

ISSN 2411-3883

DOI: 10.32589/2411-3883.19.22

**СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ
СТУДІЇ**

**КРИЗОВІ СТАНИ НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ
У ПРОЄКЦІЯХ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНІ**



**CONTEMPORARY LITERARY
STUDIES**

**КРИЗОВІ СТАНИ НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ
У ПРОЄКЦІЯХ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНОСТІ**

2022

ВИПУСК 19

ISSN 2411-3883

DOI: 10.32589/2411-3883.19.22



СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

ВИПУСК 19

**КРИЗОВІ СТАНИ НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ
У ПРОЄКЦІЯХ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНОСТІ**

 UNICHECK

Київ
Видавничий центр КНЛУ
2022

ISSN 2411-3883

DOI: 10.32589/2411-3883.19.22



CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

Collection of Scholarly Articles

ISSUE 19

NATIONAL COMMUNITIES IN CRISES: IMAGINARY PROJECTIONS



Kyiv
KNLU Publishing Center
2022

**Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №10000 від 29.06.2005 року**

Збірник наукових праць «Сучасні літературознавчі студії» включено до категорії Б Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора, кандидата наук і доктора філософії у галузі «Філологічні науки. Спеціальність 035» (наказ Міністерства освіти і науки України від 23.12. 2022 № 1166)

Видання індексується: Index Copernicus <https://journals.indexcopernicus.com/search/details?id=43291&lang=pl>; Наукова періодика України (URAN) <http://journals.uran.ua/user>; Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/>; Google Scholar <https://scholar.google.com.ua/>.

*Друкується за рішенням вченої ради Київського національного лінгвістичного університету
(27 грудня 2022 року, протокол № 8)*

Сучасні літературознавчі студії : зб. наук. праць / гол. ред. Висоцька Н. О. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2022. Вип. 19. 84 с.

Тематичний науковий збірник містить статті з проблем літературознавства. Матеріали адресовані широкому колу філологів, викладачам, студентам, аспірантам гуманітарних факультетів, спеціалістам з історії літератури, всім, хто цікавиться проблемами новітніх методологічних підходів до літературознавчого аналізу тексту.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Висоцька Наталя Олександрівна – доктор філологічних наук, професор, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

Відповідальний редактор:

Шульгун Мадлена Едуардівна – доктор філологічних наук, доцент, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0002-5167-2806>

Члени редколегії:

Біляшевич Роман Зиновійович – кандидат філологічних наук, доцент, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0001-9619-1582>

Гнезділова Ярослава Володимирівна – доктор філологічних наук, доцент, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0001-9248-3238>

Мариненко Юрій Васильович – доктор філологічних наук, професор, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0002-0279-0339>

Мейзерська Тетяна Северинівна – доктор філологічних наук, професор, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>

Павленко Юлія Юхимівна – доктор філологічних наук, доцент, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>

Шестопад Ольга Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0003-4194-334X>

Шимчишин Марія Мирославівна – доктор філологічних наук, професор, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORSID: <https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>

Штейнбук Фелікс Маратович – доктор філологічних наук, професор, Університет Коменського у Братиславі (Словаччина); ORSID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

Керкерінг Джек – доктор філософії, професор, Університет ім. Лойоли (США).

Недвіга Ольга – доктор Філософії, доцент, Монреальський університет (Канада).

Станчу Крістіна – доктор філософії, доцент, Віргінський університет співдружності (США).

Теллі Роберт – доктор філософії, професор, Університет штату Техас у Сан Маркосі (США).

Жиховіч Джесіка – доктор філософії, Директор Програми імені Фулбрайта в Україні (США–Україна).

Адреса редакції:

03150, Україна, м. Київ-150, вул. Лабораторна, 5/17
Київський національний лінгвістичний університет, (корпус № 3), кім. 1009
тел.: +38 (044) 521-21-03. e-mail: svitlit1@gmail.com

Certificate of state registration of printed mass media
КБ No. 10000 dated June 29, 2005

The collection of scholarly articles “Contemporary Literary Studies” is included to category Б of the Index of scholarly professional publications of Ukraine in which the results of dissertations for obtaining the scientific degrees of Doctor, Candidate of Science, and Doctor of Philosophy in the field of “Philological of Science” are published.

(Decree of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated December 23, 2022 No. 1166)

The publication is indexed in: Index Copernicus <https://journals.indexcopernicus.com/search/details?id=%2043291&lang=pl>; Scientific periodics of Ukraine: (URAN) <http://journals.uran.ua/user>; The Vernadsky National Library of Ukraine: <http://www.irbisnbuv.gov.ua/>; Google Scholar <https://scholar.google.com.ua/>.

*The Issue printed by the decision of the Academic Council of Kyiv National Linguistics University
 (December 27, 2022, Protocol No. 8)*

Contemporary Literary Studies: collection of scholarly articles/ed. N.O.Vysotska. Kyiv, KNLU Publishing Center, 2022. Issue 19. 84 p.

Focusing on different aspects of literature and literary studies, the volume contains essays addressing diverse subjects in a variety of national literary discourses. Its targeted audiences include philologists, teachers, undergraduate and postgraduate students majoring in humanities, and literary scholars, as well as public at large interested in the state-of-the-art methods of text analysis.

Editorial Board:

Editor-in-Chief:

Natalia Vysotska – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

Managing Editor:

Madlen Shulhun – Doctor of Philology, Associate Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5167-2806>

Editorial Board members:

Yaroslava Gnezdilova – Doctor of Philology, Associate Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9248-3238>

Marynenko Yuri – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0279-0339>

Tetiana Meyzerska – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>

Yuliia Pavlenko – Doctor of Philology, Associate Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4128-122X>

Olha Shestopal – Candidate of Philology, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4194-334X>

Mariya Shymchyshyn – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistic University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>

Feliks Shteinbuk – Doctor of Philology, Professor, Comenius University in Bratislava (Slovakia);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

Kerkering Jack – Ph.D., Professor, Loyola University, Chicago (USA);

Nedvyga Olga – Ph.D., Associate Professor. University of Montreal (Canada).

Stanciu Cristina – Ph.D., Associate Professor of English, Virginia Commonwealth University (USA).

Tally Robert Jr. – Ph.D., Professor of English, Texas State University, San Marcos (USA).

Zychowicz Jessica – Ph.D., Director of the Fulbright Program in Ukraine.

Editorial Board

Editor-in-chief- Professor Natalia Vysotska, Doctor of Philology. Managing editor - Associate Professor Madlen Shulhun, Doctor of Philology.

Address:

Ukraine Kyiv-150, Laboratorna Str., 5/17. Kyiv National Linguistic University,
 tel. +380 (44) 521-21-03. e-mail: svitlit1@gmail.com

ЗМІСТ

Наталія ВИСОЦЬКА

ДОВГОТРИВАЛА ЛУНА ГОЛОКОСТУ: ОПОСЕРЕДКОВАНА
ТРАВМА ЯК ПРЕДМЕТ ХУДОЖНЬОГО АНАЛІЗУ В ЛІТЕРАТУРІ
США ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ..... 7

Володимир ЗВИНЯЦЬКОВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКА РУСИСТИКА: НАВІЩО ПОТРІБНА
І ЧИ ПОТРІБНА ВЗАГАЛІ? 15

Олена КОБЧІНСЬКА

ГОЛОКОСТ В РОМАНІ ТЕТЯНИ ДЕ РОНЕ «ЇЇ ЗВАЛИ САРА» (2007) 21

Наталія КРИНИЦЬКА

ОДОМАШНЕННЯ НАЦИЗМУ В ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ЛЮДИНА У ВИСОКОМУ
ЗАМКУ»..... 29

Олександра ЛИТОВСЬКА

«ФЕНОМЕН ЛІСІСТРАТИ»: НОВІ СЕНСИ АНТИЧНОГО СЮЖЕТУ У
КОНТЕКСТІ СОЦІО-ПОЛІТИЧНИХ КРИЗ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 36

Юлія ПАВЛЕНКО

Г. С. СКОВОРОДА ЯК МЕТАТЕКСТ ПОЕТІВ-«ХАТЯН»..... 45

Галина ПОМИЛУЙКО-НЕДАШКІВСЬКА

ДОСВІД ВІЙНИ ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ У ПОЛІТИЧНІЙ ЕСЕЇСТИЦІ
ТА ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ЖОРЖА БЕРНАНОСА 51

Марія ШИМЧИШИН

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА І СТРУКТУРА ВІДЧУТТЯ
МЕТАМОДЕРНІЗМУ 57

Олена ЮРЧУК

СВІТЛИНА ЯК ФОРМА ВИСЛОВЛЮВАННЯ І ЗАСІБ ФІКСАЦІЇ
ПРИСУТНОСТІ В РОМАНІ А. ПЕРЕСА РЕВЕРТЕ «БАТАЛІСТ» 63

ЖАННА ЯНКОВСЬКА

ПСИХОЛОГІЧНО-ЕМОТИВНИЙ АСПЕКТ ВІДОБРАЖЕННЯ ЕМІГРАЦІЇ
ЯК ЯВИЩА В УКРАЇНСЬКІЙ АВТОРСЬКІЙ СЛОВЕСНОСТІ
(початкові студії) 69

Lilia KORNILIEVA

IMAGE OF WARTIME UKRAINE IN THE BRITISH AND AMERICAN MEDIA
DISCOURSE 75

Jūratė LANDSBERGYTĖ-BECHER

A PREMONITION OF WAR IN LITHUANIAN MUSIC AND LITERATURE
(2021–2022) 79

TABLE OF CONTENTS

Natalia VYSOTSKA

LASTING ECHO OF THE HOLOCAUST: MEDIATED TRAUMA
IN LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY AMERICAN FICTION AND DRAMA 7

Volodymyr ZVINYATSKOVSKY

THE UKRAINIAN RUSSIAN STUDIES:
WHAT SENSE THEY HAVE AND HAVE THEY ANY SENSE AT ALL? 15

Olena KOBCHINSKA

THE HOLOCAUST IN TATIANA DE ROSNAY'S *SARAH'S KEY* (2007) 21

Nataliya KRYNYTSKA

DOMESTICATION OF NAZISM
IN *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* TV SERIES 29

Oleksandra LYTOVSKA

«LYSISTRATA'S PHENOMENON»: NEW SENSES OF THE ANCIENT PLOT
IN THE CONTEXT OF SOCIO-POLITICAL CRISES OF THE 21ST CENTURY 36

Yuliia PAVLENKO

HRYHORII SKOVORODA AS A METATEXT OF POETS – «KHATIANY» 45

Halyna POMYLUKO-NEDASHKIVSKA

WAR EXPERIENCE AND ITS REFLECTION
IN GEORGES BERNANOS' POLITICAL WRITING AND NOVELS 51

Mariya SHYMCHYSHYN

THE RUSSIA-UKRAINE WAR AND METAMODERN
STRUCTURE OF FEELING 57

Olena YURCHUK

PHOTOGRAPHY AS A FORM OF STATEMENT
AND MEANS OF FIXING PRESENCE IN A. PEREZ REVERTE'S *BATALIST* 63

Zhanna YANKOVSKA

PSYCHOLOGICAL AND EMOTIONAL ASPECTS OF REPRESENTATION
OF EMIGRATION IN UKRAINIAN FICTION. 69

Лілія КОРНІЛЬЄВА

ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНІ В БРИТАНСЬКОМУ
ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ МЕДІАДИСКУРСАХ. 75

Юрате ЛАНДСБЕРГІТЕ-БЕХЕР

ПЕРЕДЧУТТЯ ВІЙНИ В ЛИТОВСЬКІЙ МУЗИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРІ
(2021–2022) 79

УДК 821

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274000

Висоцька Наталія Олександрівна

доктор філологічних наук, професор,
професорка кафедри теорії та історії світової літератури,
Київський національний лінгвістичний університет
<https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>
literatavysotska@gmail.com

ДОВГОТРИВАЛА ЛУНА ГОЛОКОСТУ: ОПОСЕРЕДКОВАНА ТРАВМА ЯК ПРЕДМЕТ ХУДОЖНЬОГО АНАЛІЗУ В ЛІТЕРАТУРІ США ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ

Анотація. Великий за обсягом масив літератури про Голокост у США, здебільшого, актуалізує модель звернення до трагічної долі європейських євреїв крізь призму психології жертв. У статті акцент переноситься на дещо інший модус презентації теми — через сприйняття, умовно кажучи, «сторонніх». Видається доцільним застосувати певні положення теорії травми (К.Карут, Д.Ла Капра, Дж.Гартман та ін.) до творів М.Шейбона, П.Остера та А.Міллера, в яких йдеться про опосередкований («приглушений») досвід переживання Голокосту. Хоча ядром його потрактування при цьому залишаються проблеми співвідношення фактичного й фікціонального, функції історії, пам'яті та уяви в процесі відтворення минулого, а також роль часової та просторової дистанції від подій, особливого значення в цьому режимі набувають символічні конотації, що долучають Америку до зони міркувань про природу повсюдного зла. Тяжіючи до традиційного наративу, розглянуті автори водночас користуються й потенціалом фрагментованої, розірваної оповіді.

Ключові слова: травма, пам'ять, Голокост, наратив, «пропрацювання травми», Майкл Шейбон, Артур Міллер, Пол Остер.

Natalia Vysotska

Doctor of Sciences (Philology), Professor,
Department of Theory and History of World Literature,
Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>
literatavysotska@gmail.com

LASTING ECHO OF THE HOLOCAUST: MEDIATED TRAUMA IN LATE 20TH — EARLY 21ST CENTURY AMERICAN FICTION AND DRAMA

Abstract. Literature is one of the most effective ways for representing traumatic memory since it accomplishes this task by means of imagery. In American literary studies, the extensive research of the Holocaust literature tended to deploy the prevalent model focusing on the tragic fate of European Jewry through the prism of the victims' psychology. The survivors of the unspeakable experience are striving to express (or repress) it from the perspective of their new American reality. Based on fiction and drama of the late 20th — early 21st centuries, the paper seeks to present an alternative mode of addressing the Holocaust trauma as second-hand experience of the characters who happen to be not direct victims, but rather «bystanders», nevertheless affected by PTSD. It seems expedient to apply certain premises laid out by the theorists of trauma (C. Caruth, D. La Capra, G. Hartman and others) to writings by Michael Chabon, Paul Auster, and Arthur Miller dealing with mediated («muted») Holocaust experience. This version also has at its core correlation between the factual and the fictional, the role of memory and imagination, temporal, spatial, and psychological distancing from the blood-curdling events. At the same time, special emphasis is laid on symbolic connotations bringing America within the ambit of reflections on the nature of ubiquitous evil. Veering towards traditional forms of narrative, the authors also make use of the potential inherent in fragmented story-telling. The texts highlight the strategies of working through the trauma including proactive initiatives, accepting the Other in oneself, transforming traumatic memory into other forms, such as cohesive narrative and/or fragmentary catalogue.

Key words: trauma, memory, the Holocaust, narrative, working through trauma, Michael Chabon, Arthur Miller, Paul Auster.

Вступ. Автори літературних творів про Голокост неминуче зіштовхуються з проблемою перекладу переживання, що не піддається вербальному вираженню, людською мовою. Неодноразова висловлена думка про опір досвіду Голокосту опосередкуванню мистецтвом була безкомпромісно сформульована єврейським релігійним філософом Майклом Вишогородом: «Я твердо переконаний, що мистецтво не годиться для Голокосту. Мистецтво виймає жало зі страждання. Тому робити на матеріалі Голокосту художній твір заборонено. Будь-які спроби перетворити Голокост на мистецтво применшують Голокост, і таке мистецтво не може не виявитися поганим» (Wyschogrod, 1975, p.68).

Своєю чергою, відповідаючи Вишогороду та його однодумцям (серед яких Т. Адорно, Дж.Стейнер, частково Елі Візель та ін.), відомий дослідник Голокосту Алвін Розенфельд стверджує: «Голокост потребує мовлення, навіть загрожуючи мовчанням. Мовлення може бути недосконалим, недолугим та невідповідним, і це неминуче з огляду на джерело, з якого воно походить, але все-таки це мовлення. Мовчання не перемогло — дозволити йому перемогти означало б віддати Гітлеру ще одну посмертну перемогу <...> Отже якщо вважати спробу написати про Голокост блюзнірством і несправедливістю щодо його жертв, наскільки більш несправедливим і блюзнірським було б мовчати» (Rosenfeld, 2004, p.24).

Величезний масив написаного про Голокост упродовж останні три чверті століття всіма мовами і в усіх можливих жанрах доводить свідоме чи несвідоме прийняття саме такої позиції кількома поколіннями літераторів, з американськими включно, і виправдовує нові й нові звернення до цієї проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Реакція письменників США на Голокост виглядала запізнілою на тлі активності їхніх європейських колег, що пояснювалося, серед інших чинників, географічною віддаленістю від подій, недостатньою поінформованістю, а також складністю опису психологічних станів, до яких у них не було прямого доступу. Як нагадає чеський літературознавець Станіслав Коларж, «оскільки більшість [американських письменників] не були безпосередніми свідками жахів війни в Європі, вони були змушені зображувати їх лише опосередковано, якщо прагнули до

автентичності. Їм доводилося компенсувати відсутність безпосереднього досвіду знанням, отриманим в результаті пошуків, і, насамперед, використанням оповіді з віддаленої перспективи, яка, відтак, включала американські теми також» (Kolář, 2004, p.14). Менше з тим, починаючи з 1950-х рр. кількість американських авторів, які писали про Голокост, постійно зростала. Серед них слід назвати корифеїв літератури США ХХ століття, таких як І. Б. Зингер, С. Беллоу, Ф. Рот, В. Стайрон, С. Озик та інші. Паралельно розросталася й відповідна галузь «літератури про літературу», тобто спроби теоретичного осмислення написаного про Голокост, з Америкою включно. Серед найзначніших публікацій — збірки «Письмо й Голокост» (ред. Б. Ланг), 1988; «Голокост в мистецтві та літературі» (ред. Р. Брем), 1990; «Згадуючи Голокост: форми пам'яті» (ред. Дж. Гартман), 1994, «Література Голокосту» (ред. Г. Блум), 2004; праці Е.Александера, С. Ізрахи, С. Коларжа, Л. Кремер, Д. Ла Капра, Д. Паттерсона, А. Розенфельда, Дж. Янга та багатьох інших).

Звернувшись до сьогодення, відзначимо, що в американській літературі останніх десятиліть спостерігається новий сплеск інтересу до проблематики Голокосту (попри те, що, на думку Калі Таль, в сучасній культурі США саме це поняття «не має єдиного фіксованого значення», виступаючи мінливим означником, під який різні групи підставляють власні означувані) (Tal, 1996, p. 24). Причини цього зацікавлення різні. Якщо для послідовників Фрейда йдеться про «повернення репресованого», під котрим можна розуміти злочинну байдужість благополучної країни до долі європейського єврейства, то для інших найважливішим мотиватором постає сучасність, що потребує коригування колективної пам'яті під впливом як світових, так і внутрішньо-національних подій. «Пост-Голокостні» літературні покоління представлені у цьому проблемно-тематичному полі, зокрема, іменами Дж. Фоера, Н. Краусс, М. Букета, Т. Розенбаум, Дж. Скайбелла, А. Шпигельмана. Кожний з цих авторів, генетично та соціально успадкувавши пам'ять про травму, відчув потребу в її самобутньому художньому рефлексуванні.

Зміна генерацій відбувається і в лавах літературознавців. У передмові до антології *Re-examining the Holocaust through Literature* (2009)

її упорядники Аукье Клуге та Бенн Вільямс констатують: «ми — представники повоєнних поколінь, які не можуть пам'ятати Голокост, не можуть знати про нього безпосередньо. Ми пам'ятаємо і знаємо лише те, що його жертви й винуватці залишили нам у своїх щоденниках, те, про що ті, хто вижили, згадують у письмових та знятих на плівку свідченнях. Ми пам'ятаємо не реальні події, а безкінечну множину історій Голокосту, романів, новел, поезій, що ми їх прочитали, світлин, фільмів і відеоплівків, побачених нами за ці роки» (Kluge, Williams, 2009, р. XII). «У точці перетину літературознавства та досліджень Голокосту», відзначає Сара Горовіц, «постійне переосмислення в нових контекстах (re-framing) того, що і як ми читаємо, допомагає видозмінювати рефлексивний простір, де дедалі більша академізація досліджень Голокосту не повинна відволікати від людських (та нелюдських) вимірів предмету вивчення» (Hogowitz, 2009, р. VIII).

Так звана література Голокосту у США, здебільшого, актуалізує модель звернення до трагічної долі європейських євреїв крізь призму психології жертв (інколи — і злочинців). Персонажі, які пережили невимовний екзистенційний досвід, намагаються проговорити (або заглушити) його з позицій нової для них американської дійсності. У цій статті акцент переноситься на дещо інший модус презентації теми — через сприйняття, умовно кажучи, «сторонніх». Хоча ядром її потрактування при цьому залишаються проблеми співвідношення фактичного й фікціонального, функції історії, пам'яті та уяви у процесі відтворення минулого, а також роль часової та просторової дистанції від подій, особливого значення в цьому режимі набувають символічні конотації, що долучають Америку до зони міркувань про природу повсюдного зла.

Проблематика, яка нас цікавить, розглядається на матеріалі творчості відомих американських письменників різних поколінь та з різним досвідом доторку до феномену Голокосту. При цьому йдеться про твори, що вийшли друком в рамках одного десятиліття: п'єсу А. Міллера (1915–2005) «Розбите скло» (*Broken Glass*, 1993) та романи П. Остера (нар. 1947 р.) «Пророча ніч» (*Oracle Night*, 2003) і М. Шейбона (нар. 1963 р.) «Неймовірні пригоди Каваліра та Клея» (*The Amazing Adventures of Cavalier and Clay*, 2000).

Той факт, що всі автори — євреї, підтверджує тезу про значення Голокосту як вирішального чинника формування єврейсько-американської ідентичності, котрий став для повоєнних євреїв США, які переважно вже відійшли від релігії предків, «єдиним спільним знаменником», «що задовольняє потребу в символі з метою їхнього об'єднання» (Novick, 1999, р. 7). При цьому жодний з названих текстів не можна віднести до «літератури про Голокост» як такої. Ця тема вплітається в їхнє поліфонічне звучання, надаючи кожному твору додаткові відтінки смислів.

Методологія дослідження. Серед множини можливих підходів акцент зроблений на категорії травми, яка дозволяє, на нашу думку, найчіткіше ідентифікувати руйнівні наслідки Катастрофи для тих, кого вона не піддала прямому випробуванню вогнем, але опалила, бодай непрямо, своїм смертоносним диханням. Тим більше, що у сучасній теорії травми, яка зусиллями К. Карут, Ш. Фельман, Дж. Гартмана, Д. Ла Капра та інших перетворилася на впливову міждисциплінарну сферу наукових пошуків, Голокост залишається однією з центральних тем. Як відмічає А. Гоарзен, «неймовірна нелюдськість Шоа, її апокаліптичне варварство утворює апорію, що перебуває в серцевині теорії травми <...>, і водночас поле для подальшого застосування цієї теорії» (Goarzin, 2011, р. 12).

Результати дослідження. Ракурс бачення Голокосту кожним з авторів визначений його унікальним культурно-історичним горизонтом. Якщо Міллер, сучасник подій, дізнавався про них, наскільки було можливо, «по гарячих слідах» і багато років потому переплавив свої тодішні та пізніші реакції на мистецтво, то народжених після війни Остера і Шейбона відділяє від Катастрофи не лише просторова, а й часова відстань. У Міллера і Шейбона час дії творів (назвемо його й «часом травми») практично синхронний з подіями (1938–1942 рр.), тоді як у Остера віддалений від них на 40 років (1982 р.). Табір смерті як апофеоз Голокосту опосередковано присутній лише в Остера, в той час як Шейбон і Міллер апелюють до «м'якших» його проявів: на відміну від авторів, обтяжених знаннями історії, їхні наївні/невинні герої не здатні уявити реальність «остаточного вирішення» єврейського питання. Менше з тим, ці персонажі (Сильвія Гелбурн, Джо Кавалір, Ед Вікторі) переживають травму в її розумінні З. Фройдом

як розриву в захисній оболонці свідомості, «по-рушення захисту від подразнення» в результаті дії надто сильних зовнішніх збудників (Freud, 1920/1961, р. 29). У сучаснішому формулюванні йдеться про «первинну внутрішню катастрофу, переживання надміру, що символічно та/або фізично шокує суб'єкта, який не має доступу до цього переживання» (Goarzin, 2011, р. 11). До всіх трьох текстів застосовне судження Г.Блума про те, що «травма, в силу своєї природи, не може не бути приватною» (Bloom, 2004, р. 8) — кожний персонаж переживає її в індивідуально-психологічній площині, що втім має точки перетину з соціальною дійсністю.

Ще однією рисою, спільною для трьох письменників, є критика пасивної та половинчатої реакції США на анти-єврейську політику Третього Рейха. Америка, як і інші країни Заходу, мовчазно погодилася з вимогою нацистського режиму не втручатися до заходів, здійснюваних ним щодо євреїв. Мотив її злочинної байдужості голосно лунає, зокрема, у романі Шейбона, який покладає частину провини за Голокост і на свою країну. «Британія та Америка фактично зачинили свої двері» [перед європейськими євреями — *H.B.*] (Chabon, 2000, р. 21) зазначає він вже на перших сторінках, і далі ця тема стає одним з лейтмотивів — то як згадка про збагачення США на воєнних замовленнях, то як введення до дії американців-симпатиків нацизму, то як констатація процвітання та благополуччя Америки в той час, як «решта світу жбурляла себе, країна за країною, у топку [війни]» (Chabon, 2000, р. 340). Героїня Міллера висловлює подібні думки ще емоційніше: «Де Рузвельт? Де Англія? Хтось має втрутитися, поки вони не знищили нас усіх» (Miller, 1995, р. 551).

При цьому у творах відрізняються онтологічні статуси персонажів, ступінь їхнього віддалення від емоційного епіцентру травми, а також форми її переживання та зживання.

Онтологічний статус персонажа. У Міллера й Шейбона жертви травми — це персонажі текстуальної реальності першого рівня (тобто. основного тексту). Водночас, у випадку Шейбона ця модель дещо ускладнена тим, що Джо Кавалір — художник, один із авторів серії коміксів про супергероя Ескейпіста, фрагменти котрих, інкрустовані до тексту роману, містять відбиток травми їхнього творця. Щодо Остера, то його Ед Вікторі — персонаж текстуальної

реальності другого рівня, тексту в тексті, який створює персонаж першого рівня письменник Сідні Опп, в результаті чого цей образ постає конструктом в квадраті.

Ступінь віддаленості від емоційного епіцентру травми. Найближче до нього перебуває Джозеф (колишній Йозеф) Кавалір, котрому в 1939 р. дивовижним чином поталанило перебраться з окупованої Праги до Нью-Йорку. Отже пролонгована травма дислокації вже закладена в його психологічну матрицю. Рушійна сила життєдіяльності Джо в США — прагнення звільнити родину, або хоча б молодшого брата Томаша з пазурів нацистів, втілене в обіцянці «не заспокоюватися аж поки не зустрінеш твій пароплав під покровом статуети Свободи» (Chabon, 2000, р. 59). Ситуацію звільнення він програє у царині уявного через образ героя створюваного ним коміксу, спроможного подолати будь-які перешкоди, який оголосив Гітлера своїм особистим ворогом. Цікаво зазначити, що «саме у коміксі, зневаженому жанрі, що часто розглядається як химерна субкультура та об'єкт численних упереджень, ми знаходимо одну з перших згадок про знищення європейських євреїв» (Bruttman, 2009, р. 173) (йдеться про французький комікс 1944 р. «Потвора мертва»). Таким чином, герой Шейбона оголошує сепаратну війну фашизму за кілька років до того, як США вступили до неї офіційно. Апогеєм травматичного досвіду для успішного митця стає загибель судна, на борту котрого перебував Томаш на шляху до Америки. Складовими пост-травматичного синдрому стає не лише втрата улюбленого брата, а й почуття провини перед ним — адже саме Джо нелюдськими зусиллями добився внесення імені Томаша до списку пасажирів злочасного «Ковчегу Міріам».

Травма Еда Вікторі як колишнього солдата Другої світової війни генерована його участю у звільненні бранців Дахау, де його психіку було піддано дії подразників, які виходили за межі того, що вона була здатна «перетравити». Побачене й почуте там, особливо образ божевільної матері, яка прохає молока для мертвої дитини, закарбувалося в його свідомості назавжди, хоча він, чорний американець, не мав до жертв прямого стосунку — їхній зв'язок відбувався на загальнолюдському рівні спільної належності до виду *Homo sapiens*. Те, що рупором ідеї універсальної антигуманності знищення євреїв

у таборах смерті в Остера виступає афро-американець, особливо прикметно, з огляду на те, що чорна спільнота США, за спостереженнями істориків, «не має єдиної позиції з питання знання Голокосту» (Tal, 1996, p. 30).

Нарешті, не пояснювана соматична реакція благополучної представниці єврейсько-американського середнього класу Сильвії Гелбург на тривожні газетні новини з Європи ще більш дистанційована від свого джерела, якщо не враховувати нерозривність в її сприйнятті дискримінації та принижень, яким піддають її європейських одноплемінників, з драмою амбівалентного ставлення до своїх етнічних корінь, що розгортається у внутрішньому світі її чоловіка.

Форми переживання та зживання травми. Хоча необхідність подолання травми, начебто, не підлягає сумніву, виникає питання про ціну одужання. Так, Домінік Ла Капра, стверджуючи, що «жертви тяжких травматичних подій ніколи не можуть цілком позбутися їхньої влади над собою», визначає, слідом за Фройдом, дві форми реакції на травму — з одного боку, це «розігрування» (acting out) минулого, тобто емоційне повторення переживань, що не відпускають жертву, а з другого — «пропрацювання» травми (working through), спрямоване на її зживання (La Capra, 1994, p. XII). Карут також йдеться про «повернення» травматичного досвіду: «Травма — це зіткнення з подією, яка через свою несподіваність або жахливість не вміщується у схему попереднього знання <...> і відтак на пізніших етапах постійно повертається з невблаганною точністю», при чому правда її переживання співіснує з іншою правдою — неспроможністю до кінця зрозуміти її. Саме тут виникає апорія, про яку кажуть дослідники травми. З одного боку, травму «необхідно інтегрувати — заради отримання свідчення і заради вилікування жертви. Але з другого боку, в результаті перетворення травми на наративну пам'ять [термін П.Жане — *H.V.*], що дозволяє вербалізувати і комунікувати іншим свою історію, включити її до свого й чужого знання минулого, може втратитися точність і сила, які характеризують травматичне пригадування» (Caruth, 1995, p. 153). Наративи Голокосту реалізуються в силовому полі, утвореному цими протилежно спрямованими імпульсами.

У романі М. Шейбона ефект гостроти травми підсилює розпочата ще в першій частині підго-

товка читача до її фатальної неминучості, через прийом антиципації, що проходить крізь увесь текст. Послідовне подолання всіх перешкод на шляху до звільнення брата лише підсилює трагічну іронію розв'язки цієї сюжетної лінії. Наростання напруженості забезпечується також фабульними ретардаціями, в результаті чого звістка про загибель брата відчувається не лише персонажем, а й читачем як суцільний життєвий крах Джо. Травма означає, за виразом Габріель Шваб, смерть суб'єкта, оскільки «вбиває пульсацію бажання, втілене «я»» (Schwab, 2006, p. 95), і суб'єкт, що пережив її, приречений на існування живого мерця. Саме цю модель пред'являє Шейбон. Перша реакція Джо на травму — спроба самогубства. Після її невдачі відбувається усвідомлення власного «омертвіння», фіксація на незначних деталях, сприйняття нью-йоркського міського краєвиду через призму очуження як травмоландшафта. «Якби я не потонув годину тому, подумав він, спогад про це зникле щастя змусив би його зненавидіти себе. Добре, що я мертвий, подумав він» (Chabon, 2000, p. 415). Емоційне притуплення віддаляє його від найближчих людей; вступивши до війська, Джо опиняється на далекому аванпості США в Антарктиці, де перебуває у своєрідному анабіозі, еквівалентному символічній смерті героя, що передує його новому народженню. Про те, що воно відбудеться, читач дізнається з численних пролепсисів, продумано розкиданих текстом. Після ритуального (бодай безглузлого) знищення німця Джо «воскресає», що знаходить вираження в його поверненні до життя, тобто до близьких, до сина, названого іменем загиблого чеського підлітка, до улюбленої роботи. Відновлення соціальних і особистих зв'язків якщо й не загоює травму, то уможливорює повноцінне життя з нею. Тяжіння твору Шейбона до конвенцій Bildungsroman'у супроводжується переоцінкою його «імплицитних установок і експліцитних тверджень», що за А.Розенфельдом є однією з рис літератури про Голокост (Rosenfeld, 2004, p. 40).

Для розуміння п'єси Міллера особливої актуальності набувають міркування К.Карут про травму як про не сповна привласнене переживання, «значною мірою неприступне для свідомого пригадування та контролю» (Caruth, 1995, p. 151), яке частково відкривається жертві лише в оніричних станах. Для позбавлення від

травми необхідно перетворити це переживання на «нарративну пам'ять», чому воно люто опирається. Саме ці процеси — в центрі п'єси, назву котрої можна перекласти і як «Розбите скло», і як «Розбите дзеркало», і навіть як «Розбита пляшка» (всі ці варіанти тією чи тією мірою реалізуються в тексті). Міллер здійснює «рейд пам'яті» до 1930-х рр., коли в Європі підняв голову фашизм, і наближався смертоносний хаос світової війни та Голокосту.

Драматургічний конфлікт пов'язує в єдиний вузол і константу міллерівського світу — гостре відчуття взаємної відповідальності всіх за всіх, і проблему болісного (не)прийняття власної ідентичності, і єврейську тему, і фрейдистський мотив глибинних надр психіки, куди зі свідомості виштовхується травматичне, аби зненацька атакувати людини. У дружини керівника фірми Геллбурна Сильвії без будь-яких фізіологічних причин віднімаються ноги — це суто істеричне захворювання, параліч, спричинений глибоко вкоріненим страхом. Упродовж двох дій лікар і чоловік намагаються витягти з підсвідомості жінки його причини. Але оскільки травматичне переживання не усвідомлюється сповна, йому не так просто набути нарративної послідовності, стати ланкою зв'язної історії. Його доводиться «виманювати» вербальними і навіть фізичними діями. Поступово читач/глядач починає розуміти джерело травматизації Сильвії. Американку, що перебуває у безпеці, лякають газетні світлини, які з безпристрасною документальністю засвідчують знущання (поки що лише знущання!) з євреїв у гітлерівській Німеччині (дія відбувається у листопаді 1938 р., після трагічних подій «Кришталевої ночі»). «Коли вона говорить про це, йдеться начебто не про протилежний куток землі, а про сусідній кварталі» (Miller, 1995, p. 538). Наділена профетичним баченням і загостреним відчуттям емпатії, Сильвія на рівні органіки відчуває, як колись Джон Донн, що люди — не острови, і що морок, який насувається на світ через того «хворого Гітлера», знижує потенціал людськості у всіх. Фізичний параліч — форма, якої набуває її підсвідома відмова бути учасницею майбутньої трагедії, — прочитується як метафора суспільного паралічу, що дозволив фашизму перемогти в 1930-і рр. і не запобігає насильству у сучасному світі.

Водночас Міллер переміщує травму з політичного до особистісно-психологічного вимі-

ру — чоловік Сильвії, успішний бізнесмен, внутрішньо розколотий суперечливим ставленням до свого єврейства. Не вимовлена, але руйнівна ненависть до себе жахає його дружину. Таким чином, джерелом травми стають не лише звірства нацистів, начебто далекі від досвіду героїні і чужі людській природі загалом, а й, як формулює К.Бігсбі, «те, що їх породжують імпульси, незаперечно людські за своєю природою». Крок Сильвії до зцілення, зживання травми відбувається внаслідок катартичного «моменту істини», що, можливо, вартував її чоловікові життя...

Для остерівського Еда Вікторі травма зіткнення з реальністю концтабору, що діє на свідомість через зір, нюх, дотик, набуває неоскаржуваності сенсорних відчуттів і сприймається ним як «кінець людства». Після «сходження до пекла», вважає він, хоча б скільки ти ще прожив, «частина тебе назавжди залишиться мертвою» (Auster, 2003, p. 92) (тут автор вдається до вже згаданої метафори живого мерця). Але натура Еда не може миритися з бездіяльністю — «я знав, що мені доведеться щось з цим робити. Я не міг просто повернутися додому після війни і забути про все. Мені необхідно було зберегти це місце у себе в голові, думати про нього до кінця життя» (Auster, 2003, p. 93). Таким чином, зживання травми мислиться не як її вічне повернення, і не як розрада забуття, а як збереження пам'яті про неї в іншому режимі. В закинутому підземному приміщенні на пустирі Ед створює Бюро збереження історії, де на полицях лежать тисячі телефонних довідників міст США та Європи за багато десятиліть. Він називає це сховище «будинком пам'яті», але водночас і «святинищем теперішнього». Сторінки з мільйонами імен — слів, які в будь-якій культурі мають особливий, сакральний сенс, — містять, адреси, за якими можна знайти голоси не лише мерців, але й живих. Зібравши їх разом, персонаж у такий спосіб доводить собі, «що людство ще не скінчилося» (Auster, 2003, p. 91).

Залишивши за дужками місце цього епізоду в загальній структурі роману з його одержимістю проблемами пам'яті та мови, відзначимо поширеність музейної/архівної топіки в сучасній культурі. В добу постмодернізму абсолютизується відчуття розриву з пам'яттю-як-історією (П. Нора). Праці теоретиків (З. Бауман, Ф. Джеймісон та ін.) демонструють, що минуле поступово втрачає значущість, а традиційні

зв'язки індивідуума з суспільством зазнають неминучої ерозії через дискредитацію засадних метанаративів, з історією включно. «Наша зацікавленість місцями пам'яті, де пам'ять кристалізується та виділяється, народилася у певний історичний момент, поворотний пункт, де усвідомлення розриву з минулим пов'язане з відчуттям того, що пам'ять розірвана — проте розірвана у такий спосіб, що ставить питання про її втілення у певних місцях, де зберіглося відчуття історичної безперервності», підсумовує П. Нора. «Місця пам'яті» (*lieux de mémoire*) існують через те, що зникають справжні середовища пам'яті (*milieux de mémoire*)» (Nora, 1989, р.7) — звідси одержимість архівом, де ми намагаємося зберегти не тільки все минуле, а й все теперішнє, як прикмета нашого часу, Отже, поява «місць пам'яті», до яких, вочевидь, належить і Бюро Еда Вікторі, спричинене поступовим розмиванням «середовищ пам'яті», де вона складала реальну частину щоденного досвіду. Водночас, суто індивідуальне і вельми фантазмагоричне «місце пам'яті» Еда Вікторі, призначене для споглядання лише однією людиною (до відкриття Національного музею Голокосту в Вашингтоні залишається ще 16 років, про що персонажу, на відміну від автора, невідомо), не здатне стати часткою колективної національної пам'яті.

Висновки. Підводячи підсумки, не можна не визнати правоту Дж. Гартмана: література — це дійсно один з найкращих засобів репрезентації травматичної пам'яті, оскільки в ній травматична подія постійно переводиться «розщепленою» [dissociated] психікою у тропи [perpetual troping] і найбільш адекватно виражається мовою образів (Hartman, 1995, р. 547). Естетична репрезентація відкриває доступ саме до тієї пам'яті, котра залишилася за межами (пі)знання. Це спостереження слушне і щодо свідчень, опосередкованих часом, відстанню, досвідом травми Іншого, апропрійованої психікою письменника. При цьому перед ним/нею постає творча дилема: використовувати традиційні оповідні форми пам'яті, здатні відновити «зв'язність, завершеність і, можливо, виконати функцію очищення» (Friedlander, 1994, р. 254), чи вдатися до (пост)модерністських технік фрагментації, повторення, взаємного накладання, конденсації, які відкривають доступ до «глибинної пам'яті», високо резистентної щодо

наративізації. Тяжючи до традиційного наративу, названі у статті автори водночас користуються й потенціалом розірваної оповіді. Позаяк у розглянутих текстах йдеться про «приглушену (muted) травму» (Д. Ла Капра), на перший план виходить художня рефлексія стратегій зживання травми, *working through it*, що включає варіанти діяльнісного пориву, прийняття Іншого в собі, трансформування травматичної пам'яті в інші форми — зв'язно-наративну або фрагментарно-каталожну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Auster, p. (2003). *Oracle night*. Picador.
2. Bigsby, Ch. (1995). Introduction to the revised edition. In *Portable Arthur Miller* (pp. XXV–XXXIX). Penguin.
3. Bloom, H. (2004). Introduction. In H. Bloom (Ed.). *Literature of the Holocaust* (pp. 8–13). Chelsea House.
4. Bruttman, T. (2009). The Holocaust through comics. In A. Kluge, B.E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature* (pp. 173–200). Cambridge Scholars Publishing.
5. Caruth, C. (1995). Recapturing the past: Introduction. In C. Caruth (Ed.) *Trauma. Explorations in memory* (pp. 151–157). The Johns Hopkins University Press.
6. Chabon, M. (2001). *The amazing adventures of Kavalier and Clay*. Picador.
7. Friedlander, S. (1994). Trauma, memory, and transference. In J. Hartman (Ed.). *Holocaust remembrance: the shapes of memory*. (pp. 261–287). Blackwell.
8. Freud, S. (1920/1961). *Beyond the pleasure principle*. In: Strachey J. (Ed.), W. W. Norton. Retrieved from: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Beyond_P_P.pdf
9. Goarzin, A. (2011). Articulating Trauma. *Etudes irlandaises*, 36 (1), 11–22. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2116>
10. DOI:<https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.2116>
11. Hartman, G. (1995). On traumatic knowledge and literary studies. *New Literary History* 26 (3), 537–563.
12. Horowitz, S. (2009). Foreword. In A. Kluge, B. E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature*. (pp. VII–VIII). Cambridge Scholars Publishing.

13. Kluge, A., Williams, B.E. (2009). Introduction: new voices and directions in Holocaust literature. In A. Kluge, B. E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature*. (pp. XI–XV). Cambridge Scholars Publishing.
14. Kolář, S. (2004). *Seven responses to the Holocaust in American fiction*. Ostravská univerzita: Nalkadatelství Tilia.
15. La Capra, D. (1994). *Representing the Holocaust: history, theory, trauma*. Cornell University Press.
16. Miller, A. (1995). Broken glass. In *Portable Arthur Miller*. Penguin. 489–568.
17. Nora, p. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26. *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. 7–24.
18. Novick, p. (1999). *The Holocaust in American life*. Mariner Books.
19. Rosenfeld, A. H. (2004). The Problematics of Holocaust literature. In H.Bloom (Ed). *Literature of the Holocaust* (pp. 21–48). Chelsea House.
20. Schwab, G. (2006). Writing against memory and forgetting. *Literature and Medicine*, 25 (1), 92–121.
21. Tal, K. (1996). *Worlds of hurt: reading the literatures of trauma*. Cambridge University Press.
22. Wyschogrod, M. (1975). Some theological reflections on the Holocaust. *Response*, 25. 64–81.
7. Friedlander, S. (1994). Trauma, memory, and transference. In J. Hartman (Ed.). *Holocaust remembrance: the shapes of memory*. (pp. 261–287). Blackwell.
8. Freud, S. (1920/1961). *Beyond the pleasure principle*. In: Strachey J. (Ed.), W. W. Norton. Retrieved from: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Beyond_P_P.pdf
9. Goarzin, A. (2011). Articulating Trauma. *Etudes irlandaises*, 36 (1), 11–22. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2116>
10. DOI:<https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.2116>
11. Hartman, G. (1995). On traumatic knowledge and literary studies. *New Literary History* 26 (3), 537–563.
12. Horowitz, S. (2009). Foreword. In A. Kluge, B. E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature*. (pp. VII–VIII). Cambridge Scholars Publishing.
13. Kluge, A., Williams, B. E. (2009). Introduction: new voices and directions in Holocaust literature. In A. Kluge, B.E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature*. (pp. XI–XV). Cambridge Scholars Publishing.
14. Kolář, S. (2004). *Seven responses to the Holocaust in American fiction*. Ostravská univerzita: Nalkadatelství Tilia.
15. La Capra, D. (1994). *Representing the Holocaust: history, theory, trauma*. Cornell University Press.
16. Miller, A. (1995). Broken glass. In *Portable Arthur Miller*. Penguin. 489–568.
17. Nora, p. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26. *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. 7–24.
18. Novick, p. (1999). *The Holocaust in American life*. Mariner Books.
19. Rosenfeld, A. H. (2004). The Problematics of Holocaust literature. In H.Bloom (Ed). *Literature of the Holocaust* (pp. 21–48). Chelsea House.
20. Schwab, G. (2006). Writing against memory and forgetting. *Literature and Medicine*, 25 (1), 92–121.
21. Tal, K. (1996). *Worlds of hurt: reading the literatures of trauma*. Cambridge University Press.
22. Wyschogrod, M. (1975). Some theological reflections on the Holocaust. *Response*, 25. 64–81.

REFERENCES

1. Auster, p. (2003). *Oracle night*. Picador.
2. Bigsby, Ch. (1995). Introduction to the revised edition. In *Portable Arthur Miller* (pp. XXV–XXXIX). Penguin.
3. Bloom, H. (2004). Introduction. In H.Bloom (Ed.). *Literature of the Holocaust* (pp. 8–13). Chelsea House.
4. Bruttman, T. (2009). The Holocaust through comics. In A. Kluge, B. E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature* (pp. 173–200). Cambridge Scholars Publishing.
5. Caruth, C. (1995). Recapturing the past: Introduction. In C. Caruth (Ed.) *Trauma. Explorations in memory* (pp. 151–157). The Johns Hopkins University Press.
6. Chabon, M. (2001). *The amazing adventures of Kavalier and Clay*. Picador.
7. Friedlander, S. (1994). Trauma, memory, and transference. In J. Hartman (Ed.). *Holocaust remembrance: the shapes of memory*. (pp. 261–287). Blackwell.
8. Freud, S. (1920/1961). *Beyond the pleasure principle*. In: Strachey J. (Ed.), W. W. Norton. Retrieved from: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Beyond_P_P.pdf
9. Goarzin, A. (2011). Articulating Trauma. *Etudes irlandaises*, 36 (1), 11–22. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2116>
10. DOI:<https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.2116>
11. Hartman, G. (1995). On traumatic knowledge and literary studies. *New Literary History* 26 (3), 537–563.
12. Horowitz, S. (2009). Foreword. In A. Kluge, B. E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature*. (pp. VII–VIII). Cambridge Scholars Publishing.
13. Kluge, A., Williams, B. E. (2009). Introduction: new voices and directions in Holocaust literature. In A. Kluge, B.E. Williams (Eds.) *Re-examining the Holocaust through literature*. (pp. XI–XV). Cambridge Scholars Publishing.
14. Kolář, S. (2004). *Seven responses to the Holocaust in American fiction*. Ostravská univerzita: Nalkadatelství Tilia.
15. La Capra, D. (1994). *Representing the Holocaust: history, theory, trauma*. Cornell University Press.
16. Miller, A. (1995). Broken glass. In *Portable Arthur Miller*. Penguin. 489–568.
17. Nora, p. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26. *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. 7–24.
18. Novick, p. (1999). *The Holocaust in American life*. Mariner Books.
19. Rosenfeld, A. H. (2004). The Problematics of Holocaust literature. In H.Bloom (Ed). *Literature of the Holocaust* (pp. 21–48). Chelsea House.
20. Schwab, G. (2006). Writing against memory and forgetting. *Literature and Medicine*, 25 (1), 92–121.
21. Tal, K. (1996). *Worlds of hurt: reading the literatures of trauma*. Cambridge University Press.
22. Wyschogrod, M. (1975). Some theological reflections on the Holocaust. *Response*, 25. 64–81.

УДК 82.091

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274004

Звиняцьковський Володимир Янович

доктор філологічних наук, професор кафедри славістики, університет Масарика (Чехія, Брно)

та кафедри прикладної філології

Маріупольського державного університету (Україна, Київ)

<https://orcid.org/0000-0002-5242-2614>

vyaz57@ukr.net

**УКРАЇНЬКА РУСИСТИКА:
НАВІЩО ПОТРІБНА І ЧИ ПОТРІБНА ВЗАГАЛІ?**

Анотація. Праця Ж.-М. Карре «Французькі письменники та німецький міраж» була не просто емоційною реакцією французького германіста і компаративіста на Другу світову війну, але й критичною студією «німецької ідеї» у контексті культурної спадщини XIX – першої пол. XX ст. Пропонована стаття українського русиста розглядає «руську ідею» на методологічних засадах Ж.-М. Карре. В історіографії російської культури широко визнаний внесок Достоевського у формулювання «руської ідеї», тимчасом глибші її витoki не розглядалися. Фактично ж Гоголь і Достоевський багато в чому були інтерпретаторами духовної спадщини Симеона Полоцького і Лазаря Барановича.

Ключові слова: синдром Карре, Симеон Полоцький, «Полоцькі метри», Лазар Баранович, «Меч духовний», «руська ідея», Гоголь, Достоевський.

Volodymyr Zvinyatskovsky

Doctor of Sciences (Philology), Professor,

Slavic Department (Masaryk University, Brno, Czech Republic) and

Department of Applied Philology (Mariupol State University, Kyiv Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-5242-2614>

vyaz57@ukr.net

**THE UKRAINIAN RUSSIAN STUDIES:
WHAT SENSE THEY HAVE AND HAVE THEY ANY SENSE AT ALL?**

Abstract. «*Les Écrivains français et le mirage allemand. 1800–1940*» by Jean-Marie Carré was not just an emotional reaction of the French Germanist and Comparatist to the World War II, but a critical study of «the German Idea» in the context of 19-20th cent. cultural heritage. The proposed article of the Ukrainian Rusist addresses «the Russian Idea» on the basis of Carré's methodology. How does academic Russian Studies look in history, theory, and practice in the context of the Carré syndrome? What did it mean for Ukraine, what does it mean for Ukraine now and is it going to matter for Ukraine in future? When did Ukrainian intellectuals start to study the phenomenon of Russia and what system of stereotypes have they shaped??

These questions are bound to take us back to the 17th c. when the sense of national identity started superceding the religious identity of European communities. As to the Russian Empire, it was virually non-existent until mid-17th c., when Ukrainian and Belarussian clergy designed it and translated their design into life through making it known to the Russian tzar. As any artificial formation, Russian empire was badly in need of a myth about its historic mission and high origin. This myth featuring the Romanovs' derivation from the Kyiv prince Volodymyr who baptized «the three fraternal nations» justifying the Russians' manifest destiny was provided to the Romanovs by the Kyiv school religious activists, and later writers, such as Hohol and Dostoyevsky. While Dostoyevsky's contribution into «the Russian Idea» is generally acknowledged in cultural historiography, detailed studies remain scarce. In fact Hohol and Dostoyevsky were in many ways the interpreters of the spiritual heritage of Simeon Polotsky and Lazar Baranovich.

Ukrainian Russian studies have accumulated invaluable expertise in studying the nation characterized by Pushkin as «devoid of common sense and mercy». To begin with, it is a unique source for European Russian Studies providing a specific angle of vision of its subject. Then, since it was Kyiv school thinkers of the 17th c. who invented a certain code bringing to life the Russian Empire, their descendants must be capable of deptiving this Golem on the feet of clay of its «magic» powers. Since this Golem has gotten out of control and began its destructive crusade, the time has come to show the world its rotten essence, making him eventually weaken, decline, and come to dust.

Key words: Carré Syndrome, Simeon Polotsky, «The Polotsk Verses», Lazar Baranovich, «The Spiritual Sword», «The Russian Idea», Hohol, Dostoyevsky.

Вступ. Війна з Росією ставить питання руба, і цих питань, власне, три:

1. Яким чином саме війна з «об'єктом вивчення» відкриває очі на наявні «знання об'єкта», і як конкретно саме війна формулює оте головне «питання руба»?

2. Коли і навіщо українські інтелектуали почали вивчати феномен Росії і в такий спосіб заклали підвалини української русистики?

3. Як допомогли (допомагають, допоможуть) нашій перемозі над Росією об'єктивні наукові знання російської культури, а також налагоджена в нас ще здавна система викладання російської літератури?

Аналіз останніх публікацій та методологія дослідження. Уперше і востаннє про те, як війна з «об'єктом вивчення» відкриває очі на існуючі «знання об'єкта», писав (на основі власного досвіду) французький письменник і літературознавець Жан-Марі Карре (1887–1958). Перекладач генштабу під час 1-ї та учасник Спротиву під час 2-ї світових війн, проф. Карре звісно був свідомий того, що, як нині вчать у європейських школах, між гуманізмом німецької культури та німецьким мілітаризмом / нацизмом існує «громадна й невпізнання» різниця. Проте, вивчаючи свій предмет в історії, в теорії і на практиці, Карре дійшов висновку, що різниця не така вже громадна і не така вже невпізнання. Своїми спостереженнями професор поділився у монографії (Carré, 1947), основні вихідні тези та методологічні висновки якої складають методологічну основу даного дослідження.

1. Синдром Карре

За Карре, аж від початку XIX ст., особливо ж із виходом у світ 2-го (1813) видання твору Ж. де Сталь «Про Німеччину» (*De l'Allemagne*) (1-е було спалене за наказом Наполеона), гуманізм німецької культури став «міражем» французької літератури, що замінив читачеві реальність: «Ми завше живемо першим враженням» (Carré, 1947, р. XI). Невзможі розлучитися із цим враженням про «Німеччину Гете і Бетховена» навіть під час франко-пруської війни («Седан тут допоміг не більш як Ватерлоо» – Carré, 1947, р. XII), французькі інтелектуали вигадали собі дещо «не менш небезпечне»: вони вирішили, що існують «дві Німеччини» (Carré, 1947, XII). Тимчасом, як переконливо на багатьох фактах довів Карре, Німеччина була досить єдиною

у своїй «германській ідеї», тобто у головному векторі глибинної еволюції від початку XIX аж до середини XX ст., хоч у всьому іншому швидко змінилася. Країна, яку бачила м-м де Сталь 1802 р., коли там спілкувалася з Гете, Шиллером і Фіхте, не була тією ж самою ні 1807 – 1808 рр., коли вона у Швейцарії писала свою книгу, ані тим більше 1813 р., коли з її книгою познайомилася французька публіка на тлі національного приниження – падіння хиткої імперії Наполеона. І незважаючи на той факт, що вже й 1813 р. м-м де Сталь оповідала французам про неіснуючу країну, вони цю казку взяли собі за одвічну та незмінну правду. Та й надалі французьким інтелектуалам треба було мати аж надто розвинутий комплекс жертви, аби захоплюватися зігфірдами та заратустрами. А вони ж бо з них шаленіли вже навіть після 1-ї світової, коли вважали, що, помагаючи «приниженій Німеччині» зберегти обличчя та піднятися з колін, вони роблять це в ім'я «загальноєвропейських цінностей». Знадобилася 2-а світова, аби механізм європейської культури запрацював у зворотнім напрямі. Неповноту Європи без Німеччини європейці стали аж тепер артикулювати не як умовляння самих себе «зрозуміти Німеччину», а як категоричну вимогу до нації, обдуреної не лише Гітлером і Геббельсом, а й Вагнером і Ніцше, знов стати європейською. Цю вимогу було сформульовано на підставі синдрому гострого, усвідомленого неприйняття не лише людинонависницької ідеології 3-го рейху, але й всієї тої етико-естетичної системи (включаючи елемент літературно-художній), у надрах якої ця ідеологія виникла і розквітла. Назвемо цей синдром на ім'я його першого свідомого артикулятора синдромом Карре.

2. «Полоцькі метри»

Як же на тлі синдрому Карре виглядає в історії, в теорії і на практиці мій предмет – наукова русистика? Що вона значила, значить і чи буде щось значити для України? Коли та навіщо українські інтелектуали почали вивчати феномен Росії і яку систему стереотипів *à la m-me de Stael* вони сотворили?

Така постановка питання неодмінно приведе нас у XVII століття, коли на зміну релігійній ідентичності європейських спільнот, внаслідок безперспективних релігійних війн, приходить відчуття національної ідентичності. Коли като-

лицький кардинал, але водночас і прем'єр-міністр Франції Рішельє заявляє, що його більше не обходить, хто є католик і хто гугенот, але хто є француз. Коли гетьман Сагайдачний записує все козацьке військо до київського міського братства і мало не силомиць привозить до Києва єрусалимського патріарха, аби він благословив створення окремої української церкви. Коли Берестейська унія 1596 р. (функціонально щось на кшталт Нантського едикту 1598 р., але у варіанті «для бідних») призводить не до жаданого владою закріплення однакової для Речі Посполитої ідентичності «поляк» (чи принаймні – для сходу – «литвин»), а до масового спротиву українців та білорусів аж до відстоювання власної національної ідентичності.

Однак місцеве духовенство не знайшло не лише у своєму оточенні, але й у собі самому достатніх сил (чому – це вже окрема тема) для затвердження релігійної самостійності і хоча б через неї – національної ідентичності. Не знаходячи собі місця у Речі Посполитій після Берестейської унії, переважна більшість православного духовенства, у тому числі професори створеної Петром Могилою Київської академії, шукають собі місця у «православній» імперії – яку, на відміну від католицької Речі Посполитої, ще треба було створити!

Адже Москва у Смуті 1600-х – 1610-х років сама ледве відстояла себе від поглинання Польщею і, власне, після народного повстання під керівництвом Мініна і Пожарського пішла шляхом створення та ствердження (через встановлення нової династії) власної національної ідентичності «росіянин». Слово «великорос» було вигадано вже пізніше – разом із «мало-» та «біло-» русами. На початку XVII ст. ці всі майбутні «брати» для росіян були «литвини», а Сагайдачний вів козацьке військо на Москву у складі союзницьких військ Речі Посполитої. Російської імперії не існувало аж до середини XVII ст. навіть у проекті, доки її не спроектували і не довели свій проект до свідомості московського царя **саме українсько-біларуські русисти**.

Ось як це сталося.

Продовжуючи боротьбу із Польщею на території сучасної Білорусі, цар Олексій (другий з нової династії Романових) 1656 р. захопив Полоцьк. Тут його зустрів «монах Симеон», випускник Київської академії, з уже готовим проектом держави «трьох братніх народів», викла-

деним у так зв. «Полоцьких метрах». Ось повна назва цього барокового твору:

«Метры на пришествие во град отчистый полоцк пресветлого благочестивого и христолюбивого государя царя и великого князя алексия михайловича, всея великия и малыя и белыя россии самодержжцы и иных царств, и князств, и государств обладателя»

Цар зустрів «монаха Симеона», немов біблійного пророка, – і ось тільки одне з його пророчтв:

Царь от востока прииде, царь сиверной страны, Многих царев и князев царь Богом избранны. Иже от Владимира наследне царствует, Всю дедичным Русь правом слушне обыймует. Насадил князь Владимир винницу Христову През крест во всей России, Алексий готову Михайлович разшырил, тернь, куколь далече От нея бо отрынул, неплоды отсеке.

(Симеон, 1656)

Відтоді цей видатний бароковий поет і здібний придворний кар'єрист отримує прізвисько Симеона Полоцького і стає улюбленим радником царя і навіть вихователем царських дітей. 1667 р. друкарня при московському кремлі (її сам Симеоном і влаштував) випустила його книжку «Жезл Правління», видану від імені церковного собору – того самого, з якого почався розкол російської церкви на «ніконіан» і «старообрядців». Саме цей розкол вимив, витіснив на географічну та політичну периферію нацееутворюючий прошарок тоді ще політично активних російських «низів», аби «низи» не заважали «верхам» замість нації творити імперію.

Симеон, звісно, не самотужки сформував ідеологічне підґрунтя російської імперії. Його численні і дуже активні однодумці прибули на московський собор 1666 р. з України і Білорусі. Не кажучи про інших, цілої команди політехнологів був вартий один лише чернігівський єпископ Лазар Баранович, у якого Симеон замолоду вчився у Київській академії. Цей обдарований проповідник саме 1666 р. зібрав і видав у друкарні Києво-Печерської лаври свої проповіді під назвою «Меч духовний». На титульному аркуші було вміщено гравюру із символічним зображенням сім'ї Романових на гілках дерева, що росте із лежачої (!) фігури київського князя Володимира (Баранович, 1666).

Тут варто згадати, що:

А. Романови династія молода і на цей момент була представлена усього лише другим поколінням.

Б. Батько царя Олексія – Михайл Романов – був призначений царем у 16-річному віці через політичну доцільність, а не особисті заслуги або ж «високе» походження, принаймні він не мав жодного родинного зв'язку із київським князем X ст.

Таким чином, перед нами класичний приклад містифікованої, штучної, імперської нації, створеної за допомогою суто ідеологічних засобів. У такому вигляді російська нація виникла не внаслідок чітко висловленої волі народу, тобто не внаслідок життєвої необхідності створення певного нового об'єднання, усвідомленої саме «низам», а була нав'язана «верхами».

Як кожне штучне об'єднання, російська імперія конче потребувала міфа про історичну мету та високе походження – чогось на кшталт походження роду Юліїв від богині Венери і з цим пов'язаного призначення римлян правити світом. Такий міф про походження роду Романових від київського Володимира-хрестителя «трьох братніх народів» і з цим пов'язаним призначенням «великоросів» (а чому б тоді не киян-«малоросів»?) нести «істинну віру» хоч до краю світа – і надали Романовим русисти київської школи: Баранович із Полоцьким Олексію Михайловичу, Прокопович Петру Олексійовичу – і далі, далі, аж до Миколи Гоголя (фізичного нащадка українського гетьмана і духовного нащадка українського барока) у його апеляціях до Ніколая I (Манн 2012, с. 39), а також і Федора Достоєвського (фізичного і духовного нащадка київського барочного поета XVII ст., ієромонаха Києво-Печерської лаври Акіндія Достоєвського) у його поясненнях (тоді ще майбутньому) царю Александру III справжньої мети його майбутнього правління – повернути росіянам бажання бути не «європейцями», а саме росіянами. Майбутньому царю шанований ним письменник пише так: «Даже самые талантливые представители нашего псевдоевропейского развития давным-давно уже пришли к убеждению о совершенной преступности для нас, русских, мечтать о своей самобытности. Всего ужаснее то, что они совершенно правы; ибо раз с гордостью назвал себя европейцами, мы тем самым отреклись быть русскими». (Александр III s. a.).

У Гоголя, надто ж у Достоєвського, міф про «три братні народи» майже непомітно перетворюється на міф про єдиний слов'янський народ Російської імперії, місія якого полягає не більше і не менше, як у тому, аби всю Європу, все «цивілізоване людство» повернути «до чистих джерел».

3. Візантійський проект

На закид Достоєвського росіянам, які «отреклись быть русскими», логічно було б відповісти запитанням: а чим же добре «быть русскими»? Чим саме добрий «візантійський проект»? Той самий, який марився ще від падіння Другого Риму (1453) і проголошення Москви – Третім, але який остаточно був оформлений у XIX ст. в ідеях Ф. Достоєвського та його друга К. Леонтєва (офіційного вихователя майбутнього царя Александра III). Той самий, який «раптом» відродився в лабораторіях російської ідеології напередодні російсько-української війни 2014 р. Для чого «візантійський проект» цілком серйозно обговорювався науковою елітою РФ? Московський політолог А. М. Окара, який і виніс його на обговорення, відверто признавався: «Вот я и хотел понять, какие у нас есть проектные ресурсы <...> в условиях всеобщего финансово-организационно-экономического кризиса, в условиях общемировой турбулентности. Можем ли мы, во-первых, создать собственную модель развития после Модерна и, во-вторых, предложить что-то человечеству? Что-то такое, чего у него нет без нас». (Цивилизационные активы 2009, с. 55). На сьогодні ми вже точно знаємо, що саме вони можуть запропонувати: звірське знищення населення цілих міст і напис на руїнах, що його якийсь колишній відмінник російської школи, доречно пригадавши «Тараса Бульбу», зробив, сфотографував і виклав у соцмережі: «Ну что, сынку, помогли тебе твои ляхи?» Ну так і ви ж «не помогли». М'яко кажучи...

А щодо автора «Тараса Бульби», то він надихав Достоєвського і Леонтєва тим, що відкидав Європу «в ім'я самої Європи», закликаючи її «повернути до джерел»: також грецьких, але давніших за візантійські. Так, у «Вибраних місцях із листування з друзями» Гоголь ось в який спосіб робив рекламу першому російському перекладу «Одіссеї», який саме тоді закінчував

його друг В. А. Жуковський: «На страждущих и болеющих от своего европейского совершенства Одиссея подействует»; после чтения Гомера обратят они свои взоры на русских мужиков, и тогда «многое из времён патриархальных, с которыми есть такое сродство в русской природе, разнесётся невидимо по лицу русской земли». (Гоголь 1952, с. 244).

Але хто ж сказав, що є «сродство»? Виявляється, це сказав французький мандрівник маркіз де Кюстін, на якого Гоголь посилається в іншому вибраному місці із листування: «беловласые старцы, сидящие у порогов изб своих» маркізу здавалися «величавыми патриархами древних библейских времён. Не один раз сознался он, что нигде в других землях Европы, где ни путешествовал он, не представлялся ему образ человека в таком величии, близком к патриархально-библейскому». (Гоголь 1952, с. 405).

Так був вироблений, з відвертим використанням трафарету «сентиментальної подорожі» мадам де Сталь, черговий міраж французького романтизму, мерщій підхоплений таким самим романтиком Гоголем. Аж відтепер, за цим трафаретом, можна було виводити «русскую идею» хоч би і з Гомера.

Утім такий відвертий нонсенс не зміг повторити за Гоголем навіть і сам Достоевський. В юності сміючись над «Вибраними місцями...» разом із Белінським і навіть потрапивши на картюгу саме за читання його забороненого «Листа до Гоголя», Достоевський не ризикнув розказати царевичу Александру про гоголівських «гомерівських» мужичків, з яких точно реготало б і нове покоління, включаючи й царевича. Тому й незрозуміло із вищенаведеного листа Достоевського до Александра, чим саме добре «быть русскими», у ньому втрачено (або приховано) логічну нитку розвитку «русской идеи». Ясно лише, що існує (або має існувати, що для автора листа те ж саме) якась «русская идея» і що нести її у світ є призначенням росіян.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Що ж до української русистики з її безцінним досвідом вивчення народу, по слову Пушкіна, «бессмысленного и беспощадного», то вона, по-перше, є унікальним ракурсом та ресурсом загальноєвропейської русистики. Так, вже другий семестр поспіль на мій курс «Історія

російсько-українських літературних зв'язків» у Масариковому університеті (Чехія, Брно) записуються студенти різних спеціальностей, у тому числі майбутні фахівці з національної та інформаційної безпеки.

По-друге (і щодо перспективи подальших досліджень), тут має спрацювати принцип головного українського русиста Тараса Бульби, який у фіналі другої редакції однойменної повісті лякав руським царем «клятих ляхів». А принцип такий: «Я тебе породив – я тебе і вб'ю». Адже, як ми бачили, українські русисти не тільки першими стали вивчати «предмет» – російську імперію: вони, власне, її і сотворили ідеологічно. Русисти київської школи XVII ст., подібно до свого сучасника з Праги (теж духовної особи – рабина), винайшли певний код, певне гасло (чеськ. *heslo*), за допомогою якого дали життя імперському Голему.

Звісно, імперські гасла всюди досить однакові і досить примітивні, і нехай би монстр аж до нестями жував своє гасло, якби ж то він не почав крушити все навколо. Аж відтепер гру закінчено, і час вчинити як празький рабин з Големом, що вийшов з-під контролю. А саме: перекрити йому шлях, винести магічне гасло з його пащі та показати всьому світові (Meyrink, 2002, s. 41 – 42). І ось тоді – шкода, що не вмить, а поступово – Голем розсіплеться в прах.

А якби у довоєнній Україні був сформований нормальний експертний запит до українських русистів щодо всієї цієї достоевщини з її божевільною «русською ідеєю», то, може, у нинішній відкритій війні двох цивілізацій нам і воювати, знаючи логіку супротивника, було б легше. Адже у будь-якого божевілля є своя логіка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александр III (s. a.). *Достоевский: Антология*. Retrieved from: https://fedordostoevsky.ru/around/Aleksandr_III. [Accessed 16 October 2021].
2. Баранович, Л. (1666): *Меч духовный*. Друкарня Києво-Печерської лаври. Retrieved from: <http://www.raruss.ru/slavonic/slav3/1627-lazar-baranovich-mech.html> [Accessed 16 October 2021].
3. Гоголь, Н. (1952): *Полное собрание сочинений и писем в 14 т.* Т. 8. ГИХЛ.
4. Манн, Ю. (2012): *Гоголь. Завершение пути: 1845–1952*. РГГУ.

5. Полоцкий, С. (1656): Полоцкие метры. Retrieved from: [https://wikilivres.ru/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D1%8B_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5_\(%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BE%D0%BD_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9\)](https://wikilivres.ru/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D1%8B_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5_(%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BE%D0%BD_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9)) [Accessed 16 October 2021].
 6. Цивилизационные активы и цивилизационные рамки национальной российской политики (2009). Вып. 6 (15). Научный эксперт.
 7. Carré, J.-M. (1947). *Les Écrivains français et le mirage allemand. 1800-1940*. Boivin.
 8. Meyrink, G. (2002). *Golem*. Leda.
- REFERENCES**
1. Alexander III. (s. a.). *Dostoyevskiy, Antologiya*. Retrieved from: https://fedordostoevsky.ru/around/Aleksandr_III. [Accessed 16 October 2021]. [In Russian].
 2. Baranovich, L. (1666). *Miech duhovnyi*. Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry. Retrieved from: <http://www.raruss.ru/slavonic/slav3/1627-lazar-baranovich-mech.html> [Accessed 16 October 2021]. [In Church Slavonic].
 3. Hohol N. (1952). *Polnoje sobranije sočinenij i pisem v 14 t.* T. 8. GIHL [In Russian].
 4. Mann Yu. (2012). *Hohol: Zaversheniye puti. 1845 – 1952*. PTGY. [In Russian].
 5. Polotsky; S. (1656). *Polotskiye metry*. [https://wikilivres.ru/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D1%8B_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5_\(%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BE%D0%BD_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9\)](https://wikilivres.ru/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D1%8B_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%88%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5_(%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BE%D0%BD_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9)) [Accessed 16 October 2021]. [In Russian].
 6. Tsivilizatsionnyye aktivy i tsivilizatsionnyye ramki natsionalnoy rossiyskoy politiki (2009). Vyp. 6 (15). Nauchnyy ekspert. [In Russian].
 7. Carré, J.-M. (1947). *Les Écrivains français et le mirage allemand. 1800-1940*. Boivin.
 8. Meyrink, G. (2002). *Golem*. Leda

УДК 821.133.1'06.09 (075.8)

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274014

Кобчінська Олена Іванівна

кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури,
навчально-наукового Інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

<https://orcid.org/0000-0003-2778-6632>

o.kobchinska@knu.ua

ГОЛОКОСТ В РОМАНІ ТЕТЯНИ ДЕ РОНЕ «ІЇ ЗВАЛИ САРА» (2007)

Анотація. У розвідці запропоновано аналіз теми Голокосту в романі сучасної французької письменниці Тетяни де Роне, чиє художнє письмо інкорпорує патерни масової літератури у поєднанні з актуальною концептосферою сучасної культури. Роман «Ії звали Сара» (2007), перший англомовний текст авторки, перекладений пізніше французькою мовою, торкається темної плями у житті французького соціуму часів нацистської окупації 1940-х рр., зокрема одного з найбільш масштабних злочинів нацистів супроти французьких євреїв — облави Вель д'Ів (липень 1942 р.), свідками й мимовільними співучасниками якої стала частина тогочасного населення французької столиці. У статті проаналізовано події роману як знакового твору в корпусі новітньої французької літератури про Голокост у світлі студій травми і концепту міжпоколіннєвої пам'яті, зокрема з опертям на культурно-історичну, компаративну й нарративну методології.

Ключові слова: Голокост, колективна пам'ять, місця пам'яті, німецька окупація Франції, облава Вель д'Ів, студії травми.

Olena Kobchinska

Assistant Professor, Department of Foreign Literature,
Educational and Scientific Institute of Philology,

Kyiv Taras Shevchenko National University

<https://orcid.org/0000-0003-2778-6632>

o.kobchinska@knu.ua,

THE HOLOCAUST IN TATIANA DE ROSNAY'S SARAH'S KEY (2007)

Abstract. The article offers an analysis of the Holocaust theme in the novel by a contemporary French writer Tatiana de Rosnay, whose writings incorporate patterns of mass literature as related to relevant concepts of modern culture. The novel *Sarah's Key* (2007), the first literary text in English later translated in French, reveals a dark episode in the life of French society within the Nazi occupation in 1940-s, namely one of the biggest crimes committed by Nazis against Jewish people — the raid of Vel' d'Iv (July 1942) that was witnessed and partially supported by a number of population in Paris. The paper provides an analysis of the events described in the novel as a significant sample of writings on Holocaust in the corpus of the modern French literature in the lights of trauma studies and the concept of transgenerational memory and based on historical approach, as well as comparative and narrative methodology. In particular, the circumstances and consequences of the raid are viewed from historical and cultural aspects, the comparative aspect is incorporated through the analysis of the concept of memory in the novel by de Rosnay and in Patrick Modiano's writings, whereas fundamental metaphors and symbols in the novel are classified and interpreted in their relation to the theory of 'lieux de mémoire' by Pierre Nora. Such a complex approach in the research is to reveal several distinct interpretative levels of the Holocaust theme in the novel; it also helps to reinforce the writer's dialogue with her predecessors and contemporaries in modern European literature against the background of the current war in Ukraine.

Keywords: collective memory, German occupation of France, Holocaust, lieux de mémoire, raid of Vel'd'Iv, trauma studies.

Вступ. Мета розвідки полягає в окресленні дискурсу історичної травми та оприявлення дотичного до неї концепту колективної пам'яті через відображення трагедії Голокосту в романі сучасної французької письменниці та журналістки Тетяни де Роне «Її звали Сара» (*фр. Elle s'appelait Sarah*, 2007). Роман «Її звали Сара» тематично комплексний текст, що висвітлює окремий спектр проблематики, пов'язаної з колективним та індивідуальним досвідом воєнного й повоєнного буття в Європі, як-от Голокост, перебування в концтаборі, ревізія повоєнних історичних процесів і проблема прийняття минулого — усіх тих аспектів, що потребують неперервної реактуалізації у літературознавстві. У тексті акцентовано приватну, інтимну, особистісну сферу людської психіки (психічна травма, пам'ять і забуття як наріжні модули переживання травми, історична провина, депресія, ейджизм, самопошук, віднайдення власної точки опори через долучення до історії Іншого). Суттєво, що авторка роману походить із багатокультурної родини, проживає й працює в Парижі, належить до плеяди найпопулярніших франкомовних авторів сучасності (дет. див.: Фесенко, 2015) і водночас вільно володіє англійською мовою та має академічний ступінь з англійської літератури. Запропонований для аналізу твір письменниці став першим англійським твором авторки, що був перекладений французькою мовою. Твір, уперше опублікований 2007 року під оригінальною англійською назвою *Sarah's Key* («Ключ Сари»), поповнив актуальний у європейському та американському художніх дискурсах другої половини ХХ — першої половини ХХІ ст. корпус текстів про трагедію Голокосту і ознаменував актуалізацію історичної травми у площині європейської художньої літератури про Шоа. Він значно вплинув на читачку аудиторію в майже 40-ка країнах світу, де був перекладений та розійшовся тиражем у кілька мільйонів примірників. Композиційний, образний і наративний первні роману інкорпують оригінальні естетичні знахідки й наративні стратегії: в ньому історична достовірність взаємодіє з автофікціональним модусом, документалізм із свідченнями свідків Голокосту, зокрема, з уцілілими в'язнями Освенциму, емоційне жіноче письмо про інтимні родинні драми із колективними патернами подолання травми, проблеми минулого із межо-

вими ситуаціями історичних зламів та вибором майбутнього. Важливою проблемою роману є тема відповідальності, зокрема колективної, за звірства нацизму, вчинені над тисячами безневинно вбитих і закатованих євреїв у низці окупованих під час Другої світової війни країн Європи. Сьогодні, коли Україна долає буремні виклики війни у боротьбі за захист своєї національної й етнічної самості, роман французької письменниці обертається цінним концептуальним дзеркалом, що евристично відображає історичний досвід геноциду й подекуди дотепер неподолану міжпоколіннєву травму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Від часу публікації на початку 2000-х роман привертав увагу літературних критиків та науковців насамперед своєю виразною історичною тематикою. Будучи цінним художнім артефактом-свідченням травматичних подій у воєнній Європі, текст авторки, а потому і його екранізація, здійснена 2010 року французьким режисером Жілем Паке-Бренером, розглядалися дослідниками у ключі тем історичної травми та пам'яті, що повсякчас реактуалізуються у літературознавчому дискурсі сьогодення. Зокрема, розділ під назвою «Роль кіногероїнь у примиренні з минулим у Німеччині та Франції» за авторством Інґрід Льюїс увійшов до авторської монографії «Жінки у європейському кіно про Голокост: кати, жертви й бунтарки» («*Lewis*», 2017). Зокрема, дослідниця фокусує увагу на фільмах «Лихе дівчисько» (1990) та «Ключ Сари» (2010) як прикладах стрічок, де жінки-героїні в другому й третьому поколіннях після пережитих подій стають своєрідними каталізаторами до пошуку історичної правди, а також символами спротиву й не-примирення з минулим (Lewis, 2017, pp. 219–233).

З огляду на двомовну історію роману де Роне (як було зазначено, у 2006 р. роман був виданий англійською, ставши першим англійським твором авторки, а потому перекладений французькою мовою), увагу дослідників привертала кореляція між використаними перекладацькими стратегіями та передачею контроверсійних смислових первнів тексту в його стосунку до болісних для французького суспільства фактів історії. Так, у своїй розвідці дослідниця Мікаела Вольф (Wolf, 2017), услід за перекладознавицею Сью Вайс (Vice, 2017), висновує тезу, що оригінал роману та його переклад французькою

мовою конструюють різні читацькі горизонти через зміщення акцентів від переважно індивідуальних до політично ангажованих перекладацьких рішень. Із оперттям на методологію і концепт культурного перекладу (*англ. cultural translation*), дослідниця має на меті продемонструвати «маніпулятивний потенціал перекладу роману» (Wolf, 2017, p. 69). У результаті проведеного аналізу, дослідниця доходить висновку, що:

<...> ретельне перекладацьке око дозволяє помітити інтерактивну природу книги: детальний двосторонній аналіз різних рівнів оригіналу роману та перекладеного тексту висновує, що попри нібито різний політичний контекст (тогочасна Франція — під окупацією нацистів, а Британія — на боці союзних військ), обидві версії вражаюче взаємопроникають і впливають одна на одну в новому світлі [*переклад наш — Олена Кобчінська*] (Wolf, 2017, p. 71).

Окремої уваги заслуговує спроба поглянути на реальність роману очима так званих свідків другого порядку, тобто тих людей, хто не переживав травму особисто, однак був уражений її наслідками в другому і третьому поколіннях (Daukšaitė-Kolpakoviėnė, 2014). Так, у романі де Роне такими людьми є два покоління родини французів Тезак, а також син потерпілої Сари Вільям, якому справжню історію його матері розкриває невістка Тезаків, журналістка Джулія. Ендрю Собане аналізує фільм «Її звали Сара» (2010) як зразок історичної кінострічки з елементами фільму-свідчення (Sobanet, 2013). Критик зосереджує увагу на наративних первнях і техніках кінооповіді, використаних, аби представити Францію під час режиму нацистської окупації та забезпечити важливість поминальних практик щодо подій минулого у ХХІ-му столітті. Дослідження базується на демонстрації того, що у фільмі події 1940-х років представлені у поєднанні з історичною точністю й документальним модусом подачі, натомість репрезентація подій уже повоєнного часу інкорпорує розмаїття складних та неконвенційних оповідних стратегій. Так автор розвідки аналізує різницю в наративних стратегіях у романі й кінострічці за мотивами роману де Роне, наголошуючи, що авторка вдається до запозичення тропів із документів, спогадів свідків окупаційного режиму, а також свідчень уцілілих бранців Освенцима. Ці письменниць-

кі стратегії, використані також у режисерській кіновізії, потверджують цінність історій-свідчень, переданих безпосередніми учасниками самих подій та їх близькими нащадками, тоді як у їхніх подальших оповідних версіях та інтерпретаціях історія розпоршується, пам'ять стирається, а правда опирається забуттю й вимислу (Sobanet, 2013, pp. 127–140).

Роман де Роне також збурих увагу громадськості щодо теми історичної пам'яті та спільної відповідальності за її темний, допоки частково непрояснений бік. Про це, зокрема, свідчать тези лекції із красномовною назвою «Місця пам'яті та наративна медіація: «Бюлла-Роланд» Сесіль Вайсброт та «Її звали Сара» Тетяни де Роне» Францішки Люважі, прочитаної 2010 року в університеті імені Поля Верлена (м. Мец, Франція), що пізніше увійшла до колективної монографії, присвяченій поминальним практикам у контексті французької історії (Lewis et al., 2012). Лекторкою ці тексти про Голокост було розглянуто як значеннєві з точки зору теорії місць пам'яті та міжгенераційної комунікації у дзеркалі художньої літератури. Твір де Роне ставав об'єктом уваги також українських дослідників. Зокрема, у посібнику «Новітня французька література» (2015) Валентина Фесенко присвятила окремий розділ і розглянула творчий шлях авторки в контексті пов'язаності її текстів із патернами масової літератури, окрему увагу сфокусувавши на культурі повсякдення, відображеній у текстах письменниці, розвінчанню культурних стереотипів на сторінках романів авторки та висвітленню тяглого і складного виходу із зони психологічного комфорту в момент, коли історія відкриває нащадкам чорні діри неспокутуваної вини їхніх попередників (Фесенко, 2015). Зокрема, дослідниця зазначала:

«В основі художнього методу Тетяни де Росней лежить володіння увагою свого читача, вміння нагромаджувати тисячі цікавих деталей з побуту сьогоdnішнього європейця, вміння бачити незамуленим оком всі проблеми і стереотипи, що застрягли в свідомості француза, задоволеного своїм рівнем життя <...> Все так, от тільки старіти не хочеться, не хочеться брати на себе додаткову відповідальність за малих і ще ненароджених дітей, не хочеться пригадувати події, дуже неприємні, не хочеться зачіпати минуле, не хочеться думати про те, що лежить в основі ве-

ликих сьогоднішніх статків і благополуччя саме твоєї родини» (Фесенко, 2015, с. 225).

Годі дібрати більш влучні слова для характеристики світогляду окремих персонажів роману де Роне тепер, коли паралелі з її текстом та сучасною українською дійсністю, охопленою війною, очевидні й актуальні. В українському літературознавстві також актуалізовано доробок де Роне як мисткині, що своєю творчістю об'єднує кілька культурних світів. Так, з огляду на полікультурний контекст формування мисткині, Юлія Павленко розглядає проблему мовного вибору у творах письменниці та зауважує, що в той час, як для самої авторки мовне питання ніколи не стояло гостро, у її текстах двомовність має метафоричну природу й імпліцитно розширює сітку художніх месиджів письменниці (Павленко, 2020, с. 262). Із урахуванням отриманих результатів у наведених наукових працях, нашим завданням буде здійснити комплексний аналіз теми Голокосту в поданому до розгляду романі на його різних художньо-текстових рівнях.

Методологія дослідження. Метою нашої розвідки є висвітлення теми Голокосту в романі де Роне «Її звали Сара» як тексту, що інкорпорує в собі дискурс міжпоколінневої травми та колективної пам'яті з опертям на культурно-історичний (подано генезу розвитку подій роману в історичному ключі), компаративний (проведено зіставний аналіз концепту пам'яті в романі де Роне та прозі Патріка Модіано), образно-символічний (виокремлені ключові метафори роману та подана їхня інтерпретація в стосунку до концепції «місце пам'яті» П'єра Нора) та наративний (прослідковано особливості інтеграції лакунарного наративу, а також взаємодії різних часових площин та сюжетних ліній у романі) аналіз. Такий комплексний підхід дозволить повніше розкрити різні ідейно-тематичні та художньо-композиційні грані роману авторки як знакового для дискурсу новітньої французької літератури про Голокост, увиразнить її художній діалог із попередниками й сучасниками, а також стане цінним художнім ресурсом для реактуалізації на тлі розгортання й наслідків Другої світової війни в Україні й теперішньої російсько-української війни.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Розпочнемо із культурно-історичної розвідки, що допоможе прояснити історичний

претекст написання роману. У період з 14 по 16 липня 1942 року в окупованому нацистським режимом Парижі відбулася одна з наймасовіших за всю історію окупації облава супроти єврейського населення французької столиці, в якій постраждали члени родин етнічних євреїв, більшість із яких мали французьке громадянство. Власна назва *Vél' d'Hiv'* є скороченням топоніму — зимового велодрому у вигляді масштабної велосипедної арени, що з 1909 по 1956 рік височіла в центрі Парижа неподалік від Ейфелевої вежі. Саме тут упродовж трьох днів у нелюдських умовах утримували понад 13 000 незаконно заарештованих євреїв — дітей, жінок і чоловіків різного віку — перед їхньою відправкою до концентраційного табору Освенцим. Облава Вель д'Ів стала символом антигуманного окупаційного нацистського режиму у Франції в 1940-1944-му роках: понад третину постраждалих склали французькі діти єврейського походження, які потому разом зі своїми батьками й родичами були страчені в газових камерах Освенцима. Лоран Жолі, автор допоки єдиної документальної монографії «Облава Вель д'Ів», що вийшла друком у видавництві Грассе у 2022 році, називає цю подію однією з найтрагічніших за всю історію окупації, «монструозною, емблематичною і дотепер відносно невідомою» (Joly, 2022, р. 5). Трагізму ситуації додає те, що арешт і утримання своїх співгромадян-євреїв під час облави здійснювали саме французькі поліцейські, що виконували злочинний наказ окупаційного режиму. Саме цей факт додає події статусу контрверсійної та болісної для французького соціуму як мимовільного співучасника історичного злочину. З точки зору національного контексту ця подія до певної міри є парадоксальною, адже, як наголошує Лоран Жолі, навіть повністю окупована, Франція 1940-1944 років не була для євреїв цілком ворожою територією:

В осерді тогочасного державного апарату були чиновники, що демонстрували людяність і виказували непокору злочинним наказам. Частина службовців сприяла втечі євреїв або ж усіяко допомагали їм у скруті. Ситуація неприпустима в Берліні чи Варшаві: у Парижі євреї чи єврейка, що втікали від переслідування і зізнавалися в цьому охоронцеві порядку, так чи інакше мали шанс натрапити на «поліціанта-патріота», що під величезним ризиком усе ж

тяжів до того, аби вдатися до саботажу нав'язаної нацистами політики переслідування [*переклад наш — Олена Кобчінська*] (Joly, 2022, р. 3).

І все ж, як розмірковує в своєму дослідженні Жолі, у липні 1942 року сталося непоправне: французька поліція арештувала тисячі своїх співгромадян-євреїв і не виказала спротиву злочинній ідеології, а префект паризької поліції передав наказ вчинити вбивчий акт своїм підлеглим (Joly, 2022, р. 3). Таким чином, облава Вель д'Ів надовго стала темною плямою в історії французької окупації, повернення до якої було тяжким, а сприйняття болісним і неоднозначним.

Попри вагомій розбіжності, що існували в громадському полі обговорення цієї історичної події, першим політиком, який публічно заговорив про наслідки облави Вель д'Ів та про колективну відповідальність французького суспільства за неї, був Жак Ширак. У 1995 році під час церемонії вшанування 53-ї річниці трагедії та відкриття меморіальної стели на місці будівлі колишнього велодрому, колишній президент Франції офіційно визнав колективну відповідальність за скоєний злочин, зазначивши, що в масовому знищенні євреїв під час облави Вель д'Ів винні одночасно французька держава, режим Віші, нацисти, тогочасна французька поліція, а також причетні до події французькі громадяни. Позицію Жака Ширака пізніше підтримали інші французькі політики, зокрема Франсуа Олланд та Еммануель Макрон, підкресливши, що в подіях під час облави Вель д'Ів не брав участі жоден німець. Фактично лише наприкінці ХХ століття ця тема стала відкритою для публічних дебатів та історичної ревізії. Уривки промови Жака Ширака, приуроченій 53-річчю історичної трагедії, цитуються у романі де Роне, що надає тексту документального модусу. Сама ж письменниця неодноразово наголошувала, що робота над книгою спонукала її відвідати містечко Дренсі, табір тимчасового утримування євреїв Бюн Ла Роланд, а також інших історичних місць довкола Парижа, пов'язаних із геноцидом французьких євреїв того періоду. У підготовці до написання роману письменниця також студіювала документи, а також зустрілася з віціленими євреями, чії свідчення використовувала в ході роботи над ним.

У письменницькому фокусі де Роне насамперед перебуває концепт історичної пам'яті

про події Голокосту як безпосередніх свідків цих подій, так і їхніх нащадків. Однак пам'ять у тексті постає не як архів фактів та подій минулого, але радше як їх безперервна реконструкція та віддзеркалює добре відомі концепції культурологині Алейди Ассман і французького соціального філософа Мішеля Хальбвакса щодо того, що минуле не піддається статичному архівуванню й збереженню, оскільки воно постійно деформується та трансформується теперішнім, адаптується до нього і проростає в сучасність. У романі де Роне Голокост як гнітючу трагедію минулого актуалізовано насамперед через мотив проживання особистісної травми кількох поколінь французів і текстуалізовано низкою художніх образів і стратегій. Серед них — паралельні сюжетні лінії, урбаністичний наратив, у якому Париж та його околиці постають як квест самопошуку на тлі історії, а також уривчастий, лакунарний наратив, утілений через розкриття історії Сари окремими фрагментами — від дитинства як утраченого Раю — через травмовану юність — до неподоланої депресії й самогубства, а також співставлення двох часових площин — минулого 1940-х років, що приховує потаємні скелети у шафах старих паризьких квартир, та сьогодення 2000-х, яке виявляється неспроможним змагатися з обтяжливою владою минулого і постає як невилікуване, травмоване замовчуванням останнього аж до його вивільнення.

У ракурсі діалогу темного минулого й непроясненої, затемненої його привидом сучасності художній текст де Роне, має буквально зримі художні паралелі з прозою Патріка Модіано, зокрема його романом «Дора Брюдер» (1997), де автор веде розслідування зникнення молодій єврейській дівчині Дори Брюдер у Парижі часів окупації та прагне реконструювати життєвий шлях дівчини за скупими уривками інформації про її біографію. Як і де Роне, Модіано використовує наративний патерн детективу, стратегію лакунарної оповіді та доповнює історію автофікціональними деталями. Дора не вигаданий персонаж, а реальною людиною, замітку про зникнення якої Модіано прочитав у газеті *Paris Soir* 1941 року. Героїня роману де Роне — журналістка Джулія — та наратор Модіано шукають інформацію в архівах, пробують зчитати її зі старих світлин, намагаються діста-

тися свідчень та спогадів свідків подій, вдаються до послуг приватних детективів. Історичний та особистісний квест в обох випадках, безумовно, має сенс і постає гострою сутнісною потребою протагоністів. Однак їхні пошуки увінчуються протилежно різними результатами — у своїх пошуках пам'яті, якої більше немає, герої Модіано приходять до тотального розчарування й усвідомлення, що ключ до загоєння історії канув у Лету, а привид пережитого продовжує тяжіти над симулякром життя людини, отруюючи його, натомість у тексті де Роне окремі герої насправді набувають зцілення через розкопки потаємного минулого, оплакування його і нарешті примирення з ним та прощення себе. Так, саме з нотою надії й зцілення закінчується роман де Роне: «Ми лишалися в кав'ярні цілу вічність. Доки не розсіявся натовп, доки сонце не спало на захід і стало не так спекотно. Доки наші очі не зустрілися знову. Очі, в яких більше не було сліз» [переклад наш — Олена Кобчінська] (De Rosnay, 2007, р. 412). Додамо, що безумовно цікавою є оптика роботи авторки із травмою як міжпоколінневим досвідом: так дітям та онукам учасників подій Голокосту доводиться приймати травматичну естафету від своїх предків, по-своєму пропрацьовувати її та шукати душевний мир через глибокі сутнісні трансформації.

Наскрізним елементом поетики роману де Роне є символ ключа, що фігурує в оригінальній англійській назві роману. Буквальний ключ від потаємної ніші в стіні квартири, де мешкала родина Сари напередодні облави, на художньому рівні блискуче корелює з метафорою скелета в шафі (саме в потаємній ніші загинув маленький братик Сари, якого вона марне намагалася сховати від нацистів). Обидва лейтмотиви виводять особистісну травму в площину колективної пам'яті, адже в ту саму зловісну квартиру пізніше поселилася французька родина Тезак. Знаково, що події обох часових площин відбуваються в одній і тій самій квартирі: після облави, коли родину Сари депортували з міста, у паризькому помешканні оселяється бабуся та дідусь Бертрана, чоловіка Джулії, де вони прожили понад 60 років. Вибір одного топосу для віддалених у часі подій роману не випадковий, оскільки постає своєрідним «місцем пам'яті» увиразнено підкреслює спільність єдиної історії, яку неможливо замовчати, перекреслити

або зректися, проте можна її розділити. Тяжіння до символічних хронотопів загалом властиве де Роне, адже, як зазначає Юлія Павленко у розвідці про потенціал художнього білінгвізму у прозі де Роне, «письменниця зізнається, що особливо цікавиться пам'яттю місць, вірить, що стіни зберігають у собі дух того, що змогли почерпнути у травматичних подіях минулого» (Павленко, 2020, с. 262). У даному разі головний художній меседж де Роне полягає в тому, що французів та депортованих євреїв споріднює спільна символічна територія травми: її проживання, спокутування неоплакованої провини та гірке засвоєння уроків історії.

Той самий ключ Сари виступає також символічною репрезентацією історичної пам'яті в романі, яка опирається забуттю та проявлена у знаках повсякденної й меморіальної культури. Так, згідно з французьким культурологом і антропологом П'єром Нора, осмислення концепту пам'яті постає у нерозривному зв'язку з історичним континуумом. На думку Нора, такі атрибути історичного процесу, як лакуарність, суб'єктивний модус та скепсис покликані подолати пам'ять як установку на закарбовування реальності (Nora, 1989, pp. 7-24). Іншими словами, пам'ять — як індивідуальна, так і колективна — це завше вибіркова інтерпретація подій індивідуального чи колективного порядку, що, окрім іншого, також піддається соціальній ревізії та повсякчасному культурно-політичному ангажуванню. Як зазначає Нора, альтернативою до такого забуття історії є встановлення й ушанування так званих «місць пам'яті» (фр. «lieux de mémoire»), що мають на меті утвердити дотичну до тієї чи іншої історичної події меморіальну площину, де пам'ять про неї кристалізується й накопичує свою легітимну силу (Nora, 1989, р. 7). Широкий спектр місць пам'яті — музеїв, архівів, спогадів очевидців, документів, мистецьких артефактів, пам'ятників та інших видів монументів тощо — сприяє збереженню так званих точок входу і ключів до конструювання колективної пам'яті, як це й відбувається у тексті де Роне. Приналежна до третього покоління французької родини Тезак, журналістка Джулія є водночас американкою, тож зберігаючи неупереджений погляд на ситуацію зовні, вона покликана об'єднати своїм розслідуванням різні культурні світи, різні родини, різні

часові площини у точці зцілення травми шляхом виведення на поверхню ресурсу пам'яті, унаочнення й спокути. Працюючи над своїм журналістським розслідуванням, жінка відвідує меморіальні комплекси, співпрацює з детективами-ентузіастами, проводить години серед архівних записів і старих фотографій у надії відшукати зачіпку про історію Сариної родини. Пройшовши через коридор уцілілих “місць пам'яті” про подію, журналістка відновлює легітимність втрачених доль, воскресаючи із забуття окремий пласт французької історії. Суттєво, що під час розслідування Джулія також відтворює шлях самої де Роне (відвідини табору в Бюн-ла-Роланд, робота в архівах, спілкування з очевидцями подій), який письменниця пододала у ході збору матеріалу та підготовки до написання роману про історичний фатум, повислий над окремою французькою родиною, а разом і над усією Францією доби окупації.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумуємо, що актуалізація проблеми Голокосту та дискурсу травми й пам'яті перетворює роман де Роне на своєрідний палімпсест травмованої пам'яті та водночас — на протокол її потенційного зцілення, зокрема, через буттєвий вихід до себе через Іншого, через зустріч на трагічних перехрестях історії, де ми покликані неперервно робити відповідальний вибір — вчора, сьогодні, тепер. Сучасний французький роман про Голокост транслює сучасникам історичний меседж, що досвід, який проживає родина Джулії в кількох поколіннях, є своєрідною ініціацією, яка має допомогти їй зазирнути у нетрі власної душі, заглибитися в «некло Іншого», а також, озвучивши трагедію ближнього, пережити власний катарсис і вивільнення. З огляду на окреслену вище реактуалізацію роману в контексті українського воєнного сьогодення, а також діалог культур, відображений у тексті твору, подальшого втілення, зокрема, заслуговують методичні розвідки щодо інтеграції твору до корпусу художніх текстів для курсів сучасної франкофонної літератури та спецкурсів із мультикультурної проблематики у закладах вищої освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павленко, Ю. (2020). Питання про вибір мови в романах Тетяни де Роне “Ключ Са-

ри”, “Роза”. *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак*, 262–264.

2. Фесенко, В. (2015). *Новітня французька література: навчальний посібник для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів*. Вид. центр КНЛУ.
3. Daukšaitė-Kolpakovienė, A. (2014). Transmission of traumatic experience: secondary trauma in Tatiana de Rosnay's novel «Sarah's Key». *Journal of social and human sciences. Skopje: International Balkan University, special issue*, 71–80.
4. De Rosnay, T. (2007). *Elle s'appelait Sarah*. Éditions Héloïse d'Ormesson.
5. Joly, L. (2022). *La Rafle du Vél d'Hiv*. Grasset.
6. Lewis, I. (2017). The Role of Heroines in Coming to Terms with the Past in Germany and France. In I. Lewis (Ed.), *Women in European Holocaust Films: Perpetrators, Victims and Resisters* (pp. 219–233). American Psychological Association.
7. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65061-6_14
8. Louwagie, F. (2012). Lieux de mémoire et médiation narrative: Beaune-la-Rolande de Cécile Wajsbrot et Elle s'appelait Sarah de Tatiana de Rosnay. In B.Fleury & J.Walter (Eds.), *Médiations mémorielles: qualifier, disqualifier et requalifier des lieux de détention, de concentration et d'extermination*.
9. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
10. Sobanet, A. (2013). Elle s'appelait Sarah and the Limits of Postwar Witnessing and Memory. *Journal of War & Culture Studies*, 6(2), 127–140.
11. Vice, S. (2017). Witnessing Complicity in English and French: Tatiana de Rosnay's Sarah's Key and Elle s'appelait Sarah. *Translating Holocaust Lives*, 49–67.
12. Wolf, M. (2017). Response to: Sue Vice, Witnessing Complicity in English and French: Tatiana de Rosnay's Sarah's Key and Elle s'appelait Sarah. *Translating Holocaust Lives*, 69–71.

REFERENCES

1. Daukšaitė-Kolpakovienė, A. (2014). Transmission of traumatic experience: secondary trauma in Tatiana de Rosnay's

- novel «Sarah's Key». *Journal of social and human sciences. Skopje: International Balkan University, special issue*, 71–80.
2. De Rosnay, T. (2007). *Elle s'appelait Sarah*. Éditions Héloïse d'Ormesson.
 3. Fesenko, V. (2015). *Novitnia frantsuzka literatura: navchalnyi posibnyk dlia studentiv filolohichnykh fakultetiv vyshchykh navchalnykh zakladiv*. Vyd. tsentr KNLU. [In Ukrainian].
 4. Joly, L. (2022). *La Rafle du Vél d'Hiv*. Grasset.
 5. Lewis, I. (2017). The Role of Heroines in Coming to Terms with the Past in Germany and France. In I. Lewis (Ed.), *Women in European Holocaust Films: Perpetrators, Victims and Resisters* (pp. 219-233). American Psychological Association.
 6. https://doi.org/10.1007/978-3-319-65061-6_14
 7. Louwagie, F. (2012). Lieux de mémoire et médiation narrative: Beaune-la-Rolande de Cécile Wajsbrot et Elle s'appelait Sarah de Tatiana de Rosnay. In B.Fleury & J.Walter (Eds.), *Médiations mémorielles: qualifier, disqualifier et requalifier des lieux de détention, de concentration et d'extermination*.
 8. Nora, p. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
 9. Pavlenko, Yu. (2020). Pytannia pro vybir movy v romanakh Tetiany de Rone "Kliuch Sary", "Roza". *Natsionalna identychnist v movi i kulturi: zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. O.H. Shostak*, 262-264. [In Ukrainian].
 10. Sobanet, A. (2013). Elle s'appelait Sarah and the Limits of Postwar Witnessing and Memory. *Journal of War & Culture Studies*, 6(2), 127–140.
 11. Vice, S. (2017). Witnessing Complicity in English and French: Tatiana de Rosnay's Sarah's Key and Elle s'appelait Sarah. *Translating Holocaust Lives*, 49–67.
 12. Wolf, M. (2017). Response to: Sue Vice, Witnessing Complicity in English and French: Tatiana de Rosnay's Sarah's Key and Elle s'appelait Sarah. *Translating Holocaust Lives*, 69–71.

УДК 821.111-312.9(73)

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274042

Креницька Наталія Ігорівна

кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології,
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

<https://orcid.id/0000-0001-9591-542X>

nataliakrin@gmail.com

ОДОМАШНЕННЯ НАЦИЗМУ В ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ЛЮДИНА У ВИСОКОМУ ЗАМКУ»

Анотація. *Продовжуючи вивчення альтернативно-історичного роману Філіпа Діка «Людина у високому замку» («The Man in the High Castle», 1962) й однойменного телесеріалу Френка Спотніца за його мотивами (2015–2019), у цій публікації авторка зосереджується на феномені одомашнення, «банальності зла», передусім нацистської ідеології, у зазначеному фільмі. Творці серіалу прагнуть такого ефекту заради занурення глядача у складні історичні процеси, для демонстрації того, що слідування небезпечній ідеології може трапитися майже з кожним. У серіалі представлено зокрема східне узбережжя США, насамперед Нью-Йорк 1960-х рр., під владою нацистів. У статті порівнюються моделі світу в романі й серіалі; наголошується на тому, що окремі риси американського суспільства забезпечують його імунітет проти нацистської ідеології, натомість інші за певних умов уможливають компроміс із нацизмом. Приклад родини Смітів демонструє залежність звичайних людей від обставин, пропаганди та маніпуляції масовою свідомістю, особливо коли існує ідеологія, що виправдовує їхні дії, підтримувана суспільством і державою.*

Ключові слова: американська література; телесеріал; альтернативна історія; дистопія; Філін Дік; Френк Спотніц; американська мрія; нацизм.

Nataliya Krynytska

Candidate of Philology, Associate Professor

Department of Romance and Germanic Philology

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

<https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>

nataliakrin@gmail.com

DOMESTICATION OF NAZISM IN THE MAN IN THE HIGH CASTLE TV SERIES

Abstract. *Continuing the study of Philip Dick's alternate historical novel «The Man in the High Castle» (1962) and Frank Spotnitz's eponymous television series (2015–2019), the author focuses on the domestication of Nazi ideology, on «the banality of evil» in the series. The authors of the show strive for such an effect for the sake of immersing the viewer in complex historical processes, to demonstrate that following a dangerous ideology can happen to almost anyone. The series features, in particular, the East Coast of the United States, primarily New York in the 1960s, under the rule of the Nazis. The article compares the models of the world in the novel and the series and emphasizes that certain features of ambivalent American society provide its immunity against Nazi ideology, while others, under certain conditions, enable compromise with Nazism.*

In the TV series, among the main characters are the Smith family: John Smith, Reichsmarschall and later Reichsführer of North America, his wife Helen, and their children (son Thomas, daughters Amy, and Jennifer). All of them are absent in Dick's novel, but the introduction of these characters is the success of the series and helps its authors raise the painful topic of collaboration with the Nazis and even the full acceptance of their inhumane ideas by ordinary Americans (moreover, by any people).

A former Captain of the US Army, Smith makes a difficult choice after the surrender of his country to save himself and his family from starvation and repression. John agrees to work for the Nazis, then he betrays his best friend, a Jew, later Smith brutally investigates the Resistance, learns to survive under the Nazis, and participates in their power intrigues. Like a true predator, Smith becomes part of the inhumane System, but throughout the series, the audience feels that John's soul does not yet fully belong to this regime.

In our reality, John Smith also exists: he is also a former US military man, but later John becomes a successful sales clerk, a decent citizen, a true gentleman, and an ideal family man. Traveling to our world, Smith sees what he could be like in a country

without the Nazis. At the end of the series, before committing suicide, Reichsführer Smith says that he has become the worst copy of himself of all possible, but his last actions show that he can only get out of the game, but not stop the System, which he has been building for many years.

The author concludes that John's life reveals the initial contradiction and splitting of the components of the American Dream: materialism and idealism, individualism and national interests, success and ways to achieve it. On the one hand, Smith as a Nazi is a successful person, a great family man, and almost a superman. On the other hand, John Smith betrays the American Dream in terms of the ideals of democracy and freedom. The end of his life coincides with the beginning of the end of Nazi America.

Key words: *American literature, television series, alternate/ alternative history, dystopia, Philip Dick, Frank Spotnitz, American Dream, Nazism.*

Постановка проблеми. Сьогодні, коли мільйони людей не можуть досягнути, чому стала можливою жахлива війна в Україні, звернення до жанру альтернативної історії (АІ), яка зазвичай залучається до наукової фантастики, є не просто актуальним, а, на наш погляд, життєво необхідним, заради усвідомлення, які помилки й маніпуляції з масовою свідомістю призвели до такої катастрофи і як, долаючи Дракона (згадаймо геніальну п'єсу Євгена Шварца), самим не перетворитися на нового. Для тих, хто цікавився російською АІ останніх тридцяти років, 24 лютого 2022 р. не відбулося нічого надто неочікуваного: реваншизм і історичний ревізіонізм, які плекала РФ, у тому числі на рівні масової фантастичної літератури, стали болючою реальністю. Американська АІ, наскільки нам відомо, більш самокритична й обережна: мисленнєві експерименти її авторів, як було розглянуто в наших попередніх публікаціях, радше сигналізують про небезпеку, а не мотивують порушувати встановлені міжнародні норми. Варто нагадати, що в 1957 р. американський фізик Г'ю Еверетт запропонував «багатосвітову інтерпретацію» (*many-worlds interpretation*) квантової механіки, що передбачає існування, в деякому сенсі, «паралельних всесвітів», у кожному з яких діють одні й ті ж закони природи і яким властиві одні й ті ж світові стадії, але які перебувають у різних станах (дет. див.: Vaidman, 2002). Ці ідеї були підхоплені та розвинені й науковими фантастами. Найбільш популярними в АІ США є дистопії на тему «Гітлер перемиг», які лоскочуть нерви читачам і глядачам та перевіряють на міцність моноліт американської державності. Література і кіномистецтво США завжди зберігали зв'язок із національною міфологією (комплексом міфів, міфологем, міфем і концептів про походження, історичну місію, базові цінності, ідентифікаційні маркери й орієнтири національної спільноти), а та, сво-

єю чергою, впливала на процес націєтворення й самоідентифікації. Автори АІ часто деконструюють офіційну історію США, щоб вказати на потенційні слабкості своєї держави та повернути віру в її особливу місію.

Мета і завдання дослідження. Продовжуючи вивчення роману Філіпа Кіндред Діка «Людина у високому замку» (*The Man in the High Castle*, 1962) й однойменного теле- та вебсеріалу Френка Спотніца за його мотивами (2015–2019, виробництво Amazon Studios), у цій публікації ми хотіли б зосередитися на феномені одомашнення, «банальності зла» (Arendt, 2006), передусім нацистської ідеології, у зазначеному фільмі. У цьому проекті представлено зокрема східне узбережжя США, насамперед Нью-Йорк 1960-х рр., під владою нацистів — Великий нацистський рейх (у книзі Діка про це йдеться лише фрагментарно). Для досягнення своєї мети ми порівняємо моделі світу в романі й серіалі, здійснимо пошук «американськості» в американському рейху (тієї, яка протистоїть окупації, та тієї, яка здатна на компроміс із нацизмом) та покажемо на прикладі родини Смітів, що відбувається з «нормальними» громадянами в умовах тоталітарної системи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У попередніх розвідках ми зверталися до проблеми часопростору в романі та серіалі (Криницька, 2020) й порівнювали зазначені твори з романом Філіпа Рота «Змова проти Америки» (Криницька, 2019). Крім того, аналізуючи роман Нормана Спінрада «Залізна мрія», який є своєрідним тестом для читачів щодо їхньої прихильності до тоталітарних ідеологій, ми наголошували, як легко потрапити в цю пастку навіть сучасній людині, яка схильна вірити, що завжди знаходиться на боці добра (Криницька, 2021). Поява дисертації Келсі Т. Абель, присвяченої серіалу, надає можливість для продовження дискусії щодо цього твору. Дослідниця

стверджує, «що шоу вловлює настрої сучасної політичної напруженості, зростання ролі ультраправих і маніпуляцій у ЗМІ «постправдою», щоб навмисно дестабілізувати спогади глядачів про історичне минуле. Розмиваючи межі між дієгетичною реальністю серіалу та нашою прийнятою версією історії, «Людина у високому замку» порушує зв'язок глядача з пам'яттю та минулим, обираючи натомість складну рефігурацію політичного сьогодення... Крім того, здатність фільму викликати співчуття у глядачів ускладнює загальне засудження нацизму, з яким ми знайомі, і дозволяє глядачам побачити банальність зла в цій переосмисленій історії» (Abele, 2020, р. і). Загалом, робота Абель демонструє блискуче знання теорії та практики саме кінематографу, вона розглядає серіал переважно як «річ у собі», тоді як для тих, хто знайомий з оригінальним твором Діка, екранізація сприймається радше як паратекст роману, і тому нам хотілося б доповнити висновки Абель за допомогою контексту оригіналу, а також власних спостережень.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. Почнемо саме з ключових концептуальних відмінностей роману й серіалу, який перекодовує й розвиває альтернативну реальність Діка.

У попередніх публікаціях ми вивчали онтологічні особливості роману «Людина у високому замку» на основі двійкового коду «Ї цзін» («Книги змін», якою послуговувався Дік при створенні роману), проблеми реальності в романі й моделей світу «китайська шкатулка / тор» та «Інь-Ян» (Криницька, 2019, с. 92). Перша онтологічна модель у творі Діка (Dick, 1992) — «китайська шкатулка» («матрьошка») — «світ у світі». Світ 1 — наш власний, тобто реальний світ кінця 1950-х років, сприйнятий свідомістю Діка, який пише книгу. Світ 2 — той, де живуть герої «Людини у високому замку», серед яких — своєрідний двійник Діка, письменник Готорн Абендсен. Світ 3 — реальність АІ роману Абендсена «І обважніє сарана», де один із моментів — перемога над Німеччиною і Японією — є вірним для нашого світу 1, проте багато моментів помилкові. І, нарешті, в романі є натяк на ще один світ — це або Америка «Сарани» (світ 3), або наш світ 1. Якщо це світ роману Абендсена, то онтологічну модель Діка можна назвати «китайською шкатулкою». Якщо ж це

прорив зі світу тексту до реального світу, то коло, точніше, тор, замикається, утворюючи за кільцьований тунель реальностей. У кожному випадку йдеться про вибір із двох реальностей, про якийсь двійковий код. Ця онтологічна модель «світ як китайська шкатулка / тор» нескінченна і двоїста за своєю природою саме через неможливість для читача вибрати єдину правильну реальність і нерозривно пов'язана з другою моделлю — «світ як символ Тайцзі» (тобто Інь-Ян), адже саме на чергуванні Інь-Ян будуються двійковий код «Ї цзін», а символ Тайцзі часом зображується як сукупність 64 гексаграм.

Автори серіалу (Spotnitz, 2015–2019), екранізуючи книгу, залишають Абендсена поміж дійових осіб, але перекодовують папір на кіноплівку і в сюжеті їхнього твору: Абендсен тут не стільки митець, здатний досягнути інші світи силою уяви, а й герой Опору, колекціонер документальних кіноплівок, принесених мандрівниками з паралельних реальностей. Ці плівки виконують ту ж функцію пробудження національної свідомості американців, що й книга Абендсена для Діка, бо показують світи, де США не прогнали війну, але й ускладнюють модель світу до мультівсесвіту, реальності якого з'єднані численними тунелями. Ми, глядачі ХХІ століття, вдивляємося в безодню світу «Людини у високому замку», а ця безодня дивиться на нас очима і героїв, і негідників, які переглядають плівки про нашу реальність. Отже, попри заявлену множинність світів, у серіалі основними є два, що утворюють взаємодію «Інь-Ян»: наш світ кінця 1950-х — початку 1960-х рр. і — більшою мірою — його альтернативна версія, де перемагли німці та японці.

Перейдемо тепер до спостережень щодо американських цінностей у рейху (тих, які несумісні з нацизмом та надихають на боротьбу, і тих, які вписуються в тоталітарну ідеологію). На окрему увагу тут заслуговує заставка до серіалу в дусі старої кінохроніки під елегантну мелодію «Едельвейс» із мюзиклу «Звуки музики» (1959). Ця пісня для мільйонів американців асоціюється з патріотами Австрії, що виступають проти аншлюсу рідної землі Німеччиною. Під стрекіт кінопроектору перед нами розгортаються символічні кадри завоювання, руйнування й поділу Америки німцями та японцями: силуети десантників-парашутистів, як сльози на обличчях «батьків-засновників» на горі Рашмор; статуя

Свободи, яка в темряві на тлі шлейфу диму від підбитого літака нагадує Христа в терновому вінку на хресті; тіні від німецького флоту на її (статуї — Н. К.) туніці; зруйнований Вашингтон; сонце у стилістиці японського прапора, яке сходить над мостом «Золоті Ворота» у Сан-Франциско тощо. «Ключова емоція, яку передає послідовність кадрів, — це почуття туги, приреченої ностальгії та тихої боротьби за збереження власної ідентичності перед обличчям величезних історичних сил», — пише Ієн Доу (Dawe, 2016). Проте закінчується ця іконографія Америки під п'ятою окупантів кінною статуєю Жанни д'Арк, що подає надію на визволення.

Утім, цю іконографію можна сприймати й амбівалентно — як американсько-нацистську, як злиття символів США та країн-завойовників, — коли, наприклад, білоголовий орлан ніби відділяється від нацистського орла — чи то намагається вирватися на волю, чи то стає його породженням, його копією... Смугасті прапори американського рейху нагадують реальні, за винятком того, що 50 білих зірок на синьому фоні замінено білою свастикою. У романі Діка є натяки, що націонал-соціалізм і капіталізм — дві сторони однієї медалі. Авторам серіалу, на нашу думку, теж вдається передати амбівалентність певних американських цінностей в умовах окупації.

У серіалі є кілька протиставлень вищої держави в Берліні та американського рейху. Берлін вражає своєю вишуканою грандіозною імперською архітектурою та автомагістралями. «Хоча урядову будівлю в Нью-Йорку видно, навіть помітно, вона є однією з багатьох, що скупчуються на горизонті, на відміну від унікальної монолітної структури столиці в Берліні. Поведінка нацистських чиновників, як і архітектура, змінюється залежно від їхнього розташування. Ті, хто в Берліні, — стримані, догматичні та суворі, тоді як персонал американського рейху здається більш доброзичливим, поміркованим та ніколи не відповідає берлінським стандартам», — пише Абель (Abele, 2020, р. 144). Ключове питання про природу зла (чи був нацизм нав'язаний американцям німцями ззовні, чи в самому американському чи будь-якому іншому суспільстві є передумови для розвитку антигуманних доктрин) розглядається в серіалі переважно на користь першого підходу. На відміну від роману Діка, де колоніальний статус коли-

шніх Сполучених Штатів є звичною реальністю, колабораціонізм — вимушеною нормою, а опір загарбникам зустрічається рідко, серіал, відповідаючи очікуванням масової аудиторії, показує запеклу боротьбу окремих американців проти окупантів як на Заході, так і на Сході країни. Однак, не лише проти окупантів, а й проти своїх американців, більшість з яких прийняла новий порядок.

У серіалі одними з головних героїв виступають члени родини Смітів: Джон Сміт (актор — Руфус Сьюелл, Rufus Sewell), його дружина Хелен (акторка — Чела Хорсдел, Chelah Horsdal), їхні діти — син Томас, доньки Емі та Дженніфер. Усі вони відсутні в романі Діка, але, на наш погляд, введення цих дійових осіб є успіхом серіалу й допомагає його авторам підняти болючу тему колабораціонізму з нацистами та навіть повного прийняття їхніх ідей пересічними американцями. Персонаж Сміта — антагоніст усіх борців із нацизмом: обергруппенфюрер, згодом оберстгруппенфюрер та рейхсмаршал Північної Америки, а наприкінці серіалу — взагалі рейхсфюрер (фактично — головний нацист США). Колишній капітан-розвідник армії США, Сміт робить важкий вибір після знищення Вашингтону ядерною зброєю, після капітуляції своєї країни, аби врятувати себе та родину — Хелен та немовля Томаса — від голодної смерті та репресій. Джон іде на службу до нацистів, далі — зраджує кращого друга-єврея, стає карателем руху Спротиву, вчиться виживати під нацистами, бере участь у їхніх владних інтригах, навіть перемагає німців у їхній підступності, допомагає їм просуватися далі на Захід на відносно вільні поки що землі тощо. Аналогічним, проте ще більш цинічним і підлим гвинтиком нацистської системи в серіалі є Джон Едгар Гувер (у нашій реальності — історична постать, директор ФБР у 1924–1972 рр., а у стрічці — директор бюро розслідувань американського рейху).

Ідилічне родинне життя Смітів відповідає еталонам як «справжніх арійців», так і «американської мрії» кінця 1950-х-початку 1960-х рр.: Сміти — білі, вродливі, багаті, здорові та успішні, мають чудовий будинок у Лонг-Айленді з ідеальними газонами й ретривером, та розкішний пентхаус у Нью-Йорку. Святкування місцевими нацистами «Дня перемоги над Американами» (VA-Day) цілком відповідає атмосфері святкування Дня незалежності 4 липня:

урочисті промови, паради, родинні пікніки на задньому дворі тощо. Час від часу Сміт навіть використовує власну домівку як пастку для ворогів рейху — в домашній теплій атмосфері ті розслаблюються, починають довіряти Джону й роблять непоправні помилки. Сміт на публіці самовіддано служить суспільству та родині: «Чоловік настільки сильний, наскільки сильні люди навколо нього. Громада, якій він служить, і сім'я, яку він поклявся захищати. Яку б силу він не мав, цю силу він черпає від них. І заради них він повинен бути готовий відмовитися від усього. Його життя, його кров чи все, що він зробив, само по собі є марним. Він ніщо» (Spotnitz, 2015–2019, сезон 2, епізод 8).

Справжній хижак — хитрий, сильний та живучий — Джон робить карколомну кар'єру, стає частиною нелюдської Системи, але протягом серіалу глядач відчуває, що душа Сміта ще не повністю належить цьому режиму. Джон особисто уникає участі у тортурах, рідко підвищує голос, не розділяє радісного фанатизму німців, коли вони знищують статую Свободи — ікону американської демократії — чи збираються знищити цілі міста його рідної країни. Він з родиною тривалий час допомагає Джуліані, одній із головних героїнь Опору в серіалі. Джон пам'ятає і любить покійного брата-інваліда Едмунда («недолюдину», з точки зору нацистів).

Точкою неповернення для Джона та Хелен стає діагностування в Томаса аналогічної з Едмундом спадкової генетичної хвороби, яка означає, що їхній син підлягає знищенню як неповноцінний. Тепер Джон неодноразово обходить закони та навіть йде на вбивство лікаря, аби врятувати сина й захистити родину, і тяжко страждає разом з дружиною, коли чесний і «ідейний» Томас відмовляється від втечі та сам офіційно погоджується на евтаназію. Утім, на публіці розбиті горем Сміти змушені грати роль батьків, які пишаються вчинком сина. Абель крок за кроком розглядає, як чудова гра акторів та майстерність режисерів фільму пробуджують глядацьку емпатію до родини Смітів (Abele, 2020, pp. 121–151). На одній із плівок, конфікованих у Опору, Сміт бачить Томаса в альтернативній реальності й відтепер відчайдушно намагається віднайти шляхи до нашого світу, де його син живий. Інші нацисти теж зацікавлені в подорожі реальностями — заради колонізації нових світів.

У нашій реальності, показаній у четвертому сезоні серіалу, Джон Сміт теж існує — тут він також колишній американський військовий, але згодом — успішний комівояжер, порядний громадянин, справжній чоловік та ідеальний сім'янин. «Наш» Джон гине, захищаючи Джуліану. Подорожуючи до нашого світу, Сміт-нацист бачить, яким щасливим він міг би бути у країні, де більше свободи. Але і тут його син Томас виявляється надто ідейним і відданим державі: він рветься на війну у В'єтнамі, попри всі зусилля Сміта-нациста, який замінює Томасу вбитого його ж агентом батька. Отже, існують певні закономірності в соціальній поведінці Джона і Томаса в різних світах: вони люди «норми», які підкоряються законам ієрархії соціуму — саме такі слухняні громадяни старанно виконували завдання керівників під час Стенфордського тюремного експерименту чи експерименту Мілгрема, навіть якщо їхня совість протестувала проти цього. Сміти демонструють залежність звичайних людей від обставин, пропаганди та маніпуляції масовою свідомістю, особливо коли існує ідеологія, що виправдовує їхні дії, підтримувана суспільством і державою. Утім, Хелен Сміт після хвороби та смерті сина все більше віддаляється від чоловіка та нацистської ідеології, наприкінці фільму свідомо допомагаючи Опору. Джон залишається вірним їй та родині попри все, захищаючи до останнього. Після смерті Хелен Джон теж зводить рахунки з життям.

Таким чином, індивідуалізм і прихильність сімейним цінностям зумовлюють вибір Джона на користь загарбників: він дотримується принципу «якщо не можеш їх перемогти, то треба очолити» й демонструє чудеса сили волі, розуму та життєвої сили, але, просуваючись кар'єрними сходами, втрачає найближчих людей, заради яких став колаборантом. У фіналі, перед самогубством, Сміт-рейхсфюрер каже, що став найгіршою копією себе з усіх можливих, проте його останні вчинки свідчать, що він може лише вийти з гри, але не зупинити Систему, якій служив багато років. Кінець його життя збігається в серіалі з початком кінця нацистської Америки.

Висновок. Отже, чи відбувається в серіалі одомашнення, приручення нацизму? Думаємо, що — так, але, безумовно, не заради його виправдання, а для занурення глядача у

складні історичні процеси, для демонстрації того, що таке слідування небезпечній ідеології може трапитися майже з кожним. Авторам серіалу, навіть вводячи нові сюжетні лінії та персонажів, вдається зберегти важливу для Діка двозначність, діалектику героїв та явищ. Попри заявлену множинність світів у серіалі, основними є наш та альтернативний, де антигітлерівська коаліція прогнала, — і ці світи, як «Інь-Ян», дещо віддзеркалюють та взаємодоповнюють один одного. Так само й Америка та Німеччина не є явними опозиціями в серіалі: хоча навіть під окупацією американці загалом залишаються більш адекватними й демократичними, значна частина суспільства співпрацює з німцями, заради збереження життя й добробуту. Хижацькі плани нацистів дещо відповідають ідеології американського фронтиру, а родинні й суспільні цінності, успіх та багатство є культом обох країн. Автори серіалу не заходять так далеко, як, наприклад, Ерік Норден в романі «Остаточне вирішення» (1973), що зображує майже повне злиття нацизму та американського способу життя, але родина нацистів Смітів значною мірою відповідає істеблшменту США 1960-х років.

Звертаючись до мотиву «американської мрії», ми змушені констатувати: Сміт-нацист — успішна людина, чудовий сім'янин, майже супермен, він вижив, досяг вершин влади й фінансового добробуту, навчився навіть відстоювати певну незалежність своєї батьківщини від Берліна, тобто його життєвий шлях цілком вписується в матеріальний аспект цієї мрії. Однак Джон Сміт зрадив «американську мрію» з точки зору ідеалів демократії та свободи.

Філіп Дік вважається майстром зображення звичайних людей у незвичайних обставинах. Хто ж такий Джон Сміт, змальований уже не Діком, а авторами серіалу: звичайна людина під впливом нелюдських обставин, американський супермен чи арійська надлюдина? Чи винен звичайний капітан армії США, який бився за свободу, як міг, що його країна, знесилена Великою депресією та невдачами-політиками, прогнала? У романі Діка і в серіалі «Людиною у високому замку» називає себе Абендсен, хоча ніякого замку в нього не було — це такий симулякр для обману ворогів. На нашу думку, амбівалентний образ Сміта вийшов настільки харизматичним і багатограним, що він затьмарив суто пози-

тивний образ Абендсена в серіалі і став одним із головних у творі. Саме Сміта з його домом як фортецею в усіх смислах хочеться назвати «The man in the high castle», бо ця метафора відображає і його маскуліність, і самотність, і знаходження на верхівці суспільства, і певну «готичність», пов'язану з естетикою німецького нацизму.

Доля Сміта показує, що нацизм чи фашизм можливі всюди, особливо коли використовується насильство та маніпулювання масовою свідомістю. Те, що Сміт у нашій дійсності є ідеальним американським громадянином і справжнім чоловіком, можна трактувати як пояснення основних мотивів вчинків антигероя. Джон у будь-якій реальності націлений на успіх, є людиною Системи, її слухняним виконавцем, який відповідає цілям і нормам суспільства, в якому існує. Ймовірно, прізвище Сміта, яке є найпоширенішим у США, підкреслює його типовий характер. Трагічний життєвий шлях Джона Сміта виявляє початкову суперечливість і розщеплення складових «американської мрії»: матеріалізму та ідеалізму, індивідуалізму та національних інтересів, успіху та шляхів його досягнення. Якщо більшість авторів АІ у США намагаються відновити «історичну норму» й захистити «американську мрію», то створені в серіалі образи родини Смітів піддають сумніву наявність колективного імунітету в американців щодо тоталітарної ідеології.

У подальшому вважаємо перспективним продовжити вивчення творів АІ США в контексті відображення й деконструкції національної американської міфології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Криницька, Н. І. (2019). Альтернативна історія США в романах Філіпа Діка «Людина у високому замку» (1962) та Філіпа Рота «Змова проти Америки» (2004). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, 83, 88–97.
2. Криницька, Н. І. (2021). «Залізна мрія» Нормана Спінрада в контексті деміфологізації «американської мрії». *Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 19–20 лютого 2021 р.*, 67–70.

3. Криницька, Н.І. (2020). Моделивання території США авторами альтернативної історії у випадку перемоги країн «осі» в Другій світовій війні. *Сучасні літературознавчі студії*, 17, 47–55.
4. Abele, K.T. (2020). *The man in the high castle or the history that never happened: The conflation of alternative history, memory, and ideology* (Ph.D. diss.). Arizona State University.
5. Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. NY: Penguin Books.
6. Dawe, I. (2016). *The man in the high castle* (2015). Retrieved from <https://www.artofthetitle.com/title/the-man-in-the-high-castle/>
7. Dick, Ph. K. (1992). *The man in the high castle*. NY: Vintage.
8. Spotnitz, F. (2015–2019). *The man in the high castle* (TV series). Amazon Studios.
9. Vaidman, L. (2002). Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from : <https://plato.stanford.edu/entries/qm-manyworlds/>.
3. Dawe, I. (2016). *The man in the high castle* (2015). Retrieved from <https://www.artofthetitle.com/title/the-man-in-the-high-castle/>.
4. Dick, Ph. K. (1992). *The man in the high castle*. NY : Vintage.
5. Krynytska, N. I. (2019). Al'ternatyvna istoriya SSHA v romanakh Filipa Dika «Lyudyna u vysokomu zamku» (1962) ta Filipa Rota «Zmova proty Ameryky» (2004). *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.N. Karazina. Seriya «Filolohiya»*, 83, 88–97 [in Ukrainian].
6. Krynytska, N. I. (2020). Modelyuvannya terytoriyi SSHA avtoramy al'ternatyvnoyi istoriyi u vypadku peremohy krayin «osi» v Druhiy svitoviy viyni. *Suchasni literaturoznavchi studiyi*, 17, 47–55. [in Ukrainian].
7. Krynytska, N. I. (2021). «Zalizna mriya» Normana Spinrada v konteksti demifolohizatsiyi «amerykans'koyi mriyi». *Filolohiya: suchasnyy pohlyad na vyvchennya aktual'nykh problem: Materialy mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi, m. Zaporizhzhya, 19–20 lyutoho 2021 r.*, 67–70. [in Ukrainian].
8. Spotnitz, F. (2015–2019). *The man in the high castle* (TV series). Amazon Studios.
9. Vaidman, L. (2002). Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from : <https://plato.stanford.edu/entries/qm-manyworlds/>.

REFERENCES

УДК 821.14'01-22Арістофан:316.74:79.03'06
DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274043

Литовська Олександра Веніамінівна
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри латинської мови та медичної термінології,
Харківський національний медичний університет
<https://orcid.org/0000-0002-1521-308X>
lytovskaya.alexandra@gmail.com

«ФЕНОМЕН ЛІСІСТРАТИ»: НОВІ СЕНСИ АНТИЧНОГО СЮЖЕТУ У КОНТЕКСТІ СОЦІО-ПОЛІТИЧНИХ КРИЗ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. *Історичним контекстом та сценічним хронотопом комедій Арістофана постали Пелопоннеська війна та криза полісної системи кінця V – початку IV ст. до н. е. «Лісістрата» виявилася джерелом для формування новітніх міфологем. Точкою відліку для «феномену Лісістрати» вважаємо 2003 рік та всесвітню культурну ініціативу «Lysistrata project». Антична комедія постала інструментом рефлексії світової кризи на тлі терактів 11 вересня, війни в Іраці та політичних протестів у країнах Африки – головних військових та соціо-політичних конфліктів ХХІ століття. Давньогрецька комедія «Лісістрата» виявилася оптимальним художнім фокусом для осмислення проблем війни, миру, політичного устрою, расових та гендерних конфліктів.*

У роботі досліджується своєрідність формування сучасних реценцій «Лісістрати», зокрема у кінематографі та публіцистиці. Розглядаються передумови виникнення «феномену Лісістрати» та його взаємозв'язок із переосмисленням античної спадщини.

Ключові слова: *Арістофан, давньогрецька комедія, кіно, класична реценція, Лісістрата, секс-страйк.*

Oleksandra Lytovska
PhD (Philology), Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Latin Language and Medical Terminology,
Kharkiv National Medical University
<https://orcid.org/0000-0002-1521-308X>
lytovskaya.alexandra@gmail.com

«LYSISTRATA'S PHENOMENON»: NEW SENSES OF THE ANCIENT PLOT IN THE CONTEXT OF SOCIO-POLITICAL CRISES OF THE 21ST CENTURY

Abstract. *The Peloponnesian war and the crisis of the police system of the end of the 5th – beginning of the 4th century BC became the historical context and stage chronotope for Aristophanes' comedies.*

The article explores the peculiarities of the formation of modern «Lysistrata» receptions, in particular in cinematography and journalism. The premises of the «Lysistrata's phenomenon» emergence and their interconnections with the reinterpretation of the ancient heritage are examined. In the 21st century «Lysistrata» serves as the source for the formation of the new mythologems. In the first years of New Millennium the plot of the Aristophanes' comedy was considered as purely comic, fantastic, or even absurd. We consider the year 2003rd and the global culture initiative «Lysistrata project» to be the starting point for the «Lysistrata's phenomenon». After «Lysistrata project» and, especially, events in Liberia global media cultivated neo-mythological concept of Lysistrata as the embodiment of political sex-strikes. Such simplification led to changes in artistic reception of the play, which could be traced in the theatre adaptation of the first decade of the 21st century. Spike Lee's «Chi-raq» brought back complexity and multiple dimensions of Aristophanes' play – juxtaposition of modern Chicago and ancient Athens opened plenty of senses and allows new optics for modern classic's reception and for classical text itself. The Old Greek comedy «Lysistrata» became the optimal artistic focal point for the comprehension of the problems of war, peace, political order, race, and gender conflicts. The «Lysistrata's phenomenon» demands further discussion based on multidisciplinary approach.

Key words: *Aristophanes, classical reception, film, Lysistrata, Old Greek comedy, sex-strike.*

Вступ. «У понеділок, 03.03.03, у 59 країнах відбулося 1,029 читань «Лісістрати» Арістофана, метою яких був протест проти розпочатої адміністрацією Дж. Буша війни в Іраці» – так описують глобальну ініціативу «Lysistrata project» її ініціаторки – північноамериканські акторки Катрін Блум та Шарон Бовер. За їхніми словами, це був «перший у світі всесвітній театральний акт незгоди (Lysistrata project, 2003).

Більше трьохсот тисяч людей зі всього світу взяли участь у постановках, читаннях, переказах сюжетів, радіовиставах тощо. До заходу приєднувалися як відомі актори, так і пересічні громадяни. Читання відбувалися у Бруклінській академії музики, маленьких церквах, кафе, парках. Були і таємні зібрання у Тайланді, Китаї, Ізраїлі, Іраці. Символічною постало читання у Патрах (Греція), проведене греками та курдськими біженцями.

З цієї події варто відраховувати перезавантаження інтересу до комедії Арістофана «Лісістрата» у ХХІ столітті та формування того, що ми б назвали «феноменом Лісістрати».

То був якісно новий етап в історії твору, який протягом ХХ століття зберігав лідерство щодо мистецьких адаптацій серед арістофанівської спадщини. Актуалізація твору у контексті соціо-політичних зрушень початку ХХІ століття постала фокусом не лише для змін у рецепції класичних творів, а й для якісного оновлення театру і кіно, докорінних зрушень у гендерній політиці, предметом численних міждисциплінарних досліджень тощо.

Війна в Україні і обумовлені нею зміни у ролі театру, літератури та культури в житті суспільства актуалізують значущість осмислення подібного культурного досвіду. Науковий аналіз античної спадщини та її сучасної рецепції постає необхідною складовою інтеграції до світової мистецької та наукової спільноти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою дослідження постали роботи закордонних антикознавців та театрознавців, присвячені *classical reception*, у яких рецепція класичної спадщини розглядається у найширшому плані: театр, кіно, література, образотворче мистецтво, перформанс, музика, політика, освіта тощо.

Е. Голл (2007), К. Руссо (1994), Н. Слейтер (2002), Г. ван Стін (2000), О. Теплін (2003) та інші погоджуються у необхідності розглядати

п'єси Арістофана (і античну драматургію у цілому) не лише як художній текст, а як матеріал для сценічного втілення. Саме така інтерпретація арістофанівських комедій є провідною в антикознавстві та класичних студіях останніх десятиліть. Показово, що увага дослідників не зосереджена виключно на реконструкції давньогрецьких театральних вистав, але звертається до сценічних постановок минулого та сучасності.

В цьому плані зрозумілішою стає взаємообумовленість театральних постановок та соціо-культурних та політичних зрушень у різні історичні епохи, а також динаміка інтересу до творів Арістофана, зокрема «Лісістрати».

Так, Е. Голл, аналізуючи постановки Арістофана на британській сцені, вказує на особливе місце «Лісістрати». Саме ця комедія постала точкою відліку для переосмислення творчості Арістофана у ХХ столітті. Авторка підкреслює, що це не було б можливим поза руху за жіночу емансипацію: «Дурна слава комедії означала, що її постановка була б майже неможливою до появи на британській сцені суфражистського руху» (Hall, 2007, p. 86).

Вивчення історії постановок арістофанівських комедій у грецькому театрі ХХ століття, який здійснила Г. ван Стін, доводить принципову значущість опанування творів Арістофана грецьким модерністським театром і, власне, формування засадничих принципів цього театру в процесі адаптації комедій Арістофана. На її думку «екстраординарні постановки, такі як «Птахи» К. Куна, змінили курс грецької сценічної інтерпретації сучасної та античної драми, і навіть відродження грецького театру за кордоном» (Van Steen, 2000, p. xii).

Дослідження репертуару грецьких театрів показує, що протягом першої половини ХХ століття кожні вісім років відбувалися прем'єри «Лісістрати». Ця п'єса була найбільш повторюваною виставою, приваблюючи як прибічників «популістської комерціалізації, так і альтернативного переосмислення цієї теми». Тенденція тривала і у наступні десятиліття: «За різних історичних та культурних умов ці тренди <...> підтримували популярність комедії, здобуту у перші чотири декади ХХ століття» (Van Steen, 2000, p. 28).

На те що «Лісістрата» лідирує серед усіх комедій Арістофана в плані театральних постано-

вок вказує й А. Г. Мітчелл, аналізуючи афіші до театральних вистав по усьому світу в ХХ–ХХІ століттях. Зокрема дослідник виокремлює два основні підходи до візуальної концепції афіш, що відбиває два основні підходи до осмислення античного сюжету: «1) традиційна репрезентація Лісістрати, що передбачає посилення на мир, жіночу відмову у сексі та маніпулюючих жінок, тяжіє до «мейнстріму» в інтерпретації п'єси; та 2) повний спектр феміністських репрезентацій – від об'єктивізації жінок до фемінізації чоловіків» (Mitchell, 2016, p. 333).

Одним із прикладів стилістики другого напрямку постали афіші, що апелюють до слоганів світових феміністичних рухів, зокрема колумбійського секс-страйку «crossed legs movement» та української феміністичної організації FEMEN (Mitchell, 2016, p. 342).

Сучасні наукові розвідки, присвячені «Лісістраті», неможливі поза феміністичним дискурсом. Ми звертаємося до роботи К. Гілгулі «The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens», де комедію Арістофана розглядають як один з ключових текстів для розуміння гендеру в Давній Греції (Gilhuly, 2009). Водночас сучасні антикознавці застерігають від потрактування Арістофана як борця за права жінок. Виведення жінок у якості дійових осіб – це, перш за все, комічний прийом.

Та не можна не погодитися із висновками дисертації Ч. Сулпрізіо «Gender, space and warfare in the early plays of Aristophanes» про взаємообумовленість гендерної та громадянської ідентичності у творах комедіографа (Sulprizio, 2007, p. 6). Авторка вказує на паралелі між традиційними дихотоміями «чоловік/жінка», «війна/мир», «поліс/ойкос»: дискурсивні паттерни, що виникають внаслідок перестановки цих термінів, – а саме «жінка/мир/ойкос» та «чоловік/війна/поліс», – заслуговували на усе більшу увагу з боку Арістофана та вилилися у розгорнуту розробку у його «жіночих п'єсах» (Sulprizio, 2007, p. 13).

Ритуальне підґрунтя зіставлення концептів «поліс» та «ойкос», на думку К. Старк, є визначальним для аналізу давньогрецької комедії і знайшло нове осмислення у її кіноадаптації Спайком Лі (Stark, 2018). Стрічка «Chi-raq», на наш погляд є своєрідним підсумком становлення «феномену Лісістрати» у ХХІ столітті, та ритуальна складова є допоміжною, а не визна-

чальною при осмисленні цієї кінорецепції комедії Арістофана.

У світлі вищевказаних підходів логічним постає вибір п'єси авторами «Lysistrata project». У роботі звертаємося до інформації, поданої на сайті проекту, та спогадів учасників та глядачів театральних вистав, здійснених у межах ініціативи. На особливу увагу заслуговує стаття М. Котцямані (2006) «Artist Citizens in the Age of the Web: (2003–present)», у якій театрознавиця робить висновки щодо ролі проекту в історії розвитку театру ХХІ століття.

Найповніше актуальність рецепції арістофанівської спадщини та її дотичність соціо-політичним рухам ХХІ століття розкриває Г. Моралес (2013) у статті «Aristophanes' Lysistrata, the Lyberian 'Sex strike', and the politics of reception». Дослідниця актуалізує проблеми, пов'язані із створенням «сучасного міфу про Лісістрату», що виник у результаті використання дещо спрощеного образу Лісістрати при описі революційних протестів, якщо ці протести передбачають «відмову у сексі» (Morales, 2013, p. 284).

Тож «Лісістрата» – твір, що є дотичним до найширшого кола наукових та мистецьких пошуків. Художні втілення твору у ХХІ столітті дозволяють розширити цей спектр, залучаючи сучасну політику, журналістику та мас-медіа. Власне, це і дає підстави говорити про «феномен Лісістрати».

Методологія дослідження. З метою інтерпретації причин та наслідків трансформації осмислення сюжету та образів комедії Арістофана «Лісістрата» звертаємося до публікацій, присвячених «Lysistrata project». Аналізуємо наукові та публіцистичні статті, у яких актуалізується сюжет «Лісістрати» Арістофана з позицій рецепції античної спадщини та феміністичних студій.

Залучаємо статистичні данні інформаційних баз театральних та кіноадаптацій (Archive of Performance of Greek & Roman Drama, IMDb). Прослідковуємо звернення до образу Лісістрати у мас-медіа з метою визначити зсуви у потрактуванні і характер зв'язку цих зсувів із трансформаціями у художніх інтерпретаціях, зокрема у фільмах «Лісістрата» Франсуа Бельмонта та «Chi-raq» Спайка Лі.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. «Lysistrata project» мав великий розголос. Як зазначали організатори, те, що читання

відбулися постало «могутнім символом об'єднання громадян світу заради миру» (Lysistrata project, 2003).

Це була історична подія у багатьох аспектах: 1) актуалізація античної спадщини; 2) демократизація доступу до античної драматургії та інклюзивність; 3) утвердження читання драматичного тексту як політичної акції світового масштабу у XXI столітті; 4) освоєння інтернет простору театром.

Щодо останнього Марія Котцамані пише «Черпаючи натхнення з світової мережі інтернет, «Lysistrata project» запропонував через читання геніальний у своїй простоті спосіб, у який театр міг стати максимально складеною формою, відображаючи — і навіть втілюючи — значущі тренди у сучасній культурі» (Kotzamani, 2006, p. 108). Тож проект був передвісником тих форм у функціонуванні театру, які постали запорукою його виживання та відновлення у добу пандемії.

Попри найрізноманітніші форми репрезентації, організатори та учасники подій не дуже розгорнуто коментують вибір п'єси, переважно вказуючи на її «антивоєнну» спрямованість (Kelley, 2003; Lysistrata project, 2003).

Дійсно, тлом для всієї творчості Арістофана постала Пелопоннеська війна (431 — 404 р. до н. е) Афін зі Спартою. Постановка «Лісістрати» відбулася у 411 р. до н. е., в один із найбурхливіших років в історії Афін (Handley, 2003). Поразка афінян у Сицилії, великі військові втрати, спустошена казна. Селяни вимушені залишати рідні поля та рушили до міст. У самих Афінах активізуються противники демократії — на кілька місяців в Афінах утвердився олігархічний режим Ради чотирьохсот. Почалися перемовини про мир зі Спартою. Одночасно флот не визнає нових правителів і під керівництвом Алквіада проводить низку успішних операцій проти спартанців. Цього ж року режим Чотирьохсот був замінений більш помірною олігархічною владою П'яти тисяч, і згодом демократія була відновлена.

Вихідне положення комедії, яка найвірогідніше була представлена у цей рік на Ленеях, ще до олігархічного перевороту, є війна Афін зі Спартою. Невдоволені афінські жінки об'єднуються з представницями інших міст на таємному зібранні; силами старих жінок захоплюють Акрополь; беруть владу і казну у свої руки; ви-

голошують програму управління країною і готовність захищати чоловіків; відмовляють чоловікам у статевих стосунках, щоб змусити їх припинити воювати. Коли приходить звістка, що спартанські жінки вчинили так само, починаються перемовини між Афінами та Спартою. Завдяки втручання Лісістрати та богині Тиші сторони досягають домовленості. У фіналі комедії чоловіки возз'єднуються із своїми дружинами (Арістофан, 2002).

Варто зауважити, що це найбільш цілісна у композиційному плані п'єса і найближча до європейського драматичного канону. Є конфлікт і є його вирішення. Епізоди організовані у логічній послідовності. Усі структурні елементи підпорядковані розгортанню сюжету. Затверджується тип комедійного героя, що здатен змінити навколишню дійсність.

Є і поєднання серйозного (виклад усіх бід, яких зазнають жінки під час війни (ст. 528-549) і низької коміки й еротики (посланці зі Спарти до Афін не можуть приховати ерекцію, адже спартанки відмовилися їх вдовольняти(ст. 998-1007) (Арістофан, 2002).

Та загальне абсурдне обрамлення — жінки перебирають ролі чоловіків — обумовлює літературознавчі дискусії щодо позиції Арістофана: чи це заклик до миру, чи розвага заради розваги, чи сатира, чи рефлексія з приводу реальних подій.

На нашу думку, ці протиріччя та амбівалентність є природними, адже відбувається рефлексія подій доби нескінченних криз. Якими б не були особисті погляди Арістофана, його комедії давали афінським глядачам можливість відсторонено, через сміхову стихію осмислити й переосмислити підвалинні уявлення про світ і суспільство у переломну епоху.

Повертаючись до 411 р. до н.е. та постановки «Лісістрати», можна впевнено сказати, що єдиним чим вона точно не була — це виступом за розширення прав жінок. Жіночий хор, жінка-протагоніст — це скоріше елемент комічного, «світу навпаки», ніж реальний погляд на гендерну нерівність того часу.

Тож, зрозуміло, що коли «Lysistrata project» закликав до миру, намагаючись через драматичні читки здійснити висловлювання світового масштабу, метод Лісістрати — відмова від сексу — не розглядався. З цього приводу організатори проекту написали наступне: «Хоча ми

не обов'язково пропонуємо використовувати ЦЮ тактику для завершення ЦЄЇ війни (та, чи не було б весело, якщо б Перша Леді...). Лісістрата надає гумористичний вступ до здорового суспільного діалогу: Що ми можемо зробити на місцевому рівні, щоб зупинити «дипломатію сили» у нашому світі» (Lysistrata project, 2003).

Ще раз зауважимо — «Lysistrata project», хоча й ініційований жінками, не мав гендерних обмежень. У центрі саме ідея миру, адже ім'я Лісістрата позначає «та, що зупиняє війни, розпускає війська».

Але реальність вносить докорінні зміни у сприйняття літературного твору і переосмислює пов'язану із ним символіку.

У 2003 році у Ліберії завершилися довготривалі громадянські війни з численними жертвами, особливо серед жінок. Величезну роль у досягненні миру відіграли протести жінок на чолі з політичною активісткою Лейма Гбовее, яка у 2011 році одержала Нобелівську премію миру. Одним із методів, запропонованих активісткою був секс-страйк. Як зазначає Хелен Моралес у статті «Aristophanes' Lysistrata, the Lyberian 'Sex strike', and the politics of reception», сама Гбовее «Лісістрату» прочитала значно пізніше і не надихалася нею (Morales, 2013, p. 295). На думку політичної діячки, секс-страйк як такий не був запорукою успіху протестів, але «був надзвичайно цінним у приверненні уваги медіа» (Morales, 2013, p. 295).

Роль медіа важко переоцінити: західні журналісти підхопили порівняння з Лісістратою і створили певного роду феномен перенесення літературного персонажу античності у сучасний контекст, причому план Лісістрати втратив свою комічну утопічність, а став розглядатися як дієвий метод боротьби.

З початку нульових згадка про sex ban або sex strike і порівняння з Лісістратою зустрічається у світовій практиці та пресі усе частіше, причому мета протестів могла дуже відрізнятись: протест проти уряду (Кенія 2002, 2009) (Pflanz, 2009), припинення гангстерських війн у Колумбії (2006) (BBCNews, 2006; Otis, 2013) тощо.

Характерно, що саме світові медіа поставили знак рівності між секс-страйками та Лісістратою. Хелен Моралес звертає увагу, що «сучасний міф про Лісістрату спрощує античну п'єсу, ігноруючи її міфо-поетичний та ритуальний аспекти, що, у свою чергу, дає нам значно

складнішу комбінацію гендерних та політичних відносин, ніж дозволяє вже усталене рівняння Лісістрата=секс-страйк» (Morales, 2013, p. 294).

Показовими є кіноадаптації «Лісістрати». За всю історію кінематографа з 60 кіно- та телевізійних адаптацій творів Арістофана, за матеріалами IMDb.com, 18 спираються на сюжет «Лісістрати» (Internet Movie Database, 2022). Звичайно, ця комедія є лідером і щодо театральних постановок Арістофана у світі, про що свідчать дослідження Е. Голл (2007), Г. ван Стін (2000) та інших. Згідно Archive of Performance of Greek & Roman Drama, лише за два десятиріччя XXI століття відбулося більше 100 постановок по усьому світу (Archive of Performance of Greek & Roman Drama, 2022).

Очевидно, точкою відліку для формування нового сприйняття Лісістрати постав 2003 рік.

У 2002 вийшов веселий іспанський фільм Ф. Бельмонта «Lisistrata» (Bellmunt, 2002) за мотивами п'єси Арістофана та коміксами Ральфа Кьоніга, де значну роль відводять еротиці та ЛГБТ тематиці. Так, у фіналі, досягнувши домовленості про мир Лісістрата палко цілує спартанку Лампіто. Інтерпретація зберігає тему боротьби за мир, дієвість та водночас абсурдність запропонованого плану, комізм та відвертість.

А от у 2015 році у прокаті з'явився фільм Спайка Лі «Chi-raq» (Lee, 2015), який поєднує нові і старі сенси Лісістрати, виводячи їх на новий рівень. Адже у фільмі сюжет переноситься у чорні квартали сучасного Чикаго, де діти гинуть внаслідок зіткнення вуличних банд.

Конфлікт між бандами Спартанців та Троянців постає частиною більш широкої проблеми — панівним тяжінням американців до насильства, зубожінням населення та безробіттям. У титрах на початку фільму порівнюється кількість загиблих у війні в Афганістані та Іраці із жертвами у Чикаго.

З метою протистояння загальнонаціональним проблемам до молодих жінок на чолі з дівчиною ватажка троянців Лісістратою, які бажають зупинити війну з гаслом «No peace, no pussy», приєднується і старше покоління жінок із слоганами «Save our babies», а згодом і загалом уся чиказька спільнота з вимогами «Put the guns down» (Lee, 2015).

Принциповим видається пряме посилання на події у Ліберії: місцева активістка міс Хелен ра-

дить Лісістраті пошукати в інтернеті ім'я Leymah Roberta Gbowee та наслідувати їй: «а Liberian peace activist / responsible for leading / a women's peace movement / that helped bring an end / to the second / Liberian civil war in 2003. / You go and do it» (Lee, 2015). Спайк Лі монтує кадри з документальних інтерв'ю ліберійської активістки та підготовки Лісістрати до протестів.

Афроамериканський режисер у кризову добу свідомо обирає твір Арістофана. Наш сучасник, акцентуючи антивоєнну спрямованість, як і його давньогрецький попередник, демонструє глобальність конфлікту - у фільмі ініційовані Лісістратою протести відбуваються по всьому світу: від Токіо до Канади.

Версія Спайка Лі дуже близька арістофанівській «Лісістраті» і за формою. Від музичності, адже речитатив репу нагадує ямбічні розміри, до композиції, де є і агон, і зіткнення хорів чоловіків і жінок; від відвертого еротизму і обсценної лексики до глобальності проблематики та складних інтертекстуальних посилань.

Тож абсурдна у 2003 році ідея секс-страйку у 2015 році перетворилася на історичний факт. Особливістю версії Спайка Лі було нове розширення контексту: від виключно боротьби жінок (до якої ЗМІ звузили дискурс) до загального надетнічного і наднаціонального руху за мир.

У фільмі Лі світові протести, інспіровані Лісістратою, були відвертою гіперболізацією. Та сьогодні «Лісістрата» знов у дії: з її ім'ям на транспарантах виходять на протести через заборони абортів у Польщі та Сполучених Штатах Америки. У статтях та блогах, присвячених боротьбі жінок із цими обмеженням, також часто можна зустріти посилання на Лісістрату, як іронічні, так і серйозні (Chmielewski, 2020; Kokkinidis, 2022). Тож до рівності «Лісістрата=мир», «Лісістрата=секс-страйк» додається «Лісістрата=права жінок». І цей феномен дійсно має світовий масштаб.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Імплицитно закладена у «Лісістраті» Арістофана ідея супротиву стала дотичною до суспільно-політичних рухів ХХІ століття, які очолили жінки. Найчастіше жіночі рухи були поза межами впливу європейського культурного коду (Колумбія, Кенія, Ліберія). Феноменально реальні проблеми та конфлікти ХХІ століття співпали з художньою інтерпретацією конфліктів V ст. до н.е. Вже існуючий літературно-те-

атральний канон з історією потрактувань було введено у сучасну культурну дійсність. При цьому рецепція одержала зовсім інше наповнення і пафос. З'явився новий канон, у якому метод Лісістрати вважається цілком реалістичним та результативним.

Рецепція перетнула межі художнього світу — і набула нових вимірів у зв'язку з соціо-політичними подіями сучасності. Водночас саме постановки п'єси, зокрема кіноадаптації, найповніше віддзеркалюють ці унікальні для античної комедії трансформації. Вважаємо, що своєрідною кульмінацією художніх рецепцій «Лісістрати» перших десятиліть ХХІ століття є фільм Спайка Лі «Chi-raq». Саме у цьому творі затвердилася нова стратегія осмислення «Лісістрати», що бере початок від руху «Lysistrata project».

Безумовно ця екранізація — яскравий доказ потенціалу античної спадщини як оптики для розуміння сьогодення. Це фіксація того, що елемент абсурдності, фантастичності з сюжету та образу Лісістрати остаточно знято.

Подальші дослідження передбачають системний аналіз театральних та кіноадаптацій «Лісістрати» в ХХІ столітті. Вважаємо продуктивним проаналізувати характер та своєрідність згадок Лісістрати у публіцистичних матеріалах та соцмережах з метою простежити кількісну і якісну динаміку цих згадок у територіальному та історичному контексті. Подальші розвідки передбачають міждисциплінарний підхід, адже залучають широкий спектр медіа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арістофан. (2002). *Лісістрата. Комедії* (с. 311-378). Фоліо.
2. Archive of Performance of Greek & Roman Drama (2022, November). *Lysistrata*. Retrieved from: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/scripts/460>
3. Bellmunt, F. (Director). *Lisistrata*. 2002 [Film]. A. Llorens Olivé Producciones Cinematográficas S.A.; Fair Play Producciones S.A.
4. Chmielewski, A. J. (2020, November 3). *Lysistrata: what do Polish women want?* *Open Democracy*. Retrieved from: <https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/lysistrata-what-do-polish-women-want/>

5. Colombian gangsters face sex ban (2006, September 13). *BBCNews*. Retrieved from: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/5341574.stm>
6. Gilhuly, K. (2009). *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*. Cambridge University Press.
7. Hall, E. (2007). The English-Speaking Aristophanes 1650–1914. In Hall E., Wrigley A. (Eds.). *Aristophanes in Performance. 421 BC–AD 2007. Peace, Birds and Frogs* (pp. 66–92). Modern Humanities Research Association and Maney Publishing Legenda.
8. Handley, E. W. (2003). Comedy. In Handley, E. W. (Ed.). *The Cambridge history of classical literature*. Vol. 1. Greek literature (pp. 355–425). Cambridge university press.
9. Internet Movie Database (October, 2022). *Aristophanes*. Retrieved from: https://www.imdb.com/name/nm0034922/?ref_=nv_sr_1
10. Kelley, T. (2003, March 4). Threats and Responses: Actors From Ancient Greece, a Weapon for Peace. *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2003/03/04/nyregion/threats-and-responses-actors-from-ancient-greece-a-weapon-for-peace.html>
11. Kokkinidis, T. (2022, June 28). Sex Strike: Why Ancient Greek Play *Lysistrata* is Trending in the US. *Greek Reporter*. Retrieved from: <https://greekreporter.com/2022/06/28/sex-strike-ancient-greek-play-lysistrata-trending-us/>
12. Kotzamani, M. (2006). Artist Citizens in the Age of the Web: The “*Lysistrata* project” (2003–present). *Theatre*, 36 (2). 103–110.
13. Lee, S. (Director). (2015). *Chi-raq* [Film]. 40 Acres & A Mule Filmworks; Amazon Studios
14. *Lysistrata* project (2003, January). Retrieved from: <http://lysistrataprojectarchive.com/lys/>
15. Mitchell A. G. (2016). *Classical Reception in Posters of Lysistrata: The Visual Debate Between Traditional and Feminist Imagery*. In Walsh p. (Ed.). *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes*. (pp. 331–368). Brill.
16. Morales H. (2013). Aristophanes' *Lysistrata*, the Lyberian 'Sex strike', and the politics of reception. *Greece & Rome*, 60 (2), 281–295. <https://doi.org/10.1017/S0017383513000107>
17. Otis, J. (2013, November 5). Colombian women on 'crossed legs' sex strike over crumbling highway. *NBCNews*. Retrieved from: <https://www.nbcnews.com/news/world/columbian-women-crossed-legs-sex-strike-over-crumbling-highway-flna8c11531725>
18. Pflanz M. (2009, April 29). Kenyan women go on sex strike to force politicians to talk. *Telegraph.co.uk*. Retrieved from: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/kenya/5245040/Kenyan-women-go-on-sex-strike-to-force-politicians-to-talk.html>
19. Russo, K. F. (1994). *Aristophanes: An Author for the Stage*. Routledge.
20. Slater, N. W. (2002). *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. University of Pennsylvania Press.
21. Stark, C. (2018). *Lysistrata(s): Aristophanes and Spike Lee*. *Classical Receptions Journal*, 3 (10). 249–274. <https://doi.org/10.1093/crj/cly003>
22. Sulprizio, Ch. (2007). *Gender, space and warfare in the early plays of Aristophanes* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Southern California.
23. Taplin, O. (2003), *Greek Tragedy in Action* (2nd edn.). Routledge. (Original work published (1978).
24. Van Steen, G. A. H. (2000). *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*. Princeton University Press.

REFERENCES

1. Archive of Performance of Greek & Roman Drama (2022, November). *Lysistrata*. Retrieved from: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/scripts/460>
2. Aristofan (2002). *Lisistrata. Komedii* (s. 311–378). Folio. [In Ukrainian]
3. Bellmunt, F. (Director). *Lisistrata*. 2002 [Film]. A. Llorens Olivé Producciones Cinematográficas S.A.; Fair Play Producciones S.A.
4. Chmielewski, A. J. (2020, November 3). *Lysistrata: what do Polish women want?* *Open Democracy*. Retrieved from: <https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/lysistrata-what-do-polish-women-want/>
5. Colombian gangsters face sex ban (2006, September 13). *BBCNews*. Retrieved from: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/5341574.stm>
6. Gilhuly, K. (2009). *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*. Cambridge University Press.
7. Hall, E. (2007). The English-Speaking Aristophanes 1650–1914. In Hall E., Wrigley A.

- (Eds.). *Aristophanes in Performance. 421 BC–AD 2007. Peace, Birds and Frogs* (pp. 66–92). Modern Humanities Research Association and Maney Publishing Legenda.
8. Handley, E. W. (2003). Comedy. In Handley, E. W. (Ed.). *The Cambridge history of classical literature*. Vol. 1. Greek literature (pp. 355–425). Cambridge university press.
 9. Internet Movie Database (October, 2022). *Aristophanes*. Retrieved from: https://www.imdb.com/name/nm0034922/?ref_=nv_sr_1
 10. Kelley, T. (2003, March 4). Threats and Responses: Actors From Ancient Greece, a Weapon for Peace. *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2003/03/04/nyregion/threats-and-responses-actors-from-ancient-greece-a-weapon-for-peace.html>
 11. Kokkinidis, T. (2022, June 28). Sex Strike: Why Ancient Greek Play Lysistrata is Trending in the US. *Greek Reporter*. Retrieved from: <https://greekreporter.com/2022/06/28/sex-strike-ancient-greek-play-lysistrata-trending-us/>
 12. Kotzamani, M. (2006). Artist Citizens in the Age of the Web: The “Lysistrata project” (2003–present). *Theatre*, 36 (2). 103–110.
 13. Lee, S. (Director). (2015). *Chi-raq* [Film]. 40 Acres & A Mule Filmworks; Amazon Studios
 14. Lysistrata project (2003, January). Retrieved from: <http://lysistrataprojectarchive.com/lys/>
 15. Mitchell A. G. (2016). *Classical Reception in Posters of Lysistrata: The Visual Debate Between Traditional and Feminist Imagery*. In Walsh p. (Ed.). *Brill’s Companion to the Reception of Aristophanes*. (pp. 331–368). Brill.
 16. Morales H. (2013). Aristophanes’ Lysistrata, the Lyberian ‘Sex strike’, and the politics of reception. *Greece & Rome*, 60 (2), 281–295. <https://doi.org/10.1017/S0017383513000107>
 17. Otis, J. (2013, November 5). Colombian women on ‘crossed legs’ sex strike over crumbling highway. *NBCNews*. Retrieved from: <https://www.nbcnews.com/news/world/colombian-women-crossed-legs-sex-strike-over-crumbling-highway-flna8c11531725>
 18. Pflanz M. (2009, April 29). Kenyan women go on sex strike to force politicians to talk. *Telegraph.co.uk*. Retrieved from: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/kenya/5245040/Kenyan-women-go-on-sex-strike-to-force-politicians-to-talk.html>
 19. Russo, K. F. (1994). *Aristophanes: An Author for the Stage*. Routledge.
 20. Slater, N. W. (2002). *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. University of Pennsylvania Press.
 21. Stark, C. (2018). Lysistrata(s): Aristophanes and Spike Lee. *Classical Receptions Journal*, 3 (10). 249–274. <https://doi.org/10.1093/crj/cly003>
 22. Sulprizio, Ch. (2007). *Gender, space and warfare in the early plays of Aristophanes* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Southern California.
 23. Taplin, O. (2003), *Greek Tragedy in Action* (2nd edn.). Routledge. (Original work published (1978).
 24. Van Steen, G. A. H. (2000). *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*. Princeton University Press.

УДК 821(091) 161. 2'39

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274045

Павленко Юлія Юхимівна

доктор філологічних наук,
доцент кафедри теорії та історії світової літератури,
Київський національний лінгвістичний університет
<https://orcid.org/0000-0002-4128-122X>
pavlenkoyulia1@gmail.com

Г. С. СКОВОРОДА ЯК МЕТАТЕКСТ ПОЕТІВ-«ХАТЯН»

Анотація. У статті представлено дослідження діалогу поетів-«хатянів» з Г. С. Сковородою. Постать Сковороди та ідея свободи в журналі «Українська хата» (1909-1914) посіли вагоме місце не лише у поетичній творчості, а й у площині критики. Прочитання поезії «хатянів» у метатекстуальній площині з поезією Сковороди дозволяє простежити розуміння ідеї свободи в світоглядній матриці людини (українського народу) переломного періоду. Дослідження увиразнює вплив Г. Сковороди на поетів початку ХХ ст.

Ключові слова: журнал «Українська хата», поезія, Г.С. Сковорода, метатекст, свобода, переломний період.

Yuliia Pavlenko

Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor,
Department of Theory and History of World Literature,
Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0002-4128-122X>
pavlenkoyulia1@gmail.com

HRYHORII SKOVORODA AS A METATEXТ OF POETS-«KHATIANY»

Abstract. The article presents a study of the motif of freedom in poetry, which was published in the magazine «Ukrainian Khata» in the intertextual field with Skovoroda's poetry. The motif of freedom sounded loudest in Ukrainian poetry on the pages of turning points in history. Now Ukraine is experiencing the exact time. hundred years ago, at the beginning of the 20th century. Ukraine had a chance to defend its national freedom. This was reflected in the works of Ukrainian poets, which were published in the magazine «Ukrainian Khata» (1909-1914). The motif of freedom did not sound in every poem of every poet that was published on the pages of «Ukrainian Khata». The article highlights the names of those who emphasized the motif of freedom in their poems. The life and work of Skovoroda is a metatext of Ukrainian poetry of the beginning of the 20th century: Maksym Ryl'skyi, Pavlo Tychyna, Oleksandr Neprytskyi-Hranovskyi, M. Dontsiv, O. Nedolia, Yakiv Mamontov, Sydir Tverdokhlib, Mykola Voronnyi, Oleksandr Oles, Khrystyna Alchevska, Hryhorii Chuprynka, Mykola Filianskyi. In their poetry on the pages of the «Ukrainian Khata» magazine, motifs and metaphors explain the lyrical heroes' desire to be free, to reject patterns, to discover inner boundless freedom in unity with nature. This brings the poets of the magazine «Ukrainian Khata» closer to Skovoroda. So **The Garden of Divine Songs** of Hryhory Skovoroda is a pretext for their poetry. With the help of thematic criticism, the leading themes of the poems of the authors of the beginning of the 20th century were determined: addressing the theme of free Ukraine in the historical past (M. Dontsiv, O. Nedolia, Alchevska), depicting the state of the Ukrainian spirit of freedom in the present (Mykola Voronnyi, Oleksandr Neprytskyi-Hranovskyi, Hryhorii Chuprynka, Sydir Tverdokhlib, Yakiv Mamontov), deep feelings for the fate of the people (Mykola Filianskyi), a desperate desire to achieve national freedom (Maksym Ryl'skyi). These themes in the poetic texts of «Ukrainian Khata» allow us to consider the named poets as heirs of Hryhoriy Savovych.

Key words: magazine «Ukrainian Khata», poetry, Skovoroda, metatext, national freedom, turning points in history.

Вступ. Ідея свободи, її осмислення та обґрунтування потребує поетичного простору, в метафориці якого знаходить своє органічне вираження. «Непотрібно доказувати тієї правди, що ніяке відкриття, ні одне поривання людського духа в загальному поступі, ні одна істина не можуть обійтися без послуг мистецтва і поезії зокрема», — писав Іван Майдан в «Поезії, як мистецтво» на сторінках «Музагет» майже сто років тому (Майдан, 1919, с. 81). Ще Г. С. Сковорода переконливо утвердив думку, що на шляху пошуку істини значення поезії не можна перебільшити.

Історичний виток спіралі дозволяє подивитися на поезію, написану сто років назад, як на вираження глибинних питань нашого часу. Події сучасності спонукають виділити серед палітри української поезії перших десятиліть ХХ ст. поезію «хатян», чия «рішуча громадсько-політична позиція та оригінальна культурно-філософська концепція, виділили журнал *«Українська хата»* (1909-1914) серед інших періодичних видань того часу» (Бартко, 1996, с. 2).

У розмові про ідею свободи в українській літературі першими, як правило, згадуються імена Григорія Савовича Сковороди та Тараса Григоровича Шевченка. Цей мотив найголосніше звучав в українській поезії на сторінках переломних періодів історії. Вочевидь, наш час є таким періодом, так само, як роки функціонування часопису *«Української хати»*. Тому розгляд функціонування мотиву свободи в поезії «хатян» в інтертекстуальному полі з поезією Сковороди дозволяє простежити розуміння ідеї свободи в світоглядній матриці людини (українського народу) переломного періоду.

Окрім того, **актуальність** цього дослідження зумовлена необхідністю пошуку оптимальних засобів використання культурно-історичної спадщини українства (творчості Г. С. Сковороди, поезії початку ХХ ст., зокрема) для формування ієрархії духовних цінностей та сенсожиттєвих орієнтирів сучасного суспільства.

Мета розвідки полягає у виявленні дискурсивних площин та осмисленні інтертекстуального діалогу поетів журналу *«Українська хата»* з поезією Г. С. Сковороди.

Об'єктом виступають поетичні твори журналу *«Українська хата»*, в яких простежується мотив свободи (вірші Г. Чупринки «Пророк», «Гульвіса», «Наші теми», М. Рильського «Небесний меч», «Я їм казав колись», П. Тичини

«Де тополя росте», О. Неприцького-Грановського «В полі», «Нема одради в цім житті», М. Донцова «Були колись і в нас», В. Алешка «Я не з вами», Я. Мамонтова «Творчий огонь», «Весняні ритми», О. Недолі «Не так давно ще зеленіли», С. Твердохліба «Все золото пісень моїх», М. Вороного «На зустріч 13-му», «Знову ранок, знову світ», О. Олеса «І де ми сили беремо», Х. Алчевської «Найкращий цвіт свого життя», М. Філянського «Гукайте їх»).

Дослідження інтертекстуальної спорідненості спирається на положення теорії інтертекстуальності, викладені в праці Н. П'єр-Геро «Вступ до інтертекстуальності» (Piegay-Gros, 1996). Аналіз художньої образності мотиву свободи ґрунтується на філософському наповненні ідеї свободи, висвітленому в праці видатного філософа сучасності Мирослава Поповича (Попович, 2007), а також на статтях критиків журналу *«Українська хата»* (Сріблянський М. (Шаповал), 1909, 1912), (Стогній, 2003), (Товкачевський, 1913).

Новизна дослідження. Попри той факт, що зі здобуттям незалежності в українському літературознавстві активізувалася дослідницька увага до діяльності літературних угруповань початку ХХ ст., поетична школа *«Української хати»*, без якої немислимий був би подальший розвиток нашої літератури, потребує більшого ступеня дослідження. Серед питань, що спонукають розгортання роботи над феноменом поезії «хатян», мотив свободи виявляється тим плідним полем, на якому вияскравлюється тяглість традиції, генетико-типологічний зв'язок з концепцією свободи у творчості їхніх попередників. Мотивний аналіз та тематична критика поетичних творів «хатян» не входила раніше до предметного поля наукових досліджень. Інтертекстуальність поезії авторів часопису *«Українська хата»* розглядалася у просторі відношень до творів «молодомузівців», поетів-романтиків, а зв'язок з концептами та фігурами їх вираження у поезії Г. С. Сковороди не наголошувався як окрема тема дослідження.

Практичне значення цієї наукової розвідки полягає у тому, що результати дослідження можуть бути використані під час вивчення та викладання творчості поетів *«Української хати»* та мотиву свободи в інтертекстуальному вимірі української поезії, впливу творчості Г. С. Сковороди на подальший літературний процес.

Джерельною базою дослідження слугували номери журналу *«Українська хата»*, що зберіга-

ються у фондах бібліотеки Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. У цитуванні статей та поезії збережено особливості тогочасного правопису.

Журнал «Українська хата» відіграв важливу роль у становленні української літератури ХХ ст., у формуванні самосвідомості українців. Діяльність журналу припала на важкий період. Після відміни валуєвського указу (1905 р.) «Українська хата» став сміливим кроком національно свідомих українців, які прагнули створити культурну та вільну націю. Зі звернення до читачів наприкінці заключного номера першого року видання видавців Павла Богацького та Микити Сріблянського (Шаповала) стає очевидною спрямованість діяльності «Української хати», в якій знаходить місце і мотив національної свободи. Пошуки засобів виразності для нових ідей початку ХХ ст. у різний спосіб приводили поетів до «Саду божественних пісень».

У кризові періоди історії українського народу творчість Сковороди завжди приходиться на допомогу. Досвід «Української хати» у цьому аспекті не повинен поринути у забуття, адже, як «хатяни» черпали в традиції української поезії, так сучасне мистецтво має змогу стати в конструктивне русло завдяки зверненню до поезії «Української хати». Особливу актуальним для українців у наш важкий час є поезія «хатян», що розгортає мотив свободи. Слова з вірша С. Твердохліба конкретизують зв'язок поезії початку ХХ ст. з нашим сьогоденням: «Все золоті пісень моїх / Перекую в огненний меч / І сповню гордий заповіт / Усіх пророків, всіх предтеч» (Твердохліб, 1909, с. 293).

Ю. Барабаш переконливо довів, що за іменем «Богдан» у Сковороди не стоїть конкретна людина: «абстрагований від історичної постаті знак влади, з яким масова свідомість, яка так і не навчена гіркими уроками історії, традиційно пов'язує свою сліпу віру в ілюзорне майбутнє, передовсім, вільне життя» (Поліщук, 2012, с. 10).

Мотив свободи звучить не в кожному вірші кожного поета, який друкувався на сторінках «Української хати». Критичні огляди творчості поетів-«хатян», представлені у журналі та в працях нашого часу дозволяють виділити імена тих, хто у своїх віршах акцентував мотив свободи.

М. Сріблянський у статті «Боротьба за індивідуальність (з літературного життя р. 1911)» визна-

чає стан тогочасного мистецтва: «Безліч напрямків, безліч програм, гуртків ... І така метушня ... Так завжди буває після неволі» (Сріблянський, 1912, с. 96). Свободу творчості, що нахлинула на українських поетів початку ХХ ст., на думку видавця «Української хати», потрібно використати для «шукування своєї душі», «свого індивідуального обличчя» (Сріблянський, 1912, с. 97). До цього ж питання звертається інший постійний критик журналу М. Євшан, який підмічає «загальну апатію суспільності», «занепад громадянського духа» і називає свободу людини великим ідеалом, за який варто боротися, а смисл мистецтва вбачає у наданні сил для цього (Євшан, 1910, с. 20).

Микола Ільницький у своїй монографії «Від «Молодої Музи» до «Празької шолі» називає розділ про М. Євшана «Творчість — це свобода духу». Останній у статті «Проблеми творчості» використовує метафори поезії Сковороди — «Куди йти, коли кожна дорога стережина?» (Ільницький, 1995, с. 3). Інші не дають вийти за межі звичного кола, а вихід лише у світлі душі. Мотив свободи як філософське питання не може співвідноситись з девізом «мистецтва для мистецтва» у варіанті Пачовського: «То є штука — я не пхаю тут ідей!» Євшан у статті «Поезія безсилля» вносить вирок новому українському мистецтву («наймолодшій генерації письменників»), називаючи його безідейним. «Ніякого в ньому змагання виявити свій світогляд, свої думки, свої пересвідчення — тепер нема, — бо того всього у них і мало було. А коли дійсно хотіли щось сказати — то це було таке слабе, що мусіло убирати його і дидактику» (Ільницький, 1995, с. 14). У контексті пошуків джерел вираження сутнісних питань творча спадщина Сковороди є без перебільшення скарбом. Ідея свободи з невідмінним філософським навантаженням, що спалахує в поезії «хатян», має своїм основним претекстом концепцію свободи в творчості Григорія Савовича, зокрема в «Саді божественних пісень», де вона позбавлена відкритого дидактичного начала.

Серед поетів «Української хати» М. Сріблянський виділяє Г. Чупринку. Принципово, що маркером якості його поезії названо саме мотив свободи: «Визволення особи, боротьба за індивідуальність досягла в поезії Г. Чупринки незвичайного виразу — і в цьому смислі вона є кульмінаційним пунктом нашої сучасної громадсько-філософської думки, що досягла загально-людського рівня і значення»; «нова наша

література з квіткою поезії Чупринки, веде нас шляхом емансипації...» (Сріблянський, 1912, с. 104). На думку «хатян», поезія покликана здійснювати пошуки культурного самовизначення, а тому потрібно залишити традиції хуторського світогляду і варварства, адже лише такий шлях дає право «емансіпуватись від сусідів».

Микола Ільницький підмічає в творчості Богдана Лепкого риси, в яких яскраво простежується сквородинівське начало. Б. Лепкий не наповнював поезію революційними гаслами, відсутні в його творах заклики до бою, «але, як художник чесний, він вважав своїм громадянським обов'язком розповісти про народний біль, як про свій біль» (Ільницький, 1995, с.71). Мотив свободи входить у канву поетичного простору у віршах, написаних 1911 року, які набули свого звучання на шевченківському вечорі в Кракові 1914 року. У діалозі «голосу зневіри» і «голосу надії», в якому не можливо не побачити барокові дихотомії поезії Сквороди, знаходить своє місце і ідея свободи. «Голос надії» кличе ліричного героя Б. Лепкого дослухатися до духа волі, у той час, як «голос зневіри» застережливо повідомляє, що руйнування старих порядків приведе до пролиття крові та руїни. М. Ільницький визначає діалог цих голосів головним маркером поезії Богдана Лепкого найінтенсивнішого періоду його творчості, що тривав до 1914 року.

Євшан підкреслює, що краса в поезії Лепкого обов'язково поєднується з поняттями добра та волі: «Вони разом і становлять той ідеальний світ, до якого змагається людська душа, а до якого дорогу показує його творчість» (Ільницький, 1995, с. 63).

Загрівала нас до бою
За добро, красу і волю!
Щоб знімала най у гору
Від буденного болота,
До небесного простору,
Там, де зоря сяє злта,
Де пресвітлими лучами
Пламеніють ідеали!»

Не можна не погодитись з висновком про те, що така поезія «зміцнює основи душі» (Ільницький, 1995, с.63), але коли на шляху пошуків єдності ідеалів добра та краси Лепкий починає вбачати лише негативні сторони, мотив свободи в його поезії втрачає генетичну спорідненість з «Садом божественних пісень».

Аналіз мотиву свободи в поезії «хатян» не спонукає зупинятися на рисах творчості кожного з поетів, далі в роботі здійснюється спроба прочитати поетичні твори «Української хати» у просторі міжтекстового діалогу. Водночас зазначені поетичні маркери будуть більшою чи меншою мірою стосуватися усіх творів, де виступає мотив свободи.

Постать Сквороди та ідея свободи в журналі «Українська хата» посіли вагоме місце не лише у поетичній творчості, а й у площині критики. Олександр Лупейко в статті «Григорій Скворода в «Українській хаті» представляє легендарне видавництво як платформу боротьби за українського Сквороду (Лупейко, 2014). Зі сторінок «Української хати» пролунали слова визначення місця Сквороди в українській літературі: «корисніший для духовного розвитку людини, ніж більша частина всіх колишніх і теперішніх дармограїв письменства» (Стоколос, 1913, с. 368).

Протягом майже всього 1913 року на сторінках журналу виходили частини праці А. Товкачевського «Григорій Савович Скворода» (Товкачевський, 1913). У статті «Літературні замітки» в рецензії на нову книгу М. Євшан стверджував, що Андрій Товкачевський «правильно поставив питання про філософію Сквороди» (Євшан, 1914, с. 144). Молодий дослідник феномену мандрівного філософа зауважував: «Скворода був безоглядним, послідовним індивідуалістом. Для нього розвиток індивідуальності був кінцевою умовою щастя людини, законом природи, порушення якого потягає за собою жорстоку кару» (Товкачевський, 1913, с. 494). Вплив цієї праці на молодого Рильського розкрито в дослідженні Магдалини Ласло-Куцюк (Ласло-Куцюк, 1991, с. 580). Як відомо, мотив свободи творчості пронизує першу збірку М. Рильського «На білих островах» (1910 р.), що вперше побачила світ на сторінках «Української хати». Зі сторінок часопису впливав Скворода також і на Павла Тичину, який друкував тут перші свої твори, і згодом напише поему «Скворода». Мотив боротьби за свободу, на думку Товкачевського, також виростає з філософії Григорія Савовича: «Відстоюючи індивідуальність, Скворода тільки розчищав поле для життєвої боротьби» (Товкачевський, 1913, с. 495).

Ще один «хатянський» критик Яків Стоколос у статті з промовистою назвою «Літера-

турне ушкуйництво», яка виражає ставлення російсько-імперської культури до України, рецензує книгу Вл. Ерна «Григорій Савович Сковорода. Життя і ученіє» (що вийшла у московському видавництві «Путь» у 1912 р.) та підкреслює, що Сковорода — український філософ, надзвичайно корисний для їхнього часу. Його слова не втратили своєї актуальності і на початку ХХІ ст.: «Цей великий українець ХVIII-го віку завдяки своїй геніальності тоді рішив такі проблеми життя і думання, які ще й тепер не втратили своєї гостроти, а навпаки: з розвитком думки виростають все грандіозніше; намітив такі шляхи розвитку, на котрі стають сучасні видатні люде як на спасенну путь в своїй мандрівці за правдою» (Стоколос, 1913, с. 363). Називаючи Григорія Савовича «найбільшим поки-що українцем» Я. Стоколос наголошує на потребі освітити особу Сковороди з українського погляду (а то «спритні сусідоньки силкуються пошити ... його ... в чисто-«руські» філософи»): «Творчість Сковороди, його особа і життє остільки важні, цікаві, оригінальні, що час би вже українцям зайнятися ним серйозно» (Стоколос, 1913, с. 367). Журнал «Українська хата» зробив багато важливих кроків, що уможливити реалізацію цієї ідеї.

Поетична творчість «хатян» була складовою великого проєкту журналу, в якому особливе місце посів Г. С. Сковорода. У критиці неодноразово зазначалося, що покоління поетів, які почали друкуватися на сторінках «Української хати» «різко повернуло корабля української літератури в загальноєвропейське річище», при цьому не втрачаючи питомих національних ознак (Шевчук, 1990, с. 5).

В. Шевчук вказує, що на символізм «хатян» як спосіб їхнього поетичного думання, вплинула публікація великого масиву літературних пам'яток саме українського бароко. «В цей час спалахнув знову інтерес до Г. Сковороди, видаються його твори, пишуться монографії і статті, а один із «хатян» М. Фільнський переносить у свою поезію цілий ряд ремінісценцій із Г. Сковороди» (Шевчук, 1990, с. 15-16). І. Нечуй-Левицький, який серйозно критикував «хатян», називав саме Сковороду їхнім «прабатьком» (Ушкалов, 2004, с. 363).

Ідеї та поетика «Саду божественних пісень» можуть, без перебільшення, вважатися тим плідним ґрунтом, зв'язок з яким проявляється

в поезії «хатян» як вираз їхньої національної приналежності. Нове звучання мотиву свободи в поетичних текстах «Української хати» було проявом особистісних ідей «хатян», які синтезувались з попередніми текстами, «пропущених через призму розмаїтих дискурсів оточення» (Сподинюк, 2010, с. 129).

Сукупністю поетичних текстів, в діалозі яких відтворюється сквородинівський шлях до істини, журнал «Українська хата» досягав впливу на читацьку аудиторію. Поезія «хатян», як і вірші «Саду божественних пісень», не нав'язує і не декларує готові істини, натомість множить засоби виразності, які у єдності працюють на утвердження свободи як найвищого ідеалу життя народу, без якого індивідуальна свобода просто неможлива.

Питання свободи є важливою складовою провідних векторів філософського змісту питань справжності життя та самопізнання. Звичайно, мотив свободи вкраплений у різні жанри української літератури, але погляд на його функціонування в полі поезії особливо актуальний в наш час, коли питання життєвих цінностей та національних пріоритетів виростає за своїм значенням. Ліричний герой поетичних текстів виражаючи свій внутрішній стан виносить на поверхню художнього простору глибинне розуміння ідей. У цьому розумінні поезія Сковороди здатна виконувати роль вічного плідного ґрунту, що родить нові поетичні твори.

«Постать Г. Сковороди почала активно будити громадську свідомість у 20-ті роки ХХ ст., коли хистка ілюзія створення ідеального суспільства, що панувала в головах молоді української інтелігенції, змінилися на суцільне розчарування та зневіру (Лукьяненко, 2014, с. 2). Аналіз мотиву свободи в інтертекстуальному вимірі української поезії «Українська хата» – «Сад божественних пісень» та «De libertate» підводить до висновку про те, що підвалини актуалізації феномену Сковороди у зазначений час були закладені саме діяльністю журналу, зокрема його поетичними творами.

Діяльність журналу усіяло сприяла «зустрічі» філософії Сковороди з пошуками поетів-«хатян». Проведене дослідження підтверджує висновок: «хатяни» захоплювались індивідуалізмом як протестом проти нівеляції особистості, і взірцем для них стає життя та творчість Г. Сковороди. Відштовхуючись виключно від

аналізу художнього простору поезій та критичних статей «Української хати» (омінаючи по-залітературні фактори), можемо говорити про глибоку генетичну спорідненість віршів «хатя» з поетичною творчістю Григорія Савовича каврайського періоду.

Аналіз мотиву свободи в поезії «Української хати» виходить з системи мотивів та художньої образності творів: бажання ліричних героїв бути вільними, відкинути шаблони, відкриття внутрішньої безмежної свободи в єдності з природою, а також образи поля, крил, неба в художньому ландшафті віршів «хатя» спонукав розкодувати семантичне наповнення свободи в їхніх творах крізь призму «Саду божественних пісень». Поезія «хатя» не містить прямих відсилок у формі цитат з творів Сквороди, алюзій чи ремінісценцій до його життя та філософії. Прочитання віршів журналу в інтертекстуальному вимірі з поезією мандрівного філософа веде до висновку про переписування на новому витку спіралі у світлі нових віянь концепції свободи Григорія Савовича, що знайшла вираження в його поезіях.

Як засвідчує аналіз розгортання мотиву свободи в поезії журналу «Українська хата», зокрема характеру звернення «хатя» до теми вільної України в історичному минулому (Донців М., Недоля О., Алчевська Х.), зображення стану українського духа свободи в теперішньому (Алешко Вас., Вороний М., Неприцький-Грановський Ол., Чупринка Г., Твердохліб С., Мамонтів Я.) та глибокі переживання за долю народу (Філянський М.), що межують з відчайдушним бажанням досягнення загальнонаціональної свободи (Рильський М.), дозволяє вважати «хатя» спадкоємцями Григорія Савовича. Їхня поезія повною мірою виражає позицію мандрівного філософа та поета, влучно окреслену Л. Ушкаловим: «Скворода наголошував, що духовна людина вільна — передбачає віддалене, прозирає приховане, заглядає в минуле, проникає в майбутнє» (Ушкалов, 2004, с. 669-669). Вірш Г. Чупринки «Пророк», що має присвяту «Українській хаті» звучить як утвердження ролі їхньої поезії в житті українців, пояснюють пророческе начало в місії поетів-«хатя».

Сьогоднішня ситуація в нашій країні, можливо, як ніколи вимагає звернення до діалогу «хатя» з Сквородою, адже у цьому інтертекстуальному вимірі розкривається глибокий зміст мотиву свободи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бартко, О. (1996). *Літературно-історична концепція «Української хати»* (Дис... канд. філол. наук). НАН України.
2. Євшан, М. (1914). Літературні замітки. *Українська Хата*, 2, 140–148.
3. Євшан, М. (1910). *Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті*. Книжка. Життя й мистецтво. Retrieved from: <https://archive.org/stream/pidpraporommyste00ievsuoft#page/2/mode/2up>
4. Євшан, М. (1910). Проблеми творчості. *Українська Хата*, 1, 24-31.
5. Ільницький, М. (1995). *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича.
6. Кобинець, А. В. (2005). *Полеміка «радян» та «хатя»: протистояння полярних ідеологій у межах щоденного дискурсу*. Retrieved from: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2213>
7. Ласло-Куцюк, М. (1991). Погляд Сквороди на космогонію і антична езотерична арифмологія. *Філософська і соціологічна думка*, 10.
8. Лукьяненко, Д. (2014). *Художня реценція Григорія Сквороди в українській літературі ХХ століття*. [Автореф. дис. канд. філол. наук, Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова].
9. Лупейко, О. (2000). Григорій Скворода в «Українській хаті». *Слово і час*, 2, 56–57.
10. Майдан, І. (1919). Поезія, як мистецтво. *Музагет. Місячник літератури і мистецтва. Січень – лютий – березень*, 79–98. Retrieved from: <http://elib.nplu.org/object.html?id=1306>
11. Поліщук, В. (2012). Від Каврайських джерел. *Від Григорія Сквороди до Раїси Троянker. Статті*. Книга друга. 5–17.
12. Попович, М. (2007). *Григорій Скворода: філософія свободи*. Майстерня Білецьких.
13. Романенко, Г. (2008). *Художньо-літературні об'єднання в Україні як соціокультурний феномен*. (Дис... канд. філол. наук). Харківська державна академія культури.
14. Сподинюк, А. (2010). Поетичний діалог Наталі Левицької-Холодної та Євгена Маланюка. *Літературознавчі обрії*, 18, 129.
15. Сріблянський, М. (1912). Боротьба за індивідуальність (з літературного життя р. 1911). *Українська Хата*, 2, 96–108.

16. Сріблянський, М. (1909). До читачів. *Українська Хата*, 10, 563.
17. Стогній, І. Г. (2003). Скворода про свободу і справедливість. *Скворода Григорій: ідейна спадщина і сучасність*. 179–194.
18. Стоколос, Я. (1913). Літературне ушкуйництво. *Українська хата*, 6, 363–381.
19. Твердохліб, С. (1909). Все золото моїх пісень моїх. *Українська хата*. Червень.
20. Товкачевський, А. Г. (1913). С. Скворода. *Українська хата*, 3, 170–186; 5, 258–275; 6, 350–362; 7–8, 479–496.
21. Ушкалов, Л. (2004). *Григорій Скворода: семінарії*. Майдан.
22. Шевчук, В. (1990). «Хатяни» й український неоромантизм. *«Українська хата»: Поezii 1909-1914/ Упоряд., вступна стаття, біогр. довідки, примят. В.О. Шевчука*. 3–29.
23. Piegay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Dunod.
8. Piegay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Dunod.
9. Polishchuk, V. (2012). *Vid Kavraiskyykh dzherel. Vid Hryhoriia Skovorody do Raisy Troianker. Statti. Knyha druha*. 5–17. [In Ukrainian].
10. Popovych, M. (2007). *Hryhoriia Skovoroda: filozofia svobody*. Maisternia Biletskykh. [In Ukrainian].
11. Romanenko, H. (2008). *Khudozhno-literaturni obiednannia v Ukraini yak sotsiokulturnyi fenomen*. (Candidate's dissertation). Kharkivska derzhavna akademiia kultury. [In Ukrainian].
12. Shevchuk, V. (1990). "Khatiany" y ukrainskyi neoromantyzm. *"Ukrainska khata": Poezii 1909-1914/ Uporiad., vstupna stattia, biohr. Dovidky, prymiat. V.O. Shevchuka* 3–29. [In Ukrainian].
13. Spodyniuk, A. (2010). Poetychnyi dialoh Natali Levytskoi-Kholodnoi ta Yevhena Malaniuka. *Literaturoznavchi obrii*, 18, 129. [In Ukrainian].
14. Sriblianskyi, M. (1909). Do chytachiv. *Ukrainska Khata*, 10, 563. [In Ukrainian].
15. Sriblianskyi, M. (1912). Borotba za indyvidualnist (z literaturnoho zhyttia r. 1911). *Ukrainska Khata*, 2, 96–108. [In Ukrainian].
16. Stohnii, I. H. (2003). Skovoroda pro svobodu i spravedlyvist. *Skovoroda Hryhoriia: ideina spadshchyna i suchasnist*. 179–194. [In Ukrainian].
17. Stokolos, Ya. (1913). Literaturne ushkuinytstvo. *Ukrainska khata*, 6, 363–381. [In Ukrainian].
18. Tverdokhlib, S. (1909). Vse zoloto moikh pisen moikh. *Ukrainska khata*. Cherven. [In Ukrainian].
19. Tovkachevskyy, A. H. (1913). H. Skovoroda. *Ukrainska khata*, 3, 170–186; 5, 258–275; 6, 350–362; 7–8, 479–496. [In Ukrainian].
20. Ushkalov, L. (2004). *Hryhoriia Skovoroda: seminarii*. Mайдан. [In Ukrainian].
21. Yevshan, M. (1910). *Pid praporom mystetstva. Literaturno-krytychni statti. Knyzhka. Zhyttia y mystetstvo*. [In Ukrainian]. Retrieved from: <https://archive.org/stream/pidpraporommyste00ievsuoft#page/2/mode/2up>
22. Yevshan, M. (1910). Problemy tvorchoosti. *Ukrainska Khata*, 1, 24–31. [In Ukrainian].
23. Yevshan, M. (1914). Literaturni zamitky. *Ukrainska Khata*, 2, 140–148. [In Ukrainian].

REFERENCES

1. Bartko, O. (1996). *Literaturno-istorychna kontseptsiiia «Ukrainskoi khaty»*. (Candidate's dissertation). NAN Ukrainy. [In Ukrainian].
2. Ilnytskyi, M. (1995). *Vid "Molodoi Muzy" do "Prazkoi shkoly"*. Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha. [In Ukrainian].
3. Kobynets, A. V. (2005). *Polemika "radian" ta "khatian": protystoiannia poliarnykh ideolohii u mezhakh shchodennoho dyskursu*. [In Ukrainian]. Retrieved from: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2213>
4. Laslo-Kutsiuk, M. (1991). Pohliad Skovorody na kosmohoniiu i antychna ezoterychna aryfmolohiia. *Filozofska i sotsiolohichna dumka*, 10. [In Ukrainian].
5. Lukianenko, D. (2014). *Khudozhnia retseptsiiia Hryhoriia Skovorody v ukrainskii literaturi XX stolittia*. (Candidate's dissertation). Odeskyi natsionalnyi universytet im. I. I. Mechnykova. [In Ukrainian].
6. Lupeiko, O. (2000). Hryhoriia Skovoroda v "Ukrainskii khati". *Slovo i chas*, 2, 56–57. [In Ukrainian].
7. Maidan, I. (1919). Poeziiia, yak mystetstvo. *Muzahet. Misiashnyk literatury i mystetstva. Sichen — liutyi — berezen*, 79–98. [In Ukrainian]. Retrieved from: <http://elib.nplu.org/object.html?id=1306>

УДК 821.133.1

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274047

Помилуйко-Недашківська Галина Олександрівна
аспірантка і викладач кафедри теорії та історії світової літератури,
Київський національний лінгвістичний університет
<https://orcid.org/0000-0002-9998-9650>
galinapomiluyko@gmail.com

ДОСВІД ВІЙНИ ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ У ПОЛІТИЧНІЙ ЕСЕЇСТИЦІ ТА ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ЖОРЖА БЕРНАНОСА

Анотація. У статті проаналізовано відгомін воєнних досвідів ХХст. у художньому письмі та політичному памфлеті представника руху Католицького літературного відродження 1 пол. ХХст. — Жоржа Бернаноса. Запропоновано хронологічну класифікацію усього доробку письменника у фокусі теми війни. Подальшу дослідницьку увагу присвячено ранньому періодові Першої світової війни, учасником якої був автор, і проблематиці першого роману «Під сонцем Сатани». Текст, який прямо не говорить про війну та сюжетно її не зачіпає, тим не менше, класифіковано як воєнний. Метафізичне зло та згіршення людської душі проаналізовано як головні ідейні константи крізь образи двох протагоністів роману. Експліцитний вияв Громадянської війни в Іспанії, підсилений есхатологізмом та профетичністю наративу, а також використанням біблійних архетипів на позначення природи насильства проаналізовано на прикладі політичного памфлету «Під місяцем великі цвинтарі».

Ключові слова: французька література, Жорж Бернанос, французьке літературне «католицьке відродження», християнство, естетизація релігії, війна

Halyna Pomyliuko-Nedashkivska
Ph.D. student, Department of Theory and History
of World Literature, Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0002-9998-9650>
galinapomiluyko@gmail.com

WAR EXPERIENCE AND ITS REFLECTION IN GEORGES BERNANOS' POLITICAL WRITING AND NOVELS

Abstract. The article analyzes the reflection of the 20th century's war experiences both in fictional writing and political pamphlet of Georges Bernanos, a representative of the Catholic Literary Revival movement in French interwar literature. A chronological classification of the entire writer's heritage connected with the subject of war is offered and divided into three periods. The most representative texts are proposed for each. Further research attention is devoted to the early period, namely the experience of the First World War, in which the author participated as combatant, and the problems of the first novel «Under the Sun of Satan» (1926). The novel, which does not directly talk about the war in its plot, is nevertheless classified as warlike. Metaphysical evil and the deterioration of the human soul are regarded as the main ideological constants through the images of the two protagonists of the novel. Emphasis is made on the animalistic image of evil rooted in the biblical tradition and the creation of the image of saint is, according to Bernanos, the only answer to the triumph of evil, which he saw with his own eyes during the war. The explicit manifestation of the Civil War in Spain 1936-1939, witnessed by the author, reinforced by the eschatology and prophetic nature of the narrative, as well as the use of biblical archetypes to denote the nature of violence, is analyzed on the base of the political pamphlet «The Great Cemeteries under the Moon» (1938). It is this war that becomes a turning point in the biography of Bernanos, who as a right-wing nationalist and Catholic discovers for himself the illogical impossibility of supporting the Franco regime, because of the terror. This very problem of mass violence and the propensity of human nature to evil were analyzed using the theory of mimetic violence by the French anthropologist R. Girard.

Key words: French literature, Georges Bernanos, French Catholic literary revival, Christianity, esthetics of religion, war.

Вступ. Російсько-українська війна в її найгарячішій фазі 2022 року у винятковий спосіб звернула дослідницьку увагу на воєнні досвіди ХХ ст. та наново надихнула на осмислення, а часом і переосмислення, теми війни в художньому письменстві, позаяк простір літератури дає змогу авторові й читачеві не лише аналітично проаналізувати пережиті події, а й пропрацювати набуті травми. У цьому контексті напрочуд промовисті європейські воєнні рефлексії минулого століття, адже це був час щонайменше двох світових воєн. Їхній слід явно чи приховано присутній у всьому тогочасному літературному процесі. Зрештою, принципова відмова від політичного чи історіографічного кодів у літературі — ні що інше, як прихована чи задекларована протестна реакція на травматичне історичне тло, яке, хай імпліцитно, але присутнє в тексті. Натомість війна в Україні повернула цікавість до відвертого воєнного письма — текстів, буквально народжених з війни. У фокусі нашої розвідки постать Жоржа Бернаноса — одного з найяскравіших речників «католицької армії пера» (за висловом Р. Валері-Радо (Serry, 2008, р. 74)) ХХ ст., представника руху т.з. Французького католицького відродження першої половини ХХ ст., знаного не лише своїми романами, а й цілою низкою політичних розважань, які було зібрано воедино в двотомових «Есеях і нарисах боротьби» (Bernanos, 1971; 1995), конечно укладених вже по смерті письменника, себто після 1948 р. Не дарма для назви обрано поняття «боротьби» («combat»), позаяк біографія Бернаноса щільно пов'язана з досвідом війни, відповідно вся його творчість має на собі відбиток воєнного переживання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З 1950-х рр., себто з самих початків теоретичного осмислення бернаносового доробку, А. Бегвен (Béguin, 1958), Г.-У. фон Бальтазар (Balthasar, 1956), а відтак М. Мільнер (Milner, 1989), послуговуючись насамперед історико-культурним методом, назагал завважували засадничу роль війни в політичній спадщині Бернаноса. Дослідники акцентували на бернаносовому відчутті воєн, учасником або свідком яких він був, як історичному втіленні вселенської боротьби зі Злом, які як християнин він осмисляв як терен боротьби Бога і диявола за спасіння людської душі. У ХХІ ст. їхню лінію продовжує відома дослідниця М. Гослен-Ноа у своїй

фундаментальній праці «Bernanos: militant de l'éternel» (Gosselin-Noat, 2007). У фундаментальній розвідці «Le Mystère du réel dans les romans de Georges Bernanos» (Le Touzé, 1979) Ф. ле Тузе торкається впливу воєнної біографії Бернаноса на роман «Під сонцем Сатани», текстологічно підтверджуючи перехід авторських доти суто політичних категорій у реєстр метафізичного, навіть профетичного письма. Метафізичне зло та його образні архетипи розглянуто як базові категорії, що єднують художнє та нехудожнє письмо автора. Виняткової уваги заслуговують розвідки Ю. Юрта, присвячені суто політичному письменству Бернаноса, які започатковано ще наприкінці 1960-х (Jurt, 1968) і інтенсифіковано в останні роки, коли його дослідження присвячені досвідів Громадянської війни в Іспанії (Jurt, 2018). Фрайбурзького професора цікавить компаративний аналіз письма-свідчення двох світоглядно й ідеологічно (насамперед релігійно й політично) відмінних учасників єдиного літературного процесу у французькій літературі. У подібній перспективі хорватський дослідник Франо Франчіч вивчає памфлет «Під місяцем великі цвинтарі» у межах боротьби головних ідеологій ХХ ст. — фашизму, нацизму та комунізму — та місця поміж них для ангажованого католика, націоналіста-монархіста (Vrančić, 2020).

В українському літературознавстві найповнішим аналізом дотичним до проблематики бернаносівського воєнного письма донині лишається дисертація В. Фесенко «Творчість Ж. Бернаноса: поетика події та пророцтва» (Фесенко, 1998), де один з розділів присвячено аналізу профетичності політичного письма Бернаноса та наголосові на проблемі метафізичної подієвості. Решта літературознавців, коли й зачіпали доробок письменника, воліли обмежитися його романною творчістю. Відповідно, *актуальність* нашого викладу полягає в широкому охопленні творчості французького письменника — поглядом на тему війни як у межах його романного космосу, так і в просторі політичного памфлету; як у ранній, так і в зрілий творчі періоди. Крім того, тема рецепції війни досі не була *метою* окремої розвідки.

Методологія дослідження. Оскільки війна та її політичне тло вписані в життєвий досвід письменника, з розмаю можливих підходів обираємо насамперед біографічний та істори-

ко-культурний метод. Однак бернаносівські тексти, включно з журналістським і памфлетним письмом, не функціонують на рівні суто «свідчення епохи», натомість завжди хияються до літературності. Тому вагомими для нас є герменевтичний аналіз з ухилом на дослідження архетипних символів в традиції Г. Башляра та теорія міметичного насильства антрополога й культуролога Р. Жірара.

Результати дослідження. Аналізуючи життя і спадщину Ж. Бернаноса, видається цілком логічним виділити три війни і три літературні відповіді на них:

- Перша світова і народження першого роману «Під сонцем Сатани» (1926).

- Громадянська війна в Іспанії та профетичний і апокаліптичний памфлет «Під місяцем великої цвинтарі» (1938)

- Назрівання Другої світової (пост-Мюнхен 1938), власне Велика Війна 1939-1945 та політичні есеї «Скандальність Істини», «Пригноблені діти», «Ми французи, інші», «Листи до англійців». І водночас поступове народження останнього роману «Пан Невін» (надрукований посмертно, 1950р).

Аби простежити особливості бернаносівської рецепції воєнних сторінок, погляньмо глибше на перші два етапи як найбільш репрезентативні ілюстрації бернаносівського осмислення війни у художній прозі та в жанрі політичного памфлету.

Перша світова і народження першого роману «Під сонцем Сатани»

До 1914 р. Бернанос — журналіст, католик і монархіст, що працює на шпальтах часопису, друкованого правою націоналістичною організацією «Французька дія», очолюваною її ідеологом Ш. Моррасом. З початком війни майбутній літератор вирушає на фронт, де віч-на-віч стикається з падінням «старої Франції», межовими станами людської душі, застиглої межі добром і злом, і одвічним питанням природи зла, а значить і теодицеї. Бернанос пише: *«Лице світу було жорстким. Воно стало відразливим... Після п'ятьох років гону, жахлива згря збилася зі сліду, людська подоба повернулася до свого лігвища. Ледве жива. Вона зализувала рани»* (Bernanos, 1971, р. 1039). Анімалістичне порівняння зі звіром типове для бернаносівського літературного космосу і неабияк споріднює його, як зазначає норвезький дослідник

Свен Сторельв, з біблійною книгою *Одкровення* (Storelv, 1993). Бернаносові, однак, знадобилося 8 років, аби віддзеркалити власне сприйняття воєнної та післявоєнної дійсності у своєму першому романі. «Під сонцем Сатани» вийшов друком 1926 року. В інтерв'ю Ф. Левебру він каже: *«Моя книга народжена війною»* (Фесенко, 1998, с. 123). Проте жодних тематичних чи сюжетних згадок про війну в романі нема. Посталий з духу війни роман парадоксальним чином геть не говорить про війну. За словами самого Бернаноса, єдиною відповіддю на побачений тріумф зла для нього було послати святого, бо *«тяжкий досвід війни розбудив в багатьох душах... трагічне розуміння життя, необхідність співвіднести з великими законами духовного всесвіту недолю людську. Проблема життя є вічною проблемою болю»* (Bernanos, 1971, р. 1049). Тому відгомін війни для Бернаноса — це показ царства зла (звернімо увагу на назву роману «Під сонцем Сатани» (Бернанос, 2002)), людського гріха, що за католицьким віровченням, виростає з первородного гріха як схильності людської природи до зла, а значить екзистенційного бунту у відповідь на нездоланну нудьгу та відчай.

У такому підході Бернанос передвісник екзистенціалістської проблематики. Усе це акумулює образ протагоністки Мушетти. Натомість їй дуалістично протистоїть покликаний до святости, безконечно спокушуваний Донісан. Україн важливо, що зло у своєму першому романі Бернанос свідомо персоналізує. В образі нічного супутника Донісана легко зчитати риси самого диявола. Знову звернімо увагу на назву твору. Спокусника відчаєм, що в усьому мавпує Христа, перевертаючи біблійний символізм догори дибки. В одній зі сцен, до прикладу, бачимо мавпування поцілунку Юди. Коментуючи цей фрагмент автор каже: *«Можливо, всі ми жертви якогось великого жахливого партнера, про існування якого католицька церква нас попереджала, і який вмів плутати карти»* (Bernanos, 1971, р. 1077). Містерія зла, керована самим батьком брехні як «мавпою Бога» (Св. Августин) (Біляшевич, 2017) і є фундаментальною алюзією на криваві ріки Першої світової. Не менш вагоме накладання історичної події війни на біблійний символізм. Центральним образом є вбивство дітей. Суспільство, що в політичній омані зчинило страшний гріх, відправивши на

заклання в окопи власних дітей, суспільство, що позбавило молодь духу дитинства — фундаментального бернаносівського образу. А значить надії, метафоризується через біблійну алюзію на Іродове Побиття немовлят, що підкреслює у своїй «Поетиці пророцтва у події у творчості Ж. Бернаноса» В. Фесенко (Фесенко, 1998, с. 128). Мушетта, що своїм бунтівним способом життя духовно вбила дитину в собі, попри біологічний вік, народжує незаконну мертворожденну дитину, від якої всі причетні (біологічний батько Кадіньян, її батьки, коханець лікар Гале) воліли вибавитися.

Натомість її двійник, Донісан, марно намагається повернути до життя щойно померлого хлопчика, вчергове спокушаючись на диявольські спокуси чудом. Він вимагає від Господа чуда, а не сумирно благає про нього. Смерть дитини і містична поява диявольського сміху в цій сцені перетворюється на метафору дітовбивства як лейтмотив бернаносівського письма та одне з фундаментальних виражень панування зла у світі. Отже, вже з першого роману історична подієвість війни стає тлом, яке Бернанос метафоризує, ба навіть метафізує. Баталії на полі бою текстово перетворюються на боротьбу добра і зла в людській душі. До того самого підходу письменник повернеться і в своєму останньому романі «Пан Невін» (Бернанос, 2004), який редагуватиме впродовж десятих років, а надто в період світанку і розгортання Другої Світової, в якій фізично хворий автор не ладен був брати участь, але на яку пильно відгукувався своїми політичними есеями. Світ, що занурюється в морок війни, есхатологічно зображений як космос маленького селища, що амбівалентний, знову ж таки диявольський, Пан Невін, як павук загортає у павутину хвороби, нудьги, відчаю, розкладу, небуття. І знову про війну прямо — ані слова. Але зло, що несе, вивільняє та оприявнює війна, присутнє на кожній сторінці твору.

Громадянська війна в Іспанії та профетично-апокаліптичний памфлет «Під місяцем великі цвинтарі» (1938)

Геть інакше образ війни з'являється на сторінках політичної есеїстики Бернаноса. Названо та експліцитно. Так, 1936 р. на початку громадянської війни в Іспанії Бернанос мешкає на Майорці. Як правий націоналіст, монархіст і католик він логічно підтримує Франко, а його син

вступає до лав Фаланги. Але згодом бачить на власні очі розгортання франкістського терору, що *«заходить якнайдалі, проникає найглибше до самого коріння душі. Коли я бачу, як ви поливаєте цією кислотою якийсь орган християнського світу, хай навіть заражений гангреною, я маю право сказати вам, що ви спалите його весь, ви спалите його до останнього волокниці, до самого зародку....Я надто добре розумію, що дух Страху і дух Помсти...надихають іспанську контрреволюцію»* (Бернанос, 2004, с. 381). Саркастичним і семантично жорстким, наближеним до класичного памфлету в традиції де Местра, стилем Бернанос у своїх «Під місяцем великих цвинтарях» (1938) атакує правих франкістів і тих французьких консерваторів, а надто єпископат, що підтримали боротьбу з іспанськими лівими, хай якими кривавими методами. Важить, що він аж ніяк не стає на ліві, республіканські позиції. Це завжди правий, що пише для правих. Однак чергова братовбивча війна, для нього це ілюстрація того, що сучасний світ, далекий від шляхетності любого йому середньовіччя, перетворив людину на інструмент, на машину вбивства, на робота: *«світ знав часи, коли військове покликання було найбільш поважним після покликання священника....у сучасному світі стало дуже легко перетворити будь-якого крамаря на солдата. Ви протягуєте фартушок — і з нього падає вже готовий герой»* (Бернанос, 2004, с. 316). «Герой», якому вручили повістку до Пекла.

У профетично-апокаліптичному дискурсі Бернанос зображає Іспанію в образі величезного могильника під місяцем, що алюзієно перегукується з Сонцем Сатани з першого його роману — *«бога, чий колір схожий на колір місяця, бога, який тисне на бідолах усією вагою сентиментальних розчарувань»* (Бернанос, 2004, с. 331). Війну як вияв людського зла Бернанос знову метафізує до рівня боротьби добра і зла, Бога і диявола. Міт, який витворює людина на захист власного зла (у цьому випадку міт про новий хрестовий похід генерала), є лише черговою диявольською оманю. Бернанос неабияк суголосний з теорією Р. Жірара про міметичну природу насильства й вбивство невинної жертви, цапа відбувайла (Girard, 1982) (*«різанину Невинних»* (Бернанос, 2004, с. 482)), що мінімізує насильство в спільноті. Вбивство, яке аби не

називати на ім'я, символічно не пов'язувати з насильством, огортають мітом (Sudlow, 2015). Що ж пропонує письменник протиставити сьогосвітньому тріумфу зла? Жертвенну роль ветеранів, а також царство дітей, героїв і мучеників — тих трьох категорій, які для Бернаноса єдині здатні чинити опір злу, які сакралізовані в його літературному космосі: «я глибоко упевнений, що та частина світу, яку ще можна викупити, належить лише дітям, героям та мученикам», пише він у передмові до «Великих цвинтарів» (Бернанос, 2004, с. 310).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, зазначимо, що проблема війни присутня протягом всього творчого шляху Бернаноса і як романіста, і як полеміста. Якщо у прозі воєнний досвід подано радше імпліцитно, крізь тему зла і гріха і рідкісних тематичних алюзій та архетипових образів, то простір політичної есеїстики переповнений прямими розважаннями про війну, жертву воїнів, плату за відступ. Для військової поетики Ж. Бернаноса характерне показати як у кінцевому струмені безконечне. В Історії промовляє вічне. У природньому надприродне. Війна перетворюється з історичної події на метафізичний вияв людської зламаності і святості жертвовного героїзму. Саме тому, навіть у межах політичного воєнного памфлету наративний рівень помітно тяжіє до художнього письма.

Перспективною царинною майбутньої розвідки залишається третій з вищевказаних періодів воєнного письма Ж. Бернаноса: пост-Мюнхен і Друга світова війна. Цей відтин часу особливо плідний на політичну есеїстику, позаяк письменник, не маючи фізичної змоги брати участь на полі бою і понад то, перебуваючи в еміграції, метафорично позиціонує служіння нації словом як мілітарну боротьбу. Відповідно, пише самі памфлети. Зв'язок таких текстів як «Пригноблені діти», «Ми французи, інші», «Листи до англійців» з попереднім доробком письменника, а також компаративний аналіз з художніми та нехудожніми текстами інших французьких ангажованих письменників-інтелектуалів, особливо в межах Руху католицького літературного відродження, або світоглядно й мистецьки супротивних їм угруповань, надає нам вектор для майбутніх літературознавчих досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Balthasar, H.U. (1956). *Le Chrétien Bernanos*. Seuil.
2. Béguin, A. (1958). *Bernanos par lui-même*. Seuil.
3. Bernanos, G. (1971). *Essais et écrits de combat, tome I*. Gallimard.
4. Bernanos, G. (1995). *Essais et écrits de combat, tome II*. Gallimard.
5. Girard, R. (1982). *Le Bouc émissaire*. Grasset.
6. Gosselin-Noat, M. (2007). *Bernanos: Militant de l'Éternel*. Michalon Editeur.
7. Jurt, J. (1968). *Les attitudes politiques de Georges Bernanos jusqu'en 1931*. Fribourg Éditions universitaires.
8. Jurt, J. (2018). Malraux et Bernanos face à la guerre civile d'Espagne. In: *Malraux et l'Espagne. Réception, histoire, littérature et arts*. Actes du colloque international des 9 et 10 novembre 2017. Université de Lleida — Catalogne, 73–87.
9. Le Touzé, Ph. (1979). *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos: Le style d'une vision*. Librairie A.-G. Nizet.
10. Milner, M. (1989). *Georges Bernanos*. Librairie Séguier.
11. Serry, H. (2008). Le double jugement de l'art est-il possible? *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 26, 73–90.
12. Storelv, S. (1993). *Péguy et Bernanos*. Solum Forlag As.
13. Sudlow, B. (2015). Rethinking the Modernity of Bernanos: A Girardian Perspective. In: *God's Mirror. Renewal and Engagement in French Catholic Intellectual Culture in the Mid-Twentieth Century*. Fordham University Press.
14. Vrančić, F. (2020). Le Catholique Bernanos Face À La Guerre Civile Espagnole. *Studia Romanistica, University of Ostrava*, 20, 97–113.
15. Бернанос, Ж. (2002). *Вибрані твори. Том I: Під сонцем Сатани. Щоденник сільського священника*. Юніверс.
16. Бернанос, Ж. (2004). *Вибрані твори. Том II: Ще одна розповідь про Мушкетта. Пан Невін, або Мертва парафія. Під місяцем великі цвинтарі*. Юніверс.
17. Біляшевич, Т. (2017). «Diabolus est simia dei»: тема обману в творчості Жоржа Бернаноса. *Сучасні літературознавчі студії*, 14, 42–57.
18. Фесенко, В. (1998). *Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва...* дис. д-ра наук. Київ. Видавничий центр КНЛУ.

REFERENCES

1. Balthasar, H.U. (1956). *Le Chrétien Bernanos*. Seuil.
2. Béguin, A. (1958). *Bernanos par lui-même*. Seuil.
3. Bernanos, G. (1971). *Essais et écrits de combat, tome I*. Gallimard.
4. Bernanos, G. (1995). *Essais et écrits de combat, tome II*. Gallimard.
5. Bernanos, Zh. (2002). *Vybrani tvory. Tom I: Pid sontsem Satany. Shchodennyk silskoho sviashchennyka*. Yunivers [In Ukrainian].
6. Bernanos, Zh. (2004). *Vybrani tvory. Tom II: Shche odna rozpovid pro Mushettu. Pan Nevin, abo Mertva parafiia. Pid misiatsem velyki tsvyntari*. Yunivers [In Ukrainian].
7. Biliashevych, T. (2017). «Diabolus est simia dei»: tema obmanu v tvorchoosti Zhorzha Bernanosa. *Suchasni literaturoznavchi studii*, 14, 42–57. [In Ukrainian].
8. Fesenko, V. (1998). *Tvorchist Zhorzha Bernanosa: poetyka podii ta prorotstva*. dys. d-ra nauk. Kyiv. Vydavnychy tsestr KNLU.
9. Girard, R. (1982). *Le Bouc émissaire*. Grasset.
10. Gosselin-Noat, M. (2007). *Bernanos: Militant de l'Éternel*. Michalon Editeur.
11. Jurt, J. (1968). *Les attitudes politiques de Georges Bernanos jusqu'en 1931*. Fribourg Éditions universitaires.
12. Jurt, J. (2018). Malraux et Bernanos face à la guerre civile d'Espagne. In : *Malraux et l'Espagne. Réception, histoire, littérature et arts*. Actes du colloque international des 9 et 10 novembre 2017. Université de Lleida — Catalogne, 73–87.
13. Le Touzé, Ph. (1979). *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos: Le style d'une vision*. Librairie A.-G. Nizet.
14. Milner, M. (1989). *Georges Bernanos*. Librairie Séguier.
15. Serry, H. (2008). Le double jugement de l'art est-il possible? *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*. 26, 73–90.
16. Storely, S. (1993). *Péguy et Bernanos*. Solum Forlag As.
17. Sudlow, B. (2015). Rethinking the Modernity of Bernanos: A Girardian Perspective. In: *God's Mirror. Renewal and Engagement in French Catholic Intellectual Culture in the Mid-Twentieth Century*. Fordham University Press.
18. Vrančić, F. (2020). Le Catholique Bernanos Face À La Guerre Civile Espagnole. *Studia Romanistica, University of Ostrava*, 20, 97–113.

УДК 82.09

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274081

Шимчишин Марія Мирославівна

докторка філологічних наук, професорка,
завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури,
Київський національний лінгвістичний університет
<https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>
mshymchyshyn@yahoo.com

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА І СТРУКТУРА ВІДЧУТТЯ МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Анотація. *Стаття сконцентрована на трьох складових: реальність війни росії проти України, структура відчуття (поняття, розроблене Реймондом Вільямзом), і метамодерна домінанта, запропонована Тімоті Вермуленом, Робіном ван ден Еккером та Елісон Гіббонз. Мета дослідження полягає в аналізі тих рис метамодернізму (історизм, афект, глибинність, поєднання минулого і теперішнього, нова щирість), які увиразнилися у контексті війни росії проти України. Війна засвідчила кінцевий занепад постмодерної домінанти, центрованої на пост-історичності, іронії, зневазі до великих наративів, згасанні афекту, пародії та передчутті кінця історії. Пережиття сучасного моменту спричинює потребу переосмислення тих теорій і практик, що були започатковані модернізмом і розвинуті постмодернізмом. Звідси маємо повернення до минулого як досвіду, якого потребуємо, до емоційної щирості і глибинної рефлексивності. Усі ці маркери сигналізують про настання нової домінанти, яку Т. Вермулен і Р. ван ден Еккер, означили як метамодернізм. Загалом маємо підстави стверджувати, що структури відчуття метамодернізму набули нової значущості через контекстуалізацію у реалії сучасної війни.*

Ключові слова: *метамодернізм, афект, історизм, нова щирість, культурна домінанта.*

Mariya Shymchyshyn

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Chair
Department of Theory and History of World Literature
Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>
mshymchyshyn@yahoo.com

THE RUSSIA-UKRAINE WAR AND METAMODERN STRUCTURE OF FEELING

Abstract. *The study takes into the consideration the existing dynamic relationship between metamodernism and the Russia-Ukraine war. The article aims to draw the parallels between metamodern structure of feeling and the harsh reality of war in Ukraine. The author has summarized the conceptual foundations of metamodernism and its paradigmatic benchmarks such as historicity, affect, and depth. It has been argued that these markers of metamodernism, conceptualized by Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, have intensified in the context of the Russia-Ukraine war. In particular, the past and the narrative of a nation problematized by the postmodern thinkers are re-activated within the Russia-Ukraine war. They are necessary to tie the past with our present and our future as well as to join disconnected presents. Metamodern historicity compensates historical amnesia of postmodernism and gives grounds to imagine a historical moment. Affect as a metamodern intensity through which we articulate the emotional reactions and responses has gained new currency during the Russia-Ukrainian war. Thousands of Ukrainian refugees are receiving help and support from the governments of different countries and people across the world. This situation exemplifies a desire of metamodern subjectivity for a meaningful personal emotional experience and interconnectedness. It has been concluded that metamodern logic has been forged during the Russia-Ukraine war and metamodern touchstones (historicity, affect, and depth) are contextualized in the reality of the 21st-century barbaric bloodshed. Moreover, the Russia-Ukraine war has disclosed that the intellectual life under the postmodern negation of grand narratives, truth, tradition, center, and other categories led us to intellectual and practical dead ends. The clash of civilizations that we experience today confirms the end of postmodern skepticism and irony, fragmentation, and playfulness. The postmodern logic blocked out our ability to respond to the tragedies and deaths brought by the war. We need a metamodern return to emotionality and sincerity to heal the traumas of war.*

Key words: *metamodernism, affect, historicity, new sincerity, cultural dominant.*

Вступ. Несправедлива і кровопролитна війна, яку веде росія проти України, спричинила не лише масові вбивства невинних людей, руйнування і каліцтва, але й стала надпотужним струсом для всього світу, що спричинив критичну потребу застановитися і визначити наші цивілізаційні орієнтири. Якщо Перша світова війна суттєво вплинула на траєкторію розвитку модернізму і зумовила кінцевий і радикальний розрив із конвенційними наративами західної епістемології, Друга світова війна стала початком відліку постмодерної чутливості, то сьогодні маємо підстави стверджувати, що російсько-українська війна, до якої причетні без перебільшення всі країни світу, оприявнює кінцеве прощання не лише з імперією, а й з постмодерною домінантою пізнього капіталізму. Сьогоднішня війна увиразнила ті симптоми метамодернізму, які окреслили Т. Вермулен і Р. ван ден Еккер у працях: «Нотатки про метамодернізм» (2010) та «Метамодернізм. Історичність. Афект і глибинність після постмодернізму» (2017). Звідси, пропоную власну рефлексію щодо кореляції між метамодернізмом і тією реальністю, яку ми, на жаль, маємо сьогодні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо, на думку Т. Вермулена, 2000-ні стали моментом переходу від постмодернізму до метамодернізму, то кристалізація аури (В. Беньямін) метамодернізму відбувається у час фінансової кризи глобального капіталу, занепаду телебачення і натомість поширення соціальних мереж і мережевої культури, міграційної кризи у Європі, активізації радикальних політичних рухів, виходу Великої Британії з Європейської спільноти, пандемії COVID-19, екологічної кризи і, нарешті, війни росії проти України. Усі ці фактори сприяли усвідомленню того, що постмодерна чутливість покинула домінантну позицію, що тривале іронічне загравання з історією, принципами моралі, почуттями та підвалинами ідентичностей призвели врешті до втрати орієнтирів, виснаження і спустошення, а далі породили спраглисть до відновлення і пошуку. Настав момент дати визначення періоду після постмодернізму, й одним з його варіантів є метамодернізм, де префікс мета- сигніфікує поєднання минулого і майбутнього, модерністського і постмодерністського. *Мета-* охоплює несумісне і суперечливе. Наприклад, сьогодні з одного боку ми маємо бойню, яку розв'язала

росія в Україні, і яка повертає цивілізаційну історію на століття назад, а з іншого боку, стоїмо за крок від моменту, коли штучний інтелект замінить більшу частину людської діяльності. Ситуація «мета-» охоплює як дикунство і звірства російської армії, так і випробовування системи захисту Землі від астероїдів і комет.

Як приклад метамодерної естетики Ірмтрауд Губер і Вольфганг Функ подають роман «Як бути двоїстим» («How to be both») Алі Сміт, виданий 2014 року. Твір, на думку дослідників, символізує перехід від постмодерного ковзання поверхнею (a depthless surface) до метамодерного глибинного занурення у сутність людських відносин, у тяглість історичного досвіду людства. «Замість того, щоб деконструювати поверхні і виявляти відсутності під ними, роман («How to be both» — М.Ш.) взорує на глибинність, яка сповнена значень і зв'язків, насичених прихованими змістами» (van den Akker, 2017, p. 153). На думку І. Губер та В. Функа, вже навіть сама назва твору — «Як бути двоїстим» — виражає метамодерну спрямованість на поєднання модерного і постмодерного. Це — своєрідний перехід від постмодерної деконструкції змістів і згодом поверховості насолоди до реконструкції і симбіозу минулого і сучасного, до відчитування минулого в сьогоденні. Або ж, кажучи словами авторів статті, «Реконструюючи 'Як бути двоїстим'», метамодерн це — схрещення модерного прагнення знайти сенси і постмодерної підозри до сенсів.

Американський теоретик метамодернізму Джейсон Джозефсон Сторм (Jason Josephson Storm) у праці «Метамодернізм. Майбутнє теорії» (2021) констатує сучасний інтелектуальний тупик, вихід із якого пропонували упродовж другої половини ХХ століття представники різних поворотів: лінгвістичного (1950 — 1960-ті), культурного, інтерпретативного, історичного (1970 — 1980-ті), когнітивного (1980-ті). Напередодні ХХІ століття маємо їх (поворотів — М. Ш.) вже цілу плеяду: афективний, матеріальний, просторовий, прагматичний, онтологічний, речовий, анімалістичний, візуальний, спекулятивний та інші. Усі вони засвідчують пошуки шляхів виходу з кризи, спричиненої постмодерним скептицизмом, іронією та недовірою. З цього приводу Дж. Джозефсон Сторм пише: «Занепад панівних наративів спричинив майже цілковиту недовіру до універсалій, і тим самим поглибив

партикулярність, яка не обіцяє нічого, окрім подальшої дезінтеграції. Ми, науковці, потребуємо кращої моделі, яка б заперечувала і модерністський есенціалізм, і постмодерністський скептицизм» (Josephson Storm, 2021, р. 3). Такою моделлю, на думку дослідника, є метамодернізм, який зрештою може забезпечити вихід із тупика. Дж. Джозефсон Сторм, натхненний позицією нігерійського науковця і мистецтвознавця Мойо Окедіджі (Myo Okediji), виокремлює значущість префіксу **мета-** у понятті метамодернізму. Коли він пише про заперечення заперечення як основу метамодернізму, то йдеться про поєднання суперечностей, або те, що Т. Вермулен і Р. ван ден Еккер мають на увазі під синкретизмом модернізму і постмодернізму.

Результати дослідження. Дослідники метамодернізму ставлять у центр три його складові: історизм, афект і глибинність, які певним чином корелюють із такими означниками постмодернізму, як постісторизм, згасання афекту (Ф. Джеймісон) та поверхневистість.

Історизм. Очевидно, що питання історії як не просто хронології минулого, а історії як еволюційного процесу людства, який, за відомою працею Ф. Фукуяма, завершився з розпадом СРСР, набуває нового сенсу у період метамодернізму. Як відомо, Ф. Фукуяма мав на увазі не кінець природних циклів розвитку, а лише те, що «базові принципи чи інституції уже нарешті кінцево сформовані та усталені, оскільки всі головні питання вирішені» (Fukuyama, 1992, р. xii). У праці йшлося радше про кінець ідеології, а не історії. Проте вже незабаром, у 2012 році, Ф. Фукуяма, опублікував наступну працю «Майбутнє історії» (Fukuyama, 2012), де стверджував, що говорити про кінець історії трохи зарано, оскільки демократичні уряди більшості країн світу не впоралися із забезпеченням фундаментальних демократичних принципів і стандартів. Прикро, але економічна стагнація, політичний екстремізм, занепад середнього класу визначають реалії світу після кінця історії. Отож, довелося визнати, що більшість тих фундаментальних питань, які мав на увазі Ф. Фукуяма, залишилися невирішеними. Низка дослідників почали писати про «відродження історії», «історичний поворот» чи історію після кінця історії (Arquilla, 2011). І це одна з тих ознак стану метамодерну, яку визначають як домінантну.

Минуле реактивоване і переакцентоване у контексті війни росії проти України. Історики від Тімоті Снайдера до Юваля Харрарі вдалися до глибинного аналізу минулого України та росії у спробі осягнути, нарешті, не лише відмінності між цими колективними ідентичностями, а й використати його (минуле — М. Ш.) для пояснення ситуації теперішнього. Тут ілюстративна лекція Марти Богачевської-Хом'як (Bohachevsky-Chomiak, 2022), виголошена на Фулбрайтівському зібранні, де науковиця вдається до занурення в історію і наголошує, що з історичної перспективи росія нагадує матрешку, де замкнений простір дерев'яної ляльки щоразу уможливує відтворення її зменшених копій. З іншого боку, низка політологів сьогодні звертаються до історичного зрізу Другої світової війни та процесів денацифікації і проводять паралелі не задля ефективності риторики, а щоб осмислити ті прогалини, які частково уможливили гірке сьогодні. Отож, зіронізовані постмодернізмом наративи минулого (пере)утверджують свою вагу і корисність для сучасного, стають дорожніми картами для вирішення сучасного розколу світу.

Робін ван ден Еккер (van den Akker), роздумуючи про метамодерний історизм, пише, що поняття «кінця», яке пронизувало стан постмодерну, заблокувало історичну уяву задля зони комфорту постмодернізму. У постмодернізмі, продовжує дослідник, уявити історичний момент неможливо і це призвело до історичної амнезії та кінця історії. Тут, на мою думку, варто згадати і працю А. Негрі та М. Гарта «Імперія» (Hardt & Negri, 2000), в якій вони пишуть, що історія для імперії непотрібна, адже імперія це — тотальність, яка не має ні початку, ні кінця. Тому кінець історії у логіці постмодернізму збігається з фізичним та економічним пануванням імперії.

Наступний фактор, що спровокував прощання з історією це, за словами Ф. Джеймісона, постмодерністська ейфорія переживання моменту тут і зараз, де буття складається з низки непов'язаних між собою моментів теперішнього. Сьогодні ж маємо, за словами Р. ван ден Еккера, новий метамодерний режим історичності, коли розкриття минулого сприяє побудові можливостей майбутнього. Цю ідею далі екстраполює Джош Тот (Josh Toth), який вказує на різницю між історіографічною метапрозою постмодер-

нізму та історіопластичною метафікційністю сучасної літератури. Пластичність минулого полягає в тому, що травма може бути опрацьована, вилікувана чи принаймні прийнята/визнана. Досвід минулого незіронізований, а відрефлексований для побудови будучини. Як зазначає в одному з інтерв'ю Оксана Пахльовська, «Те, що ми здобули в результаті війни, цієї страшної катастрофи, ми повинні перетворити свідомо, холодно, жорстко, раціонально в позитивний набуток» (Пахльовська, 2022).

Розмислюючи над відмінністю постмодернізму і метамодернізму щодо спадщини минулого та його осмислення, Т. Вермулен підкреслює, що якщо постмодернізм за допомогою пародії і пастишу (про що писав Ф. Джеймсон) повторно використовував (recycle) попередню масову культуру і канонічні художні тексти, то метамодернізм використовує капітал минулого, щоб «ресигніфікувати теперішнє і уявити по-іншому майбутнє» (van den Akker, 2017, p. 10). Іншими словами, якщо постмодернізм применшував вартість минулого, то метамодернізм, навпаки, додає її йому.

У ширшому плані йдеться загалом про відмову від «відчуття кінця», від імпульсів цинізму, іронії, деконструкції, які пронизують філософію та естетику постмодернізму. Натомість ознаки повернення маємо вже у таких назвах, як Новий романтизм, Нова щирість, Нова естетика, які сигналізують про спраглисть за тими дискурсами і практиками, що були втрачені чи спотворені постмодерною ідеологією. Метамодернізм, пише Т. Вермулен, по-іншому ставиться до реалізму та модернізму, аніж постмодернізм. Словник метамодернізму як культурної доміанти сучасного історичного процесу оприявнює відхід від постмодерної чутливості. Водночас метамодернізм є реакцією на постмодернізм та стан кризи глобального капіталізму. Сучасний історичний момент характеризується постійним коливанням, що підриває «фіксовані чи консолідовані позиції» (van den Akker, 2017, p. 6).

Т. Вермулен використовує поняття «структура відчуття», запропоноване Р. Вільямсом, для окреслення сутності метамодернізму. Сам Р. Вільямз дав таке визначення: «структура відчуття глибоко закорінена і тісно вплетена у наше життя; її складно виокремити з нього і підсумувати в якомусь визначенні; ймовірно, що лише у мистецтві — у цьому і полягає його важлива

роль — її можна зреалізувати і комунікувати як цілісний досвід» (Williams, 1979, p. 159). Відтак структура відчуття — це те, що відчувається чи переживається як спільний історичний колективний досвід, і яка може бути виражена чи оприсутнена лише через мистецтво. Важливо звернути увагу на такий момент у розмислах Р. Вільямза: «співвідносити твір мистецтва із будь-якою частиною реальності — це добре, (...) але буває й так, що у творі залишаються елементи, які не мають зовнішніх відповідників» (Williams, 1979, p. 65), і саме ці моменти артефакту, на думку автора, і є структурою відчуття. Іншими словами, це — елемент реальності, який її наповнює чи пронизує (тут доречно згадати «ауру» В. Беньяміна або ж «дух часу» Н. Кобринської), але який не має конкретного матеріального чи фактичного кореляту.

Афект. Після постмодерного згасання афекту, який детально пояснив Ф. Джеймсон, зіставивши твори Ван Гога «Черевики» й Енді Воргола «Туфлі з діамантовим блиском», маємо повернення афекту, про що багато пишуть останніми роками (найбільш відомі тут праці Б. Массумі (Massumi, 2002)). Це повернення афекту відчутне у намаганні, як пише Елісон Гіббонс, «артикулювати значимі емоційні реакції чи когнітивні відгуки на сьогочасну ситуацію, в якій інша афективна реальність прийшла на зміну вчорашній фрагментованій ейфорії» (цит. за van den Akker, 2017, p. 85). Повернення афекту відчитуємо і в реакції тих європейців, які відчинили свої двері для українських біженців. Емпатія визначає структуру відчуття, коли 7,5 мільйонів українців були змушені покинути рідні домівки і знайшли прихисток у помешканнях чи тимчасових притулках по всьому світу. Спраглисть до щирих відносин і простого спілкування вочевидилася у момент, коли емоційний досвід війни, пережитий мільйонами українців, знайшов відгук серед тисяч іноземців. Герменевтика самості сьогодні сильно маркована розумінням того, що ми перебуваємо у тісному зв'язку не лише з іншими людьми, а й закорінені в обставини, які провокують наші реакції та відчуття. Як пише Елісон Гіббонс, ознака сучасності — ідентичність, яка перебуває у взаємозв'язку з іншими і прагне міжособистісних стосунків (цит. за van den Akker, 2017, p. 130).

Війна посилила «герменевтику емоції» і прагнення оповісти про конкретний особи-

стий досвід без постмодерної гри чи позірності. Глибинність психологічного афекту, за Ф. Джеймісоном, полягає в емоційному реагуванні на довколишнє середовище. Для метамодерної ідентичності афект займає чільне місце і замінює плиткість, неглибинність і неемоційність постмодерного стану. Проте у контексті сучасної війни самість приречена не лише на переживання глибинного афекту, а й емоційного конструювання себе з роздроблених і розсіяних моментів, які допомогли їй вистояти і зберегти людське. Тобто у виокремленні тих значущих моментів гіркої реальності, які не згущують негативні структури відчуття, а тих, які животно зцілюють наші зранені душі і відкривають простір для емоційного відновлення. Правдиве і щире переживання сьогоdnішнього моменту — це те, що підтверджує метамодерну домінанту, але це також і те, що об'єднує нас як національну спільноту. Національну спільноту не як словесне кліше, девальвоване постмодернізмом, а як реальність війни, яка повертає нас до забутих пластів колективного досвіду і до щирості переживання моменту.

Третя домінанта метамодернізму, а саме **глибинність**, тісно пов'язана з дискурсом переосмислення іронії. Як слушно зазначає Лі Константіну (Konstantinou, 2016), будь-яке теоретизування про сучасну культурну домінанту мусить передусім стосуватися складної проблеми іронії. Багато філософів писали про те, що іронія померла чи закінчилася після 11 вересня 2001 року. Проте, саме сучасна війна в Україні, стане відліком часу пост-іронії, коли маємо гірке усвідомлення того, що тривале панування іронічного модусу спричинило втрату опори загалом і людство потребує емоційного, мистецького і філософського ґрунту, потребує нового словника для щирої вербалізації свого досвіду, оскільки традиційні словесні форми девальвовані постмодерною грою. Іронія, зазначає Адам Котско (Kotsko, 2010), як механізм захисту від важкої реальності капіталізму, виснажилася, і залишила нас наодинці зі складним світом сучасності. Звідси сьогodні оновлення досвіду вимагає карбування нового словника, заґрунтованого на реаліях емоційного переживання війни. Пост-іронія тісно пов'язана із Новою щирістю, іноді її вважають симптомом останньої. У контексті художньої літератури вона оприявнюється через великий

відсоток автобіографізму, самоаналіз і глибоку рефлексивність, чутливість. Адам Келлі визначає Нову щирість як метод взаємодії зі світом, коли «прогнозування реакції з боку інших людей набуває першочерговості для дій суб'єкта» (Kelly, 2010, p. 136).

Ситуація пост-іронії проявляється у гіркому усвідомленні того, що принижені іронією наративи чи практики минулого раптом виявилися необхідними для виходу з сучасної кризи. У контексті війни маємо наратив нації і колективної ідентичності, які зазнавали постійного тиску у контексті пізнього капіталізму і його кореляту постмодернізму. Глобалізація капіталу спричинила виникнення ідей про кінець націй-держав, які неспроможні вижити у ситуації глобалізації. Водночас саме наратив нації, як і наратив минулого, набув особливої ваги у контексті війни. До слова тут зауважити, що самі ці наративи не просто реактивізуються чи витягуються з минулого, вони поглинають досвід трагічної сучасності і відтак відновлюють чи оновлюють свій зміст і значимість. Іншими словами, війна спричинює нові сенси, які нашаровуються чи, краще сказати, переорієнтовують конвенційні поняття або дискурси. Глибинність і занурення стають алгоритмами для дій у сучасному контексті. У такому разі, пише Лі Константіну, «не має значення, чи ви працівник стартапової компанії, чи музикант, чи письменник, ви маєте виховувати і підтримувати щирю посвяту, внутрішню мотивацію і палку відданість» (van den Akker, 2017, p. 102).

Висновки. Війна росії проти України увиразнила кінцевий занепад постмодерної домінанти, центрованої на пост-історичності, іронії, зневазі до великих наративів, згасанні афекту, пародії та передчутті кінця історії. Пережиття сучасного моменту спричинює потребу в переосмисленні тих теорій і практик, що були започатковані модернізмом і розвинуті постмодернізмом. Звідси маємо повернення до минулого як досвіду, якого потребуємо, до емоційної щирості і глибинної рефлексивності. Усі ці маркери сигналізують про настання нової домінанти, яку Т. Вермулен і Р. ван ден Еккер означили як метамодернізм. Загалом підставово стверджувати, що структури відчуття метамодернізму увиразнилися і набули нового змісту через контекстуалізацію у реалії сучасної війни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пахльовська, О. (2022). *Ми маємо сказати, що українська література на всіх етапах була частиною динаміки європейської культури*. LB.ua., 5 серпня. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2022/08/05/525300_oksana_pahlovska_mi_maiemo.html
2. Arquilla, J. (2011). The (B)end of History. Francis Fukuyama was wrong, and 2011 proves it. *Foreign Policy*, 27 December. Retrieved from: <https://foreignpolicy.com/2011/12/15/the-bend-of-history/>
3. Bohachevsky-Chomiak, M. *Smudged Narrative: Why Ukrainians Differ from Russians*. [Video]. YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=rVRgPiMoy1I>
4. Fukuyama, Fr. The Future of History. Can Liberal Democracy Survive the Decline of the Middle Class? *Foreign Affairs*, 2012. January/February. Retrieved from: <https://www.foreignaffairs.com/articles/2012-01-01/future-history>
5. Fukuyama, Fr. (1992). *The End of history and the last man*. London: Penguin.
6. Hardt, M., Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
7. Josephson Storm, J. (2021). *Metamodernism: The Future of Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
8. Kelly, A. (2010). David Foster Wallace and the New Sincerity in American fiction. In *Consider David Foster Wallace: critical essays*. David Hering (Ed.). Los Angeles: Sideshow, 131 — 146.
9. Konstantinou, L. (2016). *Cool characters: irony and American fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
10. Kotsko, A. (2010). *Awkwardness*. Winchester, UK: Zero Books.
11. Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham, NC; London: Duke University Press.
12. Van den Akker, R., Gibbons, A., Vermeulen, T. (Eds.). (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. United Kingdom: Rowman & Littlefield International.
13. Williams, R. (1979). *Politics and letters: interviews with New Left Review*. London: New Left Books.

REFERENCES

1. Arquilla, J. (2011). The (B)end of History. Francis Fukuyama was wrong, and 2011 proves it. *Foreign Policy*, 27 December. Retrieved from: <https://foreignpolicy.com/2011/12/15/the-bend-of-history/>
2. Bohachevsky-Chomiak, M. *Smudged Narrative: Why Ukrainians Differ from Russians*. [Video]. YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=rVRgPiMoy1I>
3. Fukuyama, Fr. The Future of History. Can Liberal Democracy Survive the Decline of the Middle Class? *Foreign Affairs*, 2012. January/February. Retrieved from: <https://www.foreignaffairs.com/articles/2012-01-01/future-history>
4. Fukuyama, Fr. (1992). *The End of history and the last man*. London: Penguin.
5. Hardt, M., Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
6. Josephson Storm, J. (2021). *Metamodernism: The Future of Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
7. Kelly, A. (2010). David Foster Wallace and the New Sincerity in American fiction. In *Consider David Foster Wallace: critical essays*. David Hering (Ed.). Los Angeles: Sideshow, 131 — 146.
8. Konstantinou, L. (2016). *Cool characters: irony and American fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
9. Kotsko, A. (2010). *Awkwardness*. Winchester, UK: Zero Books.
10. Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham, NC; London: Duke University Press.
11. Pakhlovska, O. (2022). *My maiemo skazaty, shcho ukrainska literatura na vsikh etapakh bula chastynoiu dynamiky yevropeiskoi kultury*. LB.ua., 5 serpnia. [In Ukrainian].
12. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2022/08/05/525300_oksana_pahlovska_mi_maiemo.html
13. Van den Akker, R., Gibbons, A., Vermeulen, T. (Eds.). (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. United Kingdom: Rowman & Littlefield International.
14. Williams, R. (1979). *Politics and letters: interviews with New Left Review*. London: New Left Books.

УДК 821.133.1

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274082

Юрчук Олена Олексіївна

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії світової літератури,

Київський національний лінгвістичний університет

<https://orcid.org/0000-0001-6038-7356>

yurchuk_olena@ukr.net

СВІТЛИНА ЯК ФОРМА ВИСЛОВЛЮВАННЯ І ЗАСІБ ФІКСАЦІЇ ПРИСУТНОСТІ В РОМАНІ А. ПЕРЕСА РЕВЕРТЕ «БАТАЛІСТ»

Анотація. Сучасне літературознавство велику увагу приділяє темі фотографії в художньому творі. Р. Барт та його послідовники наголошують на активному взаємопроникненні двох мистецтв, внаслідок якого виникає гра з відбитком, розмитістю і образотворенням. Фотографія виявляється точкою відліку для реконструювання минулого. Фотообраз претендує на архівний документ, необхідний для реконструювання минулого, а світлина — на повну об'єктивність, щоправда обмежену суб'єктивною позицією. В сюжеті роману А. Переса Реверте «Баталіст» фотоапарат, як і власне фотографія, займає особливе місце. Адже саме фотоапарат служить тим засобом, що допомагає фотографу відтворити обраний ним об'єкт реальності, перетворити миттєвість на застиглий в історії час. Для фотокореспондента камера — це не просто прилад для створення фотокадрів, а складова його життя, механізм, що злагоджено працює з його тілом. Фотоапарат формує внутрішній світ фотографа, проектуючи реальність навколо нього. Саме він за часів хорватської війни початку 90-х років дозволяє баталісту пропустити побачене крізь призму власних емоцій та переконань і відтворити його в конкретній світлинці. Світлина — це не тільки документальний факт, але й витвір мистецтва, адже є неповторним поєднанням десятків випадкових факторів, що в сукупності впливають на сприйняття фотографа, збігаються в одній миті, фокусуються об'єктивом та віддзеркалюються в ньому. Цей текст є частиною дискурсу про зміну статусу документа та роль фотографа в оцінці подій, його етичної позиції, фіксації присутності. Той, хто публічно виявляє свою індивідуальність та творчий потенціал, щоб його голос почули або щоб продемонструвати зображення та приписати собі певну автономію щодо світу та його інститутів, рано чи пізно стає художником.

Ключові слова: фотографія, література, світлина, фотокамера, візуалізація дійсності, інтермедіальність.

Olena Yurchuk

PhD in Philology, Associate Professor,

Department of Theory and History of World Literature,

Kyiv National Linguistic University

<https://orcid.org/0000-0001-6038-7356>

yurchuk_olena@ukr.net

PHOTOGRAPHY AS A FORM OF STATEMENT AND MEANS OF FIXING PRESENCE IN A. PEREZ REVERTE'S BATALIST

Abstract. Modern literary criticism pays much attention to the theme of photography in fiction. R. Barth and his followers emphasize the active interpenetration of the two arts, which results in a play with imprint, blur, and image. Photography turns out to be a point of reference for reconstructing the past. The photographic image claims to be an archival document necessary for reconstructing the past, and the photograph claims to be completely objective, though limited by a subjective position. In the plot of A. Perez Reverte's novel «The Battler» the camera, as well as photography itself, occupies a special place. After all, it is the camera that helps the photographer to recreate the chosen object of reality, to turn a moment into time frozen in history. For a photojournalist, a camera is not just a device for creating photo frames, but a component of his life, a mechanism that works in harmony with his body. The camera forms the inner world of the photographer, projecting the reality around him. During the Croatian war of the early 1990's, it allowed the combatant to see what he saw through the prism of his own emotions and beliefs and recreate it in a specific photograph. A photograph is not only a documentary fact, but also a work of art, because it is a unique combination of dozens of random factors that together affect the perception of the photographer, coincide in one moment, are focused by the lens and reflected in it. This text is part of a discourse about the changing status of the document and the role of the photographer in assessing events, his ethical position, and recording presence. The one who publicly manifests his individuality and creative potential to make his voice heard, or to demonstrate images and attribute to himself a certain autonomy in relation to the world and its institutions, sooner or later becomes an artist.

Keywords: photography, fiction, photograph, camera, visualization of reality, intermediality.

Вступ. Інтермедіальний дискурс продовжує залишатися одним з центральних у сучасному літературознавстві, активно поповнюватися критичними практиками, які поглиблюють загальні знання в сфері функціонування літератури в лоні інших мистецтв. Інтермедіальність як теорія і метод аналізу дозволяє досліджувати текст не лише як художню організацію, але й як інформативний простір, певне закодоване повідомлення. Апелюючи до здатності мистецтва поширювати інформацію завдяки кодам, привласнювати і трансформувати дійсність на свій лад, вибудовувати художні образи, послуговуючись власними правилами, варто продовжувати пошук спільного між словесним і візуальним мистецтвами, аргументуючи намір вихідною тезою про можливість перекладу мови в коди невербальної системи.

Література у сучасному розумінні виростає із репрезентативної функції. Відокремившись від риторики, вона не має соціального призначення, не позначає якимось спеціальне відношення слів і речей. Літературний текст може співвідноситись із внутрішнім життям того, хто його написав. Але оскільки слово в літературному тексті не є інструментом у досягненні мовленнєвої мети, воно постає засобом називання світу. Живопис можуть прочитати всі, а художній твір — лише ті, які володіють мовою. Правдивість зображення в літературі означає наявність порозуміння між твором і читачем, який приймає правила гри і вірить у реальність, створену художнього грою слів.

На відміну від живопису фотографія максимально точно фіксує дійсність. Головною сферою застосування фотографії вважається репортаж — відтворення дійсних фактів, справжніх подій. Однак факт сам по собі нецікавий, цікава точка зору автора, яка залежить від його погляду, вподобання, почуття. Факт інтерпретується, фотограф перетворює його на носія власних переконань й уявлень. Фотографування фіксує процеси навіть швидкоплинні й ледве вловимі. Здатність фотографа схопити миттєвості часу обертається фактом ілюзорності можливих світів, побачених ним в об'єктиві фотокамери. В цей момент для нього зовнішній світ уподібнюється поезії, де думка грає зі словами і значеннями так само, як природа спонтанно грає з власною структурою. В літературі письменник вдається до подвійної гри. Він ба-

чить і відчуває гру реальності — безкінечність її метаморфоз і перетворень. Коли літератор відтворює метаморфози, він влаштовує власну гру — примушує слова прикрашатися, трансформуючи їх значення. Щодо фотографа, то він має справу лише з однією грою — тією, яку природа веде з своїми структурами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Засадничими науковими текстами в сучасному дискурсі фотографії дотепер вважаються «Про фотографію» С. Зонтаг (Sontag, 1990) і «Camera lucida» Р. Барта (Barthes, 1982). Думка Зонтаг про фотографію, яка порушує співвідношення живого і неживого, виявляє зображення як парадоксальну форму життя, суголосна з позицією Р. Барта, який наголошує на близькості фотографії з театром. Він звертає увагу на фіксацію миттєвості, внаслідок чого вона перетворюється на смерть. Тотальне фотографування виявляє страх передплинністю життя і прагнення сучасної людини спіймати невовимий рух часу.

У книгах «Про фотографію» і «Щодо болю інших» Зонтаг також стверджує, що фотографічне зображення більше не здатне розгнівати, спонукати, що візуальне уявлення страждання стало клішованим, що люди зазнали натиску сенсаційної фотографії, і що в результаті здатність до етичної оцінки знизилася. За її думкою, світлина може і повинна представляти людські страждання, встановлювати близькість до них через візуальну рамку, яка змушує людей бути уважними до людської ціни війни, голоду та руйнувань у місцях, далеких від нас як географічно, так і культурно (Sontag, 1990, p. 86).

М. Рослер порушує питання про фотографічну достовірність та відповідальність фотографів, про роль різних фотографічних практик у подоланні соціальної несправедливості. Вона вважає, що документалістика постійно балансує на межі своєї загибелі. Її вимоги прямої інформації без інтерпретації є нереалістичними. Світ мистецтва, що охоплює фотографію, може стиснути документалістику до смерті, або, можливо, вся фотографія вже стала ностальгією справою, переходом до постфотографії, залишаючи позаду і фотографію, і фотографа (дет. див.: Rosler, 2004, p. 8).

Д. Батлер полемізує із С. Зонтаг про наслідки фотографічної репрезентації страждання. Зон-

таг стверджувала, що фотографії здатні миттєво схвилювати, але вони не здатні створити інтерпретацію. Фотографія стає ефективною у політичному інформуванні тільки тому, що вона сприймається у контексті відповідної політичної свідомості. Натомість Батлер доводить, що політична свідомість, яка спонукає фотографа прийняти ці обмеження та створити відповідну фотографію, сама вбудована у кадр (Butler, 2005, р. 24).

Методологія дослідження. Фотографія зображує, вона має репрезентативну та референційну функцію. Важливі питання, які порушує ця референційна функція: про додаткові фотографічні ефекти повідомлення; про зв'язок її діапазону зображення з діапазоном самого об'єкта; про реальність, яку вона презентує й обмеження реальності рамкою її презентації.

Якщо фотографія не лише зображує подію, але й створює і доповнює її, якщо фотографія повторює і продовжує подію, тоді фотографія не є наслідком події, але стає вирішальною для її відтворення, її читання, її нерозбірливості і самого її статусу як реальності. Фотографування подій може бути способом власного внеску у те, що відбувається, забезпечити візуальне відображення та документування цих подій, надаючи їм у певному сенсі статус історії. Візьмемо це припущення за робочу гіпотезу. Метою розвідки обраного художнього тексту є виявлення здатності фотографії, або більше того, фотографа впливати на подію; переконання в тому, що фотографія пов'язана з вторгненням, а фотографування не є ним.

Результати дослідження. Головний герой роману А. Переса Реверте «Баталіст» Андреас Фольк — військовий фотограф, художник-баталіст. Все життя він провів в гарячих точках, тож не дивно, що кожен конфлікт знайшов відображення в пам'яті героя. Фольк побачив за своє життя чимало осіб, більшу частину — в об'єктиві фотокамери. «Більшість осіб, що з'являлися на фотографіях, розпадалися на сотні невизначених рис на тлі мінливих пейзажів, чий назви він міг відновити лише напружуючи пам'ять: Кіпр, В'єтнам, Ліван, Камбоджа, Еритрея, Сальвадор, Нікарагуа, Ангола, Мозамбік, Ірак, Балкани, самотні вилазки в пошуках здобичі, блукання без початку і кінця, похмурі ландшафти обширної географії

лих, війни, що змінюються іншими війнами, люди, що були замінені іншими людьми, мерці, що змінилися іншими мерцями. Численні негативи, з яких він пам'ятав один на сотню, на п'ятсот, на тисячу. І всюди неминуче одне і те ж — жах, що не змінився за століття, за всю Історію, як нескінченна наїжджена колія в тісних межах вулиць. Графічна точність незмінна, тому що існує один-єдиний незмінний в усі часи жах» (Pérez-Reverte, 2004, р. 12). Для нього війна — це не просто сенсаційна подія, це складова його життя, адже саме вона принесла йому славу, саме тут він зробив сотні світлин, які згодом побачив увесь світ. І хоча кожен із фотокадрів був оригінальним й неповторним, всі вони мають дещо спільне — зображують оскал війни, демонструючи її жорстокість та цинічність. У кожному з воєнних епізодів героєм виступає лише його німим свідком, безмовним фіксатором насилля, розпачу, агонії. Та лише хорватська війна змінює Фолька. Сотні смертей до того не змогли суттєво вплинути на світогляд фотографа, вони лише закарбувалися, знайшли відбиток в його пам'яті. І лише загибель Ольвідо Феррари — людини, яка пліч-о-пліч пройшла з ним по місцях бойових дій, щось обірвала в його житті. Для Фолька це була не просто загибель коханої людини, це смерть, яку він не зміг застерегти. Лише фатальний випадок, який обірвав життя, став останньою краплею, що переповнив чашу його терпіння. «Він не збирався виправдовувати жорстоку правдивість своїх знімків, подібно до інших фотографів — тим, хто стверджує, ніби рветься в гарячі точки, тому що ненавидить війну і бажає покінчити з нею назавжди. Він не збирався колекціонувати різні прояви буття і не намагався їх витлумачити. Він хотів лише одного — досягнути закони і формули, підібрати ключ до шифру, який зробить терпим будь-який біль. Від початку він шукав щось особливе — точку відліку, фокус, який допоможе прорахувати або вловити інтуїтивно плутанину вигнутих і прямих ліній, головоломку, безладний рух шахових фігур, крізь який проступає механізм життя і смерті, хаосу і його проявів; його цікавила війна як структура, як голий безсоромний скелет гігантського космічного абсурду» (Pérez-Reverte, 2004, р. 8). Він вирішив усамітнитися в закинутій башті, що височіла над бухтою Арраес поблизу Пу-

ерто-Умбрія на півдні Андалусії, задля реалізації творчого задуму, де фотографія постала б основою його нового творіння — фрески, яка повинна була стати апофеозом війни. завершенням його багаторічних творчих пошуків, а її сюжет повинен був увібрати в себе всі закони людського суспільства, існування та війни. Панорама, що зображає війну. Такі картини вражають кожного, чи-то знавця, чи-то недосвідченого глядача; і Фольк почав підготовку. Перш ніж придбати цю вежу і оселитися в ній, він кілька років збирав матеріали, ходив по музеях, вивчаючи жанр. Від батальних залів Ескоріал і Версаля до фресок Рівери і Ороско, від грецьких амфор до млина Фраїле, від спеціальних книг до творів, виставлених в музеях Європи та Америки. Його фреска мала стати результатом цих пошуків; в ній мало бути все: воїни, що надягають лати на червоному або чорному теракоті, легіонери, вигравіювані на колоні Траяна, gobелен з Байє, «Флерю» Кардучі, «Сан-Кінтін» очима Луки Джордано, кривава бійня Антоніо Темпести, «Битва при Ангіарі» Леонардо да Вінчі, гравюри Калоті, «Троянська пожежа» Коллантеса, «Друге травня» і «Лиха» Гойї, «Самогубство Саула» Брейгеля-старшого, грабежі і пожежі Брейгеля-молодшого і Фальконе, «Битва при Боргон'оне», «Тетуан» Фортуні, наполеонівські гренадери і вершники Месон'є і Детайле, «Кавалерійська атака при Ліні» Мулене і Роде, «Взяття обителі» Пандольфо Виріши, «Нічна битва» Матео Стома, «Середньовічна сутичка» Паоло Уччелло і безліч інших шедеврів. Технічні завдання, які ставив перед ним подібний жанр, змушували вивчати твори, присвячені не лише війні. У деяких жадливіх картинах і гравюрах Гойї, на фресках і полотнах Джотто, Белліні і П'єро делла Франчески, в мексиканських настінних розписах або в творах сучасних художників — Леже, Кіріко, Шагала або перших кубістів — Фольк шукав і знаходив рішення практичних питань. Як і майстерність фотографа, що вибирає фокус, світло і експозицію, старанно наводячи об'єктив на предмет, який він збирається зафіксувати, живопис також містить певну систему формул, законів, досвіду, інтуїції і, звичайно ж, натхнення прагне до істинного відображення життя. Зображення було незвичайним поєднанням запозичених із живопису та фотографії сюжетів, чиє існу-

вання ставало можливим завдяки художнику, який вирішив їх об'єднати. За задумом Фолька, фреска не призначалася для вічного життя, навіть не було задуму показувати її відвідувачам. Закінчивши роботу, він збирався покинути вежу і кинути своє творіння напризволяще. І лише наприкінці процесу Фольк сказав: «Так чи інакше, це далеко не найкраща робота. І все ж вона досконала» (Pérez-Reverte, 2004, p. 102).

Під час роботи над фрескою з глибин пам'яті героя виринають спогади, що складаються в колажну картину його життя. Фреска — це один із видів мистецтва, який на відміну від фотографії є більш довгим і складним у виконанні, проте саме вона стала для Фолька логічним результатом довгих років споглядання за реальністю через об'єктив фотоапарата. «Він уважно розглядав фреску і нові тріщини, що утворилися на ній. Кругова панорама на круглій стіні вежі складалася з розрізнених фрагментів, написаних олією. Інший простір покривали начерки вугіллям, чорні лінії, розкидані по білосніжній поверхні ґрунтовки. Безкрайній тривожний пейзаж, безіменний, без часу і дати; на його тлі напівзасипаний піском щит, забризканий кров'ю середньовічний шолом, гвинтівка над лісом дерев'яних хрестів, обнесене стіною давнє місто, сучасні вежі зі скла і бетону були скоріше мимовільними сусідами, ніж символами часу. Фольк працював терпляче і ретельно. Він непогано володів технікою, проте не сподівався створити шедевр. Він вмів малювати, але був посереднім художником і усвідомлював це. По правді кажучи, свої здібності він оцінював вельми скромно, але фреска призначалася єдиному глядачу, йому самому, і не була витвором мистецтва. Швидше — дітищем пам'яті, видобутком очей, тридцять років поспіль прикутих до видошукача фотокамери. Звідси розкадровка (найбільше тут доречно саме це слово) і всі ці жорсткі лінії і невблаганно прямі кути, що частково нагадують кубізм, через що силуети живих істот і предметів здавалися невблаганно жорсткими обрисами ровів або колючого дроту. Стіна першого поверху представляла собою єдину панораму довжиною близько двадцяти п'яти метрів і майже триметрової висоти» (Pérez-Reverte, 2004, p. 3). Лінії зі спрямованою напруженістю і динамічною імпульсивністю, фактури, тони, колорит та інші візуальні засоби здатні акцентувати

увагу на окремі виразні властивості предмету зображення, перетворювати його на носія внутрішніх сил, перекладати зафіксований факт на чуттєву емоційну мову.

Ключове місце в сюжеті твору постає війна Хорватії за незалежність. Битва за Вуковар (25.08-18.11.1991) — найбільша і найкривавіша 87-денна облога хорватського міста Вуковар з боку Югославської народної армії за допомогою сербських воєнізованих формувань з серпня по листопад 1991 року завершилася поразкою місцевого підрозділу хорватської національної гвардії, великим спустошенням Вуковара та численними вбивствами і переслідуваннями хорватського населення. У битві загинуло від 2900 до 3600 людей. Хоча битва і обернулася значною й символічною втратою для Хорватії, перемога в ній дісталася Югославській народній армії дорогою ціною, і вона допомогла Хорватії здобути міжнародну підтримку своєї незалежності. Битва за Вуковар стала тим перехрестям, де перетнулись шляхи двох героїв твору, зокрема, після цієї битви військовий фотограф Фольк зробив знімок тоді ще нікому невідомого хорватського солдата, одного з сотень таких же бійців хорватської армії. «Він підніс до обличчя камеру, і, поки встановлював відповідні фокус і діафрагму, пропустив повз пару солдатів і майже випадково вибрав третього: світлі, абсолютно порожні очі, розпливчаті від втоми риси, шкіра, вкрита краплинами поту, від якого злипалося брудне розпатлане волосся на лобі; і старий АК-47, що недбало лежав на правому плечі, який притримувала перев'язана бурим зашкарбленим бинтом рука. Клацнув затвор камери, Фольк пішов далі — ось і все. Фотографію опублікували чотири тижні по тому, коли впав Вуковар і були знищені всі його захисники. Кадр перетворився в символ тієї війни або, як висловився суддя, який вручив йому престижну нагороду «Європа-Фокус» за той рік — в символ всіх воєн і всіх воїнів» (Pérez-Reverte, 2004, р. 13).

Ця світлина, що зображувала простого хорватського солдата Іво Марковича, одного з десятків чи сотень подібних, стала поворотним моментом у житті героїв. На початку війни в країні він був змушений вступити в ряди хорватської армії, де воював за Вуковар. Битва закінчилась поразкою і тоді відступаючи разом

із товаришами герой став об'єктом світлини Фолька. Ця світлина стала фатальною в житті простого хорватського солдата. В один момент він перетворився на героя, символ незламності та боротьби свого народу, разом з тим фотографія стала смертним вироком для сім'ї героя: жінка та син Марковича були вбиті партизанами сербської армії, а сам він потрапив у полон, де і дізнався про загибель своїх близьких. Після звільнення з полону життя героя кардинально змінилось. Він вирішив знайти винних у смерті рідних та поквитатися з ними. Після довгих пошуків Маркович опинився в Іспанії, на порозі дому Фолька. Всі ці пошуки дались йому нелегко, але мали одну мету — винний повинен понести покарання. Зрештою Маркович розуміє, що вбивство Фолька не поверне його сім'ю, не зробить його щасливим та і сам Фольк вже давно заплатив свою данину війні, втративши найдорожче — свою кохану дівчину, а разом з нею і єдине кохання свого життя.

Висновки. У підсумку визначаємо наступні властивості фотографії: ставати зафіксованим досвідом, покликаним привласнити фотографоване, поставити себе у відносини зі світом, які відчуються як знання; бути інтерпретацією автора, стурбованого зображенням реальності і слухняного прихованих імперативів власного смаку та понять; залишатися завжди свідченням / підтвердженням подій, візуальною підставою ствердження, що існує чи існувало подібне до зображення на світлинці; викликати відчуття зворушливості, створюючи ефект прездодприсутності через спогади про себе.

Автор роману переконливо доводить, що сила світлини полягає в тому, що вона дозволяє уважно роздивитися миттєвість, якій загрожує забуття. Для головного героя фотографія (як і фреска) стають засобами самоідентифікації і самопрезентації. Для нього колекціонування фотографій подібно до колекціонування світу.

Фотографування активізує соціальну пам'ять людини. Автор змальовує війну як трагедію людського суспільства, яка не втрачає своєї актуальності починаючи з первісних часів і закінчуючи сьогоденням. Війна стає тим соціальним катаклізмом, який руйнує усталені порядки, усталене життя соціуму та разом з тим соціум по-різному сприймає цей катаклізм, цю загрозу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Barthes, R. (2002). *Ecrire / Roland Barthes. Oeuvres complètes*. Seuil.
2. Barthes, R. (1982) *Camera lucida*. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf
3. Butler, J. (2005). *Photography, war, outrage. PMLA, 120 (3)*. Cambridge University Press New York. 822–827. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/25486216>
4. Pérez-Reverte, A. (2004). *El pintor de batallas*. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=81690&p=2> <https://www.litmir.me/br/?b=81690>
5. Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions. Selected writings, 1975-2001*. October Books. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/401535944/Martha-Rosler-Decoys-and-Disruptions-Selected-Writings-1975-2001-October-Books-pdf#>
6. Sontag, S. (1990). *On photography*. Anchor Books.

REFERENCES

1. Barthes, R. (2002). *Ecrire / Roland Barthes. Oeuvres complètes*. Seuil.
2. Barthes, R. (1982) *Camera lucida*. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf
3. Butler, J. (2005). *Photography, war, outrage. PMLA, 120 (3)*. Cambridge University Press New York. 822-827. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/25486216>
4. Pérez-Reverte, A. (2004). *El pintor de batallas*. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=81690&p=2> <https://www.litmir.me/br/?b=81690>
5. Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions. Selected writings, 1975-2001*. October Books. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/401535944/Martha-Rosler-Decoys-and-Disruptions-Selected-Writings-1975-2001-October-Books-pdf#>
6. Sontag, S. (1990). *On photography*. Anchor Books.

УДК: 821.161.2-92.09:[314.151.3-054.72]
DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274084

Янковська Жанна Олександрівна
доктор філологічних наук, професор, професор кафедри
філософії та культурного менеджменту,
Національний університет «Острозька академія»
<https://orcid.org/0000-0002-7846-2796>
zanna.malva@gmail.com

ПСИХОЛОГІЧНО-ЕМОТИВНИЙ АСПЕКТ ВІДОБРАЖЕННЯ ЕМІГРАЦІЇ ЯК ЯВИЩА В УКРАЇНСЬКІЙ АВТОРСЬКІЙ СЛОВЕСНОСТІ (початкові студії)

Анотація. Українська еміграція – явище надзвичайно багатогранне й поліаспектне, тому й підходи до його вивчення та дослідження можуть бути дуже різними. У зазначеній статті йдеться про відображення еміграції в українській художній літературі та публіцистиці як найбільш психологічно-емотивному джерелі інформації, що завжди загострює увагу на проблемах часу і по-своєму шукає шляхів їх вирішення.

Починаючи від кінця ХІХ ст., тобто від першої хвилі еміграції, причини виїзду українців за кордон були різними, в основному кожна хвиля характеризується або як «трудова», або як «політична» (іноді ці два напрями синтезувалися), проте завжди прощання із рідною землею викликало непересічні переживання та емоції, пов'язані з невідомістю, іншим укладом життя, розривом із родом, сім'єю, найближчими людьми загалом. У науковій літературі недостатньо висвітлена та охарактеризована є передостання «заробітчанська», або як її ще умовно та узагальнено називають «італійська» хвиля еміграції, не кажучи вже про останню, сьогоденішню, вимушену, пов'язану із нинішньою війною на території України, яка ще триває. Але художнє мислення народу, пов'язане з емоційним сприйняттям подій в екстремальних умовах проявляється швидше. І ми вже зараз маємо цілу низку новотворів. Можливо, вони не можуть ще конкурувати із творами В. Стефаніка, Є. Сверстюка, У. Самчука та інших письменників, творами, що вже стали класикою, а більше належать до масової культури, але вони злободенні й у них є потреба. Власне, немає студії, в якій би поступально й комплексно було відображено питання висвітлення еміграції як явища в художній літературі.

Ключові слова: еміграція як явище, українська художня література, хвилі еміграції, твори В. Стефаніка, У. Самчука та інших письменників, духовні цінності.

Zhanna Yankovska
Doctor of Sciences (Philology), Professor,
Department of Philosophy and Cultural Management,
The National University of Ostroh Academy
<https://orcid.org/0000-0002-7846-2796>
zanna.malva@gmail.com

PSYCHOLOGICAL AND EMOTIONAL ASPECTS OF REPRESENTATION OF EMIGRATION IN UKRAINIAN FICTION

Abstract. Ukrainian emigration is an extremely multifaceted phenomenon, therefore approaches to its study and research can be very different. The article deals with the reflection of emigration in Ukrainian literature and journalism as the most psychological and emotional source of information, which always pays attention to the problems of the time and in its own way looks for ways to solve them.

Starting from the end of the 19th century, that is, from the first stage of emigration, the beginnings of Ukrainians' departure abroad were different. Mainly, each stage is characterized as «labor» or «political» (sometimes these two directions were synthesized), but always leaving from the native land caused deep experiences and emotions associated with the unknown, a different way of life, a break with the family, closest people in general. In the scholarly works, the penultimate «worker» stage, or as it is also generally called the «italian» stage of emigration, has been insufficiently described. Not studied is the last stage, which is connected with today's war on the territory of Ukraine, which is still continuing. But the artistic thinking of the people, associated with the emotional perception of events in extreme conditions, manifests itself faster. And we already have new works. Perhaps they cannot yet compete with the works of V. Stefanyk, Y. Sverstyuk, U. Samchuk and other writers who have already become classics, but these works are actual and there is a need for them. There are still not enough scientific works in which the issue of emigration is considered in the literature.

Keywords: emigration as a phenomenon, Ukrainian literature, waves of emigration, works of V. Stefanyk, U. Samchuk and other writers, spiritual values.

Вступ. Українська авторська словесність як художнє відображення подій, процесів, які відбуваються в соціумі, та й самого суспільства на тому чи іншому етапі етногенезу, завжди була чутлива до явищ, що глибоко торкаються емоційної сфери. Еміграцію як полишання рідного краю, домівки, рідних цілком вбачаємо саме таким процесом. Нині, в умовах російсько-української війни, маємо новий трагічний досвід, можна сказати, нову еміграційну хвилю, яку вже відразу намагаються осмислювати дослідники. Проте справжнє її осягнення й результати ще попереду, після завершення війни. А наразі маємо лише прогнози.

Українська еміграція – явище багатогранне, більш-менш чітко означене хронологічно, проте таке, що в залежності від того чи іншого періоду змінює свій характер, тому й підходи до його вивчення та відображення можуть бути різними. Із різних точок зору українську еміграцію характеризують в межах історії, етнології, політології, психології, соціології, навіть лінгвістики, інших гуманітарних галузей. Лише наукові дані всіх цих наук, взяті в сукупності, дають більш чи менш повне уявлення про розміщення українців на території інших держав і охарактеризувати етнічні зрушення, з цим пов'язані. Проте все ж картина еміграційних процесів буде неповною, якщо не врахувати психологічно-емотивний бік цього явища. Такий аспект висвітлює художня література як глибоко емоційне джерело інформації. Адже, мабуть, немає такої події, суспільного чи навіть побутового явища життя, яке не було б відображене у фольклорі та літературі – словесній творчості. Напевне, найбільш емкою формулою вираження народного погляду на українську еміграцію є прислів'я «Нашого цвіту по всьому світу». І це дійсно так, бо той чи інший характер еміграційних процесів, зумовлений суспільними та політичними причинами в Україні, у будь-який період, викликав втрату кращої трудової чи інтелігентсько-інтелектуальної частини етносу. Тому метою цієї студії є заострення уваги на відображенні еміграції у художніх авторських творах, що з часом може стати комплексною працею, а зараз є лише вступною розвідкою, оскільки пласт джерельного матеріалу тут дуже великий і може містити, з одного боку – твори українських письменників на теренах нашої держави, з іншого – поза

її межами, яких, вважаємо, є значно більше, до того ж, вони менше досліджені з точки зору поставленої проблеми. *Об'єктом* нашої уваги є українська література, *предметом* – явище еміграції, у ній відображене.

Перші три виділені наукою хвилі еміграції досить широко знайшли свій відбиток у творчості українських письменників та поетів. Процес відображення цього явища, як зазначено вище, можна вважати двостороннім. Кожна із хвиль еміграції має свої риси, ознаки, за якими визначається її характер. Як правило, це трудова, політична або бінарного характеру, що їх поєднує. Четверта хвиля еміграції, яку можна умовно назвати «італійською», хоч насправді вона не була однорідною, в основному трудова. Вона переважно представлена в літературі поезією та малою прозою. Варто навіть уже говорити про те, що розпочався процес дослідження цих творів, але він ще на початковому етапі. Ту масову еміграцію українців за кордон, яку спостерігаємо сьогодні, можна вважати п'ятою, за характером «вимушеною» хвилею через умови війни. Треба бути цілком свідомими того, що не всі українці повернуться з цієї еміграції після закінчення військових дій на територію України.

Чому у примітці до теми означається, що це початкові студії? Тому що охопити всі існуючі твори про еміграцію, створені в межах різних періодів, однією розвідкою неможливо. Загалом це може бути комплексне дослідження, навіть монографія не одного автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні за роки незалежності були створені й активізували діяльність кілька потужних провідних наукових центрів, які очолюють і проводять різносторонні, багатоаспектні дослідження української діаспори, організовують щорічні наукові форуми та конференції, готують звернення до уряду держави із пропозиціями заходів, які допомагають пізнати життя, досягнення й творчість наших співвітчизників за межами рідної держави, які виїхали раніше, та могли б полегшити перебування нинішніх українців за кордоном, сприяли б їх поверненню. Серед таких організацій Інститут українознавства (м. Київ), Центр українознавства філософського факультету КНУ ім. Тараса Шевченка, Центри дослідження діаспори при Національному університеті «Львівська

політехніка» та Національному університеті «Острозька академія» та інші. Після наукових заходів, які вони проводять, видано томи комплексних праць та збірників, з чого можемо судити, яка численна когорта українських вчених прилучається до вивчення української діаспори. Проте у цій сфері залишається ще багато не дослідженого, зокрема, й літературні твори про еміграцію.

Серед учених, які досліджували й продовжують вивчати українську діаспору, а іноді й організують культурне національне життя українців за кордоном, можна назвати імена М. Гориня, М. Хмари, З. Кузелі, М. Мушинки, В. Мішалова, Д. Тетериної-Блохин, Ю. Бойка, В. Соколова, С. Грици, О. Пахльовської, П. Гаврилишина, А. Атаманенко, І. Ключковської, О. Гінди, О. Годованської, О. Кісь, О. Кузьменко, О. Лабашук, Л. Сорочук, Н. Ханенко-Фрізен та багатьох інших.

Серед ґрунтовних праць про другу хвилю еміграції варто згадати монографію В. Піскун «Політичний вибір української еміграції (20-ті роки ХХ століття)» (Піскун, 2006), в якій «здійснено комплексне дослідження особливостей вияву громадянської позиції лідерів української політичної еміграції 20-х рр. ХХ ст., охарактеризовано їхній політичний вибір» (Піскун, 2006, с. 2). Авторка описує, наскільки високою була національна ідентичність політичних емігрантів, а також ті жорстокі форми боротьби, які використовувала проти них радянська влада.

Одним із найбільш фундаментальних досліджень поетичних новотворів четвертої («італійської») хвилі трудової еміграції є наукова монографія Олени Гінди «Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку ХХІ століття в контексті фольклорної традиції» (Гінда, 2015). У праці поетичні твори українських заробітчан «потрактовано як “народний літопис” про драматичну сторінку української історії, жіночу еміграцію – масовий виїзд на заробітки жінок-матерів, які прагнули поліпшити матеріальне становище родин» (Гінда, 2015, с. 4). Наразі дослідження продовжуються. Віриться, що і нинішній етап виїзду українців за кордон не залишиться непоміченим.

Методологія дослідження. Дослідження здійснене із використанням принципів історизму, компаративного й літературознавчого

аналізу із елементами інтердисциплінарної методології.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Задовго до офіційно окресленої першої хвилі української еміграції у бездержавній Україні її представники добровільно, а часто будучи висланими за політичні погляди чи дії, змушені були підкоряти простори великої Російської імперії, а іноді й шукати щастя в інших країнах. Ще Т. Шевченко у поемі «Неофіти» писав:

Нема сім'ї, немає хати,
Немає брата і сестри,
Щоб незаплакані ходили,
Не катувалися в тюрмі
Або в далекій стороні
(Шевченко, 1983, с. 521).

Перша хвиля еміграції із Галичини на Захід, як ми знаємо, в основі своїй була трудовою. Треба зважити на час, міграційні процеси тоді взагалі ще тільки починалися, а простий народ, селяни були міцно прив'язані до своєї землі, до роду.

Чи не найбільш глибоко осягнув, пережив і зумів відобразити стан людини, яка назавжди покидає рідну землю, В. Стефаник у своїй психологічній новелі «Камінний хрест». У час перших виїздів селян із Закарпаття до родючих прерій Канади це була трагедія, оскільки прив'язаність до рідних теренів була дуже сильною. Щоб так написати, мабуть, дійсно, треба було все пережити, перепустити через душу і серце. Особливо вражає сцена прощання Івана Дідуха з односельцями, драматизм його поведінки, його слів: «Стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видно, каменів, бо слова не годен був заговорити.

– Декую вам файно, газди і газдині, що-сте ні мали за газду, а мою за газдиню...

Не договори́вав і не пив до нікого, лиш тупо глядів навперед себе і хитав головою, як би молитву говорив і на кожне її слово головою по-такував» (Стефаник, 1987, с. 38).

Роботящий, витривалий, порядний, що нарівні із конем працював на тому неродючому високому горбі землі, на котрому збув силу і здоров'я, проте чесно звікував і ніколи нікому ні на що не жалівся, тут Іван не здатен стримати своїх емоцій, свого болю. Його скупі слова падали, як каміння, і нікого не могли залишити байдужим:

«– Стара, ня, на-коб тобі платину та файно обітрися, аби я тут ніяких плачів не видів. Гостий собі пильнуй, а плакати ще доста чесу, ще так си наплачеш, що очі ти витечуть. [...].

– Озьміть та вгатіть ми сокиру отут у печінки, та, може, той жовч пукне, бо не вітримаю! Люди, такий туск, такий туск, що не памнетаю, що си зо мнов робить!» (Стефаник, 1987, с. 39).

Будучи поважаним громадою і добрим сім'янином, головний герой тут же, перед усім народом втішає, просить прощення і прощається навіть із своєю дружиною, так, ніби отут і життя його кінчається, бо не знає, що чекає його у тій «Гамериці»:

«– Не хотіла-с іти на цу Канаду, то підемо світами і розвіємо си на старість, як лист по полі. Бог знає, як з нами буде...а я хочу з тобов перед цими нашими людьми випрощитися. Так, як слюб-сми перед ними брали, та так хочу перед ними випрощитися з тобов на смерть» (Стефаник, 1987, с. 41).

Новела має символічну назву – «Камінний хрест». Саме цей камінний хрест Іван Дідух виніс на той горб, на якому гірко працював усе своє життя, та й поховав під ним свою душу, так тяжко йому було той горб залишати:

«– Так баную за тим горбом, як дитина за цицков. Я на нім вік свій спендив і окалічив-ем. Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взяв з собов у світ. Банно ми за найменшов крішков у селі, за найменшов дитинов, але за тим горбом таки ніколи не перебаную» (Стефаник, 1987, с. 41).

Та, мабуть, найбільше драматизму і психологічної напруги автор вкладає в отой момент прощання з хатою, з рідним обійстям, в опис отого танцю-агонії, під час якого головний герой із серцем ніби вбиває у землю чобітьми свою тугу і свій біль: «Вийшли обоє.

Як уходили назад до хати, то ціла хата зарідала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прорвалася, як би горе людське дунайську загагу розірвало – такий був плач. [...].

Але Іван не дивився в той бік. Ймив стару за шию і пустився з нею в танець.

– Польки мені грай, по-панцьки, мам гроші! Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук» (Стефаник, 1987, с. 44).

Звичайно, вже є і ще буде багато творів, у яких проглядається туга, ностальгія за рідною

землею, але такої глибини зображення людського почуття, як у В. Стефаника, поки що не досягнув ніхто. З цього приводу художник Іван Труш, наприклад, писав, що Стефаник «представив мужика, або, ліпше сказати, його душу, так пластично і так знаменито, як ніхто перед ним» (Цит. за вд.: Лесин, 1987, с. 5). Письменник залишив після себе невелику новелістичну спадщину, що поміщається в одній збірочці. Проте завдяки згаданій якості його ім'я завжди буде стояти серед кращих новелістів світу. Він має чудову властивість показувати події не через зовнішній їх опис, а через розкриття психології та переживання персонажів, як це ми бачимо у згаданій новелі «Камінний хрест», котра, як відомо, була написана на основі дійсних подій, що їх довелося спостерігати письменнику. І сьогодні вона сприймається як реалістично-психологічне узагальнення, подане у художній формі стосовно першої трудової хвили еміграції.

Друга ж хвиля еміграції, як ми знаємо, в основі своїй була політичною. Більшовики в цьому плані стали добрими учнями великої Російської імперії, назвавши «буржуазним націоналізмом» будь-які патріотичні порухи українців (та й інших народів, що входили до неї) в напрямку до незалежності, самостійності, державності, а тому нещадно знищуючи або розпорошуючи по світу передову національну еліту – інтелігенцію. Є. Сверстюк в есеї «Блудні сини України» писав: «Миколаївська казарма для перетворення материних синів у блудних синів була примітивним моделю. Використавши військово-поліцейський досвід імперії, більшовики організували тотальний експеримент – перетворення особи в слугу держави і відчуження особи від дому отця свого. Вони створили імперію блудних синів, які могли тільки потаємно мріяти про повернення в рідний дім. Експеримент був обґрунтований теоретично, продуманий тактично і забезпечений рівнем терору. Оскільки українцям відводилася доля сировини і будівельного матеріалу імперії, то було винищено інтелігенцію і, зрештою, четверту, морально найактивнішу частину нації» (Сверстюк, 1993, с. 14).

Ці слова підтверджені історичними фактами і долею народу. У час побудови «розвиненого соціалізму» слово «інтелігент» було мало не лайливим, звучало презирливо. Третє місце

після робітників та селян інтелігенція у радянській Україні займе ще не скоро. А в першій третині ХХ ст. масове винищення інтелігенції, інтелектуальної еліти нації голодом та репресіями призвело до того, що більшість її представників, рятуючи життя, опинилася за кордоном. І, мабуть, не один із них, думками линути в Україну, задавав собі питання, що його сформулював У. Самчук в автобіографічному романі-спогаді, романі-роздумі «На білому коні»: «...Здавалося, не було дня, коли б наново і наново не передумувалося те саме настирливе питання: чому я тут, чому не дома, що сталося, що я не можу там бути, які причини стоять на перешкоді, хто зумовив це наше століття і чи відкриється дорога назад» (Самчук, 2007, с. 18).

У цьому ж романі Улас Самчук про таких, як сам, вигнанців, написав: «Про нас не писала велика преса, не говорили мікрофони, нас не представляв екран. Ми були переважно глибоко самі в собі, у своїй замкненій провінції емігрантщини, ми були, як сказано, на затиллю життя, дарма що це було у самих центрах Європи» (Самчук, 2007, с. 16–17). І все ж розділ, де зазначені ці слова, письменник назвав «Щаслива путь!» А була вона щасливою, бо міг бодай думати вільно про Україну, бо зустрівся з такими, як сам, вигнанцями і кращими представниками свого народу.

На жаль, деяка частина інтелігенції, що залишилася в ті роки у радянській Україні, пристосувавшись, втратила оте відчуття національної гідності та самосвідомості, яке часто зберегли українці там, за кордоном. Є. Сверстюк у згаданому вище есеї ставить і намагається відповісти собі на таке питання: «Чому ім'я українець в Америці й Канаді, в Англії і Німеччині звучить більш позитивно, ніж у Казахстані, Росії чи Молдавії?

...Серед розвіяних вітром є чимало національно живих, сентиментально настроєних людей, схильних згадувати рідний край, але нічого для нього не робити, на відміну від українців на еміграції. Зрештою, є чимало розсіяних в імперії і по світу українців національно свідомих і духовно пробуджених, готових принести своїй батьківщині сили і знання, як тільки з'явиться можливість повернутися.

Вони розуміють, що вони є тими, хто переливає українську кров в імперський пісок, що вони не живлять рідного вогнища, навколо

якого могли б зарятуватись і ожити розкидані блудні сини; вони розуміють свою причетність до драми не багатьох подвижників серед моря відчуженої зрусифікованої маси...» (Сверстюк, 1993, с. 15–16).

Оголюючи й аналізуючи проблеми в галузі дослідження української еміграції, що накопичились протягом більш як століття часу, ми сьогодні стоїмо перед тим, що потрібно не лише вирішувати ті, минулі «помилки історії», які уже найчастіше незворотні, ми повинні виправляти, якщо ще можливо, помилки нинішні, а ще більше намагатися не допускати їх. Сьогодні вони виправляються кров'ю та життям національно найсвідоміших представників нації.

Трудова хвиля української еміграції перших десятиліть незалежності – наслідок попереднього устрою, влади, виховання, а хронологічно – це наш час, наше покоління. Мабуть, не можна у самостійній державі проводити політику імперського відношення до людини. Кого ми втрачаємо тисячами зараз і до чого це призведе? З одного боку, велика частина інтелігенції, занедбавши духовність, навіть наукові здобутки, які, на жаль, не оплачуються, перекваліфіковуються за кордоном у більш високооплачуваних покоївках, няньок, сантехніків, різноробочих, вирішуючи для себе насамперед проблему хліба насущного та належного матеріального рівня проживання. З другого боку — ми втрачаємо кваліфікованих представників робітничих професій. Мало того, руйнуються кращі набутки нашої освіти буквально на всіх рівнях. Наслідки неважко простежити. Важливо зрозуміти, що це питання має не лише матеріальний бік (хоч проблему «хліба насущного», звичайно, потрібно вирішувати насамперед), це питання духовності, виховання, традиції, збереження тих цінностей, які ми розгубили на бездоріжжях нашої історії. Знову хочеться насамкінець звернутися до публіцистичного есею Є. Сверстюка, який, роздумуючи, намагається визначити шляхи вирішення цієї кризи, насамперед, свідомості, хоча, звичайно, ці шляхи не єдині і не претендують на останню інстанцію істинності, але вони спонукають діяти, пробуджують небайдужість, а тому є важливими. Він пише: «В межах притчі про блудного сина в нас багато відкритих проблем.

Перша з них – відновити і засвітити Дім отця, щоб він здалеку мерехтів, як маяк бездомним. [...].

Друга проблема – зробити сина сином: передати йому батьківську традицію і дух. Коли той син засвітиться священним вогнем – уже не пропаде.

Третя проблема – виконати нам своє призначення в світі, який прагне повернути собі втрачені духовні вартості. [...].

Довгий список відомих у російській культурі імен українського походження захоплює увагу. Вперше замовчування в російській пресі того факту, що вони українці або напівукраїнці, зачіпає самолюбство: якщо ви замовчуєте, то ми будемо наголошувати. Тим більше, коли йдеться про визначальні імена, які внесли в російську літературу і філософію традиційно український струмінь релігійного пошуку і проповідництва» (Сверстюк, 1993, с. 16).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Звичайно, художні й публіцистичні твори, аналізу яких ми торкнулися у цій статті, – це дуже мало. Наша література дає багатий матеріал для таких роздумів, адже письменство в усі часи найгостріше відчувало найбільш наболілі проблеми суспільства, загострювало на них увагу і шукало шляхів вирішення.

Із сумом спостерігаємо сьогоденне спустошення України, і не тільки через масові вбивства військових та цивільних, але й через масовий виїзд українців за кордон. Через невідому тривалість війни вони там змушені працювати, діти – вчитися, вони адаптуються, пристосовуються. Сьогодні у соцмережах уже бачимо публікацію новотворів про чисельні та духовні втрати не лише через обстріли, але й через еміграцію, бо руйнуються сім'ї, втрачається цінний для України людський інтелектуальний, духовний та фізичний ресурс.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гінда, О. (2015). *Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку XXI століття в контексті фольклорної традиції*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка.
2. Лесин, В. (1987). Василь Стефаник. *Стефаник В. Вечірня година*. Ужгород: Карпати. 4–9
3. Піскун, В. (2006). *Політичний вибір української еміграції (20-ті роки XX століття)*. МП Леся.
4. Самчук, У. (2007). *На білому коні. Самчук Улас. На білому коні. На коні вороному. Споми́ни і враження. У двох частинах*. Національний університет «Острозька академія».
5. Сверстюк, Є. (1993). *Блудні сини України*. Знання.
6. Стефаник, В. (1987). *Вечірня година. Новели*. Ужгород: Карпати.
7. Шевченко, Т. (1983). *Неофіти. Шевченко Т. Кобзар*. Дніпро.

REFERENCES

1. Hinda, O. (2015). *Poetychna tvorchoist ukrainskoi trudovoi spilnoty v Italii pochatku KhKhI stolittia v konteksti folklornoi tradytsii*. Lviv: LNU im. Ivana Franka. [In Ukrainian].
2. Lesyn, V. (1987). *Vasyl Stefanyk. Stefanyk V. Vechirnia hodyna*. Uzhhorod: Karpaty. 4–9. [In Ukrainian].
3. Piskun, V. (2006). *Politychnyi vybir ukrainskoi emihratsii (20-ti roky KhKh stolittia)*. MP Lesia. [In Ukrainian].
4. Samchuk, U. (2007). *Na bilomu koni. Samchuk Ulas. Na bilomu koni. Na koni voronomu. Spomyny i vrazhennia. U dvokh chastynakh*. Natsionalnyi universytet «Ostrozka akademiia». [In Ukrainian].
5. Shevchenko, T. (1983). *Neofity. Shevchenko T. Kobzar*. Dnipro. [In Ukrainian].
6. Stefanyk, V. (1987). *Vechirnia hodyna. Novely*. Uzhhorod: Karpaty. [In Ukrainian].
7. Sverstiuk, Ye. (1993). *Bludni syny Ukrainy*. Znannia. [In Ukrainian].

УДК 811. 111`343.43

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274088

Lilia Kornilieva

PhD, Associate Professor, Department of English Philology,
The H.S.Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
<https://orcid.org/0000-0003-4496-0663>
sakhnovskaya1@gmail.com

IMAGE OF WARTIME UKRAINE IN THE BRITISH AND AMERICAN MEDIA DISCOURSES

Abstract. *The article centers on the image of wartime Ukraine in media discourses of Great Britain and the USA. The publications, broadcasts and messages concerning Ukraine reveal not only the factual events or phenomena, pertaining to the people of Ukraine or their culture, but also cultural matrices and beliefs that determine how representatives of different countries understand and interpret the world. Media-driven discourses analysed in the article include various outlets that people often choose on the every-day basis: newspapers, magazines, radio, television, and the Internet.*

Key words: *Ukraine, war, media discourse, culture, language, communication.*

Корнільева Лілія Миколаївна

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології ХНПУ імені Г. С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0003-4496-0663>
sakhnovskaya1@gmail.com

ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНІ В БРИТАНСЬКОМУ ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ МЕДІАДИСКУРСАХ

Анотація. *Стаття присвячена вивченню образу України воєнного часу у медіа-дискурсах Великої Британії та США. Медіа-дискурс являє собою складну взаємодію текстів і низки екстралінгвістичних факторів, що відображує численні реалії буття сучасного соціуму у різних аспектах і відбувається через платформу трансляції, усну або письмову, в якій дискурс орієнтований на неprisутнього читача, слухача і глядача. Таким чином, публікації, передачі та повідомлення, що стосуються України, розкривають не лише фактичні події чи явища, але й культурні матриці, вірування та вподобання, що обумовлюють те, як представники різних країн розуміють та інтерпретують навколишній світ. У фокусі уваги знаходиться і мовна репрезентація реалій війни в Україні. Це зумовлено тим, що будь-яка мова є живим організмом, у якому безперервно мають місце зміни, що точно віддзеркалюють реалії життя, історію і культуру народу, який цією мовою послуговується. Нові слова входять до загального вжитку, адже мова називає нові предмети і явища, точніше характеризує і відображує те, що відбувається у новітній історії. Усталені денотати часто отримують нові конотації, а лексичний склад мови поступово уточнюється, терміни конкретизуються. Дослідження проведено на основі матеріалів у засобах масової інформації, до яких люди звертаються щодня: газети, журнали, радіо, телебачення та Інтернет.*

Ключові слова: *Україна, війна, медіадискурс, культура, мова, комунікація.*

Linguistic relativity and linguistic determinism theories, conceptualized in the works by Edward Sapir (Sapir, 1929), Benjamin Lee Whorf (Whorf, 1956a, 1956b), Guy Deutscher (Guy, 2005; 2010), Eric Lenneburg (Lenneburg, 1964), Roger Brown (Brown, 1954) and many illustrious others gave

a powerful impetus for the research of language, communication and culture. There are scientists who believe that every language is a constituent part of a certain culture, while their opponents point out that language and culture are vastly different, though still interrelated. Some argue that

the language is strongly influenced by the culture, and all the realia pertaining to that culture will be reflected in the language. Conversely, there is also a line of reasoning according to which the language and culture influence human thinking and the way people see the world. The realia of Russian-Ukrainian War are reflected not only in the Ukrainian language, but in numerous other languages, and new phenomena are viewed and explained through the magnifying glasses of various cultures.

In the media discourses of Britain and the USA the lexical bulk describing war actions in Ukraine, weaponry used, combatants, terror, trauma, sufferings, peace talks, war economy etc. prevails, but it is far more than that. After the Russian-Ukrainian war broke out the whole world, not only Britain and the USA, seemed to become blue and yellow. We can say that both literally and figuratively:

«No war»: Sport turns blue and yellow for Ukraine (Bangkok post) (AFP, 2022).

Thousands around the world turn streets blue and yellow to support Ukraine (The Mirror) (Warburton, Cardy, Clover, 2022).

Monuments around the world are lit up in Ukrainian flag colors following Russia's invasion (The Insider) (Lakritz, 2022).

The countries and the whole continents were united in solidarity with Ukraine. World-famous sights and iconic monuments, as well as governmental buildings lit up in our national colours. A huge custom-made Ukrainian flag (30 feet by 60 feet) flying over Chicago, reminds the Chicagoans and guests of the city of the war in Europe. This is the largest flag of Ukraine in the USA, and it was raised on 200-foot flagpole belonging to the Sterling Bay Real Estate Company.

The word «Ukraine» became one of most-frequently used in the world. Millions of volunteers, sympathetic with the Ukrainian cause, started working immediately in order to provide food, water, medicines and other essentials. Almost a quarter of Ukraine's population have been driven from their homes, and citizens of other countries gave the refugees food, shelter and assistance needed. The royalties, the governments became involved, giving invaluable help. The US land-lease and military help from numerous European democracies were the things of crucial importance. Deserving people in Ukraine and volunteers from all over the world became super heroes and role-models. Caring and sharing became a new popular trend.

The heroic people of Ukraine became world's A-listers. They were awarded the European Parliament's 2022 Sakharov Prize, and the Time magazine named Spirit of Ukraine and President Volodymyr Zelensky person of the year. Very often Ukraine is mentioned in the media discourses of Britain and the USA due to A-list celebrities who offer their help. For instance, Ashton Kutcher and the Ukrainian-born Mila Kunis managed to raise a huge sum of money for Ukraine, topping \$ 35 mln. Richard Gere sold his luxurious and quite rare Jaguar convertible for \$ 31 mln to help the Ukrainians. The former UK Prime Minister David Cameron drove more than 2,000 miles to deliver donated goods and supplies to the Ukrainian refugees. Pink Floyd, Madonna, Elton John, John Bon Jovi, Stevie Wonder, Metallica, Celine Dion, Bruce Springsteen, Billie Eilish, Maneskin and many other top-notch professionals from various walks of life showed full support for Ukraine. British legendary rock-band Pink Floyd reunited almost after 30 years and released their «Hey Hey Rise Up» – a music video for Ukraine, featuring a famous Ukrainian singer Andrii Khlyvnyuk who sang «Ой у лузі червона калина» (Oh, the red Guelder rose (snowball tree/viburnum) in the meadow). That composition in Ukrainian topped the charts in numerous European countries, Canada, Australia and the USA. Examples like these are numerous and inspiring.

Ukraine became very fashionable, because even the world of glamour reacted to the war. Gorgeous evening gowns made by Ukrainian brands Lever Couture, Frolov, Andre Tan, Oksana Karavanska were triumphant on the most prestigious world stages and red carpet runners after 24 February 2022. At the 75th Cannes Film Festival Sharon Stone stole the show in her business suit tailored in the colours of the Ukrainian flag. Salma Hayek, Maria Chaplin, Greta Lee, Tilda Swinton, Mara Bugarin, Mara Vikol, Lee Jung Che, Mila Jovovich and her daughter Ever Gabo Anderson exuded glamour and chic wearing the colors of the Ukrainian flag on the red carpets. Michael Douglas, Jamie Lee Curtis, Samuel L. Jackson, Douglas Hodge, Lisa Ann Walter, Jon Bernthal, Shari Belafonte, Nicholas Britell, Tyler Perry, Paolo Sorrentino, Diane Warren, Yuh-Jung Youn and many other stars wore a blue ribbon to support Ukrainian refugees. Jason Momoa inspired with his blue and yellow pocket square. Even a world-famous cat from Kharkiv, called Stepan, who is widely known for his

unruffled equanimity and good looks, was wearing a blue-and-yellow bow tie at Cannes.

Quite a number of words acquired additional connotative meanings because of the war. Ukrainian flag features golden wheat that grows under the blue skies. But during the war these two symbols of peace and plenty became associated with freedom, courage and resilience. A Vasytkiv maiolica cockerel came to be the symbol of inviolability and defiance of the Ukrainians in the war. Initially the ceramic rooster was known just as a decorative piece produced by the maiolica factory in the town of Vasytkiv (Kyiv Region) in the 1980-s. The work was erroneously attributed to Prokip Bidasiuk and then the Protorievs family, but the author of the cockerel still remains unknown. The ceramic jug acquired a new connotative meaning when a photo of one of the flats in the town of Borodianka (Kyiv Region) went viral. After the severe shellings lots of apartment blocks there were almost completely destroyed. But amid trauma, misery and chaos one could see a wall with a kitchen cabinet mounted on it. Surprisingly as it may seem, the kitchen cabinet and the plates in it were not reduced to tatters. Upon closer inspection, a ceramic rooster was noticed on top of that cabinet. Due to that photo of the rooster became the symbol of resilience and inner strength of the Ukrainians.

Later on, an artist from Kharkiv, Ukraine's second largest city, presented the President of Ukraine Volodymyr Zelensky and the then Prime Minister of the UK Boris Johnson with the two souvenirs full of meaning — the two ceramic cockerels, identical to that one from Borodianka:

Ceramic cockerels surprise Boris Johnson and Volodymyr Zelenskiy on Kyiv walk

'I'm from London' says British PM. 'I know, I'm from Kharkiv,' says bystander proffering traditional jugs that in the war have come to symbolise Ukrainian resilience(*The Guardian*) (Rachwani, 2022).

The «British» cockerel was then auctioned and its Ukrainian ceramic «counterpart» is still in the working cabinet of President Volodymyr Zelensky and can be seen during briefings and numerous TV interviews.

Ukraine itself became a new symbol of bravery.

e.g. *I thought I knew what bravery was. And then I saw Ukraine*(*The New York Times*) (Stevens, 2022); *Brave and unbowed* (*The Sunday Post*) (Aintken, 2022); *Kyiv, the City of Courage* (*the Daily Mail*) (Franey, 2022).

«*To be Ukrained*» means «to be defeated because of the underestimation of a foe/opponent/aggressor» .

During the wartime in Ukraine there appeared quite a number of new realia:

Boris Johnsonyuk (**Борис Джонсо́нюк**) — a big friend of Ukraine. Mr Johnson became a hero in Ukraine, because his unequivocal support for our country was phenomenal. The surname *Johnson* was transformed to sound like a Ukrainian family name with the typical suffix «юк». *Johnsonyuk* originated from *Johnson*, UK and is used in the Ukrainian language to express gratitude and admiration towards Mr Johnson.

Boris Johnson (*croissant*). Boris Johnson is not only the former British PM, but also a name of a new treat, also known as the «Johnsonuk dessert». This popular croissant was inspired by English apple pie, topped with a wavy white meringue and a dollop of vanilla ice cream to resemble Mr Johnson's signature hairdo.

Boris Johnson — the street in Ukraine.

Liz Truss (*croissant*). Its filling is a rose-lavender-blackberry mixture with vanilla custard, that makes the treat tender from the outside, and fiery on the inside, just like the former British PM herself.

Liz Truss was also deemed to be a big friend of our country. Due to that she was also «naturalized» and on social media her family name was transformed according to the most typical derivational patterns of Ukrainian surnames (e.g. *Trassyshyn* (*Трасишин*), *Trasiuk* (*Трасюк*), *Liz Trasailo* (*Ліз Трасайло*), *Liza Tarasiuk* (*Ліза Тарасюк*), *Liz Trassenko* (*Ліз Трасенко*)).

Rishi Sunak (*pastry*). The most recent and the most expensive among the «political» desserts in Ukraine.

Kalush — a pink bucket hat made popular by the Kalush Orchestra band from Ukraine. Kalush is a town in Ukraine that gave its name to the band and to a new hat. Kalush Orchestra won the 2022 Eurovision song contest.

Bledina — a swear word, showing frustration and denoting a Russian air missile.

The phrase of the Ukrainian border guard: «*Russian warship, f**k you...!*» became very popular in its exact wording. It is widely used for various life-

time situations when the response is definitely negative. This quote is also printed on the merchandise including sportswear, bags, T-shirts, long-sleeves, etc. Ukrainian postage stamps and the Easter card by a world-famous political cartoonist Morten Morland featuring the sunk cruiser «Moskva» also proved to be a great success.

Summing up one may say that Ukraine became very dear to millions of people all over the world. Living in different countries they speak the same language of dignity, kindness, mutual support and freedom. That very idea of our togetherness is very precious and should be cherished as much as possible. The good always triumphs over the evil, and the grim reality will definitely give way to prosperous future, much wanted and richly deserved.

REFERENCES

1. AFP. (2022, March 7). No war. Sport turns blue and yellow for Ukraine. *Bangkok Post*. Retrieved from <https://www.bangkokpost.com/sports/2275079/no-war-sport-turns-blue-and-yellow-for-ukraine>
2. Aitken, M. (2022, March 7). Brave and unbowed. *The Sunday Post*. Retrieved from <https://www.pressreader.com/uk/the-sunday-post-dundee/20220227/281492164766749>
3. Brown, R.W., Lenneberg, E. H. (1954). A study in language and cognition. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*. 49 (3): 454–462.
4. Deutscher, G. (2005). *The Unfolding of Language: an evolutionary tour of mankind's greatest invention*. Metropolitan Books.
5. Deutscher, G. (2010). *Through the Language Glass: why the world looks different in other languages*. Henry Holt and Company.
6. Franey, J. [@jamesfraney]. (2022, February 26). Kyiv, the city of courage: the front page of tomorrow's Daily Mail. [Tweet; link to article]. Twitter. Retrieved from <https://guides.himmelfarb.gwu.edu/APA/social-media-twitter-instagram>
7. Lakritz, T. (2022, February 25). Monuments around the world are lighting up in blue and yellow in support of Ukraine. *Insider*. Retrieved from <https://www.insider.com/ukraine-monuments-lit-up-blue-yellow-photos-2022-2>
8. Lenneberg, E. (1964). The Capacity of Language Acquisition. In *Fodor, Jerry and Jerrold Katz*.
9. Rachwani, M. (2022, April 10). Ceramic cockerels surprise Boris Johnson and Volodymyr Zelenskiy on Kyiv walk. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/world/2022/apr/10/ceramic-cockerels-surprise-boris-johnson-and-volodymyr-zelenskiy-on-kyiv-walk?utm_term=Autofeed&CMP=twt_b-gdnnews&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#Echobox=1649562649&utm_source=headtopics&utm_medium=news&utm_campaign=2022-04-10
10. Sapir, E. (1929). The status of linguistics as a science. *Language*, 5 (4).
11. Stevens, A. (2022, February 28). 'I Thought I Knew What Bravery Was. And Then I Saw Ukraine'. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2022/02/28/opinion/letters/ukraine-russia.html>
12. Warburton, D., Cardy, Ph., Clover, J. (2022, February 26). Thousands around the world turn streets blue and yellow to support Ukraine. *Mirror*. Retrieved from <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/thousands-around-world-turn-streets-26339315>
13. Whorf, B. L. (1956). Science and Linguistics. In: J. B. Carroll (Ed.). *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 212–217.
14. Whorf, B. L. (1956). The Relation of Habitual Thought and Behaviour to Language. In: J. B. Carroll (Ed.). *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 134–159.

УДК 78.036(474.5)(045)

DOI: 10.32589/2411-3883.19.2022.274095

Jūratė Landsbergytė-Becher

DA researcher, Department of Music and Theatre History

Lithuanian Culture Research Institute

<https://orcid.org/0000-0003-2356-7264>

jurate128@yahoo.de

A PREMONITION OF WAR IN LITHUANIAN MUSIC AND LITERATURE (2021–2022)

Abstract. *The article draws attention to the impact of the political situation on the conceptuality of music and the formation of paradigmatic situations of musical language in newly created pieces. Such examples can be found in the new works of three young authors: Mykolas Natalevičius (b. 1985) «Gas Flare», Andrius Šiurys (b. 1991) «Non-finito» and Dominykas Digimas (b. 1993) «Sub-silence» for flute and organ, 2022. Here the music is identified with space — with the emerging connection between space and the universe, with the analogy of burning space and emptiness, consolidating the paradigm of space and its transformations in new music. In other words, the transcendentalism of its visual landscape is linked to the air as a matter via the acoustic sound poetics of air-controlled instruments, flute and organ. It is particularly related to the paradigm of the vanishing and the birth of sound or the rebirth in a hum, a particular analogy of the apocalypse and the creation of an alternative — the other space. In that sense, the works of this new music can be filled with a premonition of war and the annihilation of humanity, what their content speaks about. Natalevičius's «Gas Flare» talks about the ecological death of the earth, related to the extraction of gas energy from the depths of the earth. About the flame, its overall destructive irrationality and the eclipse of the economy. Šiurys's «Non-finito» tells about the interaction of timelines leading to a rationally cold aggressive nothingness, the so-called «The Devil's stairs» (according to G. Ligeti) and the static of eternity. Digimas's «Sub-silence» is a work of post-apocalyptic hope, where the depths of silence hide the impulses of the light-shadow interaction, the mysterious movement of the regrouping of the layers of nature and the mystifying rebirth — the silent turn of the world. The latter is a characteristic phenomenon of Lithuanian art philosophy, the pulsation of the links between art and nature, which Digimas transforms into the present in his own way, concentrating even more on the paradigmatic situation of a global transformation.*

Meanwhile, the literature opens up a direct historical context connected to the present: Russia versus Europe. It is the latest book, «Peter's Empress», volumes I and II by Kristina Sabaliauskaitė (b. 1974), the most popular writer in Lithuania at this moment (Vilnius: Baltos lankos, 2019, 2021). Here, the writer exposes the horrific wounds of Russian history, the implied terror and threats to Europe, based on the historical facts of the era of Peter I, told through the perception of his wife Marta Skowronska, who originally came from a Lithuanian-Polish family, living in town and went through all the possible shifts and metamorphosis to become the Empress of Russia. The difficult-to-take-in topicality of Sabaliauskaitė's book, opening the sick Russian mentality connection between medieval slavery, world domination and being sealed off from foreign influences, a mixture of raging madness and cruelty, was an extremely prophetic literary «blow» in 2021, which shook Lithuania, reminding of terrible experiences before the start of a new war. The writer also became an analyst of the actual today's situation, presenting translations of «Peter's Empress» in Europe and at book forums, where her work and thoughts about Russia's mental identity became a sharp intellectual instrument capable of explaining the «implausibility» of the war to a nurtured European democracy. Thus, she and her literature became direct participants in the defence mission of the hurt nations.

It can be stated that Lithuanian music and literature sensed the essential quiet and later a blazing turn of the world and unfolded Baltic Mannerheim's line on its horizons.

Key words: *premonition, war, global turn, space, flare, non-finito, sub-silence, terror, Russia, aggression.*

Юрате Ландсбергитє-Бехер

дослідниця, відділ історії музики та театру,

Інститут дослідження культури Литви

<https://orcid.org/0000-0003-2356-7264>

jurate128@yahoo.de

ПЕРЕДЧУТТЯ ВІЙНИ В ЛИТОВСЬКІЙ МУЗИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРІ (2021–2022)

Анотація. *Анотація. У статті привертається увага до впливу політичної ситуації на концептуальність музики та на формування парадигматичних ситуацій музичної мови у нових творах. Приклади можна знайти у нових*

творах трьох молодих авторів: Миколаса Наталевічюса (нар. 1985) «Спалах газу», Андріуса Шуруса (нар. 1991) «Non-finito» та Домінікаса Дігімаса (нар. 1993) «Суб-тиша для флейти та органу», 2022. У них музика ідентифікується з простором — з народженням почуття зв'язку між простором та Всесвітом, з аналогією між простором, що палає, та пусткою, підсилюючи парадигму простору та його трансформацій у сучасній музиці. Іншими словами, трансценденталізм її візуального ландшафту пов'язаний з повітрям як матерією через посередництво акустичної поетики інструментів, які контролюються повітрям, — флейти та органу. Це особливо пов'язано з парадигмою зникнення та народження звуку або його воскресіння у гоміні, постає конкретна аналогія з апокаліпсисом та створенням альтернативи — іншого простору. У цьому сенсу, твори цієї нової музики можуть бути сповнені передчуттям війни та знищення людства, про що каже їхній зміст. У «Спалаху газу» Наталевічюса йдеться про екологічну загибель Землі, пов'язану з видобуванням енергії газу із земних надр. Йдеться про полум'я з його деструктивною ірраціональністю та крах економіки. «Non-finito» Шуруса розповідає про взаємодію часів, що призводить до раціонально холодної, агресивної порожнечі, так званих «сходинок диявола» (за Дж. Лігеті) та статичності вічності. «Під-тиша» Дігімаса — це твір про пост-апокаліптичну надію, де глибини тиші приховують імпульси взаємодії між світлом та тінню, таємничого руху перегрупування шарів природи та містичного відродження — мовчазного повороту світу. Ця ідея характерна для литовської філософії мистецтва як пульсація ланок між мистецтвом та природою, яку Дігімас по-своєму трансформує у сучасність, ще більшою мірою зосереджуючись на парадигмальній ситуації глобальних змін.

Тим часом література розкриває безпосередній історичний контекст, пов'язаний з теперішнім: Росія проти Європи. Йдеться про останню за часом публікацію книги, «Імператриця Петра», томи I та II, написану Крістіною Сабалаяускайте (нар. 1974), яка наразі є найпопулярнішою письменницею в Литві (Вільнюс: Балтос ланкос, 2019, 2021). Письменниця оголює жакливі рани російської історії, можливий терор та загрози для Європи, базуючись на історичних фактах доби правління Петра I, переповідаючи крізь призму сприйняття його дружини, Марти Скавронської, яка походила з литовсько-польської міської родини і пережила всі можливі повороти долі та метаморфози перед тим, як стати Імператрицею російською. Складна для сприйняття актуальність твору Сабалаяускайте, де розкривається хворий менталітет росіян, зв'язок між середньовічним рабством, претензіями на світове панування та ізоляваність від іноземних впливів, суміш дикого шаленства та жорстокості, виявилася вельми пророчим літературним «вибухом» у 2021 році, який потряс Литву, нагадуючи про жакливе минуле перед початком нової війни. Письменниця виступає також з аналізом теперішньої ситуації, презентуючи «Імператрицю Петра» у перекладах в Європі та під час книжкових форумів, де її твір та роздуми щодо ментальної ідентичності Росії стали гострим інтелектуальним інструментом для пояснення цієї «неймовірної» війни для зрілих європейських демократій. У такий спосіб вона та її твори перетворилися на безпосередніх учасників місії на захист постраждалих народів. Можна стверджувати, що литовська музика та література відчули екзистенційну тишу, а за нею палаючий поворот світу, та розгорнули балтійську лінію Маннергейма на своєму горизонті.

Ключові слова: передчуття, війна, глобальний поворот, простір, спалах, non-finito, під-тиша, терор, Росія, агресія.

Lithuanian culture, in significant part, is based on historical imagination and experience to fight for freedom. Three Lithuanian composers were asked to create new music works for flute and organ for Lithuanian National Independence Day, celebrated on February 16 since 1918. The event took place in Berlin Epiphany Church Charlottenburg on Sunday, February 20, 2022. Three new pieces occasionally happened to be the signs of feeling the premonition of the war in different ways. This article will take an insight into the music of Lithuanian composers of the young generation and their feelings toward the world's future. There is a unique point of view on the transformation of the Baltic phenomenon in contemporary music, which explores the eternity of space and time as transcendental landscapes in music. The process continues as a warning of the looming war in an interdisciplinary and radical movement explored by musicologist Edvardas Šumila (Šumila, 2021, p. 52).

The historical imagination becomes a paradigm, starting with famous works by Bronius Kutavičius (1932–2021) like «The last Pagan Rites» (1978), what musicologist Rūta Gaidamavičiūtė describes as modern archetypes of processual dramaturgy (Gaidamavičiūtė, 2005, p. 73). The danger of Russia as a terror state is analysed by authors Thymothy Snyder («Litewska pisarka o Rosji», 2022) and Felshinsky and Stancev (Felshtinski, 2022).

The contemporary image transforms the experiences of history and national feelings of eternal recovery in the new quality of space enlightened in spectralism — in scapes of evanescent sounds and their acoustic aspects. There are three aspects of «evanescent space»: burning impulse of irrationality (gas flare), deep dimensions of the connections of the past–future in the layers of memory (sub-silence) and hidden progressive aggression of strange history circle (non-infinity). All three works explore the mystery of the music world in their un-

derground specificity of instrumental philosophy of both instruments filled with air dimension — the flute and the organ.

Mykolas Natalevičius' (born 1985) piece «Gas Flare» for flute and organ is inspired by ecological problems about producing gas as a global energy source (see: www.worldbank.org). In different countries around the world, particularly in the deserts of Africa, there are many gas drills, which flares overpower nature, increases illnesses and the number of people's deaths and inhibit the recreation of nature. This global ecological crisis results from climate change and the road to the evanescence of life. With the collapse of *epochs without wars*, the «Gas Flare» leads us to the burning spaces of existence in the world. Natalevičius work named «Gas Flare» takes on that image in music: the image of *nothing* — gas emerges in the indescribable form as the air on earth, the blow of wind, and irrational impulses reaching us out of the depths of the earth and becomes a *flare* — dangerous, uncontrolled burning air, leading to the elimination of life, through the emptiness of low acoustic sound space. Natalevičius's piece «Gas Flare» has three waves of «burning» emblematic factures for flute and organ, instrumental and arrhythmic intensive figurative movements, collapsing in some static-emptiness. This type of air blowing is produced in flute and organ as sound-space instruments of depths in unknown movements and unceasing static. The instruments create the image of air as a burning space — a Gas Flare, some irrationally controversial phenomenon for natural existence.

The piece «Gas Flare» points to our fragility and the indecisiveness of global policies. There is a hidden drama of contemporary society, even with its dualism towards energy sources. It is particularly actual in Germany with the naivety of «real politics» leading to Russia's domination as a source of gas in Europe. Natalevičius's piece could be a warning sign for times of tension speaking about economic power in Europe.

The second piece, «Non-finito», is composed by Andrius Šiurys (born 1991). It could be compared with György Ligeti's (1923–2006) «Lux Aeterna» (1966), «Atmosphères» (1961), «Volumina» (1966), «Requiem» (1965) and special «The Devils Staircase» (2001). Continuity of sound changes the paradigm in Ligeti's piano music as a work of the eternal uncounted movement. There is serial statics that leads to the dimension of times and feel-

ings of the epochs, the *constant turn of the world*. This perspective emerges in Andrius Šiurys's work «Non-finito» for organ and flute as a single line of mutual work. The sound of both instruments integrates into the united sound, travelling from depths to heights in mysterious labyrinths of *lonely* four lines — endless melodies in space and time. There is the darkness of organ low bass sounds (pedals) and serial manual lines' movements in steps travelling in the *unknown* direction up and down in space, vanishing and appearing without great impulse or break, just as the line itself — *non-finito*. The impulses create themselves and disappear without an exigency or reason. This piece is mysterious and full of existential, aggressive, and intonational secrets, never looking back into history. Unlike Natalevičius's piece about «burning space», this one is called «Non-finito» and depicts the feeling of aggression of continuity in time. «Non-finito» poses a new paradigm of *never vanishing* strange soundscapes. The idea of eternity exposes aggression hidden in the nonsense of lost humanity, which seeks cold dominance over *others' space*.

The third new piece of prewar time is composed by Dominikas Digimas (*1993) and called «Sub-silence». In opposition to the aggressive energy of «Non-finito», this creation delves into the dimension of deep calmness of being under the water or the earth. Nevertheless, there are some well-hidden impulses of changes, uprising life and light shifting process. The young composer operates the sound of the organ to create that deepest calmness of the earth and the sound of the flute in short fragments of *post-existential non-melody*, just like the «blowing of the wind», «waves of air» and images of the «stardust falling down from the night sky»... The most silent piece exposes a specific linguistic game in its title: *sub-silence* in Lithuanian means *Sub-tyla*, similar to the word *subtili*, meaning *delicate*... This almost evanescent line between steps of silenced and louder emerging fragments of musical cells, neither the real motifs of melody nor harmony, is essential in the most peaceful, harmonising, stabilising way of existence. This *almost vanishing line* of existence in sound leads to unknown but very trustful and sensitive darkness... Digimas's «Sub-silence» is in deep opposition to every chaos, apocalyptic turn, every life experience of the breakdown, every closing down and social aggression. The composer even emancipates soundscape from structural limitations to continual transition,

allowing the instrument to breathe freely without carrying formal images of «being at work». Such music resembles the philosophy of natural beings and becomes a modern «scientific» and classical ideal for thoughts realising eternal life streams. It could also be felt as a very comforting piece of music, like pieces of classical music.

These three compositions have in common the feeling of the premonition of war in space: burning and «empty» space, hidden aggressions space of incremental changes similar to the «climbing stairs» in dark-heaven dimensions and deep calmness of *space under space*, shifting to life impulses and disappearing again... It is the music of the *prewar* or possibly the *post-war* — the post-civilisational feelings and images.

Compared with the prominence of literature of the prewar time, texts open a straightforward crucial viewpoint of turn to history context regarding complicated Europe's links toward Russia. Here, the attention concentrates on two volumes of a new book by writer Kristina Sabaliauskaitė (born 1974), «Peter's Empress», volume I, and II, published by Baltos lankos, 2021 (Sabaliauskaitė, 2021). In these novels, Europe's inability to «never understand» Russia is explained in the shocking openness of 21st-century manner, speaking about cognitive confusion, mental illness, destructiveness, cruelty, and controversial killing of humans that progresses with relations with the West. Sabaliauskaitė's work is based on historical documents, archives, research and points of *unbelievable truth* about Russian history. This dreadful truth makes «Peter's Empress» very contemporary with its glaring content and particular writers' style, covering the traumatic East European political point of view. The Empire paradigm of the «Russian World» should be the breaking point for literature in style and content.

The constant and controversial Russia — Europe collusion grows into a hard-handed experience, known from documentaries and researched in archives, describing Russia's «Europeanisation» in the epoch of Peter I. The book «Peter's Empress» exposes the transformation of a viewpoint of a woman with Lithuanian — Polish European roots into a Russian Empress. This woman is Marta Skowronska, who was Peter's mistress, wife and mother of his children and, after his death, became an Empress of Russia. In both volumes, Sabaliauskaitė describes this longer-than-200-year-old history through visualisation of contemporary bloody horror and grotesque crazi-

ness of Russia seeking overall greatness, imposing barbaric Imperialism, and the need to dominate over everyone, the world and even God. Peter's will has united the Tsar and the God to rule the world: «Vsia vlast ot Boga» (Sabaliauskaitė, 2021, p. 238, 242). The contemporarity of this book is evident and sharp, shaking all sensitive beings to the core, leading toward a personal protest common for the Western liberal intelligentsia, the feeling of danger to touch Russia, to insult her «as she is a monster». The contemporary intelligentsia of the West obviously is **not ready** to believe what Sabaliauskaitė describes as Peter's «Great Russia». Discussion about her book even today leads to academic opposition and protests, but nonetheless, she became politically active in connection to the representation of her book and the new war in Europe started by Russia. In Amsterdam, April 2022, and other forums (EBIT, or «The Open Books», September 2022) («K. Sabaliauskaitės balsas Europoje», 2022) in her statements talking about Russia, Sabaliauskaitė points out what mistakes are constantly made by the Western world to understand Russia as *culture*, but not really as a *terror state*.

Sabaliauskaitė, speaking about Russian mentality, points to a special dualism that leads to controversy and craziness: being enclosed in its own depressive circle of emptiness, all estranged in the wrong environment, non-worthy of existence and, on the contrary, burning in endless passion for dominating, ready to explode because of the importance of its own world, greedy to punish the others for their existence, to eliminate everyone around as enemies («Tamsioji valstybė», 2022). Russia's victory is always a catastrophe to other nations, firstly to their neighbours and further to nations around the globe. Sabaliauskaitė tries to explain this catastrophic phenomenon in her politically active statements in the Netherlands and Poland («Litewska pisarka o Rosji», 2022) and it is also described in her historical book, witnessing how «dangerous is to offend Russia», what goes into its «devil's staircase» is «impossible to believe». Her book always raises the question of whether it «could be a truth» and «based documentary» and is distinctly comparable with the new Russia war. It is indisputable for Baltic readers, Poland citizens, and the neighbouring states of the «Evil Empire», as President Ronald Reagan called it (Regan, 1983).

However, how long is the road for us to go? Infinity of «The Devil's Staircase» and descent

into hell, how it has been described in Sabaliauskaitė's literature work, still does not receive an answer in contemporary Europe. Maybe it is hidden in the music as an alternative to the world, a feeling of hope.

Conclusions. Literature and music of the pre-war period are radicalised by feelings of the dangerous experience of repeating history turns.

The feeling of premonition of war in Lithuanian literature became a turning point to show Russia in reality as a state of terror full of its dangerous imperialistic inadequate «greatness» and not as only a state of great culture. We highlight the maniacal desire to dominate and destroy everything, including their freedom-seeking people. It is a country of threat to all European neighbours. In Sabaliauskaitė's texts, this almost unreal image of bloody fields — the «bloodlands» (Snyder, 2012) left after Russian army forces marched in Europe opens in front of the readers' eyes. The mental and physical damage left to humankind was never exposed in literature in this manner. The idea of Russia as a state of culture is adored by the West, which in Sabaliauskaitė's texts seems as a very wrong and deluded approach. The «Peter's Empress» raises the topic of Russia in the new actualised paradigm of mental illness — a paranoia of Imperialism leading to total destruction from the body to soul. Similar statements are voiced by Russian writers from abroad: Yury Felshtinsky and Michail Stancev (Felshtinski, 2022).

However, in Lithuanian music, the feeling of the premonition of war is transformed to explore *the other space*, shaping music as a form of a whole, as a global idea of survival over the epochs. Space, as such, unlocks its importance for the existence of humankind and nature. Here we have three different pieces /three spaces of music, three soundscapes — the «other space» landscapes: 1) *burning space* (Natalevičius «Gas Flare»), 2) non-existence — *lifeless space* (Šiurys «Non-Finito»), 3) *undercover space* — the mystery of impulses of life (Digimas «Sub-silence»). All three spaces are based on research of sound cells on intonation as the only instinct of survival or possibly «negotiations for surviving with the devil». There are turning points of new Lithuanian existentialism, full of images of the post-times (*post-war times*).

In some way, three musical pieces by young Lithuanian composers approach with their sensi-

tiveness of soundscape to calm down the current situation. This closeness is a contemporary harmonising feeling of the world, defending the civilisation if it is possible to express it this way, defending it together with the bravery of Ukrainian military forces. Without them, there would not be more thoughts about the new music and what it means, and no ideas about surviving for post-war humanity. Now our hearts beat with them in hope.

Slava Ukraine!

REFERENCES

1. Felshtinski, Y., & Stancev, M. (2022). *Blowing up Ukraine: The Return of Russian Terror and the Threat of World War III*. Gibson Square Books.
2. Gaidamavičiūtė, R. (2005) Simbolizmas ir istorinė vaizduotė Broniaus Kutavičiaus muzikoje. In *Nauji lietuvių muzikos keliai*. [New Paths of Lithuanian Music]. / Rūta Gaidamavičiūtė. pp. 66–84.
3. K. Sabaliauskaitės balsas Europoje: „Mano tarptautinis matomumas dabar turi dirbti Ukrainai ir Lietuvai. Mano ginklas — mano žodžiai“. In *the festival “Open Books” (September 23–24, 2022, Vilnius), the discussion forum “Pokalbiai apie literatūrą karo akivaizdoje”* [Conversations about Literature in the Face of War. Kristina Sabaliauskaitė and Marius Burokas, moderator Aurimas Švedas. Retrieved from: <https://www.openbooks.lt>
4. Litewska pisarka o Rosji:mimo przepychu i blichtru cierpi na bolesni kompleks niżscosci. (March 17, 2022) *Gazeta Wyborzca*.
5. Reagan, R. Evil Empire Speech (March 8 1983), *Voices of Democracy* / Ronald Reagan. Retrieved from: <https://voicesofdemocracy.umd.edu/reagan-evil-empire-speech-text/>
6. Sabaliauskaitė, K. (2019, 2021). *Peter's Empress I, II*. / Kristina Sabaliauskaitė. Baltos lankos.
7. Snyder, T. (2012). *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. Basic Books.
8. Šumila, E. (January–December 2021). Considering the Radical and Music in Uncertain Times. *Lithuanian Music Link*. 24. 52–57.
9. Tamsioji valstybė. V. Putiną pavergė ypatingas rusiškas fašizmas. [The Dark State. V. Putin was enslaved by Special Russian Fascism.]. *IQ. The Economist*. Retrieved from: <https://iq.lt/the-economist/v-putina-paverge-ypatingas-rusiskas-fasizmas/267600/>.

Комп'ютерна верстка: *Григоренко О. Г.*

Підписано до друку 29.12.2022 р. Формат 60x84 1/8
Папір друк. № 1 Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк.
Умовн. фарбо-відб. Обл.-вид. арк.
Наклад 100. Зам. № 22-512

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво: серія ДК 1596 від 08.12.2003 р.

Віддруковано "Видавництво Ліра-К"
03115, Київ, вул. В. Стуса, 22/1
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
Серія ДК № 3981.