістичними, марксистські критики зосередилися на класовій боротьбі й прагненнях творити «справжню пролетарську культуру». Проте для сучасної гуманітаристики є важливими розуміння об'єктивної картини розвитку літературно-критичної думки 1930-х, осмислення способів впливу радянської влади на представників творчої еліти і методів конструювання тоталітарного буття в текстах, усвідомлення співпричетності митців до наслідків соціокультурних змін, санкціонованих і стимульованих комуністичним режимом. Тож у цьому контексті спроба висвітлити життєвий шлях і спадщину репресованих українських критиків може бути досить корисною.

Варто зауважити, що розвиток літературної критики міжвоєнного періоду був складним і неоднорідним. На зміну бурхливим 1920-м із величезною кількістю організацій, часописів, дискусій, молодих і досвідчених авторів

прийшли уніфіковані й трагічні 1930-ті з «єдино правильним» методом соцреалізму. Контроль і диктат Комуністичної партії, жорсткий централізм і культ особи Й. Сталіна залишали вкрай обмежений простір для інтелектуальної свободи, належного професійного поводження чи нескутості думки. Та навіть реальна чи удавана відданість потребам пролетарсько-марксистської критики не рятувала від переслідувань чи фізичного знищення.

За приблизними підрахунками професора М. Наєнка, «з 280-ти літературознавців, що друкувалися в 1930 р., заарештовано протягом 30-х років і знищено 103, замовкли 74, емігрували за кордон 25, вціліли і працювали в кінці 30-х лише 15, котрі вимушено пристосувалися до вимог методу соціалістичного реалізму» [9, с. 31]. Серед критиків, хто постраждав у період Великого терору 1937–1938 років, наявні несхожі за біографіями, політичними позиціями та художньо-естетичними поглядами постаті, як, наприклад, Андрій Ніковський, Сергій Єфремов, Борис Коваленко, Самійло Щупак, Андрій Хвиля, Володимир Коряк, Павло Филипович, Кость Довгань та ін. Оскільки формат публікації не передбачає розлогого розгляду всіх митців, що працювали на літературно-критичній ниві, зупинимося на іменах тих, кого розстріляли в Києві та чиї рештки покояться у братських могилах Биківнянського лісу на околиці Києва.

Борис Коваленко (1903–1937) і Фелікс Якубовський (1902–1937) належали до кола критиків, які, вочевидь, робили наукову й адміністративну кар'єру, виходячи з потреб і вимог комуністичного режиму. Окремі свідчення колег по перу дозволяють сформувати певне уявлення про літераторів. Наприклад, письменник Леонід Смілянський, допитаний як свідок у 1955 році, зауважував щодо Бориса Коваленка наступне: «Характеру був крутого, нещадний в стосунках до своїх опонентів. В своїх статтях, промовах і особистих розмовах завжди виступав із правильних партійних позицій, не допускаючи жодних відхилень. Ненавидів і нещадно критикував людей з ворожою ідеологією чи ідейними хитаннями. З такими людьми не входив у дружні особисті стосунки. Українські буржуазні націоналісти завжди були його головними ворогами» [2, т. 2, арк. 14 зв.]. Схожі думки висловлювали й письменники Павло Усенко, Олександр Копиленко, Микола Шеремет, Іван Ле.

Зацікавленість обох чоловіків літературою як певним способом закріпитися у мистецьких колах припала на період навчання в Київському ІНО. Докія Гуменна мимохіть зафіксувала ті зміни, що на її очах відбувалися в Б. Коваленкові: помітна для сторонніх бездарність у прозі спонукала його переключитися на критику, стати лютим, в'їдливим: «Ще й зробив крутий обертас на 160 градусів від національної віри до марксистської. Пам'ять він мав колосальну, так і шкварив не пережованими цитатами з Маркса. Але як він їх застосовував! Періщив голоблею обрану жертву по чому попало, нечесно перекручуючи» [5, с. 225–226]. Подібний спогад залишила письменниця й про Ф. Якубовського: «Був це саркастично усміхнений панич, про якого казали, що збудіть його о третій годині ночі і загадайте виголосити промову на тему «Цвяхи й література» – без вагання, і оком не зморгне, «сказане́» блискучу промову» [5, с. 268]. Закономірно, що безпринципність, наполегливість і «майстерне володіння словом» радянська влада помічала й

заохочувала. Не дивно, що Ф. Якубовський працював у провідних комуністичних виданнях Києва – газетах «Більшовик», «Пролетарська правда», «Вісті Київського губкому», а Б. Коваленко згодом посів місце завідувача кафедри української літератури Київського університету.

Натомість Якову Савченку (1890–1937), чию першу поетичну збірку видала волинська «Просвіта», який співпрацював із Кам'янець-Подільською газетою «Україна», що виходила у тимчасовій столиці УНР упродовж 1919–1920 років, довелося торувати собі шлях одночасно як літературному критику, кінематографісту (з 1929 року був редактором у ВУФКУ й на кінофабриці) і викладачу (працював у Київському кіноінституті). Та робити все, аби радянська влада не згадувала його ранній символізм і особисте знайомство з Олександром Олесем та Миколою Вороним.

Кінець 1920-х – початок 1930-х для всіх трьох критиків був плідний часом, коли вони заявили про себе як про фахових літературознавців, які відгукуються на твори сучасних авторів і зразки класичного українського письменства. У цей період виходять друком книжки Б. Коваленка «В боротьбі за пролетарську літературу» (1928), «Українська пролетарська література» (1929), «Петро Панч», «Пролетарські письменники», «Юхим Зоря» (усі – 1931), «За магнетобуди літератури» (1932), «Українська література» (1935); Ф. Якубовського «Силуети сучасних українських письменників» (1928), «Від новели до роману. Етюди про розвиток української художньої прози XX ст.» (1929), «Степан Васильченко» (1930), «За справжні обличчя. Критичні нариси на теми дожовтневої літератури» (1931); Я. Савченка «Поети й белетристи» (1927), «Доба і письменник» (1930).

Зауважимо, що, попри наявність у критичних розвідках митців об'єктивних оцінок тих чи інших текстів, більш відчутною є апеляція до соціального обов'язку пролетарської літератури, котра мусить показувати класову боротьбу, виховувати «нову радянську людину», оспівувати колективізм і революційний запал, руйнувати «старі форми життя». Так, наприклад, рецензуючи роман Д. Бузька «Чайка», Фелікс Якубовський закидав молодому прозаїку перекручування подій 1917–1921 років, поверховість і неуважність до класової боротьби [11]. Б. Коваленко, завзято й затято воюючи з М. Хвильовим і «ВАПЛІТЕ», «Новою генерацією» та іншими не приховував основної мети пролетарської критики, а саме: викорінити «націоналістичні прояви» і здобути гегемонію [8, с. 20]. Я. Савченко, як людина глибшого естетичного чуття й серйознішого життєвого досвіду, вістря своїх інвектив спрямував у першу чергу проти молодої поезії, побачивши в любовній ліриці В. Сосюри, М. Рильського, В. Ярошенка відрив «од повсякденних інтересів мас, од спільного громадського життя й роботи з ним», занепадництво, що гальмує суспільну енергію й активність [10, с. 38–39].

Фактично кожен із них, поборюючи опонентів, критикуючи «дрібнобуржуазних авторів», у такий спосіб не лише підтримував дії влади щодо уніфікації літературного життя, а й створював необхідне тло для подальших санкцій. Обороняючи молодь від т. зв. «лібералізму», «нігілізму», «троцькізму», критики прислужилися до термінологічно-методологічної плутанини, а ще

більше – до витворення такої реальності, де ні «попутникам», ні альтернативним літературним організаціям, ні, власне, інакшості як такій місця не існувало.

Бориса Коваленка заарештували 23 грудня 1936 року співробітники IV відділу УДБ НКВС УРСР, звинувативши у членстві в «українській націонал-фашистській терористичній організації» та підтримці зв'язку із «троцькістською організацією» [2, т. 1., арк. 3]. У першому допиті від 15 січня 1937 року фактично одразу визнав усі звинувачення, наголосивши, що в організацію його «завербував» Самійло Щупак, ще один представник вульгарної сталінської критики й опонент Миколи Хвильового. Звісно, що в чекістів навіть не виникло запитань, як критик, чий професійний шлях був пов'язаний з боротьбою проти «націоналістичних тенденцій» в літературі став раптом на протилежні позиції. І хоч навесні 1937 року свідчення Б. Коваленка різко змінюються, це ніяк не впливає на його подальшу долю.

Фелікса Якубовського заарештували у серпні 1937 року (точна дата невідома, ймовірно, між 8 і 11 серпня). Літературному критику Спілки радянських письменників України (а саме так зафіксоване його останнє місце роботи) висунули звинувачення в участі у Польській організації військовій («ПОВ»), шпигунстві на користь Польщі та проведенні контрреволюційної націоналістичної роботи у Польському педагогічному інституті, ліквідованому фактично ще в 1936 році. Проте на першому допиті від 16 серпня 1937 року Ф. Якубовський погодився із дещо іншими звинуваченнями, зокрема, визнавши своє членство в українській (!) націоналістичній контрреволюційній організації. За словами заарештованого, у цю організацію його нібито завербував критик і публіцист Василь Десняк-Василенко (1897–1938), доручивши «популяризацію і висування в літературі письменників українських націоналістів, що входили в літературні угруповання «Вільної академії пролетарської літератури» («ВАПЛІТЕ»), «Майстерні революційного слова» («МАРС»), а також окремих письменників українських націоналістів» [4, т. 1, арк. 16].

Якова Савченка заарештували у ніч з 17 на 18 вересня 1937 року співробітники 2 відділу УДБ НКВС УРСР. Обертання у відомих мистецьких колах, т. зв. «петлюрівське минуле» і «націоналістичні погляди», згадки прізвища Савченка на допитах іншими репресованими письменниками – усе це зумовило як предмет звинувачення, так і подальшу долю митця. Слідчі НКВС не особливо переймалися перевіркою фактів, інакше їх би точно зацікавили або різне датування «вербовки» Якова Савченка то письменником Михайлем Семенком, то директором ВУФКУ Петром Косячним, або особисте вербування уже Савченком – поета Андрія Михайлюка, що не підтверджується матеріалами справи останнього. Здійснення ж поетом «активної контрреволюційної націоналістичної пропаганди», «шкідницької роботи на культурно-ідеологічному фронті» і «антирадянської роботи в колгоспних театрах» (!) взагалі залишилися бездоказовими пафосними фразами звинувачення [3, т. 1, арк. 166–170]. Не кажучи вже про те, що, за свідченнями Якова Савченка, серед учасників його організації та активних

«націоналістів» опинилися такі погромники українського культурного відродження, як Панас Любченко чи Андрій Хвиля.

Проте співробітники НКВС мали найголовніший для часів Великого терору «доказ» – визнання провини заарештованими. Цього цілком вистачало для розстрільних вироків. Критиків розстріляли у Києві за рішенням різних позасудових і судових органів: Борис Коваленка – 13 липня 1937, Фелікса Якубовського – 25 вересня 1937, Якова Савченка – 2 листопада 1937 року. Усі вони були реабілітовані наприкінці 1950-х «за відсутністю складу злочину».

Репресовані імена української літературної критики 1920-х – 1930-х –тема, яка потребує подальших наукових пошуків і вивчення раніше засекречених документів НКВС. Звісно, їх архівно-кримінальні справи уже сприймаються як документи доби, де лише частково відбився біографічний фактаж і елементи психологічного портрету. Але трагічна доля цих літературних критиків насправді є прекрасною ілюстрацією того, як створена й підтримувана ними система знищила, не сумніваючись ні на мить, своїх відданих слуг.

Література

1. Александрова Г. Українська компаративістика між 1920 та 1930-ми роками: репресії і трансформації. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції.* Збірник наукових праць (філологічні науки). 2017. № 10. С. 3–10.

2. Архівно-кримінальна справа Коваленка Бориса Львовича. *Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ).* Ф. 6. Спр. 39238фп. У 2 т.

3. Архівно-кримінальна справа Савченка Якова Григоровича. *ГДА СБУ*. Ф. 6. Спр. 46488фп.

4. Архівно-кримінальна справа Якубовського Фелікса Болеславовича. *ГДА СБУ.* Ф. 6. Спр. 44691фп. У 2 т.

5. Гуменна Д. Дар Евдотеї : у 2 т. Балтимор, Торонто : Українське видавництво «Смолоскип», 1990. Т. 1 : Київські кручі. 306 с.

6. З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій. Київ : Радянський письменник, 1991. Вип. I ; упоряд. О. Мусієнко. 494 с.

7. Історія української літератури XX століття : у 2 кн.; за ред. В. Дончика. Київ : Либідь, 1998. Кн.1 : Перша половина XX ст. 464 с.

8. Коваленко Б. Пролетарські письменники. Харків, Київ, 1931. 249 с.

9. Наєнко М. Тисячоліття українського літературознавства (стаття друга). *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету.* Серія «Філологічні науки». Ізмаїл, 2016. Вип. 35. С. 22–38.

10. Савченко Я. Поети й белетристи. Київ, 1927. 190 с.

11. Якубовський Ф. Д. Бузько «Чайка» : [рец.]. *Життя й революція*. 1929. № 10. С. 186–188.

Штейнбук Ф. М.
д. філол. наук, професор
Університет Коменського у Братиславі, Словаччина

СІРА «ВАТА» ВІЙНИ В ОДНОЙМЕННІЙ КНИЗІ А. КУРКОВА

Зазвичай коли йдеться про літературні тексти, пов'язані із темою війни, то твори такого типу визначаються переважно або через пафос глорифікації, або через пафос трагізму. Натомість російсько-українська війна, яка триває фактично вже 10 років і яка мала за цей час декілька етапів у своєму розвитку, привнесла і дещо нове та оригінальне у зміст наративів, присвячених цій без перебільшення екзистенційній події.

Зокрема, таким своєрідним зразком красного письменства, у якому виразно репрезентовано новітню тенденцію, характерну для художніх рефлексій у контексті опису та зображення сучасної війни, є книга відомого українського письменника Андрія Куркова «Війна». Ця книга складається із двох частин – «Щоденника Майдану та війни» і роману «Сірі бджоли». При цьому «Щоденник…» утворюють теж дві різножанрові частини – власне щоденник і серія статей «для норвезької газети "Dag og tid"», у яких автор «регулярно, майже щотижня описував те, що відбувалося в Україні та в Росії», і які теж «дозволя[ють] відновити в пам'яті хід подій у Києві, в Криму та в Донбасі» [3, с. 187].

Таким чином, в аналізованій книзі представлено фактично три жанри – один фікційний і два різновиди у жанрі нонфікшн. Це важливо тому, що особисті рефлексії конкретної людини, так би мовити, «для себе» сусідять зі спробами публіцистичного осмислення та ще й для іноземної частини читацького загалу, який знаходиться поза контекстом українських суспільно-політичних подій, а все це разом слугує своєрідним підмурівком вже для художнього узагальнення того, що відбулося в Україні з 2013 по 2019 рр.

Тож завдяки такій різножанровій структурі книги А. Куркова стає можливим на основі порівняльно-типологічного та герменевтичного методів більш переконливо виокремити ті сенси, які не тільки лежать на поверхні, а й приховані у підтексті усього твору в цілому. Це є тим більш важливим, бо, за слушним спостереженням Яніни Кулінської, наприклад, роман «Сірі бджоли» «критики майже повністю проігнорували» [2, с. 69], хоча, будучи виданим 2018 року, цей твір, крім української, перекладено вже декількома європейськими мовами, а са́ме: англійською, нідерландською, італійською і навіть фарсі, якою роман переклали для іранських (sic!) читачів, тощо.

Натомість сама Я. Кулінська вважає, що «Сірі бджоли» – це «роман, передовсім, про долю мирного населення, в чиї домівки одного дня увірвалася війна» [2, с. 71]. Тим не менш є очевидним, що резонанс через роман Сергія Жадана «Інтернат», з яким ця авторка порівнює роман Андрія Куркова, є неспівмірним, адже про перший не писав тільки лінивий, а про другий – згадала

власне Я. Кулінська і ще Віталій Жежера у своїй рецензії у якості члена журі Книги року ВВС. Останній, зокрема зазначив, що «наскрізна тема [роману] – людина та її Дім (житло й батьківщина)», а також що «це – чи не перше в нашій художній прозі звернення до теми новітньої окупації Криму» [1].

У зв'язку із цим необхідно ствердити, що це мирне населення у «Сірих бджолах» репрезентують два персонажа – головний герой Сергій Сергійович, 49-річний пенсіонер, який заробив силікоз, відвідуючи шахти у якості інженера з техніки безпеки, і його однокласник, а заразом і «ворог дитинства з першого класу їх сільської школи» [3, с. 336] Пашка Хмеленко. Са́ме ці два достойники і залишилися у селі Мала Старогрaдівка на Донеччині, оскільки їхня містина опинилася у так званій «сірій зоні», тобто між українськими військами і… власне, у романі ці війська чітко не ідентифіковано, а тому назвемо їх антиукраїнськими.

Проблема, однак, полягає ще й у тому, що Пашка, не ховаючись, підтримує антиукраїнську сторону, називає представників цієї сторони «нашими» або «донецькими» [3, с. 349], а коли приводить на гостини до Сергійовича свого нового друга-російського снайпера Владлена, який у якості найманця приїхав із Сибіру вбивати українців, то Пашка називає його «захисником» [3, с. 405].

Звісно, Сергій Сергійович не поділяє поглядів Пашки і навіть, знайшовши лігво снайпера Владлена, передає цю інформацію українському воїну Петру, з яким вони потоваришували, внаслідок чого снайпера було ліквідовано. Втім просторово протагоніст роману залишається там само, де і Пашка, і у такий спосіб об'єктивно легітимізує і колаборaціонізм Пашки, і злочинні дії його «захисників».

На ці закиди можна було б відповісти, що Сергій Сергійович все ж таки буцімто намагається змінити той простір, у якому вони перебувають із Пашкою, коли він, почувши від Петра про політику декомунізації в Україні, самовільно перейменовує вулиці – свою вулицю Леніна на Шевченка, а Пашкіну – відповідно на вулицю Леніна. Але ця зміна назв, крім задоволення, яке отримав Пашка від того, що він тепер буде жити на вулиці «вождя світового пролетаріату», принципово нічого не змінює.

Щобільше, у романі руйнується і міф про те, що Сергій Сергійович залишається у «сірій зоні» буцімто через бджіл, адже навесні він вперше за три роки вантажить свої шість вуликів на причеп і доволі легко виїжджає на територію, підконтрольну українському легітимному уряду. Отже, це означає, що він міг це зробити і раніше так само, як і більшість його односельців. Але навіть не це є найважливішим – найважливішим є те, що Сергій Сергійович продовжує жити у передвоєнному просторі і дієво заперечує актуальну реальність.

Так, після того як він певний час провів у селі Веселе Запорізької області і там до нього виникли необґрунтовані та агресивні претензії з боку колишнього учасника російсько-української війни, протагоніст роману прямує до Криму, тобто до ще однієї території України, яку не тільки окупувала, а й на той момент вже давно анексувала росія. Причому їде він до свого знайомого – кримського

татарина Ахтема, з яким вони чверть століття тому познайомилися на з'їзді бджолярів, однак, певно, не треба було б згадувати про етнічне походження приятеля Сергія Сергійовича, якби усім, крім цього головного героя роману, не було б достеменно відомо, яку біду росія вже вкотре принесла цьому гордому і нещасному народу.

І справді, коли він опинився у містечку, де жила родина Ахтема, то з'ясувалося, що Ахтема вже майже два роки як викрали, вочевидь, за те, що він не вбачав у росіянах «захисників», але про це можна лише здогадуватися, бо у книзі про це анічичирк. Разом із тим на очах Сергія Сергійовича родині повертають тіло вбитого Ахтема, а через деякий час за абсурдними звинуваченнями заарештовують вже його сина Бекира, і тому дружина Ахтема Айсилу́, розуміючи, що росіяни знищать і їхню дочку Айше, вирішує відправити її в Україну. Але здійснює цей задум якраз Сергій Сергійович, який не тільки вивозить Айше в Україну, а й домовляється зі своєю колишньою дружиною Віталіною, аби та допомогла дівчині влаштуватися у Вінниці.

Натомість сам Сергій Сергійович, попри те, що і він міг би спробувати почати нове життя якщо не у Вінниці, може, разом чи принаймні біля Віталіни, то хоча б у Веселому разом із продавчинею Галею, з якою у нього склалися близькі стосунки, – отже, сам Сергій Сергійович, хоч у це і дійсно складно повірити, повертається у «сіру зону» – до Пашки та під обстріли, тому що, мовляв, «у кінці серпня баптисти вугілля привезуть! Безкоштовно! А Пашка сказав, що вугілля тільки тим дадуть, хто на місці буде, хто ворота у свій двір вантажівці відкриє» [3, с. 569].

Важко сказати, що із цього усього зрозуміє іранський, нідерландський чи італійський читач, проте можна з високою долею вірогідності припустити, що такий читач дійде висновку, що ніякої війни із росією в Україні немає, що це самі українці між собою човпуться, але розказують усьому світу про якусь агресію з боку добрих росіян, які, наприклад, дуже швидко знайшли тіло Ахтема, повернули його родині і навіть прослідкували, щоб «був спокій» на похоронах загиблого.

Зрештою, здається, що вже хто-хто, а наші місцеві адепти «руського міра» обов'язково знайдуть у цьому сюжеті підтвердження своїм симпатіям до мордору. Але разом із тим викає питання, чи це не упереджене перебільшення?! Адже якщо, наприклад, почитати першу частину книги, себто «Щоденник Майдану та війни», то на перший погляд може здатися, що більш затятого українського патріота, ніж автор цього щоденника, ніби взагалі важко знайти.

Проте якщо уважніше придивитися до відповідного тексту, то можна зі здивуванням помітити певні суперечності, коли, наприклад, поряд із цілком адекватною оцінкою президента-втікача Януковича, його дій і дій його злочинної влади у запису від 17 грудня 2013 року несподівано звучить гасло «Героям слава!», однак ця слава віншується не тільки «реальним сьогоднішнім українським» героям, а й чомусь «і старим, кіношним радянським» [3, с. 41]?!

Або трішки нижче, у запису від 21 січня 2014 року, автор щоденника пише про те, що «іде бій міліції з народом, із радикальними романтиками» [3, с. 65], але при цьому додає, що їм, цим «романтикам», «усе одно не перемогти "беркутівців", а навіть якби й перемогли, то що робити далі?» І дійсно, як тут можна перемогти, якщо, на думку автора, це «Країна, забута Богом. Над нею дим. [А] під димом ділять владу» [3, с. 66]?!

У другій частині «Щоденника…» ситуація виглядає подібно, хоча автор публіцистичних дописів пояснює читачам закордонних видань, що у «забутій Богом країні» йшлося все ж таки не про поділ влади, а про те, що у ній сталася революція, зумовлена прагненням до свободи не лише «радикальних романтиків», а й усього українського народу [див., наприклад, 3, с. 211, с. 304, с. 314 та ін.]. Втім раз за разом у тексті вигулькують і твердження або про те, що «Росія – сусід, якого не вибираєш, а в основі радянської культури – як не крути – лежить російська культура», на якій «виросло старше покоління наших співгромадян, і вони голосно або мовчки її захищатимуть, мовби це їхня особиста молодість і перше кохання» [3, с. 295], або про те, що автор хоче, «щоб людство не прагнуло кудись "уперед", а повернулося назад, до стабільності та спокою» [3, с. 305].

І якщо узагальнити зміст цих обмовок, то можна дійти висновку, за яким автор фактично заперечує суспільний поступ і прагне повернутися до того, «як було раніше» – бодай, наприклад, як це є «у сірій зоні»: без світла, без цивілізації, з однією вулицею Леніна і однією – Шевченка, а головне, аби десь поблизу були сибірські чи донецькі «захисники», які могли б будь-якої миті увірватися у твій дім і перевірити твоє взуття, чи не ти, бува, здав «укрaм» позицію їхнього снайпера, і аби, звісно, не проґавити, коли волонтери привезуть безкоштовне вугілля.

До цього залишається тільки додати, що якщо героями – не лишень у літературному сенсі – українських письменників будуть зросійщені «наші співгромадяни», то перспектива опинитися у зоні сірої «вати» не видаватиметься такою вже неможливою – навіть за умови нашої перемоги. Зрештою, нам навряд чи вдасться тоді й перемогти.

Література

1. Жежера В. Граната у вулику Куркова. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/features-46095198 (дата звернення 10.10.2024).

2. Кулінська Я. «Сіра зона» як маркер громадянства (на матеріалі романів С. Жадана «Інтернат» та А. Куркова «Сірі бджоли»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* Серія «Філологія». 2020. Вип. 86. С. 67–75.

3. Курков А. Війна. Харків : Фоліо, 2019. 633 с.

Якубовська М. С.
к. філол. наук, доцент
Українська академія друкарства, м. Львів
Даньшова В. А.
викладач-методист вищої категорії
ДВНЗ «Київський механіко-технологічний фаховий коледж»

ДИСКУРС ВІДТВОРЕНННЯ РОЛІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК МІЖЧАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ: НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЇ А. ДОВГОПОЛОГО

Проблема відновлення історичної пам'яті є важливою для системи творення культурологічного духовного поля сучасності. Формування особистості студента ЗВО як державотворчої еліти, якій належатиме творить завтрашній день суспільства, неможливе без формування філософсько-психологічних засад світогляду, в основі якого сформований екзистенційй інтелект, що є здатністю особистості піднятися над системою власних переживань та випробувань до рівня загального осмислення подій.

Творчість письменників-фронтовиків привернула увагу сучасного суспільства до формування духовних цінностей людини в умовах посттоталітарного суспільства, допомогла осмислити події історичної пам'яті в системі зв'язків із конкретними родинами, місцями їхнього народження, праці, творчості як важливу складову формування особистості. Поетичні тексти воїнів показуть найголовніше у системі екзистенційного осмислення світу: деколонізацію свідомості, яка проходить відразу до узагальнення, проминувши систему аналітичного осмислення дійсності.

Воєнні події загострили відчуття світу, усвідомлення його трагедії через призму психологічного дискурсу народило новий етап невідомих дотепер здатностей людської індивідуальності подивитися на себе і час через призму світових узагальнень. Це пришвидшення ходу світової духовної історії. Людська індивідуальність вчиться по-новому сприймати світ і життя.

Психічна структура письменників-фронтовиків виявилася чи не найміцнішою у поколіннєвому циклі початку XXI століття. Їхня творчість – ознака того, що на українському ґрунті народився здоровий організм Я-духовного людської індивідуальності, який уже пройшов етап узагальнення.

Віршів Артема Довгополого збереглося небагато. Але як у краплині води ми можемо бачити могутність океану; так і в його поезіях – унікальний поетичний світ, споріднений із Духом Пам'яті і Духом Прийдешнього. Зв'язок триєдиних часів, сфокусований у миті подвигу: тримати оборону, тримати стрій.

Унікальність особистості письменника бачимо у неймовірній проникливості поетичних візій, у яких живе найбільша потреба: аби людина на Землі була людиною. Ради утвердження вищих духовних цінностей ліричний герой поезій А. Довгополого готовий віддати життя. Жертовність, споріднена із

творами світової літератури. Світлана Аліксієвич у романі «У війни не жіноче обличчя» говорить про найвищу жертовність заради утвердження світу людяності, заради збереження Світу у його духовному вияві.

Біографія А. Довгополого – це шлях духовного змужніння, вітаїстичного утвердження радості життя, пошани до світу у всіх його виявах. Батьки, друзі – у полі його щирої обсервації. Юнак виростав в атмосфері високих чеснот, працелюбності, відповідальності. Любив світ, вбирав серцем красу природи, любив працю. Мріяв, аби всі, хто поруч, були щасливі. Артем був гордістю батьків, щколи… «Народився Артем Довгополий 22 березня 1994 року у місті Конотоп. Закінчивши 9 класів Конотопської загальноосвітньої школи № 7 імені Григорія Гуляницького, закінчив Конотопський інститут Сумського державного університету, Український державний університет залізничного транспорту в м. Харкові. Після закінчення університету, до 13 лютого 2022 року, проходив службу за контрактом у Державній прикордонній службі України в м. Краснопіллі. За 11 днів до повномасштабного вторгнення російських військ на територію України в Артема закінчився контракт, як справжній патріот юнак пішов добровольцем до військкомату. 29 червня 2022 року у складі 58-ї окремої мотопіхотної бригади імені гетьмана Івана Виговського вирушив на Схід України» [3].

Література стала духовною палітрою у житті А. Довгополого. Це було бажання показати свою візію світу, бо, за його переконаннями, духовний простір держави визначає її майбутнє, а література – один із найважливіших показників зрілості, цивілізованості суспільства.

А. Довгополий – лауреат XI фестивалю авторської пісні та співаної поезії серед учнівської молоді (м. Суми, 2011). Лауреат Міжнародного фестивалю авторської пісні «Булат» (Суми, 2012). Призер Всеукраїнського фестивалю відеопоезії «ГраК» (Конотоп, 2012). Лауреат обласного молодіжного літературного конкурсу «Орфей» (м. Суми, 2015). Вірші публікувалися в колективних збірках «Джерел натхненна сила» (Конотоп, 2013), «Орфей» [2].

Творчість А. Довгополого споріднена із поезією Богдана-Ігоря Антонича. Обидва Поети прожили коротке життя – 28 років… Вік фатальний у житті геніїв… «Мій дім за білою зорею», – писав Б.-І. Антонич, творець Зеленого Євангелія… Відчуття світу як єдиної субстанції стане духовним світом єднання у їхній творчості: «Повернутися на землю коником, Бо колись був неспинним вершником» [3].

Художня естетика творів А. Довгополого характерна необароковою особливістю. Витончена гармонійність деталі, кольористично меланхолійна гама, багатовимірність зображуваних пластів, вміння найти несподівано віртуозний кут зображення події. Вміння «смакувати» свою розповідь, тішитися самим процесом творення; здатність піднятися над дріб'язковістю миті широтою узагальнення. Часоплин життя, за переконаннями А. Довгополого, розмірений і глибокий – уособлення руху потягів і протягів. І є дві ліричні субстанції, які шукають свого єднання – безмежність людського «я» і безмежність Всесвіту. Так світ шукає своєї гармонії, він рятуються, з'єднуючи духовне «Я» людини і

світу. Вища духовна цілісність: жертовність у прагненні порятувати когось іншого силою своєї любові і силою своєї присутності.

Літературний доробок А. Довгополого показує нам зрілого, самодостатнього мужа, який не лише зрозумів закони життя; а й готовий їх боронити у бою.

Чуттєва випуклість зображуваних художніх деталей у поезіях А. Довгополого дає можливість співвіднести його вірші із характеристикою компаративістичних суджень, де поетичній твори стають отим найголовнішим містком, котрий в'яже видимо-невидимими духовними джерелами різні види мистецтва. Не випадково Артем відчував сутність гітари як музичного інструмента, вмів її ремонтувати.

Світ у бутті окремої людини, за концептуальною візією А. Довгополого, особливо втішний і особливо привабливий, бо саме вона є причиною його цвітіння – вона дарує світові енергію і тепло свого серця. Наслухаючи тишу – вчишся слухати себе і світ. Наслухаючи світ – пізнаєш себе. Пізнаючи світ – вигранюєш свою душу. І цей колообіг безконечний, як безконечне життя.

Відчуття ранньої смерті проходить наскрізною лінією крізь усю творчість А. Довгополого. Душа його у постійній напрузі. Особлива мелодію текстів, де кожна фраза, як удар серця, або перегук дзвонів, або глухі удари саперної лопати. З пристрасті, поєднаної із дією, тобто із фактів сучасного життя та з подій минулого, народжується драма. З пристрасті, яка поєднана із мрією, народжується власне поезія» [1, с. 141–142]. Спостерігаємо у творчості А. Довгополого вічну пристрасть, поєднувану із мрією.

Творчість А. Довгополого стверджує: тривання життя – тривання долі. Вони безконечні, як безконечне наше пізнання світу і самого себе. Чим більше ми пізнаємо світ – тим більше наближаємося до себе. Ми приходимо у життя зі своєрідним знаковим кодом, не нами визначеним. Як відомо, найвизначніші філософи світу розглядали питання людського фатуму (людської долі) – як найголовнішого життєвого коду.

А. Довгополий бачить світ внутрішнім зором, дає йому оцінку з позиції Божого Духу, з висоти пташиного польоту. Людина існує в подвійний спосіб – як істота природна і як істота суспільна. Бог вклав у неї пристрасть, суспільство – здатність діяти, природа – здатність до мрії. Нерідко ми задаємо і самі собі, і Всевишньому запитання «За що?», коли доля посилає нам випробування. І розкриваємо від здивування зіниці, коли зненацька, з-під уламків біди і нещасть, нас виносять із негараздів і проблем невидимі долоні.

Отак несподівано розгортає над світом контроверсійна крила поетична і незбагненна душа ліричного героя А. Довгополого, яка вміє бути одночасно і самозаглибленою та незалежною, і чуттєво бароковою із пластикою несподіваних малюнків. Оця чуттєва фрагментарність виписує древні лики, наче на стертих папірусах явлені письмена. Філософія початку у творчості Артема Довгополого стає особливим символом, який ніколи не закінчується.

Література

1. Бальзак О. Думки про мистецтво. Київ : Мистецтво, 1981. 255 с.
2. Гаврилюк Н. Поезія полеглих. URL: https://zbruc.eu/node/117970 (дата звернення 11.11.2024).
3. Довгополий А. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki (дата звернення 11.11.2024).
4. Довгополий А. URL: https://konotop.in.ua/zavtra-konotop-provede-v-ostannyu-put-zahisnika-ukrayini (дата звернення 11.11.2024).

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

“ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ”

до 95-річчя філологічного факультету
Запорізького національного університету

14–15 листопада 2024 року

Відповідальний редактор: *Н. В. Горбач*
Редактор-упорядник: *В. М. Ніколаєнко*
Технічний редактор: *І. М. Бакаленко*