



*до 125-річчя від дня народження
Валер'яна Підмогильного*

У КУЛЬТУРНОМУ ТИГЛІ

**МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ, РЕГІОНАЛІЗМ, ФРОНТИР
У СВІТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ ТА РЕЦЕПЦІЇ**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

***У культурному тиглі: мультикультуралізм,
регіоналізм, фронтир у світлі літературної
екзистенції та реценції***

***Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції
до 125-річчя від дня народження Валер'яна
Підмогильного***

25 лютого 2026 року, м. Дніпро

УДК 821.161.2.09(06)

У11

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

*Друкується відповідно до рішення вченої ради факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(протокол №7 від 24.03.2026)*

У11 У культурному тиглі: мультикультуралізм, регіоналізм, фронтир у світлі літературної екзистенції та рецепції. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 125-річчя від дня народження Валер'яна Підмогильного (25 лютого 2026 року, м. Дніпро) / Ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ: Український письменник, 2026. Вип. 1. 256 с.

У збірнику вміщено матеріали V Всеукраїнської наукової конференції, приуроченої до 125-річчя від дня народження Валер'яна Підмогильного (25 лютого 2026 року, м. Дніпро), у яких осмислюються проблеми мультикультуралізму, ідентичності, географічних і культурних фронтирів у світовому та регіональних контекстах, а також запропоновано поліметодологійні інтерпретації прози В. Підмогильного, його мовотворчості.

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

© Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2026

© Колектив авторів, 2026
ISBN 978-966-579-617-6



Світлій пам'яті

Ніnelі Іванівни Зверталюк (1933-2025)

присвячуємо це видання

ЗМІСТ

<i>Сергій Оковитий</i>	Вітальне слово.....	6
<i>Ірина Попова</i>	Культурний код Валер'яна Підмогильного.....	7
УКРАЇНА У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ВИЯВИ Й РАКУРСИ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ		
<i>Людмила Тарнашинська</i>	Україна між Сходом і Заходом: Ad Fontes (траекторія інтелектуальної інтуїції та філософської візії (по)межової ситуації й національної свідомості в працях українських дослідників).....	11
<i>Дмитро Чистяк</i>	Творчість Тараса Шевченка у франкомовному літературному процесі: здобутки, проблеми та перспективи.....	24
<i>Тетяна Мейзерська</i>	«Сицилійський текст» у романі Марини Манченко «Гіркі апельсини».....	32
<i>Тетяна Шевченко</i>	Дзуйхіцу у творчості Сей Сьонагон і Галини Пагутяк: практики творчого наслідування.....	41
<i>Тетяна Богайчук</i>	Українська поезія війни як терапевтичний ресурс у сучасному педагогічному дискурсі.....	47
СВІТОВІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ КОНТЕКСТИ (ЖИТТЄ)ТВОРЧОСТІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО		
<i>Людмила Рева- Лєвшакова</i>	Французькі переклади Валер'яна Підмогильного	56
<i>Денис Боборикін</i>	Французький код українського урбанізму: перекладацька лабораторія Валер'яна Підмогильного як простір культурного трансферу.....	61
<i>Микола Луцій</i>	Валер'ян Підмогильний, Нью-Йоркська група та екзистенційна традиція в українській діаспорі....	70
<i>Олена Аліванцева</i>	Доля і спадщина Валер'яна Підмогильного крізь призму діяльності музею «Літературне Придніпров'я».....	75

<i>Анастасія Теплякова</i>	Штрихи до психологічного портрета Валер'яна Підмогильного (за мемуарами, епістоляріями, художніми творами сучасників).....	81
<i>Андрій Майборода</i>	Листи Валер'яна Підмогильного як феномен епістолярної творчості (синтаксичний аспект)....	89

ПОШУК ІДЕНТИЧНОСТІ В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ

<i>Liudmila Harmash</i>	Literature of Displacement: the Topography of the “Own / Other” and the Formation of Transit Identity (based on Svitlana Tkachenko’s novel “The Night was”).....	99
<i>Світлана Євтушенко</i>	Міграційний дискурс як чинник трансформації гібридної ідентичності (на матеріалі мемуарів Салмана Рушді «Knife: Meditations After an Attempted Murder»).....	106
<i>Поліна Горелова</i>	Позбавлення та набуття ідентичності в умовах кінця світу: рефлексія колонізованих народів у постапокаліптичній літературі (на прикладі роману С. Тараторіної «Дім солі» та діалогії В. Райса «Moon»).....	110
<i>Світлана Мартинова</i>	Іван Сокульський у радянських таборах: «Мое перебування тут сприймаю як здобування духовності».....	120
<i>Інна Юрова</i>	Концепти денационалізації та загибелі традиційного українського села в прозі Сергія Осоки.....	126
<i>Артем Ключев</i>	Пошук «національного» і «транснаціонального» в біографічних стратегіях сучасних англомовних авторів.....	130

ФРОНТИРИ В ІСТОРІЇ ТА ЛІТЕРАТУРІ: МАПИ ГЕОГРАФІЧНІ ТА МЕНТАЛЬНІ

<i>Галина Мартинюк</i>	Міф як шлях до фронтиру: Полісся та Волинь у повісті «Озерний вітер» Юрія Покальчука....	141
<i>Наталія Кобилко</i>	Концепт пам'яті в містичному трилері Юлії Черніньки «Спадок на кістках».....	146

<i>Олександр Кирильчук</i>	Постколоніальна стратегія в історичних детективах Андрія Кокотюхи.....	152
<i>Віктор Куцев</i>	«Описати війну»: тематика та поняття травми з гендерної перспективи на основі творів Олени Грицюк та Крістофа Брумме.....	158
<i>Ольга Шаф</i>	Поетика екоурбаністичного простору в романі «НепрОсті» Тараса Прохаська.....	164

ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОСТІ: ПОЛІФОНІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ПРОЧИТАННЯ

<i>Світлана Луцій</i>	Пророцтва, що стали реальністю: творчість Валер'яна Підмогильного крізь призму сучасності.....	171
<i>Наталія Бугрій</i>	Екзистенціалізм у творчості Валер'яна Підмогильного й виклики сучасності.....	178
<i>Ігор Павлюк</i>	Національне й постнаціональне в літературі в контексті роману «Місто» Валер'яна Підмогильного (окопний дискурс).....	183
<i>Тетяна Ткаченко</i>	Громадянський вимір ідентифікації в малій прозі Валер'яна Підмогильного.....	188
<i>Ольга Харлан</i>	Географія ізоляції та ментальна карта кризи в оповіданні Валер'яна Підмогильного «В епідемічному бараці».....	195
<i>Фелікс Штейнбук</i>	Непереможні маргінеси сексуальності в «Невеличкій драмі» Валер'яна Підмогильного..	202
<i>Катерина Корнілова</i>	Любов і тілесність у прозі Валер'яна Підмогильного як вияв модерністської естетики..	209
<i>Ірина Кропивко</i>	Ситуація фронтиру та колективне несвідоме як предмет художнього осмислення в «Третій революції» Валер'яна Підмогильного.....	216
<i>Наталія Олійник</i>	Жанрові параметри повісті Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала».....	226

<i>Олександра Гонюк</i>	Екзистенційно-онтологічні виміри повісті Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала».....	234
<i>Юлія Резніченко</i>	Художній світ оповідання «З життя будинку» Валер'яна Підмогильного.....	240
<i>Ольга Тимофєєва</i>	Особливості психологізму в «Повісті без назви» Валер'яна Підмогильного.....	245

Сергій ОКОВИТИЙ

доктор хімічних наук, професор,

ректор Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

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

Дозвольте привітати вас із відкриттям уже традиційного для нашого університету наукового форуму, присвяченого вшануванню творчості нашого видатного крайнина, письменника-модерніста ХХ ст. Валер'яна Петровича Підмогильного, 125-річчя від дня народження якого відзначила на початку лютого інтелектуальна спільнота України. Валер'ян Підмогильний – письменник світового масштабу. Його творчий злет на 37 році життя безжально обірвав сталінський терор. Знавець європейських мов, Валер'ян Підмогильний збагатив нашу літературу довершеними перекладами французької романістики. Не кожна європейська література може похвалитися творчими здобутками митця такої потужної інтелектуальної та творчої енергії, такої письменницької та перекладацької майстерності.

Сьогодні Україна все ще стоїть на порозі Європейського Союзу, виборюючи кров'ю право бути одною з вільних і повноправних європейських націй. Тож спрямування сьогоднішньої конференції на осмислення характеру міжкультурної взаємодії, окреслення гідного місця української культури в глобалізованому світі не випадково приурочено до річниці народження Валер'яна Підмогильного, дніпрянина, українця, європейця, інтелектуала й сталінського в'язня, славного нащадка «славних прадідів великих», як сказав би про нього Тарас Шевченко.

Дозвольте привітати всіх учасників сьогоднішньої конференції, які представляють потужні наукові центри нашої країни, його столицю та наше місто, наших шановних стейкхолдерів, співробітників музею «Літературне Придніпров'я», які багато років вивчають творчість Валер'яна Підмогильного. Дозвольте також подякувати співорганізаторам сьогоднішньої наукової події – Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України та його очільнику – директору, академіку Миколі Григоровичу Жулинському, усім шановним ученим, науковим співробітникам Інституту, які сьогодні братимуть участь у роботі конференції. Подякуймо також Збройним Силам України, нашим захисникам і захисницям, які

тримають чисте небо над нами, дозволяють і далі працювати на нашій інтелектуальній ниві. Бажаю всім учасникам цього поважного зібрання плідної роботи, приемних вражень, душевної та інтелектуальної насолоди й нових відкриттів! Слава Україні!

Ірина ПОПОВА

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

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

КУЛЬТУРНИЙ КОД ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Українська література сьогодні, у часи страшної війни, розв'язаної росією проти нашої країни, гідно відповідає на виклики часу, продовжує мати за пріоритетне питання національного самовизначення українців, поставлених, з одного боку, у ситуацію екзистенційної загрози самому їхньому існуванню, а з іншого – залучених до різнорівневих процесів глобалізації, міжкультурної взаємодії. Україна вже не вперше опиняється між російським варварським шовінізмом та вільним європейським світом. Сто років тому в сумнозвісній дискусії про шляхи розвитку української літератури Микола Хвильовий проголосив своє «Геть від Москви!», обстоюючи доконечний західний вектор культурного тяжіння української літератури. Погляди Хвильового поділяв і Валер'ян Підмогильний, вони обидва й ще сотні українських митців ренесансних 1920-х років заплатили за них життям. Сьогодні за природне право національного самовизначення гинуть наші захисники й захисниці, цвіт українського лицарства. Як і сто років тому, знову – навіть ще гостріше – звучать Шевченкові запитання «хто ми?», «яких батьків діти?», «ким і за що...?»

Ці екзистенційні запитання не риторичні, на них є відповідь. Вона була й у ті далекі 1920 – 1930-ті, коли «ставав на крило» дуже талановитий, амбітний Валер'ян Підмогильний, який уже в перших

своїх оповіданнях, написаних у віці наших студентів-першокурсників, амбітно зібраних під назвою «Твори. Том 1», мало чим поступався у своїй майстерності визнаним майстрам зарубіжного модернізму. Потім були ще повісті й романи. Створенню наступних книг цього напрямцяного автором багатотомника завадила сталінська репресивна машина, яка не могла допустити існування такої наскрізно української модерної, інтелектуальної, психологічно глибокої прози.

Як відомо, культурна «географія» Валер'яна Підмогильного обіймає «вихідний пункт» його життєвої дороги – придніпровське село Чаплі (де все ще на місці його рідної хати зяє пуста), наше місто, у ті роки – Катеринослав-Січеслав, де юнак здобув таку ґрунтовну освіту, що дала йому змогу почуватися «своїм» у європейській культурі, а далі дорога пролягла до столичних Києва та Харкова, які підкорилися письменницькому талантові Підмогильного, але не змогли його вберегти від катівень ДПУ та розстрільної кулі в урочищі Сандармох у далекій Карелії.

«Місця пам'яті», за концепцією французького історика П'єра Нора, мають кристалізувати національну пам'ять, відтак і національну ідентичність. У нашому місті, яке було колискою творчої особистості Валер'яна Підмогильного, його «місць пам'яті» майже немає, окрім меморіальної дошки на фасаді будівлі музею «Літературне Придніпров'я», встановленої завдяки зусиллям його самовідданих працівників, до речі, і досі єдиної в Україні. У стінах цієї будівлі тоді працювала Українська школа ім. Івана Франка, у її класах в 1919 – 1920-х роках викладав математику юний Валер'ян Підмогильний. Тим-то й важливо вивчати творчу «присутність» письменника в нашому місті, топографія якого відбита в його ранній, «катеринославській» творчості.

До ювілейних дат нашого славетного крайянина Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара за підтримки Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України проводить наукові конференції всеукраїнського масштабу, спрямовані на різнобічне вивчення його доробку та суспільного, культурного контексту і тої доби, і сьогодення. Перша така конференція на тему «Творчість Валер'яна Підмогильного в контексті світової літератури» відбулася в 2001 році до сторічного ювілею митця. Через десять років була проведена друга Всеукраїнська конференція на тему «Творчість Валер'яна Підмогильного на тлі розстріляного відродження». Тема наступної, третьої, конференції – «Проза Валер'яна Підмогильного

в контексті української літератури ХХ століття» – об'єднала знавців і поціновувачів творчості нашого видатного земляка 2016 року. У ті доковідні часи, до повномасштабного вторгнення, у роботу конференцій привносили яскравий, творчий струмінь вистави студентського театру «Відлуння» (художня керівниця – доцентка кафедри української літератури О.В.Гонюк) за мотивами творів Валер'яна Підмогильного – «Невеличка драма» (2011), «Військовий літун» (2016). У 2023 році науковий форум на честь 120-річчя Валер'яна Підмогильного вже відбувався дистанційно. Російські масовані обстріли змінили формат наших конференцій, але не змогли зупинити ту багаторічну роботу, яку проводять учені України з дослідження спадщини як Валер'яна Підмогильного, так і його розстріляного покоління, а також ширших проблем нашої сучасності. Сьогоднішня конференція, приурочена до 125-тої річниці від дня народження Валер'яна Підмогильного, зібрала знаних і молодих науковців з Києва та Одеси, Харкова та Тернополя, Львова та Острога, Луцька та Чернівців, Дніпра та Кривого Рогу, що є промовистим свідченням нашої інтелектуальної незламності, духовної опірності ворогу. За сьогоднішню змогу зустрічі, змогу обміну науковими ідеями й відкриттями ми передусім завдячуємо нашим Збройним Силам. Дозвольте привітати всіх учасників і гостей конференції, наших шановних співorganizаторів - провідних науковців Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, його директора, академіка Миколу Григоровичу Жулинського, а також стейкхолдерів нашого університету, літературознавців, істориків, культурних діячів нашого міста, викладачів і студентську молодь. Щиро дякуємо за підтримку наших наукових ініціатив. Бажаю всім учасникам нашого наукового зібрання плідного діалогу, інтелектуальних осяянь і – основне – чистого неба без сирен і тривоги!

**УКРАЇНА
У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
ВИЯВИ Й РАКУРСИ
ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ**

Людмила ТАРНАШИНСЬКА

*докторка філологічних наук, професорка,
завідувачка відділу теоретичних і міждисциплінарних досліджень,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
м. Київ*

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

УКРАЇНА МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ: AD FONTES (ТРАСКТОРІЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ІНТУЇЦІЇ ТА ФІЛОСОФСЬКОЇ ВІЗІЇ (ПО)МЕЖОВОЇ СИТУАЦІЇ Й НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ В ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ)

Тема, порушена авторкою цієї статті далекого 2008 року, – «...Чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом?..» (до питання «інтуїтивної Європи» та «європейського месіанства»)» [10, с. 433-452] як спроба з'ясувати, що ж на сьогодні являє собою Європа як «єдиний історико-культурний феномен: реальність, як вважають одні дослідники, чи міф ностальгійної свідомості, на що незрідка вказують інші» [10, с. 433] – нині, у час повномасштабної російсько-української війни і глобальних цивілізаційних трансформацій, не просто актуалізується. Вона набирає нових аналітичних вимірів і розкривається новими гранями не тільки в історичних дослідженнях, а також у дослідженнях культурологічних і літературознавчих, де поетика образу аналізується, зокрема, з погляду географічної і ментальної картографії (як-то межі / помежів'я, кордони / позакордоння, топоси, хронотопи та ін., а також міфи і архетипи). Залишимо на узбіччі тему «інтуїтивної Європи» – попри те, що це надзвичайно цікавий психолого-географічний топос, що, безперечно віддзеркалюється не тільки в художній літературі про дві світові війни минулого століття з породженим ними явищем масової еміграції як форми фізичного виживання, а й також у прозі, поезії, есеїстиці про сьогочасну війну, значно ближчу й болючішу для нас не тільки за реальними подіями, а й за екзистенційним розумінням цих психологічних феноменів, що визначають місце й світовідчуження людини в граничних умовах, між життям / смертю. Натомість повернемося до

©Тарнашинська Л., 2026.

Ad Fontes – до тих джерел, які дозволяють зазирнути в глибини першооснов межевої свідомості українця й залишаються суттєвим підґрунтям дорозуміння нашої літератури – як минулої, так і сьогоденної. Це повернення (яке можна також означити як причинки до трансформації художньої свідомості з огляду на цивілізаційні катаклізми) до теми, об яку ламали списи непоодинокі українські дослідники, інтуїтивно, у пошуках і сумнівах прокреслюючи вектори нашого розвитку, тим більш актуальне, що протягом усієї нинішньої війни резонує зі ще не зовсім здійсненим передбаченням В. Яніва, згідно з яким наша межовість із нашої слабкості мала би стати нашою силою [17, с. 140; 11]. Якщо розглядати це питання у фокусі художньої свідомості, то видається слушним спостереження українського філософа І. Лисого щодо того, що Д. Чижевський «особливої ваги надавав тій обставині, що українське культурне життя не було усамостійненим і відокремленим» і вбачає парадокс у тому, що потужно діяв відсутній чинник, точніше – відсутність визначального політичного чинника – власної держави» [4, с. 107]. Ця думка доповнюється, зокрема, позицією іншого філософа – В. Горського, котрий вказував на «опосередкований, «секундарний» характер взаємодії української культури з культурами Заходу і Сходу», хоча й не наголошував на «вимушеному, штучному характері цієї вторинності» [4, с. 107].

Тож у контексті порушеної проблеми **першою** назвемо тезу, сформульовану видатним дослідником-візантологом І. Шевченком: «...ми інстинктивно знаємо, що Схід означає Візантія, а Захід означає Європа» [14, с. 10] (зрештою О. Пахльовська назвою своєї публікації прокреслює вектор «Україна: шлях до Європи через... Константинополь» [6], згодом знову повертаючись до теми європеїзму в українській культурі [7]). С. Кримський також розгортає цю траєкторію у такій філософсько-психологічній проекції: «Хоч перші кроки становлення українського менталітету були позначені впливами Візантії, проте в Україні головний принцип візантизму – панування загального над індивідуальним – не прийняли». Ба більше: «На авансцені історії України завжди були люди вільного ратного духу, ніхто з них не бажав бути глядачем світової драми, усі хотіли бути тільки її акторами. Ця стихія вільної самодіяльності особистості, без якої не можна було вижити в умовах кордонної цивілізації (що протистояла варварству степових набігів)», і жила все «подаліше життя українців» – зрештою, саме «антропоцентризм та пов'язана з ним

ідея етичної цінності особистості була архетиповою для української культури» [3, с. 113]. Схематично образи двох типів цивілізацій (як Схід / Захід) пунктирно відобразив Є. Маланюк у статті «До проблеми класифікації культур («Схід» і «Захід»)), і цитоване тут його визначення є засадничим: *«Їх прийнято у нас, звичайно означати символами “Схід і Захід”. Але ці символи тільки в окремому випадку прибирають льокально-географічний характер і геополітичний зміст. В дійсності символи ці – універсальні й мають, передовсім, значіння філософічне, отже, стисло кажучи, абстрактне. Цілком розділити існуючі конкретні культури за ознаками накреслених вище двох типів не можна»* [5, с. 107] – звісно, останнє твердження набуло подальших інтерпретацій іншими до-слідниками. **Друга теза** належить поняттю *європейської ідентичності* та її конгломерації в ідентичність національну, що особливо проявляється нині, в умовах міграції і, відповідно, ціннісної фрагментації сучасного світу. Інтуїтивно під поняттям «Європа» ми розуміємо саме стару Європу з її усталеним комплексом філософсько-світоглядних, естетичних, екзистенційних основ. При цьому не можна відкидати й усталеного поняття Заходу як «духовного принципу європейської спільноти народів», на чому також наголошує В. Янів, розглядаючи психологічні основи окциденталізму [18, с. 22]. *«...[Н]а Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму»* [2, с. 585] – так означив траєкторію нашої «європейської меланхолії» М. Зеров.

Третя теза пов'язана з важливою екзистенційно-психологічною проблемою *комплексу самоідентифікації*, що апелює до відчуття вторинності або ж, навпаки, досягнення своєї самоцінності й унікальності, підвищення самооцінки – і тут відповідь шукаймо у вище зацитованих спостереженнях С. Кримського. **Четверта теза** фактично впливає із означеної В. Янівим глобальної екзистенційної проблеми, яку дослідник сформулював так: *«Межовість як сила і як слабкість: Україна між Сходом і Заходом»* [17, с. 140]. Вона має низку векторів, які так чи інакше віддзеркалює українська література, зокрема нині в площині, окресленій парадигмою: *межовість як сила/слабкість* у фокусі сьогочасних випробувань України та її віддзеркалення (що зі сфери дуальності переходить у сферу психологічної стійкості) у художньо-образній системі сучасного письменства. **П'ята теза** відсилає до антропологеми *Інший* (тобто *Інший* у

розмаїтті проєкцій *свій / чужий / дотикальний*) та апелює до всіх попередніх тез: вона особливо віддзеркалена в міграційній літературі – як минулого, так і нинішнього століть, значною мірою розкриваючи тему «раціоналістичної Європи» (Ю. Косач). **Шоста теза**, яку можна сформулювати рядками В. Яніва «*Тривожне запитання. Чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом чи ні?*» [18, с. 188] стосується нинішньої епохи цивілізаційних трансформацій, коли можемо говорити як про *стару Європу* [див. 9, с. 435-436] з її «європейським післанництвом» (В. Янів), так і про *Європу нову*, сьогоденну, яка перебуває в процесі складних психологічно-ціннісних перезавантажень і розгортає перед нами низку питань для тих чи тих висновків і передбачень. Вона відкриває перспективу нового інтуїтивно-інтелектуального перепрочитання образу старої Європи у світлі драматичних змін і набутого нами останнім часом колективного національного досвіду, віддзеркаленого в досвіді європейському. **Сьома теза**, що значною мірою акумулює попередні, розгортає бачення перспективи (екзистенційної, психологічної, художньо-образної та ін.) того, як *межовість* географічна *формує*, точніше *переформатовує національну ідентичність*, трансформуючи її (у той чи той спосіб) у нову якість залежно від розгортання самоздійснення людини та нації. При цьому вона асимілює своєрідну «філософію межової ситуації», вироблену в реаліях пограничних межових обставинах, напрацьовану віками «ментальну захисну смугу», де викристалізувалися такі психологічні чинники, як протистояння загарбникам, готовність до захисту й боротьби за свою суверенність, долаючи бар'єри притягання / опозиції. Ми нині усвідомлюємо, що є творцями нової ідентичності та свідками засвоєння її масовою свідомістю загалом і художньою свідомістю зокрема, відчуваємо очищення її від комплексу вторинності, підвищення самооцінки сучасної української людини, котра через трагічні події стала відкритою світові (на жаль, перетворившись із людини-мандрівника на людину-втїкача). Цьому значною мірою і сприяє сучасне українське письменство – почитаймо лишень численну міграційну документальну й художню літературу чи навіть соцмережі. Однак проблема, звісно ж, залишається, якщо, сказати б, не поглиблюється – якраз із причини цих складних міграційних процесів і психологічних свідомісних трансформацій. І це навіть не про травму (хоча про неї також), а про самоусвідомлення: адже українці завжди були не тільки інтуїтивно-рефлексивними, а й спостережливими і самовимогливими, вміли

бачити й порівнювати, зміщуючи фокус уваги з відвертої раціональності на загальнолюдські цінності, які далеко не завжди перебувають у площині банальних вигод.

Надзвичайно цікавий екскурс у цю широку й складну проблематику зробила наша сучасниця, історикиня Наталя Яковенко в дослідженні «Україна між Сходом і Заходом»: проекція однієї ідеї» [15], аналізуючи різні дослідницькі гіпотези та інтерпретації від глибини віків до нині з численними посиланнями на першоджерела, розлогими цитуваннями й ґрунтовними власними спостереженнями. Важливими є для нас зауваги щодо інтерпретаційних тенденцій ближчого до нас часу. Так, вона наголошує на тому, що «західний» акцент *«ідеї України-пограниччя ніс особливе навантаження, бо виокремлював для українців власний – поза Росією – культурний простір, що сприймалася як національна емансипація»* [15]. Дослідниця акцентує увагу на відносно ліберальних 1960-х рр. із їхнім «духом свободи», що дозволило переступити «небезпечну доти межу», внаслідок чого рефлексії на тему «європейського коріння» української культури «стали множитися лавинно» – і це «бунтівне нововведення культурологів цензура не зуміла викоринити і з наступом реакції»: тож у другій половині 1970-х – середині 1980-х у світ виходить «представницька кількість праць указаної орієнтації, хіба що замаскованих ритуальним поклоном у бік «братніх зв'язків» українського та російського народів» [15]. І як приклад наводить той факт, що навіть у «такому сервілістському опусі», як 10-томна «Історія Української РСР» 1977-1979 рр., розділ про культуру XVI-XVII ст. «містить згадки про запозичення «позитивних досягнень» західно-європейської культури» [15]. Уся ця «внутрішня налаштованість на перемини», за Н. Яковенко, стимулювала аж три (перші за кілька десятиліть) інтелектуальні поштовхи ззовні: з боку еміграційної україністики й з боку російської та польської культурології. Той факт, що «найраніше про «спорідненість з Європою» заговорили історики літератури», спонукало її вивести головний слід до робіт Дмитра Чижевського. Цитую: *«В осмислюванні упродовж 1940-х, а завершений і виданий 1956 р. “Історії української літератури” Чижевський, іронізуючи над примітивним соціологізмом радянського літературознавства, пропонував, серед іншого, принципово нову періодизацію українського письменства XVI-XVIII ст. на підставі “стильових епох”, скоординовану з загальноєвропейськими Ренесансом, Реформацією, Бароко, Класицизмом. Позаяк праці «буржуазно-*

націоналістичних фальсифікаторів» за «залізну завісу» так просто не потрапляли, можна припустити, що шлях цієї книжки в Україну мав «детективні ознаки» [15]. Уперше публічно реферовані в статтях О. Білецького (попри різні реверанси у бік тогочасних табу й заборон) міркування Д. Чижевського, судячи з того, як часто згадувано в працях українських радянських істориків культури про важливість періодизації, таки мусили відіграти роль інтелектуального поштовху [15]. Залишимо поза рамками цього тексту розвідки тодішніх російських славістів, до яких заради справедливості також апелює дослідниця, натомість варто наголосити на важливості дослідженого нею питання появи низки ґрунтовних праць у польській гуманітаристиці ще в період комуністичного режиму. Однак і ті праці мали свою специфіку, до якої не будемо тут вдаватися, як і не будемо звертатися до теми польських досліджень щодо «образу роздвоєного Заходу», де спостерігаються певні зміщення смислових акцентів, натомість зробимо наголос словами авторки: *«Метанаукова функція кон-цепту “західності” української культури ще яскравіше проявилася на зламі 1980-х – 1990-х рр., тобто напередодні проголошення й у перші роки незалежності. Набувши приголомшливої популярності, ця ідея віддзеркалювала щире віру інтелігенції в те, що “європейське культурне коріння” допоможе Україні легко “повернутися до Європи”»* [15].

Н. Яковенко зазначає, що величезну роль у розповсюдженні прозахідної ідентичності відіграли також, з одного боку, масові перевидання раніше неприступних праць еміграційної україністики 1930 – 1950-х рр., які сприймалися як «несфальшоване» прочитання минулого, а з іншого – такі суто побутові чинники, як вестернізація телебачення та схилення перед європейськими стандартами побуту – «євромрією» мешканців постсоціалістичного простору. Розглядаючи тодішні наукові позиції, вона зазначає, що тут можна говорити «радіше про метафізичне бачення життєпростору «нації» як певної самодостатності, яке бере початок у романтичному націоналізмі», чіїми адептами несподівано називає, крім істориків старшого покоління, переважно літераторів, тобто людей, «за родом занять» схильних «конструювати романтизовані символи» [15]. Дослідниця також звертає увагу на те, що «середнє покоління науковців» здебільшого орієнтується на міжвоєнну та повоєнну емігрантську думку, адже, на відміну від молодших колег, вони не володіли іноземними мовами. Не певна, що можна цілком погодитися з її думкою, нібито з ентузіазмом

підхопивши, серед іншого, проголошену в 1920-ті роки формулу України як простору «між Сходом і Заходом», українські вчені акцентують у ній лише її «західний» складник. Дослідниця зазначає, що *«невелика поки що частина дослідників (переважно молодшого покоління) скептично сприймає й анахронізми адептів «національної історії», й безадресний ентузіазм прихильників “європейськості” України»* [15] – еталоном для них служать якраз праці сучасних американських і канадських українців.

Як визнана полоністка, Н. Яковенко велику частину свого дослідження присвячує працям і концепціям польських науковців, зазначаючи при цьому, що там *«також визнають формулу України як простору “між Сходом і Заходом”, проте “західні” елементи українського минулого ототожнюються насамперед із пересадкою “латинської” культурної традиції через Польщу, зокрема – завдяки феномену поліетнічної та поліконфесійної Речі Посполитої, органічною частиною якої була Україна»* [15]. Цікавою є тут акцентація на тому, що в жодному зі згаданих дискурсів не присутній Схід. Він і надалі залишається, кажучи словами Івана Лисяка-Рудницького, «не інтерналізований» в українське сприйняття власного життєпростору. Певним підсумком можна вважати наступні рядки: *«Загалом же можна сконстатувати, що простір “між Сходом і Заходом”, на якому Вячеслав Липинський іще 1923 р. закликав гармонізувати крайнощі “західного” і “східного” полюсів України, остаточно змістився у бік Заходу»* [15]. Дослідниця зазначає, що частину публікацій просто не помітили, а між тим у них також є чимало цікавого «від супротивного», наприклад, публікацію з провокативною гіпотезою Ярослава Дашкевича про територію України як один із Великих Кордонів (the Great Frontier) між культурами Заходу і не-Заходу, регіону, де «тюркський фактор виступав органічною частиною життя слов'янського етносу» [15]. Наступне звучить як уточнення до сформульованої вище тези третьої: *«Все це вказує на те, що окрім “Заходу” також кожен зі “Сходів” залишив в давній історії України “яскраві сліди”, які химерно перемішувалися як між собою, так і з репліками “Заходу” і це свідчення того, наскільки складною залишається проблема самоідентифікації, зокрема й культурної»* [15].

Звісно, усе побіжно тут оглянуте залишається здебільшого проблемою істориків, але й літераторам, а відтак і літературознавцям є над чим замислитися, адже територія України, завдяки своєму географічному розташуванню *«на стику Євразійського Степу і двох*

масивів європейської (“візантійської” та “латинської”) культур, справді є “перехрестям” між Азією, православною Європою та “латинською” Європою» [15]. У цьому висновку Н. Яковенко також спирається на думку І. Шевченка, що «культурні контакти України зі “справжнім” Сходом у наших літературних джерелах представлені надто скупо, а то й “просіяні”. Це могло статися почасти тому, що самі ці контакти часом здійснювалися на субкультурному рівні, а почасти через конфесійну упередженість самих джерел» [14, с. 7]. Власне, у такий спосіб історики розгортають дискусію «довкола проблеми, що її півтора століття тому афористично сформулював самотній на ті часи опонент романтично-народницької історіографії Пантелеймон Куліш: “Українці лежать головою до Європи, а ногами до Азії”» [15].

Однак наші зацікавлення й переосмислення виходять поза межі історичних реалій та їх інтерпретацій. Глибше збагнути загальні питання світобудови та її глобальних перетворень у процесі цивілізаційних зрушень допоможе ґрунтовна міждисциплінарна праця В. Широкова «Еволюція світу та еволюція мови» [13]. Хоча це «читання» мови формул, таблиць і складних гіпотез попри притягальність такого глибокого зондування цивілізаційних «температур» сучасного світу навряд чи розраховано на літературознавців, усе ж наважуся перекинути місточок між подіями нинішніх цивілізаційних криз і трансформацій та авторською концепцією загальної теорії еволюції (з почасти футурологічними науковими тезами) нашого академічного колеги. Праця ґрунтується на трьох фундаментальних законах еволюції включно із механізмом еволюції як універсального принципу функціонування складних систем і проектується на можливості для подолання сучасних світових криз еволюційного походження і мають як контрольовані (керовані), так і неконтрольовані (некеровані) та перехідні умовно контрольовані (умовно керовані) зони. У цю гіпотезу, що узагальнює шляхи цивілізаційного розвитку, вписується також аналіз еволюційних аспектів мови шляхом застосування викладеної загальної теорії еволюції до мовних, інформаційних та інтелектуальних властивостей світу, що дає ключ до аналізу явищ і процесів не тільки природної, а й соціальної історії в межах єдиної методології. Вона й відкриває шлях до аналізу криз сучасного світопорядку: для цього дослідник використовує поняття тризонної структури як універсального факту еволюційної концепції («Світла», «Сіра» й «Темна» зони, що апелює

до світлих, сірих і темних сторін буття – власне, у таких трьох «зонах» і відбуваються зазвичай розгортання сюжетних ліній та еволюція нарративних структур художнього тексту). Відчутне тяжіння гіпотез ученого до «теорії катастроф»: у праці чітко прокреслюється думка, що закони еволюції неодмінно передбачають катастрофи як необхідний етап перебігу еволюційних подій, однак ми й самі з набуттям життєвого досвіду дедалі більше розуміємо закони світопорядку з його механізмами еволюції буття через випробування, протистояння і збройні сутички й війни, – і ці «темні» сторони буття ілюструють еволюційну складність людських суспільств, суперечливий розвиток їхніх структур та елементів, на яких науковці можуть вибудовувати зокрема й футурологічні гіпотези, а письменники – створювати художні тексти з власними інтуїтивними передбаченнями й застереженнями, як це вдається прозірково робити у своїх антиутопіях Ю. Щербак.

Російська повномасштабна агресія проти суверенної України як потужний трагічний виклик геополітичній суб'єктності України та самому її існуванню розгортає й поглиблює цивілізаційну проблему світових трансформацій, коли оголюються екзистенційні проблеми межовості як сили / слабкості, випробування стійкості, розумінням і дотриманням гуманітарної складової в будь-яких, зокрема в кровопролитних протистояннях – і все це в парадигмі загальнолюдських, зокрема європейських, цінностей, які зазнають нині глибоких перереформативань. У цьому контексті особливо актуальною є низка праць історикіні Лариси Якубової, зокрема «Русский мир в Україні: на краю прірви», «До свободи крізь вогонь: Україна проти рашизму», що продовжує й поглиблює тему її попередньої книги «Євразійський розлом. Україна в добу гібридних викликів» [16]. Наскрізним у них є доказове переконання, що російсько-українська гібридна війна як новітній неоімперський проєкт переросла у війну повномасштабну з далекосяжною метою геноциду українського народу й перетворилася на потужний важіль трансформації сучасного світу навіть попри те, що більшість геополітичних «гравців» досі сприймають її з великою часткою скептицизму. Так, незаперечною є думка авторки, що євразійський геополітичний простір перебуває в процесі масштабної трансформації, яка докорінно змінить усіх учасників цих складних процесів. Цивілізаційне протистояння українського й російського «проєктів» на зламі євроазійського поділу чітко показало світоглядні цінності старої й нової Європи, актуалізувало проблему вибору між

ними (загальнолюдськими цінностями) й раціональністю (знову пригадується визначення Ю. Косача «раціоналістична Європа»)

Окремі письменники, як-от Ю. Щербак, якщо розглядати жанр антиутопії проєкцією майбутнього, працюють у парадигмі перспективи «проспективного прогнозування» (П. Рікер). Воно розгортає, як зазначає філософ, чотири рівні основоположних питань. *Перший* апелює до питання незалежності людини. Проте, проблема незалежності – це «*проблема бажання*», тож «людина проспективного прогнозування не є нейтральною, вона служить людині бажання» [8, с. 314, 315] – і ця теза є *другою* в переліку запропонованої ієрархії. Тут філософ виходить із того, що диктатор завжди служить своїй внутрішній «людині бажання», керуючись її імпульсами, які перекреслюють у ній чільне рікерівське «питання незалежності» людини, бо саме в цьому проявляється «питання бажання». Так формулює свій філософський постулат дослідник. І *третій* постулат рікерівської рефлексії – це «питання сили» [8, с. 314], яке фактично «стосується могутності» [8, с. 317] і відкриває завісу над незалежністю, втіхою, могутністю – порядок, визначений філософом, однак зрозуміло, що одне залежить від іншого. І саме в цій площині й у такій послідовності криються всі загрози диктатур, оскільки «аж ніяк не можна бути певним, що людству пощастить позбутися своєї мрії про могутність у національному масштабі» [8, с. 317]. Адже, переконаний П. Рікер, якщо «нам і вдалося щось відкрити протягом цих останніх десятиріч (нагадую, більшість статей, що ввійшли до видання «Історія та істина», були написані в 1950-х рр., тим більше вражає прозорливість автора – Л.Т.), то це те, що національні претензії та національне вихваляння не відступили у світі ані на крок» [8, с. 317], прямо апелюючи до «проблеми фашизму», яка досі «виникала лише в масштабі однієї країни, як у Італії або в Німеччині. Відповідно, з цих трьох впливає і *четверте* – «питання нонсенсу» [8, с. 314], що може «завтра постати в масштабі світовому як один із шляхів, яким людство може прийти до єдності. Та навіть якби ми припустили, що ці дві проблеми – суперництво в могутності між націями та загроза утворення міжнародної диктатури – були виключені, я вважаю, що сам задум проспективного прогнозування включає в себе здійснення влади в набагато витонченіший спосіб» [8, с. 317]. Тож заключне «питання нонсенсу» впливає з усіх попередніх, які філософ також сміливо взаємопов'язує, мислячи категоріями граничного, з пошуками того, «як стати безсмертними», намагаючись

для цього «знищити розкол у просторі й часі, зробивши себе майже всюдисущими завдяки підкоренню швидкості»: «ми хочемо панувати над речами, панувати над іншими людьми, і це відношення домінації, безперечно, не тільки утворює нову пастку, а й веде за собою нову форму вбогості» [8, с. 317], яка має цілу взаємозалежну низку суперечностей і взаємовиключень, що корелюють із питаннями цінностей і моралі.

Звісно, у цьому контексті роль письменника як творчої особистості, від якої значною мірою залежить нарративне конструювання персональної, національної і художньо-образної ідентичностей, значно ускладнюється, адже парадигма воєнного досвіду, осмислення морально-психологічних випробувань та уроків також зазнає перегляду – недаремно ж література нині ілюстративно заявляє про себе світові назвою книжки Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає» [1], апелюючи до роману класика світової літератури Е. Гемінгвея «Прощавай, зброе!» (1929) про реалії Першої світової війни. З-поміж емоційних відгуків у соцмережах привертають увагу, зокрема, такі рядки: «Ця книга нічого не пояснює – вона б'є в нерв». І ці свідчення солдата, подані через фрагментарні тексти, сні й спогади, розгортають інший пласт межової свідомості – не в геополітичному, а в психологічному вимірі: життя на лінії життя / смерті, на межі можливого. І це цілком природно й пояснимо: подати художньо-образний зліпок зламу свідомості через психологічні реакції та їхнє внутрішнє «засвоєння», тоді як інший, пласт, що лежить у царині причин і наслідків як подія трансформаційного штибу, очікує на своє пропрацювання з позиції часової відстані. Тоді, очевидно, втрапить свою актуальність дискусія, розпочата фейсбучним дописом Антона Чеха наприкінці 2025 р. із його відвертим зізнанням про вичерпаність воєнної теми: «...нам немає про що писати. Те, що нас усіх дивувало у перший і навіть другий роки великої війни тепер стало буденністю щоденних новин. Неймовірні історії, непересічні біографії, кульбіти долі, перетини надзвичайного. З кожної такої історії можна було побудувати роман. Кожного героя подібної історії можна канонізувати головним протагоністом української літератури. Нині все це втратило сенс. У літературному розумінні. Ми це вже чули, читали, бачили в прямому ефірі. Українці наповнили культуру змістом по вінця, і зміст втратив актуальність» [Режим доступу: <https://chytomo.com/literaturni-diiachi-obhovoriuiut-te-te-iakym-ie-stanovyshche-suchasnoi-ukrainskoi-literatury/>].

Отже, нині, в епоху російсько-української повномасштабної війни і світових воєнних конфліктів, коли культура заявляє про себе насамперед як «антитеза світового зла» [див: 9], а Україна здобувається на новий голос у просторі європейських парадигм, питання повноголосся воєнної теми залишається відкритим для нового творчого пошуку. І тут знову варто актуалізувати філософсько-культурологічні сенси П. Рікера, котрий добре бачив і відчував роль культури / літератури в цивілізаційному поступі людства, хоча й застерігав, що творчість «непідвладна ані прогнозам чи передбаченням, ані плануванню, ані рішенням хай там якої партії чи держави» [8, с. 303]: *«Митець – якщо ми розглянемо його як учасника культурної творчості – виражає дух свого народу лише в тому випадку якщо він не має наміру це робити і якщо ніхто ним не командує»* [8, с. 303]. Тож, очевидно, мусимо мати сміливість проєктувати майбутнє української літератури поза межами сьогоденного болю, десь у неосмисленому ще повною мірою просторі України між «Сходом і Заходом», надто в епоху «постгуманізму» чи, як формулюють це деякі вчені, зокрема Н. Хамітов, «нового гуманізму» [див: 9]. Адже, за П. Рікером, література помирає, як тільки перестає «оновлюватися, відроджуватися». Тому варто, очевидно, актуалізувати його думку, що має настати час, щоб *«з'явився письменник, мислитель, мудрець, людина високого духовного злету, яка оживила б культуру й не побоялася втягти її в нову авантюру, де на неї чекає безліч небезпек»* [8, с. 303]. Ба більше: *«Про те, що митець справді проник своїм зором до гобелена фундаментальних образів, які сформували культуру його народу, ми довідуємося лише згодом; лише тоді, коли народиться новий витвір мистецтва, нам випадає нагода зрозуміти, в якому напрямку розвивається культура цього народу. Ми тим менше спроможні це передбачити, що поява великих творів мистецтва завжди спричиняє скандал, треба спочатку розбити хибні образи, в яких бачить себе той або той народ»* [8, с. 303]. І це останнє – ключове, оскільки стосується національної і культурної ідентичності, ідентичності України між Сходом і Заходом, де оце «між», як переконуємося, і формує її плинність, а якщо висловлюватися точніше й коректніше, збагачення її традиційних віковичних засад новим екзистенційним досвідом, зокрема й таким трагічним, який набуваємо в сьогоденній боротьбі й протистоянні світовому злу. І тут, як завжди слово за літературою, адже саме культура *«охоплює не лише категоріальні структури, типи мислення, парадигми життя, а й*

ціннісні орієнтири» [4, с. 52] – саме те, що вберігає світло від темряви. Однак при цьому діє також застереження П. Рікера щодо того, що «народ мусить міцно закоренитися у своєму минулому, відродити свою національну душу, щоб знайти в собі снагу відкинути ідентичність, нав'язувану колонізатором», стоячи перед складним завданням: «розбудити з її глибокого сну стародавню культуру й увійти у вселенську цивілізацію» [8, с. 299], при цьому дещо застережливо, але й інтригуюче звучить застереження: «Той факт, що вселенська універсальна цивілізація давно живиться від європейського вогнища, сприяв ілюзії, ніби європейська культура і є, фактично та юридично, культурою універсальною» [8, с. 299], яка може наражати на цілу низку небезпек, які варто осмислити під кутом зору цього дослідника.

Отже, найцікавіше ще попереду...

Список використаних джерел

1. Дронь А. *Гемінгвей нічого не знає*. Львів: Вид-во Старого Лева. 2025.
2. Зеров М. *Ad Fontes*. У кн.: Зеров М. *Твори*: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 568-588.
3. Кримський С. *Ранкові роздуми*. Київ: Майстерня Білецьких, 2009.
4. Лисий І. *Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013.
5. Маланюк Є. До проблеми класифікації культур («Схід» і «Захід»). *Основа*, 1997, № 33(11).
6. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи через... *Константинополь*. Ст. 1. *Сучасність*, 1994, 1.
7. Пахльовська О. Україна і Європа в 2001... *Сучасність*, 2001, 7-8.
8. Рікер П. *Істина та історія* / пер. з фр. В Шовкуна. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», Університетське вид-во «Пульсари», 2001.
9. Тарнашинська Л. Культура як антитеза „світового зла”: трансформація викликів, запитань, пропозицій. *Studia Ukrainica posnaniensia*, vol. XIII/1: 2025, pp. 65–79.
10. Тарнашинська Л. «...Чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом?..» (до питання «інтуїтивної Європи» та «європейського месіанства»). У кн.: Тарнашинська Л. *Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2008. С.433 – 452.
11. Тарнашинська Л. Кілька незасвоених уроків Володимира Яніва. *Збруч*. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/115040>

12. Чижевський Д. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*. Нью-Йорк: УВАН, 1956.
13. Широков В. Еволюція світу та еволюція мови. *Наукова думка*, 2024.
14. Шевченко І. *Нариси з історії культури до початку XVIII ст.* / Авториз. пер. з англ. М. Габлевич. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001.
15. Яковенко Н. Україна між Сходом і Заходом»: проєкція однієї ідеї. *Ізборник*. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/yakovenko/yak13.htm>
16. Якубова Л. «Русский мир» в Україні: на краю прірви (К: Кліо, 2018); Якубова Л.: Євразійський розлам. Україна в добу гібридних викликів (К.: Кліо, 2020); Якубова Л. До свободи крізь вогонь: Україна проти рашизму (К.: Кліо, 2023); Якубова Л. Рашизм: звір з безодні (К.: Академперіодика, 2023).
17. Янів В. *Нариси до історії української етнопсихології*. Мюнхен: УВУ, 1993.
18. Янів В. *Психологічні основи окциденталізму*. Мюнхен: УВУ, 1996.

Дмитро ЧИСТЯК

*доктор філологічних наук,
професор кафедри романської філології,
Навчально-науковий інститут філології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
м. Київ*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0081-7806>

ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ФРАНКОМОВНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ: ЗДОБУТКИ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Дослідження сучасного перекладознавства дедалі більше привертають увагу українських філологів, що відповідає постструктуралістським тенденціям міждисциплінарних студій у гуманітарних науках. Перекладознавство, відносно молода наука, яка, тим не менш, супроводжує діяльність людини протягом століть, потребує діахронічного вивчення перекладів, оскільки історія перекладів,

©Чистяк Д., 2026.

передусім художніх, залишається важливим джерелом для розробки майбутніх дослідницьких перспектив. Вивчення культурних взаємин між Україною та франкомовними країнами завжди було пріоритетним для українських філологів, особливо з огляду на місце, яке посідає франкомовний світ в архітектурі Європи, і навіть далеко за її межами, з його величезним культурним потенціалом у рамках Міжнародної організації франкофонії, асоційованим членом якої обрано нашу країну. Видатні постаті української літератури відіграли вирішальну роль у збереженні нашої спадщини та в боротьбі нашого народу за свою ідентичність. У ці драматичні, але історичні часи такі постаті становлять особливий інтерес, оскільки вони можуть сприяти популяризації культури нашої країни за кордоном, розвиткові багатосторонніх відносин, кампанії на підтримку України в іноземних ЗМІ тощо. Символічна постать Тараса Шевченка може стати взірцем для концептуалізації образу України за кордоном з огляду на виняткову роль його творчості в становленні українського письменства, а тому проблеми рецепції та інтерпретації його творчості через переклад видається надзвичайно актуальним.

Метою нашої доповіді є висвітлення проблеми рецепції й інтерпретації поетичної творчості Тараса Шевченка у франкомовному культурному ареалі для виділення проблем і перспектив подальшої аналітики.

Історія франкомовних перекладів творів Тараса Шевченка триває понад півтора століття, вочевидь, відтоді, як французький дипломат барон Адольф д'Авріль 1868 р. у виданні «*Voyage Sentimental dans les pays Slaves par Cyrille*» (Сентиментальна подорож Сиріля слов'янськими країнами) подав переклад уривків із поезій Шевченка «Тарасова ніч» і «Гамалія». Цю захопливу 150-літню рецепцію розглянув у ґрунтовних розвідках проф. Олександр Чередниченко, зокрема у підготовленій Інститутом філології у 2014 р. колективній монографії «Шевченкознавство в сучасному світі». У ній автор, зокрема, наголошує на потребі «зібрати і опублікувати всі наявні французькі переклади шевченкових творів поряд з оригіналами», адже «така Антологія мала би велику культурницьку і дослідницьку вагу» [2, с. 294]. Цілком погоджуючись із цією тезою відомого романіста, спробуємо простежити, яким чином відбувається франкомовна перекладацька рецепція творчості Кобзаря в найновіших виданнях, а також сформулювати основні принципи для подальшої роботи в цьому напрямі. Низку інших проблем розгляду перекладів творів Тараса

Шевченка французькою мовою викладено в інших наших працях [3; 12]. Було проведено діахронічний перекладознавчий аналіз перекладів поезії Тараса Шевченка французькою мовою, з компаративним розглядом діаспорної та вітчизняної перекладацьких традицій у широкому соціокультурному контексті.

Передусім маємо зауважити, що у франкомовному культурному ареалі у II пол. XX ст. було створено низку видань шевченкових поетичних перекладів. Перше з них – підготовлені «Вибрані твори» в авторитетній серії «Поети нашого часу» (Випуск 110) паризького видавництва П'єра Сегерса 1961 р. під егідою Національної комісії УРСР при ЮНЕСКО, із 45-сторінковим переднім словом М. Рильського та О. Дейча в перекладах знаного французького поета Ежена Гійвіка. Це видання можна вважати на сьогодні найуспішнішим видавничим проектом творів Шевченка французькою. Ім'я Кобзаря стоїть у цій серії поруч із такими поетами як Георг Траклъ, Стефан Малларме, Моріс Метерлінк, Рабіндранат Тагор, Емілі Дікінсон, Райнер Марія Рільке і Волт Вітмен. Звичайно ж, іще Г.П. Кочур [1, с. 243–247] зауважував лексичну надлишковість, порушення принципу еквілінеарності, деконцентрацію поетичного змісту, а також відмову від збереження основних ритміко-мелодичних особливостей шевченкової мови, однак поетичний талант Е. Гійвіка зумів передати дискурсивний зміст поетового мовлення на високому естетичному рівні. Зауважимо, що саме видання Е. Гійвіка мало найбільший розголос і залишається приступним для франкомовного читача в найбільших французьких книгозбірнях та в букіністичній торгівлі.

Промовистий факт – після початку повномасштабної російської агресії навесні 2022 року видавництво П'єра Сегерса передрукувало саме видання 1961 року під назвою «Не вмирає душа наша...» з передмовою Андре Марковіча. Цей перекладач російських авторів у передньому слові зауважує, що «не буде говорити про життя Тараса Шевченка», зате згадує і що він народився в один рік із Лермонтовим, і що його «вкупили з кріпацтва два найбільших російських митці тієї пори (художник Карл Брюллов і поет Василій Жуковський)» [8, с. 4], розвиваючи цей русофільський дискурс до ідеї, що Кобзар «закликав створити нову Україну, проте не на протигагу Росії як такої, а на протигагу Росії імперській», дає своєрідну інтерпретацію розвитку української мови, біля витоків правопису якої стояв саме Шевченко, натомість відзначає високий рівень

Е. Гійвіка попри незнання тим української (та й російської) мов (у передмові перекладача передрукованої у 2022 році приміром ідеться про те, що Шевченко – автор 20 романів). Під час нашої спільної радіо-передачі на Радіо «Франс Кюльтюр» у квітні 2022 року я наголошував на неприпустимості таких химерних інтерпретацій шевченкової поетики, що свідчить про брак поваги до творчого доробку нашого генія, на що пан Маркович запросто зауважив, що української він не знає, а тому скористався послугами знайомих українців для написання переднього слова...

Іншим вагомим здобутком франкомовного шевченкознавства стали стереотипні видання «Taras Chevtchenko, 1814–1861. Sa vie et son oeuvre» за редакцією акад. Аркадія Жуковського і Калени Угрин (Перша українська французька друкарня, 1964 р.; репринтне – Видавництво Дю Дофен, 2004 р.), до яких, зокрема, увійшла низка французьких перекладів поезій Кобзаря, які також представлені у виданні «Anthologie de la littérature ulrainienne du XIe au XXe siècle» (Антологія української літератури від XI до XX ст.), що вийшло у світ 2004 р. у київському видавництві Олени Теліги заходом європейського відділу НТШ. Утім, жодне з цих видань не приступне французьким читачам, адже не було закаталогізовано у Національній бібліотеці Франції. Ці антологічні збірки, що стали бібліографічною рідкістю, подають комплексне бачення шевченкового слова від переспівів першої половини XX ст. (серед яких є й талановиті відтворення, приміром «Садок вишневий коло хати...» Фернана Мазада, «Минають дні...» Мирослави Маслов, «Мені однаково...» Шарля Гійяка), але переважна більшість перекладів, виконана діаспорною громадою, постає своєрідним інтерлінеарієм, який може хіба що бути джерелом для подальших поетичних версій, адже, подеколи відтворюючи формальні особливості оригіналу, не може дорівнятися до поетичного хисту Е. Гійвіка чи Ф. Мазада.

Не представлене в Національній бібліотеці Франції й підготовлене у 1978 р. київським видавництвом «Дніпро» франкомовне видання «Вибраних творів» Кобзаря з коментарями чл.-кор. АН УРСР Євгена Кирилюка. Можна стверджувати, що це видання, ошатно ілюстроване малярськими роботами поета, зберігає й певну естетичну цінність, адже, загалом дотримуючись ритмічно-мелодичної структури шевченкового вірша, перекладачі творчо переосмислили його й у деяких найбільш удалих варіантах (як у перекладі «Заповіту» чи «Думи мої...» Анрі Абріля чи «Думки» Ніни Нассакіної) можуть за

фахового редакційного втручання конкурувати з французькими перекладачами. Прикрий факт стався у видавництві «Дніпро» у 2014 році: на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за програмою «Українська книга» вийшло друком так зване «нове видання» в перекладі «Вікторії Куликової» накладом 1000 примірників. Насправді таємнича псевдо-перекладачка пані Куликова нічого для цього видання не переклала, післямови та приміток не писала, адже йдеться про недолугий репринт видання 1978 р., цього разу без зазначення перекладачів Анрі Абріля, Ніни Нассакіної, Олександра Карвовського і Казимира Шиманського та коментатора Євгена Кирилюка. Замість них є лише псевдо-перекладач Куликова! Натомість видання рясніє грубими друкарськими помилками... Дивно і прикро, що цей аморальний факт порушення авторського права не зауважили й анонімне плагіаторське видання потрапило в бібліотечну систему.

Своєрідну спробу критичного синтезу цих трьох (двох французьких і дніпрянського) видань було втілено в канадському виданні «Kobzar. Ukrainian poetry of Taras Shevchenko», яке побачило світ у 2014 р. до 200-ліття поета заходом Музею Тараса Шевченка в Торонто за редакцією Ендрю Грегоровича й у якому канадському читачеві, окрім української й англійської версій творів, пропонується також франкомовна версія. Зауважимо, що франкомовна вибірка, здійснена Вікторією МакХейл і Елізабет Звірховські, надає перевагу саме радянському перекладному виданню, вочевидь, через адекватніше відтворення формальної структури першотвору (24 позиції). На другому місці за кількістю відтворень подано переклади Е. Гійвіка (12 позицій) і лише на третьому – тексти з діаспорних видань (10 позицій). Розраховане на канадського читача видання було ката-логізовано також і в Національну бібліотеку Франції.

Знаковою подією можна вважати вихід у світ у новоствореному паризькому видавництві «Vleu et Jaune» (Блакитне та Жовте) у 2015 р. за редакцією Тетяни Сирочук збірки Тараса Шевченка «Кобзар», до якої ввійшли 8 творів (із першого видання 1840 р., з вилученням цензурних купюр). Перевагою цього видання в перекладах Дарії Кларінар, Жюстін Горецької, Енгеррана Массі, Софі Сайо й Тетяни Сирочук є розгалужена система приміток до пояснення українських культурних реалій, переклад яких у тексті здебільшого не наводиться. Через це інформативна функція перекладів виступає на перший план, затіняючи естетичну, а цілковите недотримання

ритмічно-мелодичної структури оригіналу навряд чи можна вважати вмотивованим, що загалом наближає відтворення до підрядкового тексту. Окремо слід відзначити переклади Дарії Кларінар, що характеризуються вишуканішою мелодичністю й тоншою увагою до відтворення образно-символічного рівня художнього твору.

Наше ж франкомовне видання «Testament» (Заповіт) вийшло друком 2014 році в паризькому видавництві «Institut culturel de Solenzara» під егідою Європейської академії наук, мистецтв і літератури в Парижі за підтримки Президента МАН України С.О. Довгого та було презентовано на святкуванні 200-ліття Тараса Шевченка в Сенаті Франції й Українському культурному центрі в Парижі за участю народного артиста України Фемія Мустафаєва. У ньому – мій переклад 12 поезій Кобзаря з паралельним нотним текстом на музику чи в обробці Данила Крижанівського («Реве та стогне Дніпр широкий»), Миколи Лисенка («Огні горять», «Зоре моя вечірняя...», «Ой одна я, одна...»), «Буває, іноді старий...», «Чого мені тяжко?», «Мені однаково»), Григорія Верьовки («По діброві вітер виє...»), Дениса Бонковського («Нащо мені чорні брови?», Юлія Мейтуса («Од села до села...»), Льва Остріна (Думи мої...») та Кирила Стеценка («Заповіт»). У збірці подано передмови академіка С. Довгого та професора Ю. Мосенкіса, які висвітлили актуальність поетичного доробку Тараса Шевченка для франкомовного читача, а відомий мистецтвознавець, професор Д. Горбачов і професор О. Соломарська зупинилися на особливостях малярської спадщини Кобзаря в контексті романтичного та навіть сюрреалістичного європейського образотворчого та літературного мистецтва, адже видання проілюстроване шевченковими портретами та гравюрами.

Книгу відкриває передмова академіка НАН України Станіслава Довгого «Шевченко в наших серцях», а в нашій спільній з академіком НАМ України Юрієм Мосенкісом статті «Друге століття заповітів Тараса Шевченка» висвітлюємо актуальність поезії Шевченка та музичної творчості на вірші Кобзаря для франкомовного читача. Водночас ми намагалися вписати цю роботу в тисячолітню традицію української літератури: *«Шевченко – яскравий представник романтизму, звідси – зацікавленість старовиною, передусім дохристиянською, античною міфологією, першими етапами історії. За духовні орієнтири йому правили Київська Русь і Козацька республіка для поета найбільш захопленими етапами історії є Київська Русь і Козацька республіка <...> Шевченко – носій фольклорного світогляду,*

і його поезії нерідко ставали народними піснями <...> Шевченко – творець громадянської лірики з яким соціальним звучанням і політичною спрямованістю» [10, с. 8]. Така перспектива пропонує французькому читачеві можливість розглянути багату традицію української культури, яка розвивалася на перехресті візантійської та східноєвропейської культур, а згадка історичних постатей, таких як Богдан Хмельницький чи Іван Мазепа, поряд із російськими та польськими політиками, підкреслює соціокультурну напругу різних епох. Коментатори також відзначають роль Тараса Шевченка як реформатора української мови та важливого новатора в романтичній літературній практиці свого часу. Водночас підкреслено й особливі заслуги Кобзаря у формуванні нової української літератури: «Шевченко – реформатор нової української літератури (його попередниками до кінця XVIII ст. писали книжкою мовою, відмінною від народної, а твори попередників першої половини XIX ст. були обмежені жанрово й тематично) і нової української мов. Утім, на відміну від нинішніх норм, поет значно частіше використовував лексику старослов'янської мови – офіційної мови найважливіших, переважно релігійних, документів Київської Русі, вбачаючи в цій мові не просто потужний стилістичний ресурс, а засіб духовного піднесення, зважаючи на традиційний контекст відповідних словесних одиниць» [10, с. 10]. Наголос Тараса Шевченка на традиції церковнослов'янської та народної української мови (які, як показують сучасні лінгвістичні дослідження, походять із запасу середньовічної протоукраїнської), таким чином дає зрозуміти франкомовній публіці, що літературна українська мова є продовженням культурної практики Київської Русі, яку також оспівував Поет.

З другого боку, у передмові відомих фахівців з теорії мистецтва та літературної стилістики, професорів Дмитра Горбачова та Олени Соломарської «Людина, що випередила свій час» акцентується увага на особливостях взаємодії письменницької та малярської творчості Т. Шевченка з культурним контекстом свого часу і навіть пізніших періодів: «у поезії він предтеча авангардизму, тоді як у царині прозової творчості це був справжній естет, який сполучив романтизм, реалізм та ігрове діонісійське начало» [10, с. 12]. Паралелі, проведені між сюрреалістичними образами Шевченка та картинами Рене Магрітта, оцінка французької літератури в перекладі та в оригіналі, соціально-політичний аналіз Франції Наполеона III у «Щоденнику» – усі ці деталі, окреслені в передмові, свідчать про те,

що постать митця представлена в європейському та франкомовному контексті, спрямованому на те, щоб показати Шевченка як «європейця з ніг до голови», за висловом Гео Шкурупія. Не вдаючись у цій статті до аналізу власних франкомовних версій поезії Шевченка, зазначу лише, що турбота про збереження ритмічно-мелодійної структури оригіналу була зумовлена, зокрема, потребою вокальної інтерпретації музики українських композиторів, яка вплинула на переклади.

Таким чином, варто підсумувати, що ґрунтовне видання творів Кобзаря французькою мовою ще попереду. В основу його варто покласти найкраще зі збірки перекладів Е. Гійвіка, критично переосмисливши діаспорні видання за редакцією акад. А. Жуковського, а також радянське видання «Дніпра» й публікацію за редакцією Т. Сиротчук. Водночас слід наголосити на потребі підготовки такого видання на міждержавному рівні, із залученням відомого французького поета для виконання перекладу й літературної редакції та забезпечення промоції в престижній поетичній серії, аби ім'я Кобзаря ввійшло у франкомовний культурний контекст справді належним чином. При цьому в передмові та коментарях до видання слід наголосити на європейському досвіді творчості Тараса Шевченка, а також гідно представити високоталановиту малярську спадщину поета-академіка.

Список використаних джерел

1. Кочур Г. *Література та переклад: дослідження, рецензії, літературні портрети, інтерв'ю*. Т.1. Київ: Смолоскип, 2008. 612 с.
2. Чередниченко О. І. Тарас Шевченко у франкомовному світі. *Шевченкознавство в сучасному світі* / І.П. Бондаренко, Л.В. Коломієць (ред.). Київ: ВПЦ «Київський університет», 2014. С. 275–298.
3. Чистяк Д. Франкомовні переклади поезії Тараса Шевченка: проблеми та перспективи. *Шевченкознавчі студії*. 2024. Вип. 1 (27). Ч. 2. С. 209–220.
4. Anthologie de la littérature ulrainienne du XIe au XXe siècle / éditée par M. Cadot, A. Joukovsky, V. Koptilov, E. Kruba, I. Popowycz. Kyiv: Editions Olena Teliha, 2004. 1202 p.
5. Chevtchenko T. Choix de textes / Préface par M. Rilsky et A. Deitch; Préface, traduction et choix de textes par Guillevic. Paris: Pierre Seghers, 1964. 182 p.
6. Chevtchenko T. Kobzar / Avant-propos de T. Sirotchouk; Traduit de l'ukrainien et annoté par D. Clarinard, J. Horetska, E. Massis, S. Maillot et T. Sirotchouk. Paris: Bleu & Jaune, 2014. 130 p.

7. Chevtchenko T. Kobzar / Traduit en français par Viktoria Koulykova. Kyiv: Dnipro, 2014. 264 p.
8. Chevtchenko T. Notre âme ne peut pas mourir / Avant-propos d'André Markowicz; traduit et préfacé par Guillevic. Paris: Editions Seghers, 2022. 128 p.
9. Chevtchenko T. Œuvres choisies / Postface par E. Kyryliouk; Traduit de l'ukrainien par H. Abril, A. M. Karvovski, N. Kassakina, C. Szymanski; illustrations de T. Chevtchenko. Kiev: Dnipro, 1978. 320 p.
10. Chevtchenko T. Testament: poèmes mis en musique / préfaces par S. Dovgii, D. Horbatchov, I. Mosenkis, O. Solomarska et D. Tchystiak; traduction française par Dmytro Tchystiak. Paris: Institut culturel de Solenzara, 2014. 66 p.
11. Shevchenko T. Kobzar: poetry in Ukrainian, English and French / Introduction by Andrew Gregorovich. Toronto: Taras Shevchenko Museum, 2014. 232 p.
12. Tchystiak D. La réception de la poésie de Taras Chevtchenko dans les pays francophones: problèmes et perspectives. *Вчені записки ТНУ ім. В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Журналістика»*. 2023. Т. 34. № 4. Ч. 1. С. 118–123.

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА

*доктор філологічних наук,
старший науковий співробітник відділу теоретичних і міждисциплінарних досліджень,
Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України
м. Київ*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>

«СИЦИЛІЙСЬКИЙ ТЕКСТ» У РОМАНІ МАРИНИ МАНЧЕНКО «ГІРКІ АПЕЛЬСНИИ»

«Гірки апельсини» – перший роман Марини Манченко, письменниці й науковиці, за плечима якої, як сама зізнається, подорожі 32-ма країнами світу та великий хист тонких спостережень над психологією сучасної людини. Її твори (маю на увазі й другий, останній її роман «Мішок єдиногогорів» (2025 р.)) цілком укладаються в річище того сучасного соціокультурного явища, яке здобуло назву

© Мейзерська Т., 2026.

«міграційного повороту» і знаходить досить цікаві художні інтерпретації в сучасній українській літературі.

У творі широко представлене мультикультурне тло двох сицилійських урбаністичних локусів – столиці Палермо та портового містечка Портамаро, «майже половина жителів якого працювали “у морі” – на поромах, що возили туристів на острови, на рибальських човнах, у доках. Інша половина – на винарнях та на виноградниках» [3, с. 11]. Тут активно спілкуються представники різних національностей: друзі Марка – італієць Паоло, угорець Нестор, ірландець Шон, Тасина сусідка – тунісійка Фатіма; тут можна відвідати бангладеську крамничку чи пригоститися у бармена з Гани, який «міксував якісь вбичі шоти. Від яких усі плачуть» [3, с. 115]. Авторка проводить читача кав'ярнями, вулицями й площами міст, знайомлячи із самобутньою культурою сицилійців.

Сюжет роману складають взаємопов'язані історії в минулому українських студентів – Марка, якому несподівано запропонували тримісячне стажування в Портамаро; Аліси (Олесі, Лесі), Тасі, Наді, Зої, які випадково познайомилися в черзі під італійським посольством, а згодом зараховані на бакалаврську програму до університету Палермо, де мріють здобути освіту, роботу і, звичайно ж, вид на проживання. У кожного з них доля складається по-різному, проте за різними цікавими сюжетними перипетіями проглядається прагнення письменниці зосередитися на передачі специфіки побуту та звичаїв сицилійців, репрезентації способів світовідчуття українців унаслідок своєрідного «зсуву» стереотипного сприйняття «чужого» в межах своїх національних традицій, де особливо прояснюється різниця між «своїм» і «чужим». Так, Надійка пояснює, що до Італії молодь переїздить переважно через набуті рожевими мріями уявлення про «стереотипи: піца, паста, “Феррарі”, оливкові гаї, Софі Лорен та Марчело Мастоаяні, машинки “cinquecento”, “дольче віта”» [3, с. 184]. Перед від'їздом до Сицилії сестра навіть пошила для неї білу сукню: «Надії дуже хотілося саме таку, як у фільмі “Під сонцем Тоскани” – білу й жіночну, щоб відповідала її великій італійській мрії. В її мрії, щоправда, були виноградники, сир та оливки, тераси Сорренто та лимони Капрі, а не безкінечне навчання в університеті, безгрошів'я та хлопець, якого довелося відвойовувати у його матері» [3, с. 173].

На перший погляд, роман видається легким читивом, герої якого розважаються, відвідують бари та пляжі, «бухають», щедро спіл-

куються між собою, проте поступово читач відчуватиме майстерно створену авторкою внутрішню драматургію тексту, що, як глибока підводна течія, періодично вибиває «нервові ключі», організовуючи своєрідний психологічний ритм твору. Сюжет твору будується на ретроспективному ході подій: те, що при лінійній оповіді мусило би бути на початку, проявляється лише в останньому розділі, спонукаючи читача проходити крізь певні смислові лабіринти, іноді повертаючись, аби відстежувати спершу непомітні психологічні деталі, своєрідну поведінкову символіку персонажів. Деякі події твору постають у подвійному (іноді потрійному) зображенні: у реальному сюжетному часі, або в спогаді-переживанні, або в наративному описі. Так оповідачка пояснює, що, скажімо, у Тасі з дитинства був *«дивний захисний механізм – найгірші епізоди свого життя вона намагалася згадувати не напряму, а через те, як розповідала про це іншим. Наприклад, коли її хлопець, з яким вони були разом чотири роки, та який планував переїжджати до Італії за нею, зрадив їй через місяць після її переїзду, вона чомусь згадувала не фото в інстаграмі, не повідомлення від подруг, а те, як, захлинаючись сльозами, розповідала про це Надії та, на жаль, Зої»* [3, с. 112].

Побудована на ретроспекції, сюжетна організація твору покликана унаочнити картину поступового внутрішнього прозрівання персонажів. Сприйняті ними початкові відмінності українського та сицилійського буття цілком позитивні й пов'язані насамперед з наративізацією релігійного та гастрономічного кодів. Першим запитанням сеньйори Феррари, яка зголосилася прийняти чужоземця на квартиру, було: чи вірить він у Бога? – *«Ви в Україні хто? Протестанти?»* – запитує Марка сеньйора. – *«Ні, ні, що ви, сеньйоро! Він католик! – не моргнувши оком збрехав Паоло. Сеньйора щасливо усміхнулася та скинула тридцять євро з ціни квартири»* [3, с. 9]. Авторка детально описує підготовку до вшанування Дня святої Люції – мучениці, засліпленої й убитої за віру в Христа, що відзначається напередодні новорічних свят – 13 грудня [2]; проведення в Палермо свята перенесення мощів Святої Розалії – покровительки міста, з пишною, урочистою процесією з її статуєю [6]: *«Велика процесія, все місто виходить на одну вулицю... Повний дурдом»*, – пояснює Аліса Маркові, – *«але дуже цікавий і феєрверки на годину. А потім всі тусять до ранку по барах, Бо завтра вихідний»* [3, с. 43]; святкування Феррагосто – міцно укоріненого ще з часів язичництва, а згодом пристосованого до християнських традицій типово італійського торжества, яке ніде

більше у світі не відзначається та має не лише релігійне, але й історичне та соціокультурне значення (15 серпня) [7]. Ці свята захоплюють своїми масштабами, приковують увагу туристів. Марко, який вперше побачив людські ріки на вулицях Палермо, заквітчану статую Святої Розалії, що пливла над натовпом, був настільки вражений, що навіть почав упадати в транс: *«Він не міг повірити в те, що зі своїми двома вищими освітами, атеїстичними поглядами та неймовірною повагою до вина стоїть зараз посеред чужого міста, у вінку з білих квітів та просоченій потом сорочці... і майже готовий впасти на коліна перед статуєю»* [3, с. 48].

Специфікою кожного зі свят є багате розмаїття різних страв, напоїв, випічки, якими хочуть подивувати і ресторани, і домогосподарки. У коментарях до тексту авторка навіть подає складові деяких страв. Так бабця Франческо випікала традиційні до дня Святої Лючії обсмажені в маслі пряники – кульки з рису з начинкою – аранчіни [3, с. 226]. На свята вони користувалися попитом, і бабуся гарно розпродала їх на базарі. Як зауважує дослідник сицилійської культури Ігор Демур, багато культових страв сицилійської кухні безпосередньо або опосередковано пов'язані з мусульманським впливом. Рисові кульки – аранчіні, – зауважує він, – були створені ще в X столітті, під час правління Кальбідів. Наповнені м'ясом і вкриті хрусткою скоринкою, вони нагадують страви, поширені на середньовічному Близькому Сході. Їхня назва походить від агансія (апельсин), бо за формою та кольором вони дещо подібні до цього плоду [1, с. 55].

Під час Festino di Santa Rosalia герої пригощалися традиційною для Палермо вуличною їжею: паніно з панелле, раскатура, крокке [3, с. 44], стояли в черзі за «каннолі» – традиційним сицилійським десертом у формі трубочок, заповнених солодкою рикотою [3, с. 190]. Найвишуканіші страви готувалися до Феррагосто, коли навіть кожне маленьке містечко намагається виділитися та запропонувати своє унікальне блюдо [7]. Авторка детально коментує звичай італійського застілля – secondo [3, с. 11] та аперітиво – традиції близько сьомої вечора вживати алкогольний напій чи коктейль та закуски – оливки, чипси, горішки, іноді дошка з м'ясною чи сирною нарізкою, іноді «шведський стіл» [3, с. 14].

Проте поступово, вживаючись у контекст життя чужої країни, персонажі починають руйнувати свої ідеальні моделі подальшого існування. Поза зображенням їхніх мрій і захоплень, основний акцент твору, його «нервовий вузол» пов'язаний насамперед із художнім

утіленням кризи ідентичності кожного з героїв та пошуком ними сенсу свого життя. Причина таких криз у романі есплікується переважно через художнє зображення конфлікту культур, почасти драматичної розбіжності звичок і стереотипів – однієї з основних проблем глобалізованого світу, розв'язання якої авторка залишає відкритим для читача. І справа зовсім не в тому, що, скажімо, *«в Україні традиція дарувати квіти набагато поширеніша, ніж в Італії»* [3, с. 170], чи тут зовсім не прийнято роззуватися, коли приходиш у гості [3, с. 113]; чи навіть більше, – дратує, що італійці *«походять з культури, де нормально «припадати людям на вуха»* [3, с. 260]. Так, Надя дивується, коли раптом незнайома жінка запрошує її на просекко: вона навіть не може уявити, *«що хтось би з жінок в Україні пригощав іноземну дівчину незнайомку і радив отримувати задоволення від життя»* [3, с. 180].

Особливо дівчат шокують «тіпи», які чіпляються на вулицях. За спостереженнями культурологів, менталітет сицилійських чоловіків дещо відрізняється від українських: *«вони більш настирливі, емоційні та не здатні сприйняти відмову протилежної статі. Так, до вас можуть озватися «киць-киць» або освистати, або причепитися на вулиці»* [див. 4]. За роки в Палермо Надія вже звикла не звертати на таке уваги, але іноді її поведінка стає обурливою. Коли досить літній чоловік, кинувши на неї *«масний погляд»*, зробив комплімент: *«Яка красуня!»*, дівчина просто вибухає, обізвавши його *«шматком свині»*: *«До біса всіх, до біса звичаї, до біса Джорджіо (її сицилійський наречений – примітка моя – Т.М.), який каже, що вона одна не змінить культуру, яка встановлювалась роками. Не буде якийсь “шматок свині” роздивлятися її так, наче вона пончик на вітрині»* [3, с. 174-175]. Іншого «тіпа», що причепився до дівчат *«у автобусі з Палермо до Сан Віто та не відставав від них усю ніч Феррагосто»*, Зоя послала за простим українським звичаєм: *«Йди в сраку... Чого причепився, псих?!»* [3, с. 259].

Текстовий градус напруження поступово зростає: уявлювані стереотипи персонажів ламаються, розбіжності все більше викликають психологічний дискомфорт. Надійка констатує майже фізичний біль, коли згадує свій рідний дім і улюблену бабусю: тоді *«всередині щось боляче тягнуло»* і на сніданок їй уже не хотілося йти до бару, а хотілося *«улюблений «бабусин шпешл» – чорний хліб із сиром»* [3, с. 155], а каву вона п'є з подарованої мамою грубої чашки з глини – *«щоб не забувала рідну культуру»* [3, с. 154].

Спілкуючись із місцевим жіноцтвом, особливо бабусями, у яких винаймають квартири, Аліса, Марко, а згодом Надія несподівано для себе відкривають болючі, уразливі сторони сицилійського буття, які стосуються, з одного боку, проблем домашнього (побої) й сексуального (згвалтування) насилля над жінками, а з другого – рецидивів діяльності «сицилійської мафії», жертвою якої врешті-решт стає Аліса. Наївно «вляпавшись» один раз, дівчина змушена міняти свої місця перебування та навіть відмовитися від свого справжнього імені. Її переслідує страх можливої жорстокої розправи мафії – *luraga bianca* – «білий обріз», або спосіб позбутися тіла так, щоб у родичів не лишилося місця для помину...» [3, с. 254].

У творі багато вдів. Власне, перше речення, з якого починається роман, уже не є випадковим і відсилає до такого образу: *«Сеньйора Феррара, в якій Марко зрештою зняв кімнату, була вдовою»* [3, с. 7]. Чоловік сеньйори Феррари – Альберто, як згадує їх син, був «рідкісним гімном», домашнім деспотом, який «розквасив» йому носа, коли той «на десять хвилин запізнився додому», «зламав мамі руку, коли вирішив, що у неї роман» [3, с. 60]. Коли з ним – поліцаєм, керівником розділу фінансової поліції жорстоко розправилась мафія, син навіть не приховує полегшення: *«Я просто знав, – каже він Маркові, – що «якось, коли він знову припреться п'яний в дим, почне волати... бити її, я сам його вб'ю... А так пощастило, не довелося брати гріх на душу...»* [3, с. 60]. Окрім сеньйори Феррари, у романі постає ще один образ удови – сеньйори Клари, яку за її старомодний екстравагантний рожевий одяг і прогулянки з котом Доменіко на повідку прозивають Принцесою та вважають божевільною. Історія вдівства сеньйори Клари ще трагічніша і пов'язана з давнім, що тривав у Сицилії аж до 1981 року, звичаєм викрадання нареченої за тиждень перед весіллям. Так званий «виправний» чи «реабілітаційний» («*matrimonio riparatore*») шлюб, що «укладався з метою захисту честі родини дівчини, яку викрадали та гвалтували. Таким чином гвалтівник уникав в'язниці, а згвалтована дівчина та її родина – безчестя» [3, с. 236]. Важливо розуміти, як пояснює одна з дослідниць цього явища, що «виходити заміж за кривдника було не просто "народною традицією". Це було закріплене в законодавстві: гвалтівник мав право на помилування, якщо одружувався зі своєю жертвою. Ця норма закону існувала в Італії до 1981 року. А лише в 1996 році згвалтування стало злочином проти людини, а не злочином проти моралі» [8]. 17-річну сеньйору Клару, яка не

хотіла виходити заміж за нелюба, старий «кабан Тото» викрадає її тиждень, тримаючи на хлібі і воді, гвалтує щоденно. А згодом, як згадує Клара, *«лише знав як жерти, пити та руки розпу-скати...Продали мене, хоч і ні ліри на цьому не заробили. Кажали, що то він мене так сильно любив, тому не стримався...»* [3, с. 237].

Така реальність у ставленні до жінок була історично закладеною, очевидно, ще з часів мусульманської історії Сицилії. Мусульманський світ, як пише дослідниця Марія Прохоренко: *«живе за абсолютно іншими законами, досягнути і прийняти які не вдається звичайному європейцю чи мешканцю “інших світів”»* [5]. Відкриття такого «іншого» світу шокує українців: *«Знаєш яка тут статистика домашнього насильства», – пояснює Аліса Маркові, – «немає нічого страшного в тому, що чоловік іноді б'є дружину <...> раніше бути вдовою на Сицилії було взагалі страшно»* [3, с. 51]. Навіть під час релігійних свят вдови не могли брати участь у процесіях, у Палермо для них відводилося окреме місце «в саду на узвишші подалі від людей», звідки вони могли лише спостерігати за празникуванням. Алісу захоплює й Франческа оповідь про розташований неподалік від Портамаро острів жінок – Ізола-делле-Фемміне, де колись ніби була *«в'язниця для жінок, з якої не можна втекти»* [3, с. 214].

Як розуміємо із твору, і сеньйора Феррара й сеньйора Клара втратили своїх чоловіків давно, проте авторка розбудовує оповідь так, щоби домінування патріархального дискурсу було досить відчутним у структурі їх спілкування з оточенням. Так, сеньйора Феррара всім настирливо розповідає про те, яким романтичним було її подружнє кохання. Така її поведінка виступає своєрідним неусвідомленим самозахистом. Гірше з сеньйорою Кларою: її подружню трагедію ніхто ніколи не розділив. *«Божевільна та душогубка»* [3, с. 207], – так характеризує її Франческа бабуся. Побачивши випадкову чужоземну дівчину, Клара розповідає їй свою історію і зразу йде, залишивши пригнічену Надію допивати гостинно подароване їй удовою просекко.

Невипадково приголомшена драматичними «відкриттями» Аліса зізнається Маркові, що після таких знань *«минає перша закоханість в Італію, – тихо сказала вона. – Коли тільки приїжджаєш сюди, а всі проблеми ніби лишаються в Україні, почувася дуже вільним... А потім, коли починаєш розуміти мову та дивитись у суть того, що відбувається... І наче світло трохи гасне, і все вже не буде так, як раніше»* [3, с. 51]. Прикметно, що ця розмова персонажів відбувається на тлі фесричного вшанування святої Розалії. Разючий

контраст між вшануванням святої і реаліями побутової зневаги до жіноцтва підсилюється метафоричним підсумком: вражений красою увінчаних вінками з квітів статуї святої Розалії і людей, що її супроводжували, розуміючи, що таке вшанування відбувається щорічно, Марко запитує сеньйору Феррару: *«На фестіно щороку виготовляють нову статую святої Розалії, так? А що потім з ними стається? Є якесь місце, де можна подивитись статуї з минулих років?»* Сеньйора повернулася до нього та витерла руки об фартух. – *Наскільки я знаю, їх викидають потім, nella tunizza»* (у сміття) [3, с. 68].

Разючі дисонанси втілились і в наскрізній винесеній у заголовок роману метафорі «гірких апельсинів»: у перші італійські вихідні дівчата, повертаючись із моря, в одному з провулків побачили апельсиновий сад. – *«Блін, дівки, апельсини! – у захваті вигукнула Зоя. – Дивіться, просто на деревах! нічийні!»*. Апельсини здавалися *«символом якогось зовсім іншого життя. <...> вони ніби всміхались їм, дівчатам, які щойно прилетіли з білої-білої зими та ніколи раніше не бачили апельсинових дерев. Зоя кинулася на них <...>, рвала з дерев, <...> передавала подругам – шорсткі <...>, ароматні, мов нове життя. Леся першою почистила свій та поклала дольку до рота. – Ну як? – спитала Зоя. – Капець, які гіркі, – розчарована скривилася Леся. – Гіркі та кислі»* [3, с. 257]. «Італійська мрія» виявилася примарною, проте «сицилійський текст» життєвих перипетій персонажів роману своєрідно загартував кожного із них і, головне, – наблизив до розуміння себе і своїх подальших пошуків. Ніхто не може втекти від себе, мрії рухають вибором, невдачі – загартовують, кризи вивищують душу на інший щабель розвитку. Незважаючи на невдачі, шокуючі розбіжності, безгрошів'я, безробіття й ностальгію за Батьківщиною, герої залишають читача зі своїми амбівалентними почуттями й емоціями. На «поворотних пунктах» долі ніхто з них не повертається назад. *«Додому? А де мій дім», – думає Аліса. Точно не тут <...> Але і не в Україні. Останнього разу вона почувалася там настільки чужою, що ледве дочекалася зворотного рейсу. А підійшовши до виходу на посадку та подивившись на людей, які чекали на виліт, відчула, що чужа вона і в Сицилії»* [3, с. 274]. Тася Черняк зізнається, що всі ці люди їй *«подобаяються, з ними весело, вони до мене добре ставляться, але все одно вкурвлюють. І вся ця країна..... Бісить все неймовірно, і водночас подобається ж...»* [3, с. 122]. Якось Паоло, якому друзі казали, що в Україні на дискотечі *«дівчата на тебе вішатимуться*

лише тому, що ти італієць» [3, с. 26], будучи в Києві, цього не помітив. «Чувак, ти сам себе надуриш», – зауважить Марко на його слова. – «Ти – все одно ти, хоч в Італії, хоч в Україні». – І як це розуміти? – образився Паоло. – Як хочеш, – відповів Марко» [3, с. 27].

Прагнучи втекти з дому в пошуках кращого, пройшовши випробування «чужим», герої роману зрозуміли, що втечі від себе немає ніде, і що в «драматичних моментах» долі зовнішні переміщення особистих проблем не вирішують, і що історія кожного з них – це завжди історія сам на сам із власним сумлінням.

Запропонувавши термін «криза ідентичності», його автор Ерік Еріксон зазначив, зокрема, такі психологічні симптоми цього явища, як відсутність ясного образу себе і власної особистості та пов'язані з ними емоційні стреси [див. 9]. У своєму романі «Гіркі апельсини» Марина Манченко з витонченою художньою майстерністю психологічного аналізу зуміла передати діалектику світоглядних і емоційних криз української молоді, що опиняється в чужій культурній традиції, де, проте, не асимілюючись і не адаптуючись, прагне наблизитися до розуміння власного місця у світі.

Список використаних джерел

1. Демур І. *Вплив ісламської цивілізації на культуру Сицилії та Європи.*
https://shron1.chtyvo.org.ua/Demur_Ihor/Musulmanska_Sytsyliia.pdf?PHPSESSID=pso2sbe9dqkb2iomcj07liig0
2. День Святої Люції
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%97_%D0%9B%D1%8E%D1%81%D1%96%D1%97
3. Манченко Марина. *Гіркі апельсини.* Київ: Темпора, 2022. 285 с.
4. (Не)безпечна Сицилія: як туристу не втрапити в халепу на острові
<https://otiumportal.com/ne-bezpechna-sytsyliia-ia-k-turystu-ne-vtrapyty-v-khalepu-na-ostrovi>
5. Прохоренко Марія. Обмеження прав жінок в ісламі: міф чи реальність? <https://teenergizer.org/2018/03/obmezheniya-prav-zhinok-v-islami-mif-chi-realnist-2/>
6. Розалія Палермська
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F_%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%BC%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0
7. Феррагосто або італійські канікули в серпні
<https://jak.bono.odessa.ua/articles/ferragosto-abo-italijski-kanikuli-v-serpni.php>

8. Віола сказала "ні"

<https://www.facebook.com/natali.bushkovska/posts/%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%B0-%D0%B2%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D0%B0-%D0%BD%D1%96%D1%86%D0%B5%D0%B9-%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82-%D1%8F-%D0%BF%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%96%D0%BA%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B0-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%B6%D0%B5-%D1%82%D1%80%D0%B8-%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B8-%D1%82%D0%BE%D0%BC%D1%83-%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%B7/884588847892468/>

9. Erikson E. *Jugend und Krise*. Stuttgart, 1970.

Тетяна ШЕВЧЕНКО

докторка філологічних наук,

завідувачка кафедри української літератури та компаративістики

Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

м. Одеса

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

ДЗУЙХЦУ У ТВОРЧОСТІ СЕЙ СЬОНАГОН І ГАЛИНИ ПАГУТЯК: ПРАКТИКИ ТВОРЧОГО НАСЛІДУВАННЯ

Творчість Галини Пагутяк – одна з найяскравіших сторінок сучасного українського письменства. Спадщина авторки, лауреатки Національної премії імені Тараса Шевченка, відома глибокою філософічністю, міфопоетичністю художнього мислення. Проза «найбільш містичної літераторки» давно привертає увагу дослідників. У полі зору науковців постають жанрові особливості творів письменниці, психологізм, екзистенційна проблематика, інтертекстуальні впливи. Наприклад, Т. Гребенюк пише про представницю «галицької готики» так: *«Творчість Г. Пагутяк екзистенціалістська за своєю суттю. Проблему, які так чи інакше постають у всіх її творах, є пошук сенсу буття, самопізнання людини, одвічна самотність особистості,*

© Шевченко Т., 2026.

проблема вибору і відповідальності, богошукацтва. Реалізація такої глибинної проблематики у прозі авторки тягне за собою перенесення акцентів із художньої подієвості, сюжетики на розкриття (в міметичній або неміметичній, умовній формі) духовного світу людини» [1, с. 43].

Есеїстика Г. Пагутяк («Кожен день – інший» [3], «Рукави, вологі від роси» [4], «Книга снів і пробуджень» [2]) щедро наповнена східними образами, мотивами, особливо відчутним є вплив японської авторки Сей Сьонагон на образність і жанрову природу творів Г. Пагутяк. Сама письменниця часто згадує Сей Сьонагон у різних контекстах. Наприклад, її твір «Весна» із есеїстичного циклу «Рукави, вологі від роси» починається епіграфом із «Записок біля узголів'я» Сей Сьонагон, у якому зацентровано увагу на простій радості буття: *«Яке схвильоване твоє серце, коли трапляється. Годувати горобенят. Їхати в екіпажі повз дітей, що бавляться. Лежати самій в покоях, де куряться чудові пахоці. Помітити, що коштовне дзеркало встигне ледь потьмяніти. Чути, як вельможа, зупинивши свій екіпаж біля твоїх воріт, наказує слугам запитати щось у тебе. Помивши голову, напудришся і вдягнеш сукню, просякнуту пахощами. Навіть якщо ніхто тебе не бачить, почуваш щасливою. Вночі, коли чекаєш коханого, кожен легкий звук змушує тебе здригатись: шелест дощу чи шарудіння вітру» [4, с. 487].*

Г. Пагутяк, слідом за Сей Сьонагон, пише свої твори у жанрі дзуйхіцу. «Дзуйхіцу (隨筆, досл.: «услід за пензлем») – філософсько-ліричне есе, сповідь; оригінальний прозовий есеїстичний жанр літератури середньовічної Японії, особливістю якого була необмежена свобода письма автора, без будь-якого заздалегідь складеного плану чи сюжету, тобто вільне “слідування пензлю”, коли автор записував в окремих, не пов'язаних єдиним стилем, темою та сюжетом розділах (данах) особисті переживання, почуття, емоції, різноманітні роздуми, власні філософські міркування, цікаві спостереження, спогади тощо» [5, с. 3].

Дзуйхіцу, улюблений жанр Сей Сьонагон, у багатьох творах оригінально наслідує Г. Пагутяк не з погляду стилізації, а у варіанті повноцінного використання жанрового формату щоденника, що складається з коротких записів-нотаток («Кожен день – інший», «Рукави, вологі від краси»). Ідеться, зокрема, про інтенції жанру дзуйхіцу Сей Сьонагон, використані Г. Пагутяк з метою відображення власного життєвого досвіду, демонстрації можливостей рефлексії в широких

історичних та культурних контекстах. Українська авторка навіть сама визначає дзуйхіцу як вишукану прозу, яка *«передбачає високу культуру читача, котрий вміє знаходити у простих фразах глибинний зміст. Він мусить доказати самому собі, наскільки його почуття здатні до проникнення у текст і витлумачення цього тексту. Певна річ, існували й образні кліше, але понад усе все-таки цінувалась свіжість сприйняття та інтерпретації явищ та речей навколишнього світу»* [4, с. 490].

Г. Пагутяк, як і її японська колежанка, пише дзуйхіцу, яким притаманні лаконічність змальованої дійсності, котра при цьому аж ніяк не впливає на багатство мовлення й фантазію авторки. Її думки епізодичні, несистемні, нелінійні, проте кожен окремий запис щоденника як окреме дзуйхіцу має свою внутрішню фабулу, свою настанову, свій умовний зачин, основну частину і кінцівку. В окремих випадках складно спрогнозувати, куди авторку приведуть ті чи інші міркування. Ось, наприклад, в дзуйхіцу «Больовий поріг мови» (запис від 29.05.2012 щоденника «Кожен день – інший») читаємо: *«У ставленні до рідної мови – низький больовий поріг. І не лише у мене. Ніщо не завдає стільки болю, як нехтування нею чи загроза її існуванню. Може, у нас це вже закладено в генах. Ніяк не забуду те нещасне дитя, яке віддали до російської школи, щоб забезпечити йому світле столичне майбутнє. Воно ходило за мною і як зачароване слухало мову, яку відібрали у нього рідні батьки. Тепер це вже дорослий чоловік, неважко здогадатись, що в нього нема ні освіти, ні світлого майбутнього. І таких покалічених дітей сотні тисяч. Зі звалтованим інтелектом і відсутністю морального імунітету. Рідна мова дає, попри можливість розвитку, це й імунітет. У мене теж могли би бути такі батьки і з мене нічого б не вийшло путнього»* [3, с. 123].

Щоденниковий форма письма єднає двох авторок. Слідом за Сей Сьонагон Г. Пагутяк також вирішила вести свій щоденник, адже підхід, обраний японською авторкою, їй ментально і художньо підійшов: при цьому йдеться не про детальне, буквальне відображення зовнішнього життя до найменших дрібниць і подій та передачі вражень про них, не про документалізацію побаченого навколо, а про збереження, фіксацію власних вражень від цього всього. Сей Сьонагон відмовилася від великої форми та єдиного сюжету: її увагу привернули найпростіші речі та явища, котрі дозволили відкрити щось нове, несподіване, що ставало предметом уваги і роздумів. Самі назви окремих частин (данів) тексту японської авторки є красномовними про

прагнення відкриття нового, його закарбування у свідомості: «89. Те, що навіває смуток», «93. Те, що зачаровує своєю витонченістю», «100. Те, від чого стає прикро», «101. Те, що немає сили стерпіння», «111. Те, що здається безкінечним» [5, с. 246-247] тощо. Окремі назви щоденника Г. Пагутяк мають заголовки в стилі Сей Сьонагон: «Те, що важливо», «Куди проситься душа», «Есе про Гербурт», як і назви творів «Книги снів і пробуджень»: «Те, що викликає легкий смуток», «Те, що відбувається перед моїми очима», «Те, що тишить», «Те, що можна тільки відчувати» [2, с. 450-451]. Сей Сьонагон у своїй книзі продемонструвала насолоду милування простими речами. Г. Пагутяк також почала вести власний щоденник з метою художньої обсервації простими речами і жанр дзуйхіцу, на її думку, для цього підходив найкраще. Ось як авторка про це пише сама в «Передньому слові» до книги «Кожен день – інший», дякуючи письменнику, упоряднику багатьох письменницьких колекцій В. Габору, який, будучи сам автором і шанувальником дзуйхіцу, спонукав літераторку взятися за цей жанр: «Дзуйхіцу можна прив'язувати до дат, щоб у майбутньому відновити історичний контекст. Але культурний контекст не прив'язаний до дат, це частина ноосфери, яка існує вічно. Принаймні, ми на це сподіваємось. Я не кажу, що написала дзуйхіцу, але відчуваю з ним кровну спорідненість, відколи відкрила для себе Сей Сьонагон. Якщо уявити собі візерунок цієї книги, то це буде наче клаптикова ковдра» [3, с. 7].

Дзуйхіцу обох авторок схожі ментативно-образною природою, заґрунтованою на рефлексивності, чуттєвості, важливості самого процесу міркування довкола побаченого. Попри відмінності у своєму життєвому досвіді та часову відстань обох авторок еднають і певні автобіографічні практики. Образність у творах двох жінок є вишуканою, такою, що вирізняється винятковою витонченістю, естетичною довершеністю та оригінальністю вислову. Їх образи не прямолінійні, а делікатні, символічні, мають глибинний підтекст, створюють відчуття краси й інтелектуальної насолоди, часто ґрунтуються на метафорах, алегоріях, асоціативності. Ось, наприклад, в есеї «Весна» читаємо: «Ми є володарями свого внутрішнього світу з власним ритмом, гармонією. Якщо наші почуття не звідти, то вони – не автентичні, а, отже, поверхові й фальшиві. Живучи у міській квартирі, де все зроблено так, як у людей і чужими руками, часом один-єдиний спогад про те, як цвіли вишні й панувала тиша, наче перед дощем, і відбувалось священне перетворення квітів на зав'язь, і все це переживалось, наче чиясь смерть, – дає зрозуміти, що інші речі, які

захаращують нашу свідомість, не залишаються там надовго, бо вони нас негідні. Однак цей стан ми переживаємо самі, не здатні описати, поділитися з кимось. У кімнаті, же зберігаються такі коштовні реліквії пам'яті, темно й задушливо, а ключ усе важче й важче віднайти. Перед смертю чи на вершині найбільшого зворушення двері самі відчиняються і зі скарбниці вилітає метелик безсмертної душі» [4, с. 496].

Дзуйхіцу обох авторок єднає інтенція до афористичності, налаштованість на розмовну, невимушену інтонацію й лексику, сугестивність, увага до деталей як плідне поле для художніх експериментів, платформа для пошуків нової естетики буття і нових технік рефлексивного письма. Г. Пагутяк здійснює це на основі твору «Записки біля ізголів'я» Сей Сьонагон. Передусім вплив японської письменниці відчутний не лише в можливості писати есеї з ефектом незавершеності, а й творчо переосмислювати східні цінності і образність, інтерполюючи їх на українське підґрунтя. Попри значну часову і культурну відстань, творчість Сей Сьонагон і Галини Пагутяк має чимало точок дотику. Безпосередній вплив японської авторки на творчість української письменниці ХХІ століття відчувається наочно, на що вказує низка чинників.

По-перше, твори схожі композиційно: вони являють собою колекцію розрізаних дописів-нотаток невеликого обсягу, кожен із яких є авторським баченням чогось із навколишньої дійсності. При цьому йдеться про дзуйхіцу, присвячені побутовим замальовкам, почутим історіям, філософським поняттям, що стають предметом рефлексії тощо. Тексти, різні з погляду тематики, легко можуть бути переставлені, уточнені чи доповнені, вони цінні вільною інтерпретацією оточення й довкілля.

По-друге, єднає твори обох письменниць щоденниковий підхід до укладання текстів у завершену колекцію: така композиція дозволяє виструнчити абсолютно не схожі за тематикою тексти в цілісність і в такий спосіб сприйняти картину світу авторок як непочленоване об'єднання, назване Г. Пагутяк «приватною колекцією відчуттів», а Сей Сьонагон її записками «не для чужих», що експлікує суб'єктивно-авторський підхід обох авторок до осмислення буття.

По-третє, презентовані есеї написані письменницями, тож у якихось випадках саме жіночий погляд на світ проливає світло на презентовану картину буття і рефлексії довкола неї. Разом з тим, усі названі книги вирізняються фрагментарністю та нелінійністю, мають

чимало споріднених тем: єдність із природою, життя і смерть, вічність і проминальність, специфіка жіночого погляду на красу, родинні цінності, кохання, тлінність буття, його позараціональність, неможливість у якихось випадках його об'єктивного пізнання. Важливо, що дуже часто авторки уникають чіткого окреслення того, про що вони медитують, слідуючи за пензлем, і пропонують завуальовані, навмисно розмиті заголовки власних текстів у варіанті «дещо про все» (М. Епштейн), у яких ідеться про пристрасті, почуття чи отримані емоції від спілкування з оточенням чи природою.

Отже, дзуйхіцу обох письменниць схожі композиційною організацією творів, а також чинниками текстотворення – наративними і наративно-ментативними. Також есеї письменниць, попри часову віддаленість їх створення, багато в чому споріднені тематичним розмаїттям, стильовим експериментуванням. Вони у форматі щоденникових нотаток свідомо не претендують на презентацію єдиної сюжетної фабули, а цінні індивідуалізованим особистісним досвідом фрагментарної рефлексії, спонтанністю думки, націленістю на постійну імпровізацію, легкість презентації свого буття, у якому описовість змінюється міркуваннями і, власне, основна лінія цього міркування й вибудовується рамкою композиції всієї книги як завершеного цілого.

Важливим також є те, що всі дзуйхіцу книги сконцентровані навколо «я» їх авторок. Саме авторське «я» виступає єднальною субстанцією згрупування цих, на перший погляд, безсистемних, тематично не пов'язаних філософських мініатюр.

Список використаної літератури

1. Гребенюк Т. *Форми художньої умовності у прозі Галини Пагутяк. Дивослово*, 2013, 6, 43–47.
2. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень. *Незнайома*. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. Львів: ЛА «Піраміда», 2005. С. 430-478.
3. Пагутяк Г. *Кожен день – інший*. Щоденник. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 192 с.
4. Пагутяк Г. Рукави, вологі від роси. *Незнайома*. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. Львів: ЛА «Піраміда», 2005. С. 479-509.
5. Сей-шьонагон. *Записки в узолів'ї* / пер. Н. Д. Бортнік; передм. та прим. І. П. Бондаренка; худож.-оформлювач Г. В. Кісель. Харків: Фоліо, 2014. 251 с.

Тетяна БОГАЙЧУК

*учитель української мови та літератури
школи І-ІІІ ступенів № 300 Деснянського району м. Києва
м. Київ*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7920-3832>

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ ВІЙНИ ЯК ТЕРАПЕВТИЧНИЙ РЕСУРС У СУЧАСНОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Сучасна війна росії проти України суттєво вплинула на психо-емоційний стан українських учнів та учениць. Страх, невизначеність, досвід втрати й загострене прагнення безпеки стали повсякденною реальністю, з якою стикаються школярі в умовах тривалого стресу. За таких обставин поезія перестає бути виключно формою художнього самовираження. Вона набуває терапевтичного значення, виконуючи передусім функцію емоційної підтримки та сприяючи соціальній адаптації дітей.

Сучасна українська поезія про війну формує символічний простір, у якому дитячий біль отримує форму, страх – мову, а досвід втрати близьких, друзів і звичного життєвого середовища – можливість культурного та екзистенційного осмислення. Завдяки актуальним поетичним образам школярі наближаються до власних емоцій без загрози психічному здоров'ю, оскільки символічна мова літератури поєднує дистанціювання й водночас проживання травматичного досвіду. Це, на наше переконання, сприяє розвитку внутрішньої стійкості та здатності до емоційної регуляції, необхідних для навчання й життя в умовах війни. Вважаємо, що аналіз сучасної української поезії воєнного часу є важливим соціально-педагогічним і психологічним чинником формування психічно здорової та свідомої особистості. Поетичні тексти функціонують як своєрідні терапевтичні ресурси, що допомагають школярам вербалізувати травматичний досвід, безпечно проживати складні емоційні стани через рефлексію і формувати емоційну стійкість в умовах екстремального стресу. Твори сучасних авторів (С. Жадан, Ю. Іздрік, Л. Костенко, Л. Якимчук та ін.) пропонують різноманітні естетичні і психоемоційні моделі проживання травми, спираючись на символічні, архетипні, а також метафоричні образи, що здатні активізувати внутрішні ресурси дитини.

© Богайчук Т., 2026.

Їхня поезія сприяє психоемоційній регуляції, адаптації до стресових ситуацій, розвитку емпатії та відновленню відчуття надії навіть за умов тривалої суспільної невизначеності. Таким чином, дослідження сучасної української літератури і поезії воєнної тематики набуває міждисциплінарного значення, інтегруючи педагогічний, психологічний і філологічний дискурси, що дозволяє виявити механізми терапевтичного впливу літературного слова на психіку школярів у контексті формування цілісної і психологічно стійкої особистості дитини.

Метою статті є виявлення терапевтичного потенціалу поетичного слова сучасної української поезії у процесі осмислення та безпечного проживання травматичного досвіду дітьми війни. У цьому контексті війна постає не лише як історична чи політична подія, а передусім як граничний психологічний досвід, що радикально трансформує усталену роками структуру сприйняття реальності, порушує відчуття базової безпеки та руйнує звичні життєві опори особистості. Особливо вразливою до цих змін є свідомість дітей і підлітків, які перебувають у процесі формування здатності до саморефлексії, символізації та вербалізації власних емоцій. В умовах війни художнє слово набуває принципово нового значення, функціонує не лише як засіб естетичного впливу, а як форма психологічної підтримки та безпечного проживання травматичних подій. Відтак навчальна та художня література в освітньому просторі починає виконувати функції, що суттєво виходять за межі її традиційного мистецького призначення. Теоретичне осмислення терапевтичної функції літератури спирається на концепти катарсису, травматичної пам'яті, символізації та нарративної терапії. У художньому тексті відбувається процес упорядкування хаосу переживань, що дає змогу читачеві не лише зустрітися з болем, але й віднайти можливість для трансформації пережитого досвіду. Саме завдяки здатності поетичного слова символічно репрезентувати травматичний вимір війни та забезпечувати безпечне проживання емоцій сучасна українська поезія воєнного часу потребує ґрунтовного наукового аналізу, як особливого культурно-психологічного механізму збереження внутрішньої цілісності особистості та колективної ідентичності. Війна як соціальне і психологічне явище виходить далеко за межі безпосередніх бойових дій, пронизуючи всі рівні людського існування — тілесний, емоційний, когнітивний і духовний. У гуманітарних дослідженнях воєнна травма розглядається не лише як реакція на екстремальні події, а як тривалий стан порушеної цілісності особистості, що впливає на

особливості мислення, систему усталених цінностей і здатність учнів формувати образ майбутнього [10, с. 2].

Психологічний вимір воєнної травми пов'язаний із руйнуванням базових механізмів відчуття безпеки й цілісності світу загалом [2, с. 372]. Унаслідок травматичного досвіду як дитина, так і кожен дорослий утрачають відчуття передбачуваності реальності, яка починає сприйматися як хаотична, загрозлива і неконтрольована. Такий стан психіки часто супроводжується нав'язливими спогадами, хронічною тривогою, емоційним заціпенінням і фрагментацією досвіду, за якої події війни не інтегруються у свідомість, а зберігаються у вигляді «заморожених» фрагментів травматичної пам'яті.

Гуманітарний вимір воєнної травми виявляється також у руйнуванні символічних структур, що традиційно виконують функцію внутрішніх опор, – уявлень про дім, мову, культуру та традицію як стабільні і захищені простори. Війна трансформує не лише фізичний ландшафт, але й культурну пам'ять, зміщуючи її акценти у бік досвіду втрати, болю й боротьби. У цьому контексті літературознавчі студії закономірно набувають міждисциплінарного характеру, розглядаючи війну як граничний екзистенційний досвід. Література постає як простір символічного опрацювання травми, у якому новий досвід отримує форму і можливість поступової інтеграції у свідомість. Характерною ознакою воєнної травми є ефект розщеплення досвіду, за якого подія не усвідомлюється цілісно, а фіксується в пам'яті у вигляді фрагментарних образів, звуків і тілесних відчуттів. Саме тому дитина або підліток часто не здатні вербалізувати свій стан, переживаючи його у формі тривоги, страху, внутрішнього напруження або емоційної порожнечі. З огляду на недостатню сформованість механізмів раціональної переробки травматичного досвіду війна переживається дитиною не через логічне осмислення, а через тілесні реакції, символічні образи та емоційні стани [1, с. 260]. У такій ситуації психіка звертається до непрямих і безпечних способів опрацювання тривоги: гри, фантазування, малювання, музики і художнього слова. Особливого значення тут набуває поетичний текст, оскільки метафора, образність, ритм і повтор створюють умови для безпечного проживання складних почуттів – смутку, страху, тривоги – без порушення психічної рівноваги.

Досвід втрати, болю й виживання становить центральне ядро воєнної травми. У воєнному контексті втрата має багатовимірний характер та охоплює не лише безпосередні втрати людських життів

і житла, але й екзистенційні втрати, пов'язані з руйнуванням базових життєвих смислів і уявлень про стабільність світу [9, с. 154]. Біль у структурі воєнного досвіду виходить за межі фізичного страждання, трансформуючись у стійкий психоемоційний стан, що включає почуття безсилля, тривоги і втрати контролю над власним життям [11]. З огляду на обмежені вербальні ресурси кожної дитини цей біль часто не знаходить прямого мовного вираження, через що зберігається у формі внутрішньо травматизованого досвіду. Водночас поряд із болем формується досвід виживання як активний психічний і духовний процес збереження життя, гідності й надії. Саме в точці перетину болю та виживання виникає потреба у слові, здатному надати травма-тичному досвіду символічної форми. Поетичний образ не усуває травму безпосередньо, проте переводить її у площину смислу, де біль поступово трансформується у досвід і потенційний внутрішній ресурс особистості. У гуманітарній традиції художнє слово розглядається як форма впливу на внутрішній світ людини, що виходить за межі естетичного переживання та набуває терапевтичного значення [6, с. 193].

Навчальна література виконує для школярів функцію психоемоційного «контейнера», у межах якого травматичні переживання символізуються та стають доступними для свідомого осмислення [3, с. 108]. Терапевтичний потенціал поетичного тексту реалізується через механізми ідентифікації з художнім образом, катарсису й подальшої символізації досвіду, що не має прямої мовної репрезентації в повсякденному житті. Важливу роль у терапевтичному впливі поезії відіграє її ритмічна та інтонаційна організація, яка корелює з природними біоритмами людини і сприяє внутрішній стабілізації. У межах шкільного літературного навчання особливого значення набуває звернення до сакральних і культурно значущих образів – дому, матері, молитви, світла, дороги тощо, – які виконують функцію внутрішніх опор і сприяють відновленню відчуття сенсу та зв'язку дитини зі світом навіть в умовах граничної втрати. Таким чином, терапевтична функція літератури полягає у створенні символічного простору безпечного проживання воєнної травми, що забезпечує умови для її психоемоційного переосмислення, усвідомлення і поступової інтеграції у внутрішньопсихічні структури особистості.

Онтологія війни як процесу руйнування цілісності світу, виразно артикульована в поетичних текстах Любові Якимчук і Сергія Жадана. У поезії Л. Якимчук «Розкладання» війна постає не як окрема

подія, а як стан буття, у межах якого порушується логіка зв'язків і смислів, а реальність фрагментується до рівня окремих звуків, тілесних відчуттів і своєрідних мовних уламків. Художня стратегія авторки ґрунтується на радикальній редукції поетичної мови, що виявляється в лаконізмі, синтаксичній фрагментації та графічному розчленуванні ойконімів. Розклад мови в цьому тексті віддзеркалює розклад світу загалом, а сам вірш функціонує як форма онтологічного свідчення. Поезія Л. Якимчук на тему воєнного часу характеризується недомовленістю, паузами та мовчанням, які виступають повноцінними носіями сенсу сучасного буття. Саме така мінімалістична поетична форма забезпечує високий рівень емотивної насиченості тексту, активуючи у свідомості дитини конкретно-чуттєві образи війни через антитези й метафори. У терапевтичному вимірі це створює умови для безпечного наближення до травматичного досвіду без його прямої вербалізації.

Подібну онтологічну перспективу розкриває і поезія С. Жадана, у творах якого війна постає як багатовимірний соціальний, психологічний та, головне, екзистенційний досвід. Центральною у його текстах про війну стає проблема переосмислення поняття Батьківщини не як географічного простору, а як світовідчуття та етичної позиції. Війна руйнує звичну ієрархію цінностей, висуваючи на перший план граничні дилеми життя і смерті, відповідальності та самозбереження, провини і надії. Мотиви дезертирства, втечі та повернення додому фіксують розщеплення свідомості між соціальними і біологічними імперативами, що є характерною ознакою травматичного досвіду [3, с. 109]. Водночас поезія С. Жадана не замикається в апокаліптичній візії війни. Її внутрішнім смисловим вектором залишається пошук можливості порозуміння, збереження людяності та перспективи відновлення після війни. Любов і надія у його творах постають як екзистенційні опори, здатні утримувати світ у стані руйнування, тоді як художнє слово функціонує як простір, у якому травма набуває форми, доступної для осмислення й педагогічної рецепції [4, с. 255].

Як слушно зазначає Т. Яценко [7], представлений у чинних модельних навчальних програмах і підручниках корпус художніх текстів про російсько-українську війну засвідчує інституціоналізацію воєнної літератури як важливого складника сучасного освітнього та культурного простору. У межах шкільної літературної освіти поетичне слово функціонує не лише як засіб формування патріотичних і громадянських цінностей, а також як інструмент символічного опра-

цювання травматичного досвіду, що дозволяє учневі сьогодні безпечно осмислювати втрату, біль, страх і надію на краще майбутнє.

Вивчення поезії воєнного часу актуалізує екзистенційні смисли війни, сприяє розвитку емпатійного співпереживання, а також забезпечує інтеграцію особистісного й колективного досвіду учнів і вчителів у межах національного культурного нарративу. У цьому контексті сучасна українська поезія про війну постає як простір поєднання художнього, виховного та психоемоційного вимірів, де слово виконує водночас функції свідчення, зміцнення і ціннісної орієнтації. Включення літератури про війну до навчального процесу створює умови для поступового проживання травми війни, формування внутрішньої стійкості і збереження смислових опор, орієнтованих на майбутнє. Важливим аспектом цілісного розуміння терапевтичного впливу поезії на особистість учня є врахування її присутності в просторі соціальних медіа, де поетичні тексти функціонують як елементи поліфонічної мультимедійної взаємодії [5].

Зазначимо, що в цифровому середовищі вірші поєднуються з відео-, візуальними та аудіоматеріалами, а також із коментарями користувачів, формуючи у такий спосіб багатовимірний досвід сприйняття, що активує різні канали емоційного реагування. Така форма рецепції дозволяє учневі вступати у своєрідний «діалог із текстом», розвивати емпатійне розуміння і рефлексувати над травматичним досвідом війни у безпечній символічній формі [8, с. 524]. Водночас ефемерність цифрових платформ ускладнює довготривалу фіксацію та системну реконструкцію такого досвіду, оскільки контент часто змінюється, зникає або навіть втрачає контекстуальну цілісність. Це актуалізує педагогічну потребу звернення до спеціально структурованих літературних проєктів, видань та антологій, що виходять за межі соціальних мереж і забезпечують послідовне осмислення травматичного досвіду війни. Такі матеріали дозволяють учням сприймати поетичний текст як завершений культурно-психологічний артефакт, у межах якого формується символічна опора, підтримується внутрішня стабільність і створюються умови для поступової інтеграції переживаних емоцій. Таким чином, інтеграція воєнної поезії з цифрового простору в педагогічну практику потребує балансування між доступністю контенту, його емоційною насиченістю та організацією безпечного й структурованого освітнього середовища, здатного забезпечити як терапевтичний ефект, так і ціннісно-смислову орієнтацію особистості в умовах війни.

Сучасна українська поезія воєнного часу функціонує як важливий культурно-психологічний механізм вербалізації травматичного досвіду та окреслення шляхів його осмислення. У педагогічному контексті ці тексти формують безпечне символічне середовище для розвитку емоційної рефлексії, внутрішньої стійкості та цілісності особистості учня. Вивчення поезії воєнного часу сприяє усвідомленню власних переживань, розвитку емпатійного співпереживання та опрацюванню складних емоцій – страху, смутку, тривоги – у символічно безпечній формі. Звернення сучасних українських поетів до сакральних, релігійних і фольклорних образів – молитви, дому, любові, родини, народних героїв – активізує глибинні культурні коди та сприяє відновленню внутрішніх опор як окремої дитини, так і української спільноти загалом, формуючи простори психоемоційної підтримки. Паралельно в українській культурі формується поетична міфологія війни, у межах якої сучасні події осмислюються через архетипні сюжети боротьби добра і зла, історичну пам'ять та етичну відповідальність, що забезпечує інтеграцію індивідуального і колективного досвіду. Отже, сучасна воєнна поезія постає не лише формою художньої рефлексії, а насамперед простором психоемоційної регуляції та екзистенційного смислотворення. Її залучення до освітнього процесу відкриває перспективи міждисциплінарних досліджень, зокрема щодо терапевтичного потенціалу літератури, формування емоційної стійкості та культурно-ціннісної орієнтації учнів. З огляду на роль сучасної української літератури у формуванні психічно здорової нації, подальші наукові розвідки доцільно зосередити на вивченні психоемоційного стану учнів та специфіці їх взаємодії з поетичними текстами в цифровому просторі соціальних медіа.

Список використаних джерел

1. Айзенбарт, Л. М., Скляр, І. О. & Великий, Р. Г. Література як спосіб осмислення травми: воєнна тема у творах 2022–2024 років. *Закарпатські філологічні студії*. 2025. № 42(1). С. 258–266. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.42.1.44>
2. Володарська, Н. Д. Особливості захисних механізмів особистості в психотерапії травми. *Перспективи та інновації науки*. 2023. № 4 (22). С. 371–384. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-4\(22\)-371-383](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-4(22)-371-383)
3. Маленко, О. О. Риторика війни в сучасному українському поетичному дискурсі. *Український світ у наукових парадигмах: зб. наук. пр.* 2016. № 3. С. 105–113. URL: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/2986>
4. Урись, Т. Дискурс війни у сучасній українській поезії. *Вісник*

освіти і науки. 2023. № 5 (11). С. 246–259. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-5\(11\)-246-259](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-5(11)-246-259)

5. Шатова, І. Тема війни і миру в сучасній українській поезії. *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*. 2023. С. 289–309. URL: <https://media.fupress.com/files/pdf/24/14072/38611>

6. Шкира, О. І. Віршування як ресурс відновлення емоційної рівноваги. *Бібліотечні компетентності в умовах нових викликів*. 2022. С. 192–201. URL: <https://unilibnsd.ust.edu.ua/article/view/270791/266784>

7. Яценко, Т. О. Тема сучасної війни в змісті шкільної літературної освіти. *Проблеми сучасного підручника*. 2025. № 34. С. 401–411. <https://doi.org/10.32405/2411-1309-2025-34-401-411>

8. Chernetsky, V. Ukrainian and Russian Wartime Poetry in the Age of Social Media: Challenges and Lessons. *Slavic Review*. 2024. № 83(3). С. 521–526. doi:10.1017/slr.2024.496

9. Nelin, I. Existential Analysis in Theory and Practice of Education. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2024. № 26. С. 149–156. <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i26.319741>

10. Nelin, I. Psychoanalytic pedagogy during wartime: Lessons from history and emerging challenges. *Encyclopaideia*. 2025. № 29(71), С. 1–12. <https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/20960>

11. Popova-Bonnal, T. POÉSIE DE LA GUERRE MODERNE: TENDANCES DE DÉVELOPPEMENT À LA LUMIÈRE DU GENRE POÉTIQUE ET DE LA SPÉCIFICITÉ THÉMATIQUE. *Journal “Ukrainian sense”*. 2023. № 1. С. 30–44. <https://doi.org/10.15421/462304>

**СВІТОВІ
ТА РЕГІОНАЛЬНІ
КОНТЕКСТИ
(ЖИТТЄ)ТВОРЧОСТІ
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО**

Людмила РЕВА-ЛЄВШАКОВА

*докторка філологічних наук,
професорка кафедри української мови та мовної підготовки іноземців
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
м. Одеса*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4061-3226>

ФРАНЦУЗЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Перекладацька діяльність Валер'яна Підмогильного припадає на 1920 – 1930-ті роки – період активного формування української модерної культури та інтенсивного освоєння європейського інтелектуального простору. У цей час переклад стає важливим інструментом культурної рецепції та модернізації національної літератури. В. Підмогильний належить до покоління «розстріляного відродження», для якого французька література була не лише джерелом сюжетів чи стилістичних моделей, а насамперед школою раціоналістичного мислення та психологічного аналізу. Його перекладацький доробок охоплює як художню прозу, так і філософські тексти французького Просвітництва й демонструє широту інтелектуальних зацікавлень В. Підмогильного як перекладача: від реалістичної та натуралістичної прози XIX століття до раціоналістичної філософії XVIII століття. Він був організатором і редактором видань Анатолія Франса (із запланованих 25 томів вийшло лише 8) [4], Гі де Мопассана (10 томів) та Оноре де Бальзака (вийшов 1 том із 15 запланованих). Переклади Валер'яна Підмогильного з французьких класиків, серед яких О. де Бальзак, Вольтер, К. А. Гельвецій, В. М. Гюго, Д. Дідро, А. Доде, П. Меріме, Гі де Мопассан, Анатоль Франс складають непересічну бібліотеку одного автора, про роботу якого в кінці 20-х років XX століття О. Білецький висловлювався як про найкращу в українській перекладацькій літературі з французької.

Під час вибору теми дослідження перед нами постало чимало питань: одне з них – це питання про те, де вивчав В. Підмогильний французьку мову. Адже перекладацька справа в ті часи – це кропітка й надскладна робота, для якої потрібна певна освіта. Однак, якщо вже в шістнадцять та сімнадцять років В. Підмогильний створював опо-

© Рева-Лєвшакова Л., 2026.

відання непересічного рівня, то й французьку мову він міг опанувати самостійно. Як опанував він англійську мову в засланні, перекладавши В. Шекспіра і О. Ф. Вайльда (ці тексти втрачено у вирі нищівної репресивної доби).

Українським вундеркіндом називав письменника Валерій Шевчук, також він вказував, що історикам літератури слід звернути увагу на оточення письменника в юності. Гадаємо, що оточенням В. Підмогильного були книги не тільки майстрів українського слова – В. Стефаника, М. Коцюбинського, В. Винниченка, а також європейської (передусім французької) літератури. Варто згадати й знайомство з дослідником історії Запоріжжя, академіком Д. Яворницьким, професором П. Єфремовим (братом академіка С. Єфремова). Дослідження спадкоємності літературної (як і соціальної) дає змогу по-стерегти розвиток таланту й боротьби обдарованої людини за його збереження. У творчій спадщині В. Підмогильного. простежуються вимоги щодо розвитку таланту, які становлять низку ледь не біблійних настанов: повага до людської особистості, співчуття, щиросердність, виховання естетичного смаку. Подібні настановні думки розкриваються в його статті «Іван Левицький-Нечуй (спроба психоаналізу творчості)», де автор протиставляє життя звичайної людини життю людини творчої. У статті про М. Рильського тему обдарованості розвинуто в складну схему протистояння дійсності (як життя) і мрії (як творчості). Варто навести приклад художнього бачення антагоністичних рухів людини: *«Колізія між дійсністю та мрією – це те єдине, що зароджує в людині творчість і живить. Кожен замолоду більше чи менше поет, бо, річ природня, юний глибше цю неосяжну колізію відчуває, ніж прибитий вітрами життьових шляхів мандрівець. <...> всі ми поетами родимося, тільки обставини дальшого розвитку визначають, хто з нас справді поетом стає. Бо, кінець-кінцем, усі починаємо боротися проти дійсності в ім'я ідеалу (мрії), але одного дійсність скоряє, другий робиться проти неї одвічним повстанцем (революціонером), а третій, хоч зовні й подоланий може бути, проте провадить проти дійсності ілюзорну війну – це і єсть поет»* [3, с. 39]. Тему цінності творчості письменник також порушував у художніх працях, зокрема в повісті «Остап Шаптала».

У зв'язку зі згаданими перекладами, зокрема із К. А. Гельвеція, наведемо окремі гносеологічні висновки французького просвітника про природу людини, причини подібності та несхожості людей:

«Причина розумової нерівності, яку приписували досі нерівній досконалості органів, є, певно, виховання, доконечно різне в різних людей», «що потрібно, щоб два індивіди дістали достоту однакову освіту? Щоб вони пробували в достоту однаковому становищі, в однакових обставинах. Таке припущення неможливе. Тож річ очевидна, що ніхто однакової освіти не дістає» [2, с. 30]; «різні речі викликають у нас відмінні відчуття» [2, с. 32]; «в душі бувають моменти тиші й спокою, коли її поверхні не турбує навіть найменший подих пристрасті. Речі, що їх ставить тоді перед нами випадок, зосереджують на собі іноді всю нашу увагу – маєш більше дозвілля придивитись до різних сторін їх, і випадок, що полишають вони в нашій пам'яті, буває від того ясніший і глибший» [2, с. 33]; «в людях я бачу здебільшого лише жадібних комерсантів. Якщо сідають вони на корабля, то не з надією назвати своїм ім'ям якусь нову країну. Чутливі єдино до надії на заробіток, вони тільки того й бояться, щоб корабель їхній не збочив з уторованих шляхів. А такі шляхи – це не шляхи відкриттів» [2, с. 137]. Важливою в наведених прикладах є думка про незмінність світу, а також про взаємозв'язок усіх сторін життя людини: від соціального стану та виховання, інтелектуальних можливостей до таємних бажань та інстинктів.

Певна річ, ці роздуми сучасника XVIII століття, зокрема й завдяки перекладу як одному з виявів інтертекстуальної взаємодії, знайшли свій розвиток на початку XX століття в неореалістичній теорії пізнання людини та її художній реалізації, зокрема й у творах В. Підмогильного. У його творчому доробку оповідання посідають важливе місце. У них митець пропонував інтелектуальний погляд на світ і людей, своєрідно порушував питання реальності буття, аналізував чуттєві порухи своїх героїв. Окрім філософічного поглиблення, реалістичного творення, ліро-епічного погляду, мовного експериментування, тут наявна особлива увага до соціальних тем і проблем. Не слід нехтувати ваги соціального компоненту в житті українського письменника. При цьому варто враховувати специфіку суспільства, розвиток якого відрізнявся від поступу європейських держав. Упорядники перекладів В. Підмогильного помітили це на прикладі слова *sociable, sociabilite* (до нього вдавався К. А. Гельвецій у трактаті «Про людину...»). Французьке слово та його український відповідник мають смислову різницю: французький термін означає єднатися в соціумі (або «товариський», «товариськість»), а український – належати громаді, суспільству [2, с. 6]. Саме так перекладав слово

sociable український автор, не здогадуючись про те, що представники нашого століття знайдуть у цьому помилку, а ще про те, що соціальність – це не тільки факт наявності соціуму, а й товаришування. Хоча саме через тему товаришування автор намагався пізнати всі перипетії соціуму. Порушуючи тему соціальних суперечностей у суспільстві, автор звертав увагу на незрозумілі вияви чуття людини, на філософські питання життя і смерті, на стосунки між селянами та жителями міста, жінками і чоловіками, дітьми і дорослими. Письменника цікавили вікові проблеми людини (і чоловіка, і жінки), доволі часто в назві оповідання він зазначав ім'я або соціальну чи родову належність. Наприклад, «Іван Босий», «Ваня», «Дід Яким», «Історія пані Ївги», «Старець», «Військовий літун», «Гайдамака», «Син».

Філософія К. А. Гельвеція ґрунтується на ідеї визначальної ролі відчуттів і виховання у формуванні людини. У своїх працях «De l'esprit» («Про розум») та «De l'homme» («Про людину»), французький автор розвивав сенсуалістичну й матеріалістичну концепцію пізнання, моралі та суспільства. Переклад цих текстів вимагав від перекладача не лише мовної компетенції, а й глибокого розуміння просвітницької термінології. Одним із головних завдань В. Підмогильного було тожне відтворення філософської термінології XVIII століття українською мовою. Його переклад поєднує лексичну точність із нормами тогочасної літературної української мови, що сприяло формуванню філософського стилю українського письма. В. Підмогильний демонструє термінологічну стабільність – послідовне вживання одного відповідника для ключового поняття. Він звертає увагу на семантичного уточнення ключових концептів Гельвеція через контекстуальне розгортання терміна: esprit – «розум», «дух»; sensibilite – «чуттєвість», «здатність до відчуття»; intérêt – «інтерес» (у значенні морально-психологічного мотиву); education – «виховання» (як соціально-формувальний чинник).

Важливою рисою творів К. А. Гельвеція є раціоналістична аргументація. На це звернув увагу В. Підмогильний, тому в його перекладі простежується також раціоналізація стилю: чіткість викладу, уникання надмірної риторики; нейтралізація архаїзмів, якщо вони не виконують концептуальної функції; збереження просвітницького пафосу, особливо в розділах, присвячених моралі й суспільству. Це створює враження не механічного перекладу тексту, а адаптацію його до українського інтелектуального середовища 1920-х років. У контексті радянської культурної політики переклад матеріалістичної

філософії Просвітництва мав амбівалентний статус: з одного боку, ідеї сенсуалізму й детермінізму відповідали офіційній ідеології; з іншого – просвітницький індивідуалізм і критика абсолютизму виходили за межі спрощених догматичних інтерпретацій.

Переклади творів французьких просвітників Вольтера, Д. Дідро, К. А. Гельвеція мали важливе значення для розвитку української філософської мови. В. Підмогильний працював у ситуації, коли значна частина абстрактної термінології ще не була усталена. Тому його перекладацька практика сприяла: унормуванню понять «розум», «природа», «інтерес», «виховання»; виробленню стилю раціоналістичного викладу; розширенню лексичних ресурсів української мови.

Переклад Вольтера українською мовою мав не лише літературне, а й світоглядне значення: йшлося про інтеграцію просвітницької філософії в національний дискурс [1]. Вольтер працював у різних жанрах – філософська повість, трактат, публіцистика, сатиричний діалог. Його стиль вирізняється: афористичністю; іронічною інтонацією; риторичною насиченістю; логічною компактністю вислову. Ці риси створювали для перекладача низку труднощів: необхідність передати одночасно раціональну чіткість і сатиричну багатозначність. У перекладі філософських фрагментів В. Підмогильний прагнув до стабільності ключових понять: *raison* – «розум», *nature* – «природа», *tolerance* – «толерантність» / «віротерпимість», *fanatisme* – «фанатизм». Однією з головних рис стилю Вольтера є інтелектуальна іронія. В. Підмогильний застосовує лексичні уточнення для збереження підтексту, інтонаційні маркери (порядок слів, ритміка фрази), збереження контрасту між зовнішньою нейтральністю й прихованою сатиричною оцінкою. У такий спосіб переклад відтворює не лише зміст, а й прагматичну настанову оригіналу.

В. Підмогильний був одним із перших в Україні, хто поставив переклад як серйозну художню й культурну практику. Його переклади демонструють глибоке розуміння художніх засобів і забезпечили естетично високу якість творів у перекладі. Переклади В. Підмогильного не тільки відкрили французьку класику українському читачеві, а й суттєво збагатили українську прозу класичними текстами французьких авторів.

Список використаних джерел

1. Вольтер. *Кандід: філософські повісті*. Переклад з французької: Валер'ян Підмогильний за редакцією Миколи Терещенка; Передм. та прим.

Ярема Кравець. Київ: Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України; Харків: Фоліо, 2011. 410 с.

2. Гельвецій К. А. *Про людину, її розумові здібності та її виховання* [пер. з франц. В. Підмогильного]. Київ: Основи, 1994. 416 с.

3. Підмогильний В. Без стерна (Максим Рильський). *Життя і революція*. 1927. № 1. С. 39 – 53.

4. Франс Анатоль. *Твори* / В. Підмогильний (ред. та прим.), В. Підмогильний (пер. з фр.). Харків; Київ: Література і мистецтво, 1930–1932.

Денис БОБОРИКІН

аспірант 2 року навчання (035 Філологія),

кафедра англійської мови для нефілологічних спеціальностей

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0742-4162>

ФРАНЦУЗЬКИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО УРБАНІЗМУ: ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ЛАБОРАТОРІЯ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРУ

Переклад як стратегія культурної емансипації. В історії української літератури першої третини ХХ століття постать Валер'яна Підмогильного посідає особливе місце, маркуючи кардинальний епістемологічний розрив із народницько-просвітницькою традицією ХІХ століття. У добу «Розстріляного відродження», коли українська культура гарячково шукала шляхи виходу з насильно імпрегнованого до культурного коду провінційного стану та подолання комплексу меншовартості, що культивувався – без применшення – століттями, саме перекладацька діяльність стала одним із найефективніших символічних механізмів європеїзації та модернізації. Валер'ян Підмогильний, життєтворчість якого може розглядатися як феноменальний сплав відчайдушних спроб інтелектуального відродження та екстраординарного літературного таланту, виступав не лише як прозаїк-інтелігент, а й як один із найпродуктивніших фахівців-перекладачів свого часу (варто згадати, що в його доробку – фундаментальні

© Боборикін Д., 2026.

переклади творів Анатолія Франса, Гі де Мопассана, Дені Дідро, Оноре де Бальзака, Гюстава Флобера, Клода Гельвеція, Прос-пера Меріме), який зробив неоціненний внесок до розгорнутого у 1920-ті проєкту культурного трансферу, який і досі залишається все ще не достатньо оціненим як з перспективи перекладацької теорії, так і серед широкого загалу, для якого постать Підмогильного досі, на превеликий жаль, не асоціюється з титанічною роботою та масштабним спадком, що по собі залишив автор. Цей процес відбувався в справжньому «культурному тиглі», де європейські модерністські коди переплавлялися в національні художні форми. У контексті відзначення 125-річчя від дня народження письменника важливо наголосити, що його переклади стали не лише фактом міжлітературної рецепції, а й інструментом творення нової української ідентичності на пограниччі культур. Саме через призму французької літератури Підмогильний осмислював феномен фронтиру – хисткої межі між патріархальним минулим і урбаністичним майбутнім, перетворюючи чужий досвід на питома свій.

У наведеній науковій розвідці пропонується розглянути перекладацьку спадщину письменника не як супровідну, технічну або суто заробітчанську роботу, а як свідому, продуману стратегію імпорту та асиміляції нових художніх кодів. Актуальність теми зумовлена необхідністю глибинного переосмислення генези українського урбаністичного роману, який поставав у складному діалозі з французькою літературною традицією. Як слушно зауважував Юрій Шерех (Шевельов), Підмогильний належав до тих митців, які прагнули вивести національне письменство з «етнографічного гетто» на простір модерного індустріального міста, і саме французька література стала для нього тією «мапою», за допомогою якої він прокладав маршрути київськими вулицями [5, с. 72]. Метою представленого дослідження є ґрунтовний аналіз впливу рецепції французької психологічної та натуралістичної прози на поезику оригінальних творів Підмогильного (передусім романів «Місто» та «Невеличка драма») крізь призму сучасних теорій культурного трансферу та інтертекстуальності.

Історичний контекст: літературна дискусія та вектор на Захід. Аналіз перекладацької стратегії Підмогильного неможливий без врахування контексту славнозвісної літературної дискусії 1925–1928 років. Гасло Миколи Хвильового «Геть від Москви! Дайош [психологічну] Європу!» було не просто політичним маніфестом, а заклик до тектонічних змін у культурній орієнтації. Валер'ян Підмогильний, хоч і тримався осторонь гучних публічних дебатів,

своєю працею фактично реалізовував програму Хвильового на практиці. Він як ніхто інший розумів, що гасла про європеїзацію можуть залишитися порожніми деклараціями без наповнення української культури реальними зразками європейської думки. Його переклади створили необхідне підґрунтя, на якому змогла постати література «фаустівського типу», про яку мріяли неокласики та «ваплітяни». Підмогильний не просто механічно перекладав тексти, він намагався імпортувати безпосередній спосіб мислення західного інтелектуала, протиставляючи його як народницькій, хutorянській (за судженнями самого Хвильового) інерції, так і панівним імперським месіанським наративам. Ця «тиха» робота була не менш революційною, ніж публіцистичні маніфести Хвильового, адже вона формувала новий канон читацького сприйняття.

Тоді як пролетарські письменники намагалися творити нову культуру, заперечуючи минуле, Підмогильний обрав шлях лагідної, але наполегливої апропріації класичного європейського спадку. Його звернення до французької літератури було свідомим вибором альтернативи як російському впливу, так і традиціоналістському, народницькому побутописанню. Французький роман XIX століття з його культом розуму, аналітизмом та увагою до соціальної фізіології став ідеальним донором для «молодої» української урбаністики. У якомусь сенсі це дозволило українському письменству перестрибнути етап учнівства й одразу вийти на рівень складної психологічної прози, у багатьох аспектах здатної конкурувати зі світовими зразками. Засвоєння французького досвіду дало змогу не лише описати місто, а й зрозуміти його як простір екзистенційного випробування людини.

Методологічні координати: полісистеми та трансфер.

Теоретичним підґрунтям нашого аналізу слугує теорія літературних полісистем, розроблена Ітамаром Евен-Зогаром. Згідно з нею, перекладна література не існує у вакуумі; вона входить у динамічну, часто конкурентну взаємодію з літературою оригінальною. Евен-Зогар стверджує, що коли національна література перебуває у стані становлення, кризи або інтенсивного оновлення, переклади переміщуються з периферії в центр системи, стаючи джерелом нових жанрових та стильових моделей [8, с. 11]. Ця взаємодія визначається ієрархічним положенням систем, де «слабка» або «молода» література активно запозичує репертуар «сильнішої» для заповнення власних лакун. У таких умовах переклад перестає бути вторинним явищем і набуває первинної, інноваційної функції, фактично формуючи нові

норми літературної мови та поведінки. Відтак, перекладач стає не просто технічним посередником, а ключовим агентом культурних змін, який через добір текстів-донорів свідомо конструює майбутній канон національної літератури.

Саме така ситуація склалася в Україні у 1920-х роках. Традиційний рустикальний нарратив (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний), який чудово описував патріархальне село, виявився буквально безсилим перед викликами індустріалізації, урбанізації та зміни соціальних ролей. Потрібна стала нова мова, новий культурний бекграунд, новий концептуальний нарратив. Підмогильний, перекладаючи французьких реалістів, фактично заповнював «порожні клітинки» в стагнуючій українській літературній полісистемі. Він не випадково обирав для перекладу саме ті твори, поетика яких могла надати необхідний інструментарій для опису модерного міста та комплексної психічно-психологічної картини мислення європейського інтелектуала. Шляхом часткової апропріації французького досвіду українська полісистема змогла подолати свою структурну неповноту й синхронізуватися з європейським літературним часом, оминаючи десятиліття власної еволюції. Цей процес став не пасивною, мовчазною рецепцією, а творчим перекодуванням, де чужі елементи слугували каталізатором для кристалізації власної урбаністичної ідентичності. Він імпортував жанр «роману виховання» (Bildungsroman), дискурс інтелектуального скепсису та натуралістичну техніку опису тілесності. У термінах Мішеля Еспаня, це був класичний культурний трансфер – перенесення смислів з одного національного контексту в інший з неминучою їх трансформацією [3].

Уроки Анатолія Франса: від емоції до раціо. Першим етапом інтелектуального становлення Підмогильного-прозаїка стала копітка праця над текстами Анатолія Франса («Таїс», «Острів пінгвінів», «Сучасна історія», «Під міськими в'язами»). Франс, як спадкоємець раціоналістичної традиції Просвітництва, приваблював українського автора своєю «холодною» іронією, ерудицією та скептичним ставленням до будь-яких догм. Це було повною протилежністю до «гарячої» емоційності, кордоцентризму та сентиментального народництва, що домінували в українській літературі попередніх епох. Для Підмогильного переклад цих творів став своєрідною школою стилістичної дисципліни, де він навчався виражати думку афористично, прозоро й без зайвої орнаментальності. Французький класик відкрив йому, що література може апелювати до розуму читача, а не лише до його серця чи

національних почуттів. Засвоєння цієї раціоналістичної оптики дозволило українському прозаїку здійснити епістемологічний розрив із традицією «просвітянського реалізму» і закласти підвалини для нової, інтелектуальної прози.

Рецепція франсівського стилю найвиразніше виявилася в «романах ідей» Підмогильного – «Невеличка драма» та «Повість без назви». У цих текстах фабула часто відходить на другий план, поступаючись місцем розлогим інтелектуальним диспутам. Героїня «Невеличкої драми» Ірен Маркевич являє собою тип рафінованої інтелектуалки, «боваристки», яка живе у світі літературних алюзій та наукових абстракцій. Цей типаж безпосередньо перегукується з героями Франса, для яких світ є насамперед текстом, що підлягає розшифровці. Як зазначає Соломія Павличко, Підмогильний учився у Франса анатомії людської душі, умінню бачити за високими порівняннями ниці інстинкти, а за цинізмом – розпач. Сама структура оповіді в цих творах будується як лабораторний експеримент, де автор зіштовхує різні ідеологічні концепції, перевіряючи їх на життєздатність. Діалоги персонажів перетворюються на дуелі світоглядів, що є характерною ознакою європейського інтелектуального роману, але було абсолютно новим явищем для української літератури 1920-х років. Підмогильний слідом за Франсом доводить, що сама ідея може бути драматичним персонажем, а її еволюція чи крах може стати захопливим сюжетом.

Вплив Франса також простежується в кардинальній зміні позиції наратора. Підмогильний рішуче відмовляється від ролі морального судді чи проповідника. Його наратор стає відстороненим, іронічним спостерігачем, який фіксує суперечності людської природи з точністю хірурга. Цей перехід від етичного пафосу до естетичного аналізу став революційним для української прози, дозволивши їй вийти на рівень високого європейського модернізму. Іронія тут виступає не як засіб висміювання, а як інструмент пізнання, що створює необхідну дистанцію між автором і зображуваним світом. Така наративна стратегія унеможливило однозначні оцінки і змушує читача самостійно шукати істину в лабіринті смислів. Саме завдяки урокам Франса Підмогильний навчився поєднувати глибокий психологізм із «олімпійським» спокоєм оповідача, який розуміє слабкості своїх героїв, але не засуджує їх.

Мопассанівський палімпсест: деконструкція «Любого друга». Ключовим об'єктом нашого компаративного аналізу є інтер-

текстуальний діалог між романом Гі де Мопассана «Любий друг» (Bel-Ami, 1883) та романом Валер'яна Підмогильного «Місто» (1928). Відомо, що Підмогильний здійснив титанічну працю як редактор і перекладач десятитомного зібрання творів Мопассана («Книгоспілка», 1927–1930). Це глибоке занурення в текст французького натураліста стало вирішальним для архітекτονіки та філософії «Міста». Цей перекладацький марафон став для українського прозаїка своєрідною творчою лабораторією, де він випробовував на міцність можливості українського слова та адаптував західні наративні моделі. Засвоюючи стилістику французького натуралізму, Підмогильний фактично вчився будувати розлогу, деталізовану оповідь про життя мегаполіса, яка до того часу була рідкістю в українській літературі.

На фабульному рівні паралелі очевидні: і Жорж Дюруа, і Степан Радченко представляються читачу амбітним молодими людьми з провінції, що прибувають до столиці (Париж / Київ) з метою соціального «завоювання». Обидва використовують жінок як інструмент вертикальної мобільності та проходять шлях трансформації від маргінала до господаря життя. Схожість простежується навіть у виборі професійної сфери: обидва герої використовують літературу та журналістику не як високе покликання, а як ремісничий трамплін для входження у вищі кола суспільства. Міський простір для них обох стає полем битви, де перемога вимірюється кількістю підкорених жінок та здобутих статусних атрибутів, що перетворює роман виховання на «роман кар'єри».

Однак, зводячи «Місто» до наслідування, є ризик проігнорувати саме полемічний характер діалогу Підмогильного з першоджерелом. Жорж Дюруа – це втілення вітальної сили, біологічного здоров'я та абсолютної аморальності. У категоріях психоаналізу Дюруа репрезентує чисте «Id» («Воно»), яке не стримується жодними культурними заборонами. Його успіх у фіналі – це перемога сильного самця в джунглях великого міста. У світі Мопассана відсутня рефлексія як така: герой діє імпульсивно, керуючись хижацьким інстинктом самозбереження та домінування. Його аморальність є природною і вітальною, вона не викликає в нього жодних внутрішніх докорів чи неврозів, адже саме суспільство навколо нього живе за тими самими дарвіністськими законами. Степан Радченко натомість репрезентує значно складніший тип героя. Підмогильний, будучи обізнаним з ідеями З. Фрейда, ускладнює мопассанівську схему. Радченко постійно рефлексує. Його свідомість розколота між бажанням життєвого

успіху (гроші, жінки, статус) та прагненням духовної реалізації (написати великий твір). Можна зауважити, що там, де в Мопассана панує фізіологія, у Підмогильного беруть верх психологія і навіть, у певному сенсі, психопатологія. Ця роздвоєність перетворює соціальний роман на психологічну драму, де зовнішній успіх лише підкреслює внутрішню порожнечу героя. Підмогильний наділяє Степана «інтелектуальною хворобою» сумніву, яка не дозволяє йому повністю розчинитися в міщанському задоволенні, як це з легкістю робить Дюруа.

Особливо показовою є трансформація сцени «дзеркала». Жорж Дюруа, дивлячись у дзеркало, бачить успішного красеня й закохується у власне відображення, що інтегрує його Его. Степан Радченко, навпаки, у моменти тріумфу часто відчуває відчуженість (alienation) від власного образу. Він не впізнає себе в новому одязі та статусі. Мотив дзеркальності як джерела самоспоглядання у Підмогильного стає інструментом відчуження, який показує герою не його істинне обличчя, а соціальну маску, що приросла до шкіри й замінила сутність. Цей момент самоусвідомлення маркує крах ілюзій: Степан розуміє, що ставши господарем міста, він став його «рабом», утративши автентичність власного «Я» задля успіху. Якщо роман Мопассана є історією успіху людини, яка вибрала шлях переступу через моральні устої, то роман Підмогильного – є «драмою» втрати власної ідентичності (самості) в процесі соціальної мімікрії.

Тілесність і Місто: натуралістична оптика. Переклади французьких реалістів (Флобера, Золя, Бальзака) озброїли Підмогильного інструментарієм для роботи з категорією тілесності, яка до того часу була значною мірою табуованою в українській літературі або подавалася в сентиментально-романтичному ключі. У «Місті» тіло стає важливим маркером соціального статусу. Підмогильний не боїться описувати фізіологію: запахи тіла, тактильні відчуття, втому, сексуальний потяг без евфемізмів.

Підмогильний запозичує в Мопассана техніку урбаністичного пейзажу, де місто постає як живий, часто ворожий організм. Київ у романі описується через сенсорні категорії: шум, скрегіт трамваїв, запах пилу та розпеченого асфальту. Концепція героя-фланера (flâneur), розроблена Ш. Бодлером і В. Беньяміном, знаходить своє втілення в образі Радченка, який блукає вулицями Києва, «споживаючи» вітрини, жінок та враження. Проте київський фланер Підмогильного відрізняється від паризького своєю маргінальністю: він чужий у цьому

просторі, він намагається його колонізувати, але місто змінює його самого, поглинаючи його вітальну енергію села.

Мовна інженерія: творення урбаністичного вокабуляру.

Окремим, надзвичайно важливим аспектом культурного трансферу стала мовна робота. Перед Підмогильним-перекладачем стояло складне лінгвістичне завдання: відтворити реалії паризького буржуазного життя (біржові операції, будуарні розмови, світські раути, нюанси моди, фінансові махінації) мовою, яка на початок 1920-х років мала потужну рустикальну базу, але недостатньо розвинений урбаністичний лексикон. Словник Б. Грінченка фіксував переважно сільську лексику, непридатну для опису модерного міста.

Працюючи над перекладами, Підмогильний фактично займався мовною інженерією. Він не просто добирав відповідники, а й актуалізував архаїзми, творив неологізми та адаптував іншомовні запозичення (варваризми). Ця кропітка «лабораторна» робота над словом дала феноменальний результат у його оригінальній прозі. Лексика роману «Місто» вражає своєю органічністю та точністю. Підмогильний довів, що українська мова може бути природною в описі інтелектуальних дискусій, еротичних сцен та міського побуту, не скочуючись у штучність чи суржик.

Він витворив стиль, який пізніше назвали «київським неокласицизмом» у прозі – стиль прозорий, дистильований, позбавлений діалектизмів та барокової надмірності. Синтаксис його прози під безпосереднім впливом французької мови став динамічнішим, фраза будувалася коротшою, ритмічнішою та афористичнішою. Це був синтаксис ділового міста, протиставлений повільному, споглядальному синтаксису сільської прози.

Від натуралізму до екзистенціалізму: діалог з Камю. В аналізі європейського сліду у творчості Підмогильного, неможливо оминути увагою його еволюцію від натуралізму до передчуття екзистенціалізму. Дослідники часто порівнюють «Повість без назви» або фінал «Міста» з творами Альбера Камю, зокрема повістю «Сторонній». Хоча Камю напише свій шедевр пізніше, Підмогильний майже підсвідомо рухався в тому самому напрямку, відштовхуючись від спільної французької бази.

Перекладаючи Дідро і Гельвеція, Підмогильний парадоксальним чином приходив до заперечення раціоцентризму. Його герої часто опиняються в ситуації абсурду, відчуженості (alienation), втрати сенсу. Якщо в Мопассана світом керують гроші та секс, то в Підмо-

гильного світ стає ірраціональним. Смерть Зоськи у «Місті» – «як єсть» – це вже не просто сюжетний хід, а маніфестація абсурдності буття, де випадковість руйнує життя. Цей трагічний вимір, відсутній у цинічному, але зрозумілому світі «Любого друга», свідчить про те, що Підмогильний в багатьох сенсах зміг перерости своїх вчителів, вишовши на рівень екзистенційної філософії ХХ століття.

Підсумовуючи проведене дослідження, можемо стверджувати, що перекладацька діяльність Валер'яна Підмогильного була інтегральною частиною його творчого методу й виступала потужним каналом культурного трансферу. Через інтенсивний переклад французької класики Підмогильний імпортував в українську літературу жанрові моделі європейського модернізму (інтелектуальний роман, урбаністичний роман виховання). Нерідко він творчо засвоїв і адаптував нарративні стратегії французької прози: іронічне відсторонення (А. Франс), натуралістичну деталізацію та психологічний аналіз (Г. де Мопассан, Г. Флобер), трансформувавши їх у питомо український варіант екзистенційної прози. Перекладацька «лабораторія» Підмогильного стала місцем відпрацювання сучасної української урбаністичної лексики та стилістики, що дозволило подолати розрив між архаїчною мовною традицією та модерною реальністю.

Роман «Місто» є блискучим результатом синтезу національної проблематики та європейської форми. Підмогильний не просто «пересадив» французький роман на український ґрунт, а створив оригінальний національний продукт, який довів, що українська література здатна бути частиною великого європейського канону, розмовляти мовою міста, інтелекту та психологічної глибини. Цей інтелектуальний проєкт мав далекосяжні наслідки: він заклав основи для остаточного розриву з колоніальною меншовартістю, демонструючи самодостатність української культури в урбаністичному просторі. Трагічний обрив цього процесу в 1930-х роках лише підкреслює ту екзистенційну загрозу, яку становила для тоталітарної системи сама ідея «психологічної Європи», послідовно втілювана в текстах Підмогильного.

Список використаних джерел

1. Мельник В. Валер'ян Підмогильний. *Історія української літератури ХХ століття*: у 2 кн. Кн. 1 : Перша половина ХХ століття / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Дніпро, 1998. С. 277–284.

2. Мопассан Г. *Твори*: у 10 т. / пер. з фр., вступ. ст. та прим. В. Підмогильного. Київ : Книгоспілка, 1927. Т. 1. 350 с.

3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., допов. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
4. Підмогильний В. Місто : роман. Київ: Книгоспілка, 1928. 210 с.
5. Шерех Ю. *Не для дітей*. Літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк: Пролог, 1964. 415 с.
6. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська проза раннього модернізму. Київ : Критика, 2006. 230 с.
7. Espagne M. La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*. 2013. № 1. URL: <https://doi.org/10.4000/rsl.219> (date of access: 10.02.2026).
8. Even-Zohar I. Polysystem Theory. *Poetics Today*. 1990. Vol. 11. № 1. P. 9–26.

Микола ЛУЦІЙ

*аспірант Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України
м. Київ*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7595-8109>

ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ, НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА ТА ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

Упродовж тривалого часу творчість Валер'яна Підмогильного була вилучена з українського літературного процесу й повернулася до читача лише наприкінці ХХ століття. Водночас у середовищі української діаспори його проза не зникала з культурного обігу. Саме там романи «Місто» та «Невеличка драма» видавалися й активно осмислювалися як важливе явище модерної української літератури. Так, у 1954 році в Нью-Йорку вийшов роман «Місто», а в 1956 році у Франції роман «Невеличка драма». А.-Г. Горбач, знайомлячи німецьких читачів з літературою «розстріляного відродження», переклала й повість В. Підмогильного «Третя революція». Також були перекладені «Сентиментальна історія», «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Драконів суд» Б. Антоненка-Давидовича, «Зачарована Десна» О. Довженка та ін. Пізніше, 1987 року, оповідання «В епідемічному

© Луцій М., 2026.

бараці» було перекладене англійською мовою та увійшло до антології української «малої прози» 1920-х років «Перед бурею», укладену американським видавництвом «Ардіс».

У діаспорних періодичних виданнях, зокрема в газеті «Українські вісті», систематично публікувалися матеріали про письменників «розстріляного відродження». «Українські вісті» не оминули й творчості В. Підмогильного. Метою таких публікацій було не лише збереження пам'яті, а й повернення їхніх ідей у сучасний інтелектуальний контекст. У цьому сенсі В. Підмогильний постає не як діяч минулого, а як автор, чия філософська проза виявилася напрочуд актуальною для повоєнного покоління еміграції.

Ще до появи екзистенціалізму як сформованого філософського напрямку в Західній Європі українська література 1920 – 1930-х років активно порушувала питання сенсу життя, особистої відповідальності, морального вибору людини в умовах радикальних соціальних змін. Проза В. Підмогильного є одним із найскравіших прикладів такого мислення. Український прозаїк і перекладач не був екзистенціалістом у філософському сенсі, але його проза дивовижно точно передбачає й художньо відтворює ключові ідеї екзистенціалізму ще до того, як Ж.-П. Сартр та А. Камю зробили їх модними та системними. Головний зв'язок між В. Підмогильним і французькими мислителями – через надзвичайно актуальну проблематику: доля людини у світі без гарантій. У центрі художніх творів Підмогильного завжди стоїть не «типовий» герой, а самотній індивід, кинутий у місто, суспільство, бажання й страхи. Це класична екзистенційна ситуація.

В. Підмогильний дуже добре знав французьку культуру (він перекладав твори багатьох французьких авторів: О. де Бальзака, Гі де Мопассана, А. Франса, П. Ампта, П. Меріме, Д. Дідро, Г. Флобера, К. Гельвеція, Ж. Дюамеля), і це сформувало його інтелектуальну оптику: холодну, аналітичну, без романтичних ілюзій.

Твори В. Підмогильного насичені філософськими алюзіями, іменами мислителів різних епох і глибоким аналізом внутрішнього світу людини, втягнутої у вир історії. Світ у нього не має наперед заданого сенсу – сенс конструює сам герой, часто ціною внутрішнього спустошення. Особливо показовим у цьому контексті є роман «Місто». Його герой Степан Радченко усвідомлює власну поразку в моральному сенсі, але водночас знаходить можливість порятунку у творчості. Фінал роману, де герой пише «повість про людей», напрочуд перегукується з фіналом роману Ж.-П. Сартра «Нудота». Цікаво

зіставити тексти фіналів обох романів. Роман «Місто» завершується тим, що головний герой, колишній селяк Степан Радченко, прийнявши рішення написати новий твір, із вікна захоплено дивиться на нічне місто: *«Воно покійно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало йому з тітьми горбів гострі кам'яні пальці.*

Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок. Тоді, в тиші лампи над столом, писав свою повість про людей» [2, с. 538].

Фінал роману Ж.-П. Сартра «Нудота» дуже подібний. Головний герой – Антуан Рокантен – також письменник, приходиться до висновку, що саме творчість може стати сенсом його існування: *«Настане така мить, коли книжку буде завершено, все буде позаду. І тоді трохи ясного світла пролетить на минуле. І, може, в цьому світлі я дивитимуся на своє життя без відрази й огиди»* [4, с. 324]. В обох випадках творчість постає як спосіб протистояння абсурду та надання сенсу власному існуванню.

Українські митці в діаспорі не могли не звертатися до філософських ідей Ж.-П. Сартра та А. Камю. Теза про абсурд як неминучу й неунікную прикмету людського існування чудово ілюструвала трагічну ситуацію українства 1920 – 1940-х років. Українські емігранти добре пам'ятали і програні визвольні змагання, і трагічно втрачений шанс відновити державність, бути господарями на вільній землі, і страшний більшовицький геноцид в Україні, а також внутрішні суперечки і чвари між самими ж українцями. Відчувши на собі наслідки більшовицьких перетворень (продовольча політика, колективізація, індустріалізація, голод), переживши арешти та ув'язнення, вони вже не мали жодних ілюзій щодо зміни ситуації на Батьківщині в найближчий час. Мешканці Ді-Пі змушені були змиритися з новою реальністю та прийняти ситуацію добровільної еміграції як вибір без вибору.

Друга світова війна також проілюструвала тезу про абсурд уже у світових масштабах. Доля людини в абсурдному світі стала темою багатьох художніх творів. А головним завданням для українства було вижити на чужині й розповісти світові про більшовицькі злочини в Україні. Правда, учасників Нью-Йоркської групи вивезли з України дітьми чи підлітками, але вони також добре запам'ятали, як більшовики зруйнували життя їхніх родин. Так, Віра Вовк пояснювала, чому її родина, як і більшість українських родин, вирушила

в еміграцію: *«Кілька веселих літ прожили ми в Кутах над бистрим Черемошем, але тому, що нашу прегарну Батьківщину зайняли червоні орди, мусіли ми в січні 40 року втікати до Німеччини».*

Отже, зацікавлення української діаспори філософією екзистенціалізму, зокрема ідеями Ж.-П. Сартра, було не випадкове. Цей інтерес активізувався в період діяльності МУРу, коли в літературній періодиці з'являються статті про європейську філософію, а екзистенціалістська проблематика звучить досить виразно. Для письменників, які пережили репресії, війну й еміграцію, трагічне світовідчуття екзистенціалізму було внутрішньо близьким. Найпоплідніше впливи екзистенціалізму простежуються у творчості представників Нью-Йоркської групи. Дослідниця С. Павличко вважала, що у творах представників Нью-Йоркської групи такі риси, як екзистенціалізм та урбанізм, надзвичайно близькі до урбанізму видатних прозаїків 1920 – 1930-х років – В. Підмогильного та М. Івченка [2].

Про зацікавлення ньюйоркців ідеями екзистенціалізму згадував у своїх спогадах та інтерв'ю Б. Бойчук. Він звертав увагу на те, що саме Юрій Тарнавський значною мірою спирався на філософію Ж.-П. Сартра. Це підтверджує і його роман «Шляхи», який автор визначив як «Bildungsroman» і який програмово вибудований у руслі екзистенційного світогляду.

У спогадах Ю. Тарнавського «Босоніж додому і назад» можна знайти інформацію про його юнацьке зацікавлення ідеями екзистенціалізму, коли письменник перебував іще в Німеччині: *«Шукання це вкінці привело мене до екзистенціалізму. В цей час висів він, так би мовити, в повітрі. Чув я напевно про нього ще в Німеччині, та не пригадую де. Директор німецької гімназії, до якої я ходив в Ульмі (Keppler Oberschule), був католицький священник, др. Штекле... Читав лекції з релігії, для католицьких учнів, на які я вчащав»* [10, с. 274]. Ю. Тарнавський наголошував на тому, що в певний період життя ідеї французького мислителя були йому дуже близькими.

Водночас важливо наголосити, що захоплення екзистенціалізмом не було статичним. У пізнішій прозі, зокрема в англomовному романі «Три Блондинки і смерть», Ю. Тарнавський вступає в полеміку з ключовими тезами Сартра, зокрема з ідеєю постійного вибору та твердженням, що буття передре сущності. Письменник висловлює думку про визначальну роль генетичних та інстинктивних чинників, тим самим коригуючи екзистенціалістську модель людини: *«Я думаю, і підкреслюю це постійно в романі, що в нас все це вже*

запрограмовано в наших генах, в інстинктах, і що ми до великої міри не маємо вибору, що ми є нашими генами й інстинктами, ...що для людини суть передує існуванню, і Сартр тут помиляється» [9, с. 22].

Ідеї Сартра по-різному осмислювалися й іншими авторами Нью-Йоркської групи. Так, у романі Е. Андіївської «Герострати» також помітний вплив філософської концепції Ж.-П. Сартра. Екзистенціалістська теза про формування людини через існування приймається майже беззастережно: «Молода людина – це тільки половина людини, сама передумова до людини, оболонка є, а людини ще нема, вона з'явиться дещо пізніше, є самі тельбухи, зовнішнє, людина наростає поволі, і то не в кожного, дехто та до смерті і не здолає стати людиною» [1, с. 412].

Образ Герострата з'являється також у прозі В. Вовк. Він стає символом трагічного прагнення людини до вічності в умовах втрати трансцендентних орієнтирів.

Отже, традиції інтелектуальної філософської прози В. Підмогильного не лише збереглися в еміграційному середовищі, а й стали одним із джерел формування модерної прози Нью-Йоркської групи. Через рецепцію екзистенціалізму, діалог із філософією Ж.-П. Сартра та А. Камю, а також власні художні експерименти письменники діаспори продовжили лінію українського модернізму, започатковану ще в добу «розстріляного відродження». І хоча Валер'ян Підмогильний не був ідеологом екзистенціалізму, але він беззаперечно став його передвісником в українській літературі. Він мислив глибоко й чесно: людина відповідає за свій вибір, навіть якщо вибір веде не до щастя, а до самотності. І тут парадокс майбутнього: тексти В. Підмогильного з кожним поколінням звучать все актуальніше, бо модерний світ так і не навчився давати людині готові відповіді. Він, як і сто років тому, лише ставить її перед дзеркалом, зіштовхнувши з тими самими болями і проблемами.

Список використаних джерел

1. Андіївська Е. *Герострати*. Мюнхен : Сучасність, 1971. 500 с.
2. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
3. Підмогильний В. *Оповідання. Повість. Романи*. Київ : Наукова думка, 1991. 800 с.
4. Сартр Ж.-П. *Нудота. Мур. Слова*. Київ: Основи, 1993. 464 с.
5. Тарнавський Ю. *Не знаю*. Вибрана проза. Київ: Родовід, 2000. 431 с.

Олена АЛІВАНЦЕВА

завідувачка музею «Літературне Придніпров'я»

*Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького
м. Дніпро*

ДОЛЯ І СПАДЩИНА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЮ «ЛІТЕРАТУРНЕ ПРИДНІПРОВ'Я»

У 1980 –1990-ті роки, під час створення музею «Літературне Придніпров'я», було розпочато системну роботу з дослідження історії будинку-пам'ятки, у якому планувалося його відкриття. Історія цієї старовинної будівлі нараховує більше двохсот років і складається з декількох етапів.



Будинок канцелярії генерала І. Інзова (пр.Д.Яворницького, 64, Дніпро), нині музей «Літературне Придніпров'я»; на фасаді розташовано меморіальну дошку В. Підмогильного.

У краєзнавчих джерелах протягом багатьох років будинки пов'язували перш за все з Опікунським комітетом колоністів південного краю, який був розташований тут у першій третині дев'ятнадцятого століття та займався справами іноземців.

Серед переселенців особливо багато було німців, тому ця частина історії будинку найбільш цікава в останні десятиліття саме дослідникам з Німеччини [3]. Істориків архітектури будівля цікавить і як рідкісний для Дніпра зразок епохи класицизму. Дуже велика за часом частина історії будинку-пам'ятки була раніш майже не досліджена.

© Аліванцева О., 2026.

Вона виявилася під час наукового розгляду неймовірно цікавою, насиченою подіями, прикрашеною іменами видатних діячів культури.

У цей, другий період історії будівлі, з 1837 по 1960-ті роки, тут розмішувалися різні освітні заклади: від повітового училища, трикласного міського училища з ремісничим відділенням до вищого початкового училища в дев'ятнадцятому столітті до професійно-технічної школи «Металіст», єврейського машинобудівного технікуму, школи трудових резервів, будівельної школи, фабрично-заводських, професійно-технічних училищ і технікумів – у двадцятому.

Старовинний будинок у центрі міста в той час, як і зараз, знаходився в центрі соціальних і культурних подій. Проведені дослідження свідчать, що в 1901 – 1910 роках на базі розташованих тут освітніх закладів працювали міські педагогічні курси, а в 1914 – 1916-х було розташоване також Літературно-просвітницьке товариство імені М.В. Гоголя [4].

Було знайдено важливу інформацію, що тут у 1908 – 1920-х роках викладачем графічних мистецтв працював відомий художник і педагог Микола Погрібняк [1], у 1910-ті здобував освіту поет Михайло Светлов, у 1949 році перед учнями фабрично-заводського училища, як свідчить газета «Днепровская правда» від 4 червня 1949 р., з лекціями виступав студент університету, майбутній письменник Павло Загребельний.

Додам, що в 1984 році, коли вже почалося створення літературного музею, під час своєї останніх відвідин Дніпра (тоді – Дніпропетровська), до будинку приходив Олесь Гончар і підтримував науковий колектив у його роботі.

Дослідження тривать усі ці роки й поповнюються новими цікавими фактами. Один з них має вагоме значення як в контексті діяльності музею, так і в історії культури Придніпров'я. Цей факт, точніше три важливих, пов'язаних між собою, факти, встановлені в 1990-ті письменником-краєзнавцем Миколою Чабаном. Перший свідчить, що в будинку, де сьогодні працює літмузей, у 1920 році (за джерелами Українського інституту національної пам'яті – у 1918 – 1920 рр. [13]) розмішувалася 91-а українська школа імені Івана Франка. Другий – що на базі цієї школи працювали в той період також міські курси українознавства. Інформація про ці факти історії знайдена дослідником у катеринославському кооперативному часопису «Споживач», який виходив у місті в 1919 – 1920 роках. У №11 за 8 липня 1920 рік є замітка, яка розповідає саме про курси українознавства і

вказує адресу школи: *«Курси розпочнуться 10-го липня в помешканні 91-ої української школи імені Івана Франка, що між Поштою та Асторією»* [8]. Без сумніву, ідеться саме про будинок, де розміщено нині музей «Літературне Придніпров'я».

Третій, найважливіший для нас факт, встановлений М. Чабаном, пов'язаний з роботою в 91-й українській школі імені Івана Франка Валер'яна Петровича Підмогильного. В історії будинку музею багато яскравих сторінок, але ця, без сумніву, одна з головних, бо будинок стає меморіальним, пов'язаним з долею видатного українського письменника. Факт учителювання юного Підмогильного на Придніпров'ї був відомий дослідникам завдяки автобіографії, яка написана ним у 1924 році. Цей маленький нарис свідчить про обставини його життя, про викладацьку роботу саме в 1919 – 1920-х роках. Підмогильний пише: *«Р[оку] 1918 закінчив І Катеринославську реальну школу й того самого року вступив до математичного факультету Катеринославського Університету. Р[оку] 1919 перейшов до правничого факультету, але через матер'яльну скруту мусив кинути науку. Працював у різних установах у самому Катеринославі й у повітах, здебільшого в Наросвіті, і разом з тим учителював»* [6, с. 313]. Через десять років Підмогильний підтверджує ці обставини свого життя ще в одній автобіографічній розповіді, яка з'явилася за жахливих обставин долі.

У 2021 році завдяки досліднику Юрію Пшеничному були опубліковані матеріали архівно-слідчої справи №36546-фп, які зберігаються в Головному державному архіві Служби безпеки України, а саме матеріали «Кримінальної справи В. П. Підмогильного». Серед документів є протокол допиту письменника від 9 грудня 1934 року. Цього дня, а це був п'ятий день після арешту, Підмогильний на вимогу слідчого розповів під запис свою біографію. Наводжу фрагмент, пов'язаний з періодом його життя на рідному Придніпров'ї і в його столиці:

«Вопрос: Расскажите Вашу биографию.

Ответ: Родился я в 1901 году в с. Чапли, Днепропетровской области. С 1910 по 1917 г. я учился Екатеринославском 1-м Реальном училище. Окончил я это училище в 1918 году. Осенью 1918 г. я поступил на математический факультет Екатеринославского университета, где я пробыл до 1919 г. Не имея возможности продолжать свое образование, я поступил зимой 1919 года в отдел народного образования, в качестве секретаря секции художественной

пропаганды, это было уже при Соввласти. Одновременно я стал учителем, как преподаватель математики.

В 1920 году я был откомандирован в Павлоград в отдел народного образования. В г. Павлограде я пробыл до половины 1921 года» [9, с. 42].

Відомо, що саме в 1920 році в «Українському Видавництві в Січеславі» вийшла перша книга Підмогильного «Твори. Том 1». У 1934 ця книга з невідомої причини була заборонена. Про це також є свідчення Підмогильного в протоколі допиту:

«Вопрос: Какие из Ваших произведений были запрещены?

Ответ: Запрещена была моя только одна книга: «Твори том I-й» в г. Днепропетровске, по каким официальным причинам я не знаю» [9, с. 43].

Зі зрозумілих причин ані в 1924, ані в 1934 році Підмогильний не уточнює, що вчителював він у рідному місті в часи Української Народної Республіки в школі, яка була одним з головних міських закладів української освіти і культури, одним з форпостів діяльності «Просвіти».

Як же Миколі Чабану вдалося встановити, що працював Підмогильний, викладаючи математику, саме в 91-й українській школі імені Івана Франка? Це сталося завдяки тому, що він ретельно дослідив листи Валер'яна Підмогильного до поета Трохима Романченка до Підмогильного від 25 і 28 жовтня 1920 року, які зберігаються в архіві Т.М. Романченка (фонд №46) у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України [5]. Саме там була знайдена відповідь. М. Чабан пише: *«За листами В. Підмогильного можна визначити, що в школі, де він викладав, навчалася донька Трохима Романченка Олена» [12]. У тому самому фонді Інституту літератури зберігається чернетка листа Трохима Романченка до В. Підмогильного від 15 липня 1929 року, де міститься таке істотне для нас свідчення: «Бачив Вашого останнього портрета і Ви так змінилися проти того, коли я Вас бачив, що трудно і взнати. Це каже і моя дочка, яка Вас зна по школі імені Івана Франка, де Ви учителювали» [11, с. 6].*

Микола Чабан також відзначає: *«Романченко зі справжньою симпатією ставився до В. Підмогильного, йому присвятив вірша «Ідулія» (1920), Підмогильний відповідав взаємністю» [10, с.6]. Додамо, що листи Підмогильного до Романченка, які датовані жовтнем 1920 року, відправлені з Катеринослава. У цей час він ще працює в*

школі імені Івана Франка й викладає математику в доньки Романченка, через яку дізнається про стан здоров'я її батька, а також час від часу передає через неї Романченку свої рукописи, книги. Більш того, в цих листах він пише Романченку: «...від Вашої дочки дізнався, що Ви хворі» [10], «Передаю Вам книжки... Передаю Вам також свої останні твори: драматичний нарис «Смерть» і оповідання «В епідемічному бараці»... Будьте ласкаві тільки не загубіть їх, бо у мене немає навіть чернеток... Прочитавши все, повернете, будь ласка, мені знову через Вашу дочку» [10].

Дослідження Миколи Чабана стали дуже важливі в подальшій роботі з розвитку діяльності музею «Літературне Придніпров'я», у якому з того часу постать Валер'яна Підмогильного посідає особливе місце. Відкриття Чабана дозволило авторці цієї статті ініціювати й розпочати роботу зі створення й встановлення на будинку музею «Літературне Придніпров'я» меморіальної дошки, присвяченої В. П. Підмогильному. Робота ця почалася у 2000 році, коли музей готувався до 100-річчя письменника.

Протягом десяти наступних років було написано багато листів у владні структури, проведено безліч перемовин з тими, від кого залежало рішення щодо встановлення меморіальної дошки на будинку музею. Друг музею, відомий художник Олександр Нем'ятий тоді створив два варіанти ескізного проєкту меморіальної дошки (обидва експонуються в літмузеї на виставці «Валер'яну Підмогильному – 125»). На жаль, влада в ті роки не почула музею, не надала підтримки. Тоді авторка доповіді, вже не розраховуючи на державне фінансування, звернулася до керівника Міжнародної громадської організації «Інститут Україніки» Олексія Лазька й отримала його підтримку. Надалі, у 2010 р., відомий художник-монументаліст Олександр Бородай виготовив ескіз меморіальної дошки, а скульптори Олександр і Юлія Зобенки втілили його в макет меморіальної дошки. Дошку було відлито в бронзі на ливарному підприємстві «Саямат». Її розміри 110 x 91 x 7 см. Вага 85 кг.

16 лютого 2011 р. на будинку музею «Літературне Придніпров'я» було встановлено меморіальну дошку, присвячену видатному українському письменнику й перекладачу Валер'яну Підмогильному. Це було 15 років тому – і сьогодні вже історія, важлива історія в контексті культури нашого краю. Наскільки авторці відомо, і сьогодні це єдина меморіальна дошка в Україні, присвячена письменнику-класику з Придніпров'я.

Список використаних джерел

1. *На українському ґрунті*. Книжкова графіка Миколи Погрібняка (1885 – 1965). Каталог / упоряд., вступ. стаття: Н.Є. Василенко, І.В. Мазуренко; за заг. ред. Н.І. Капустіної. Дніпропетровськ, 2015. 84 с.
2. *Нащадок стелу*: Спогади про Валер'яна Підмогильного /упоряд. М.П. Чабан. Дніпропетровськ: ЧП «Ліра ЛТД», 2001. 221 с.
3. *Німці Дніпропетровщини: історія та сучасність*. Документальні нариси. Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2012. 112 с.
4. *Отчет о деятельности литературно-просветительного общества имени Н.В. Гоголя в Екатеринославе за 1914 г.* (год 14-й существования общества). Екатеринослав. Типография Братства Св. Владимира, 1916. 16 с.
5. *Путівник по фондах відділу рукописів* /заг. ред. Г.М. Бурлаки. Київ. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України; ВЦ «Спадщина», 1999. 864 с.
6. *Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років*. 2-ге вид. / Упорядник Раїса Мовчан. Київ: Кліо, 2024. 640 с.
7. *Славені постаті Придніпров'я: імена, повернені з минулого*: у 5т. Дніпро: Дніпропетровська обласна рідколегія по підготовці й виданню тематичної серії книг «Реабілітовані історіє». Т.2: Самотній дозорець на варті страждання / уклад Ю.В. Пшеничний. Тернопіль: Терно-граф, 2020. 272 с.
8. *Споживач*. Економічно-кооперативний, сільськогосподарський та літературно-історичний журнал, орган Катеринославського губерніяльного союзу споживчої кооперації. №11, 8 липня 1920 р., с. 24-25.
9. *Трагічне минуле: документи свідчать*: збірник документів у 5 т. Дніпро: Дніпропетровська обласна рідколегія по підготовці й виданню тематичної серії книг «Реабілітовані історією». Т.5: Від «Слова» до Соловків. /уклад.: Ю.В. Пшеничний. Тернопіль: Терно-граф, 2021. 304 с.
10. Чабан М. «І живем ми в цій неволі все життя своє...». *Бористен*. 1993. №1(19). С. 6
11. Чабан М. «Знаєте, як пильно ставляться в нас до ідеологічної лінії». Листи Валеряна Підмогильного до Трохима Романченка. *Бористен*. 1993. №2 (20). С. 6 -7.
12. Чабан М. До літературного музею м. Дніпропетровська. Довідка. 14 березня 1998 г. Науковий архів музею «Літературне Придніпров'я».
13. 91-а українська школа ім. Івана Франка. 1918 – 1920 рр. *Український інституту національної пам'яті*. 100 років боротьби. Українська революція 1917 – 1921. Місця пам'яті. URL: <https://unr.uinp.gov.ua> (дата звернення 02.02.2026).

Анастасія ТЕПЛЯКОВА

*старша наукова співробітниця музею «Літературне Придніпров'я»
м. Дніпро*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5419-8659>

ШТРИХИ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО (ЗА МЕМУАРАМИ, ЕПІСТОЛЯРІЯМИ, ХУДОЖНІМИ ТВОРАМИ СУЧАСНИКІВ)

Портрет Валеріана Підмогильного – розкіш, якої не випало мати наступним поколінням. Відсутність прямих нащадків і навіть фактичного місця поховання позбавляють можливості докладно «розглянути», яким був Валер'ян Підмогильний поза літературною діяльністю, як він жив і творив, яким був «за лаштунками» власної роботи.

Змальовуючи портрет письменника, слід зробити це й крізь призму психологічного аналізу, адже початок ХХ століття – епоха Зігмунда Фрейда й Карла Густава Юнга, Альфреда Адлера й Джона Вотса. Психологія як наука для «широких мас» робила тоді лише перші несміливі кроки. Тим важче непрофільному фахівцю було зрозуміти написане й інтегрувати його у власну творчу діяльність. Спираючись на спогади сучасників про те, що у квартирі Валер'яна Підмогильного висів портрет Фрейда, апелюючи до особливостей психологічних аспектів творів письменника, зауважимо чимало спільного, майстерно інтуїтивно «зчитаного», інтерпретованого та поданого українською мовою поміж рядків оповідань, що, безперечно, належать до високої художньої світової літератури.

Значення робіт Підмогильного до сьогодні не оцінене належним чином, адже навіть прочитати все написане автором практично не є можливим: лишаються незаповненими лакуни пізньої (досить умовна назва у випадку письменника, якого стратили у 36 років) творчості, відсутні станом на момент написання цього матеріалу й повні видання художніх творів. Тому читачеві, навіть дуже спраглому, непросто скласти уявлення про всю спадщину письменника, передусім її епістолярну чи мемуарну складові. На сьогодні відомі лише дві лапідарні автобіографії автора, одна з яких – написана під час допитів уже після ув'язнення.

© Теплякова А., 2026.

У рукописі автобіографії 1924 року Підмогильний стисло пише так: *«Син селянина, народився року 1901 в с. Чаплях, колишнього Ново-московського повіту Катеринославщини, де й провів дитинство. Року 1918 закінчив I Катеринославську реальну школу й того самого року вступив до математичного факультету Катеринославського Університету. Року 1919 перейшов до правничого факультету, але через матер'яльну скруту мусив кинути науку. [...] За свої найкращі твори вважаю: “В епідемічному бараці”, “Проблему хліба” і “Син”»* [9, с. 313].

Того самого року вийшло оновлене видання «Історії українського письменства» Сергія Єфремова, де окремий параграф присвячено молодому авторові. Сергій Єфремов дає оцінку емоційному пафосу творів Підмогильного, вдаючися до словосполучення «апофеоз смерті» на позначення особливостей творчості юного Підмогильного: *«Думаю, що нічого неприродного в цьому немає саме в наш час, коли смерть і речей і людей заливає все навкруги і привчила нашого сучасника дивитися сміливо їй в вічі і, може, навіть кликати її, шукати всюди її проявів. [...] наперекір думкам критики, Підмогильний чи не найсучасніший з усіх наших молодих письменників. Найсучасніший він не зовнішніми, скажу так, способами, а своєю психікою. Він зовсім не песиміст і його філософія анітрохи не нагадує цвинтарного квиління розчарованих «зайвих людей». Захід, ніч, смерть – у нього не тільки неминучість понура, а й щось бажане, ясне й блискуче. Та й завдання його не висновки, а шлях до них, психіка сучасної людини, як вона є. Він психолог переважно і психологічні проблеми цікавлять його над чисто побутові деталі, подробиці. Хоча й побут одбивається у Підмогильного досить яскраво, але для нього це завжди на задньому плані і раз-у-раз поступається внутрішній логіці подій. ... автора цікавить більше психіка боротьби, містичного переконання чи голоду, ніж зовнішні їх прояви»* [4, с. 665].

Оцінка Сергія Єфремова об'єктивно позитивна, попри те, що науковець вказує наявність деяких огріхів і «невміння часом в'язатися із зав'язаної ситуації». Та загалом очевидно, що *«письменство наше в особі Підмогильного придбало справді визначного повістяра, майстра, художника»* [4, с. 666]. Високо оцінює прозу Підмогильного і брат Сергія Петро Єфремов ще в першій ґрунтовній критичній розвідці «Поет чарів ночі», що вийшла друком у літературно-мистецькому альманасі «Вир революції» у 1921 році, відзначаючи увагу до деталей і психологізм творів молодого пись-

менника: *«мельодійно-журливо запрошує полізти наш письменник теж у темряву, віддати себе на волю сліпого інстинкту»* [2, с. 94]. Як зазначав Василь Чапленко у своїх спогадах, Петро Єфремов не міг абикого похвалити. Майстерне психологічне зображення людської природи й у майбутньому визначали літературні критики та дослідники. Утім, і сам Підмогильний у романі «Місто» дав мимохіль досить точне визначення своєму ж таланту: *«хвороба, якої люди жодної партії ніколи не прощають,— гострота зору»*.

Гострота внутрішнього зору письменника дозволяла хвацько вихоплювати найменші, найтонші душевні порухи, препаруючи свідомість людини тієї доби й транслюючи її так, щоб зрозуміло було і сучасникам, і їхнім нащадкам. Герої Підмогильного зрозумілі без контексту, довгих вступів, описів чи тривалого переліку карколомних подій: автор досягає глибини через деталі, окремі риси, які можуть накладатися на тло різних історичних епох. Така ємність і глибина зображення дозволяють замахнутися на більше – визнати певну спорідненість персонажів Підмогильного з архетипами, які існували сто років тому, існують зараз і, певно, продовжать своє буття в різних соціальних та історичних формах.

Перед нами майстерний художник, який умів і побачити, і зобразити людську душу кількома рухами «пензля», максимально точно вибравши характерні риси. Іронічно, що в реальному житті письменник мав поганий зір і був змушений носити окуляри «з сильним склами, що їх вживають дуже недобачаючі люди» [6, с. 137]. Утім, це не завадило вмінню розгинати поглядом товщу наносного, поверхневого в психіці, сягаючи самісіньких глибин того, що, за Фрейдом, зветься «Воно», чи «Ід» та виходить на поверхню «поза принципом задоволення» в той чи той спосіб, у різних проявах: несвідомі бажання, потяги, ідеї й цілі, які не є очевидними й для самої особистості. І саме тому ці порухи є невидимими ляльководами людської душі, оскільки знову й знову повторюються, доки на них не проллється світло. Крізь «над-Я» чи «суперего», що складається з моралі, етичних норм і суспільних законів, крізь усвідомлене «Я», яке кожна людина намагається презентувати світові, погляд письменника дістається внутрішніх глибин, де сховане підсвідоме.

Ідеться не просто про захоплення Фрейдом чи любов до психології як науки, а про вроджене вміння бачити не те, що людина намагається презентувати, а те, що є насправді. Це поетичний «погляд психотерапевта», який не засуджує чи не схвалює, бо не несе

оціночного судження загалом – лише дзеркало, у якому добре видно всі хиби й «нерівності» душі, влучно занотовані короткими «мазками». Наприклад, в оповіданні «Сонце сходить»: *«Коли голова почав про революційний запал, Володимир Петрович мимоволі прислухався й посміхнувся – таке далеко було те слово: запал. Він хотів уявити це слово – яке воно є? – і самому було чудно зі своєї праці»* [8, с. 219].

Лише кількома реченнями автор змальовує людину середніх років, яка втратила смак до життя, глузує зараз із самого себе більш юного, іронічно й сумно ставиться до власних мрій і сподівань. Навіває відповідний настрій і добір епіграфа:

*Іду поважний і мрію про
щось...*

Про поділ земельної ренти.

А навколо грають, пустують

дурні весновії

І сміються з мене

інтелігента.

Майк Йогансен

Душевні пориви піддаються іронічному погляду, під яким «поважність» здається смішною навіть «дурним весновіям». Оповідання написано Підмогильним у молодому віці, коли авторові було лише 23 роки. Але природна «гострота зору» дуже чітко відбила прояви кризи середнього віку, розчарування в ідеалах юності й романтичному зіставленні реального й уявного: *«Було багато дилем, вагань, кардинальних питань і запалу їх розв'язати, а потім життя все це заспокоїло. Життя вміє поставити навколішки»* [6, с. 226]. Оповідання закінчується для ліричного героя черговою порцією розчарування – на поцілунок Володимира Петровича «злочідка» відповідає сміхом і куцою фразою: *«А вже й старий...»*. Перед нами не злий глуз, але зверхність, насмішкуватість з «життєвої втоми», яка так добре помітна, та ще геть не зрозуміла юності. І читач проживає разом із героями обидва стани: і відчуття марності від теперішнього Володимира Петровича, і подив, сміх «злочідки». Трагедію чи пак – драму («невеличку драму») головного героя бачимо й у короткому абзаці про сина: *«Серед родинної брехні й батькової розгубленості Дмитрик виростав нервовий, задуманий»* [6, с. 225]. Ліричний герой має «я», рівне нулеві, тому «додається» то життєвих обставин, мімікрує під родину, яку так ревно охороняє, емоційно, намагається сховатися за бадиллям, злитися з ландшафтом і робити рівно те, що від

нього просять: ощадно, скупю навіть, без змісту. Фабула твору вкрай проста. На перший погляд нічого не відбувається, але за цим «нічого» й криється трагедія, адже життя «поставило навколішки», «усе заспокоїло» й зробило слово «запал» незнаним, майже не зрозумілим для персонажа, вивело прісність буденності на перший план і, власне, нічого не залишило за нею. Відсутність трагедії і є трагедією ліричного героя, за яким легко вгадується пересічна людина середніх років, яка була кимось, але тепер «состоит при жене и корове».

У житті, відповідно до епістолярних матеріалів і спогадів, Підмогильний так само швидко «вловлює» суть і змальовує її, використовуючи слова гранично точно. Прямота, чесність і делікатність притаманні письменнику в кожному русі. Так відгукується про спільну роботу з Валер'яном письменник Юрій Смолич у своїх мемуарах: «... Підмогильний так щиро радів з нашої згоди і так по-простому, по-товариському розкривав мені редакційну таємницю, що я ані образився, ані спровокувався на ображену відмову. Дарма що Підмогильний зразу розкрив мені ще більшу редакційну таємницю. [...] Не знаю, не берусь судити, чи Підмогильний взагалі був такої відвертої, розкрийдушу, вдачі, чи то «спрацювало» оте почуття взаємоприязні, яке між нами виникло з першого знайомства, але інакшим я й не уявляю собі Валеріана, і всі — на жаль, не такі довгі — роки нашого знайомства й приятелювання ми з Валеріаном завжди були між собою щирі й відверті, а з наших розмов завжди — тішу себе, що обопільно, — мали вітиху й насолоду» [11, с. 605].

Цікаво, що сам Підмогильний дає своїй вдачі зовсім іншу оцінку в листі до Євгена Плузника, узятому за передмову до перевидання «Третьої революції» 1942 року: «... час би вже мені взятися писати так, як я мусів би відповідно до своєї вдачі, тобто з усім спокоєм і всією серйозністю, такими невластивими мені в житті. [...] Ви чудесно знаєте, що в своєму житті я роблю досить дурниць, щоб його можна було назвати легковажним». Валер'ян Підмогильний називає себе легковажним і загалом поділяє людей на три категорії відповідно до їхнього ставлення до дурниць: нудні, нерозумні й мудрі, тобто, ті, які знають, де дурниця, і роблять її свідомо. Саме це дає йому «право» й необхідність писати серйозно, що в першу чергу досягається «одкиданням сюжету». Більше того – і сам сюжет із фабулою письменник іменує «легкотравними» [10].

Дивовижним чином вдавалося Підмогильному розгледіти й історичну суть подій, що відбувалися на початку минулого століття.

Чимало письменників опинялися по різні боки барикад у період національно-визвольних змагань, багато хто щиро повірив у «червону» пропаганду, що, утім, ніяк не допомогло заробити статус «ідеологічно правильних» людей і знищило їхні життя. Підмогильний же, за спогадами того ж Юрія Смолича, був переконаний, що теж «лежав би на Аскольдовій могилі» разом із учасниками бою під Крутами, якби на той момент був у Києві. На користь правдивості цих спогадів свідчить і чернетка неопублікованого нарису «Аскольдова могила», за епіграф до якого був узятий уривок із «Повісті минулих літ» про убивство Діра й Аскольда. З наявного уривку бачимо, що події в нarisі відбуваються за тодішньої сучасності. Майже одразу після бою під Крутами «червона» пропаганда почала активно використовувати записи про прихід князя Олега до Києва як частину наративу про «триєдність» українського, російського й білоруського народів, підкреслюючи, що Київ буцімто ніколи й не був українським містом. Нарис Підмогильного, очевидно, не стоїть на засадах радянської ідеології. Тим паче, що й через сто років ті самі події на Аскольдовій могилі стали номінальною «причиною» для росії оголосити всю Україну державою, якої не існує чи яка «не відбулася». Схоже, що подібну загрозу від росіян Підмогильний відчував і в юні роки й згодом, коли в запалі справедливості вирішив бути присутнім на відкритому судилищі у т. зв. «справі СВУ», за якою було репресовано його учителя й колегу Петра Єфремова. Про це згодом напише в спогадах «ланківець» Борис Антоненко-Давидович, із яким разом було блискавично ухвалене рішення поїхати до іншого міста й підтримати однодумців хоча би своєю присутністю. Та, на жаль, Підмогильному судилося й самому розчаруватися, а не стати для когось розрадою, адже «справа СВУ» від початку була задумана як фарс: формальна підстава до репресій і залякування інших українців. А завинили підсудні лише тим, що належали до української інтелігенції. Сміливість Валер'яна Підмогильного виявлялася в граничній чесності переконань, яким він не зраджував ні у творчості, ні в житті, завжди помірковано й наполегливо працюючи, без гучних «плакатних» заяв і закликів.

До речі, навіть критику Валер'ян Підмогильний подає делікатно, акуратно, із поетичним зачудуванням і незмінною повагою. Наприклад, у листі до Трохима Романченка письменник так відгукується про його творчість: *«У Вас на кожному кроці, у кожному вірші розкидані квітки. Ви помічали це? У цьому збірничку – Ви поет*

квіток; не жаліючи Ви розкидаєте їх на кожній сторінці. Вірші на громадянські мотиви у Вас, дійсно слабші за інші; це цілком зрозуміло – у Вас вдача сумна, лагідна і ідеалістична, утворена впливом мовчазного степу й журливих гаїв і Ви, мені здається, щиріш віддаєтеся спогляданню природи, ніж запалам громадянської боротьби» [7].

Відгук Підмогильного звучить точно, ніби діагноз – «поет квіток». Більше того – наводяться й причини формування саме такої душі, що створена під впливом журливих гаїв і мовчазного степу. Ландшафт у творах Підмогильного відіграє особливу роль: він не просто є тлом для розвитку подій, він безпосередньо впливає на них, слугує додатковим способом передати загальний настрій, психологічну напругу, трансформацію героїв. Так, у «Повстанцях» отаман Кремнюк пропонує «столочити ниву», «знищити міста й села в ім'я степу», який був «сплондрований» людьми. Ініціація Хорунжого у «Повстанцях» («Отаман Кремнюк») відбувається саме через досягнення краси, могутності, нескінченності степу, його «магічного» впливу на душу людини. У спогадах про дитинство Підмогильний згадує, що запам'ятав назавжди сумний спів, що ним оповитий був степ, де щодня трудилися люди. Степ «ініціює» й Гайдамаку, який пристає до боротьби в національно-визвольних змаганнях, степ є тим ґрунтом, на якому міцно стоять і деякі персонажі, і конструкт особистості самого автора.

Ризикнемо припустити, що подібна «закоріненість» і «заземленість» вплинули на вдачу Валер'яна Підмогильного в роботі й приватному житті. Ідеться і про захоплення велосипедом як одним із найулюбленіших видів спорту, і про глибоке розуміння суто «земних» викликів доби: голоду, необхідності знаходити тонкий баланс між совістю, яку щодня підбурює «гострота зору», і загрозою для власного життя. Цікавими є спогади Юрія Бедзика, який пригадує, як у 1933-му році, коли знову «запахло голодом», Валер'ян Петрович приніс живих курей, щоб влаштувати «першу міську птахоферму» на балконі. Це свідчить про розум не тільки науковця, письменника, перекладача, а й людини, яка відчувала ризики й зміни «нутром», опікувалася родиною, друзями, сусідами, але ніколи не укладала сумнівних угод із совістю та Україною.

З листів Підмогильного до дружини з Соловків ми не бачимо творчої натури, що літала би високо в хмарах, геть забуваючи про земне – навпаки, перед нами постає уважний батько й чоловік, що дає

цілком зрозумілі вказівки: покласти додаткову устілку до черевиків сина, аби той міг навчатися їздити на ковзанах, скласти для нього перелік літератури: «*“Вамірег” – теж для Роми. Взагалі відбери для нього книжки*» [3, с. 408], радить Ромкові «завжди закінчувати розпочату справу», пише окремі послання для сина друкованими літерами. «*Систематично й холоднокровно спродуй зайві речі, щоб бути портативною. Я хочу тільки, щоб залишився твій, любий мені, туалет і Ромине вело*», «*У мене є облигації 3%, знайди їх, відріж купони стоком 1. XXII. 1934 і здай до ощадкаси — одержиши більше 30 крб*», – так пише Валер'ян Підмогильний з ув'язнення, пропонуючи дружині на перше місце поставити здоров'я її самої та їхньої дитини, себе ж відносячи до минулого. У цих «прозаїчних», сповнених побутовими деталями, описами й переліками листах, які згодом довелося писати російською мовою (для зручності цензорів), читаємо не емоційну скупість, а вимушену стриманість і мудрість письменника. Про неабияку мудрість свідчать, хоч і не з документальною точністю, також художні твори, де Валер'ян Підмогильний є персонажем: «Двоє в одній кімнаті» Василя Чапленка й оповідання «Чистка» Бориса Антоненка-Давидовича, які відображають принциповість і глибину особистості Валер'яна Підмогильного.

Список використаних джерел

1. Антоненко-Давидович Б. *Смерть; Сибірські новели; Завищені оцінки: повісті, новели, оповідання* / упоряд. Б. О. Тимошенко. Київ: Радянський письменник, 1989. 559 с.
2. *Вир революції: мистецький збірник губнаросвіти* / ред. В. Поліщук. Катеринослав, 1921. 130 с.
3. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретації* / упоряд. О. Галета. Київ: Факт, 2003. 432 с.
4. Єфремов С. *Історія українського письменства*. Київ: Femina, 1995. 685 с.
5. Костюк Г. *Зустрічі і прощання: спогади* : у 2 кн. Київ: Смолоскип, 2008.
6. *Нащадок степену: спогади про Валер'яна Підмогильного* / упоряд. М. П. Чабан. 2-ге вид. Дніпро: Ліра ЛТД, 2001. 224 с.
7. Підмогильний В. «Знаєте, як пильно ставляться в нас до ідеологічної лінії»: листи Валер'яна Підмогильного до Трохима Романченка. *Борисфен*. 1993. № 2 (лютий). С. 6–7.

8. Підмогильний В. *Третя революція: оповідання, повісті, роман* / передм., упорядкув. та ред. С. Луцкій. Київ: Український письменник, 2012. 619 с.

9. Самі про себе: автобіографії українських митців 1920-х років / упоряд. Р. Мовчан. 2-ге вид. Київ : Кліо, 2024. 619 с.

10. *Славетні постаті Придніпров'я: імена, повернені з минулого: у 5 т.* Дніпро: Дніпропетровська обласна редколегія з підготовки й видання тематичної серії книг «Реабілітовані історією», 2020. Т. 2: *Самотній дозорець на варті страждання* / уклад. Ю. В. Пшеничний. Тернопіль: Терно-граф, 2020. 272 с.

11. Смолич Ю. *Розповідь про неспокій триває: децю з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті*. Київ: Радянський письменник, 1969. 284 с.

Андрій МАЙБОРОДА

аспірант кафедри української мови

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1728-7945>

ЛИСТИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК ФЕНОМЕН ЕПІСТОЛЯРНОЇ ТВОРЧОСТІ (СИНТАКСИЧНИЙ АСПЕКТ)

Валер'яна Підмогильного здебільшого називають автором першого інтелектуального урбаністичного роману, фундатором екзистенціалізму в українській літературі. Утім, у ці рамки неможливо вмістити унікальну, оригінальну й талановиту постать письменника, який не лише засвідчив «потенційну спроможність» української літератури «бути самодостатнім мистецьким явищем у контексті європейському» [5, с. 40], а й показав віртуозність, стильову потужність української мови.

Його тексти – і художні, й епістолярні – демонструють надзвичайні можливості української мови, доводять, що нею можна створювати живі, наснажені тексти різноманітних стилів. Г. Кочур, захоплюючись про перекладацьку діяльність В. Підмогильного, писав: «Підмогильному доводилося виступати в багатьох

випадках піонером: він мусив перший знаходити відповідники для багатьох термінів, синтаксичних зворотів, тонкощів стилістики. І в багатьох випадках він переможно виходив з цих труднощів. Мова його перекладів, а надто пізніших, надзвичайно багата і барвиста, і одночасно дуже природна» [4, с. 21]. Додамо, що першопроходцем Валер'ян Підмогильний був не лише в перекладацькій діяльності: він першим заговорив у художніх образах про голод 1922–1923 рр., одним із перших звернувся до теми повстанства в Україні 1917–1920 рр. Письменник «підкреслено промовляє своїм стилем, тримає себе незалежно, критично і трохи навіть іронічно», його твори «без лірики і зайвих прикрас, інколи аж занадто сухі» [3]. Його художнім творам властиві строга й сувора аналітика, глибокий інтелектуалізм і раціоналізм.

Те саме можна зауважити й про епістолярій цього талановитого письменника. Листовна спадщина Валер'яна Підмогильного невелика за обсягом, проте вона є неповторним явищем у духовному, мистецькому, інтелектуальному планах. Це листи до Ілька Борщака, який консультував Валер'яна Підмогильного щодо перекладів творів Анатолія Франса, лист до Аркадія Любченка, а також листи із Соловків до дружини.

Листування Валер'яна Підмогильного із дружиною і матір'ю виокремлюється великим емоційним навантаженням й інтелектуальним заглибленням. Словами Юрія Шевельова (Шереха), сказаними про роман «Місто», можна схарактеризувати й листовну спадщину письменника: «...дикція його завжди лишається мужньою, карбованою, іронічною й тверезою...», він «...уміє загнуждувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви “розмовних сліз, плиткої гістерії”...» [8, с. 89].

Листи Валер'яна Підмогильного ставали джерелом переважно літературознавчих студій. Лінгвістичний аспект дослідження листів, зокрема експресивність синтаксису, залишається актуальним та потребує глибокого наукового аналізу. Матеріалом цього дослідження є листи до дружини Катерини Червінської, які письменник писав, перебуваючи на засланні в Соловках.

Одним з найважливіших складників у структурі епістолярного тексту є звертання. Форма звертання виявляє особистісне ставлення, почуття до адресата. Як слушно зауважує П. Дудик, «ніхто з мовців не звертається до співрозмовників (реальних чи уявних) нейтрально з погляду почуттєвого» [2, с. 270]. Звертання, які вживає Валеріан

Підмогильний у листах до дружини, містять ім'я та прикметник з позитивною конотацією, який виконує експресивну функцію: *Дорога Катю, я відразу одержав від тебе два листи* [1, с. 417]; *Дорога Катю, я писав уже тобі в Алма-Ату і дякував за твою посилку* [1, с. 418]; *Дорога Катю, як ти живеш?* [1, с. 422]; *Дорога, рідна Катю, сьогодні нарешті одержав від тебе два листи* [1, с. 413]. Демінутиви й емоційно забарвлені означення позитивної семантики, присвійний займенник перед означенням підсилюють інтимну конотацію: *Катрυσю, рідна, це лист «діловий»* [1, с. 407]; *Катрυσю, люба, дорога!* [1, с. 409]; *Будь здорова, будь доброю, Катю, найдорожча, найрідніша!* [1, с. 412]. Градація інтимізованих звертань посилює емоційну енергію висловлення.

Стилістично вагомими, почуттєвими, емоційними є звертання-речення: *Мої рідні! Досить давно не маю від вас звісток* [1, с. 415].

В аналізованих текстах звертання не мають чіткої фіксації в конкретній частині листа, вони можуть бути на початку, всередині або в заключній його частині: *Катю, після того, як я одержав твою з Ромою фотокартку, я відчуваю себе спокійнішим* [1, с. 417]; *Я люблю тебе, Катю, ти це знаєш* [1, с. 413]; *Бюджет твій, Катю, дуже маленький* [1, с. 414]; *Пиши мені, Катю, моя хороша* [1, с. 424]. Таке розміщення створює імітацію діалогу, відтворює властивості спонтанної розмови.

Для приватного листування характерними є мовні одиниці, які оприявлюють стосунки між спілкувальниками. Такими є директивні вислови, що репрезентують вираження волі адресанта – прохання, побажання, застереження, вимоги, наказу тощо, – і нерідко супроводжуються різними емоціями людини (досада, гнів, роздратування, обурення, ласка, прихильність тощо). Людські емоції породжують мовленнєву експресію. Серед семантико-граматичних засобів виявлення чільне місце посідають односкладні спонукальні речення, у яких головний член виражений дієсловом наказового способу. Спонукальні речення багаті на значеннєві та емоційні оцінки.

У листах до дружини Валер'ян Підмогильний передусім намагається дати поради, які допоможуть їй зберегти себе й сина, уникнути переслідувань влади: *Думай тільки про себе і про дитину. Ви з ним повинні жити якнайкраще, якнайспокійніше* [1, с. 412]; *За першої можливості переїдь у місто* [1, с. 414]; *Не витрачай на мене багато грошей і сил – те й друге ще дуже знадобиться* [1, с. 409]. Письменник турбується про психоемоційний стан дружини: *Не витрачай*

своїх невеликих сил на хвилювання [1, с. 409]; *Як би тобі важко не було, **не впадай у розпач**, якщо ми будемо живі, то коли-небудь зустрінємось і будемо разом* [1, с. 413]; *Очевидно, ти дуже втомлюєшся, **бережи себе і не перевантажуй себе** роботою* [1, с. 417].

Заперечна частка *не*, передаючи експресію прохання, яке є виявом турботи про долю дружини, може посилювати стилістичну виразність речень з дієсловами наказового способу, а дистантне нагромадження імперативів ніби збільшує часовий обсяг повідомлення: *Катю, ти про мене **не хвилюйся** – умови, в яких я живу, дуже добрі. Ти **думай** тільки про себе і Рому. **Намагайся** не бути одинокою, всім **цікався**, **не відставай** від життя* [1, с. 423]. У листі до матері письменник пише: *Надалі я дуже **прошу** тебе **не варити** мені варення, воно дуже не вигідне і дороге* [1, с. 417]. Цей вислів має специфічне експресивне забарвлення, оскільки поєднує мовні одиниці, які передають різний ступінь наказовості: дієслово *просити* у формі 1-ї особи однини як виразник мовного етикету послаблює волюнтативне значення дієслова в наказовій формі завдяки своїй семантиці, частка *не* з дієсловом у неозначеній формі – *варити* – навпаки, посилює експресію наказовості. «Інфінітив вносить у значення наказовості більш категоричний, безапеляційний відтінок» [6, с. 192], посилює інтенсивність наказу. Валер'ян Підмогильний максимально ввічливо й водночас наполегливо висловлює своє прохання до матері, наводячи переконливі аргументи.

У формі імперативних висловлювань Валер'ян Підмогильний дає дружині поради, пов'язані з вихованням сина: *Я конче хочу, щоб до Рومی хоч раз на тиждень продовжувала ходити tante – це коштуватиме 20-25 крб., **попроси** її, а інші дні **займайся** з ним сама, як умієш* [1, с. 409]; *Якщо будеш писати мені, **хай і він** [Рома] **пише** – що він за цей час зробив* [1, с. 410]. В окремих листах є слова, адресовані безпосередньо синові: *P.S. Ромо, дуже **люби** маму і бабусю. **Не забувай** мене* [1, с. 410]. Порівнюючи семантику наказових дієслів у цих двох реченнях, звертаємо увагу на те, що для себе батько просить не особливих почуттів, не особливого ставлення – лише пам'ятати. Він намагався не викликати в сина почуття прив'язаності до себе: *В попередньому листі я послав записку Рومی – **шкодую** про це зараз* [1, с. 411]. Зі змісту листів зрозуміло, що Валер'ян Підмогильний не хотів, щоб його ув'язнення вплинуло на долю сина й дружини, писав їй про те, що вона може жити своїм життям: ***Влаштуйтеся** серйозно, міцно, і головне **не почувай** себе зв'язаною зі мною* [1, с. 411].

Однорідні присудки-імперативи увиразнюють емоційно-експресивну атмосферу, згущують волюнтативну семантику вислову.

У перших листах із Соловків натрапляємо на прохання, пов'язані з літературною діяльністю: *Дещо ти знайдеш у моїх книжках, дещо **спробуй дістати*** [1, с. 407]; *Щодо «Повісті без назви», яку я писав, то **збережи рукопис*** [1, с. 408].

Хоч письменник і намагався насамперед підтримувати дружину й нічого не просив для себе, однак він не міг приховати бажання отримати звістку від рідних: ***Пиши мені, бо досі, крім твого листа від 30.1, я нічого від тебе не мав. Це безжально*** [1, с. 409].

Емоційний стан мовця відбивається в його мовленні та впливає на вибір мовних засобів. Воля мовця є однією з основ мовної експресії [6, с. 181]. В. Чабаненко виокремлює два аспекти волюнтативної мовленнєвої експресії: аспект продукування і аспект сприймання. Словесна актуалізація вольового акту, скерована на іншу особу, передбачає діалог. Діалогійність як текстова категорія властива епістолярним текстам. Апелюючи до сенсорних відчуттів адресата, автор залучає того до діалогу: *Дні мої, звичайно, одноманітні, але, **уяви собі, минають швидко*** [1, с. 410]; *Пиши мені докладно все, без подробиць. І разом з тим **подумай**, чи не краще тобі і Романові сказати мені – всього найкращого? Адже я не ображусь, ти **знаєш. Подумай без забобонів*** [1, с. 411]; ***Вдумайся в це, уяви собі цю зовсім реальну небезпеку, і ти **погодишся**, що я правий*** [1, с. 418].

Лексеми на позначення відчуттів ніби зменшують відстань між спілкувальниками, свідчать про співчуття, емпатію, психологічну підтримку: *Мені дуже **приємно**, що він із задоволенням провів літо і показав успіхи у велосипедній їзді. Я все **боюсь**, що у нього надто багато мого (тобто поганого) в характері* [1, с. 413]; *Бідний хлопчик, мені його дуже **школа**, але я **сподіваюсь**, що з його бадьорим, безтурботним характером він з твоєю допомогою скоро поправиться* [1, с. 425]; *Я **радий**, що він малює, вишили мені що-небудь з його творів* [1, с. 420–421].

Одним з дієвих засобів експресивізації тексту є повтор. Повтор посилює експресивність висловлення, акцентує на переживаннях і почуттях автора. «Повторюючись, кожна мовна одиниця експресивізується», – констатує С. Шабат-Савка [7, с. 126]. У листах Валер'яна Підмогильного повтор має досить розгалужену систему вираження.

Повтор підмета є важливим засобом увиразнення мовлення, називаючи того, на кого спрямовані емоції автора: *Передусім я **прошу***

тебе якнайменше думати про мене. *Рома, Рома і Рома* – ось що головне [1, с. 409]. Підкреслюючи важливість бути ближчим до людей, до народного життя, визначаючи людину як об'єкт своєї письменницької уваги, Валер'ян Підмогильний пише: *Мені потрібні люди, люди!* [1, с. 411]. Використання надлишкових мовних засобів замість однократного повторення слова сприяє експресивності.

В аналізованих листах натрапляємо на повтор одного й того самого слова в синтаксичній ролі обставини міри і ступеня: *Я читаю, трохи пишу, трохи перекладаю. Здоровий* [1, с. 412]; *Сказати по чистій правді, мені, власне, нічого не треба. Але зрідка одержиш що-небудь – велика радість, я цього не приховую. Але тільки зрідка* [1, с. 423]. Здається, письменник був не до кінця ширий, применшуючи важливість своєї роботи (*трохи пишу, трохи перекладаю*), намагався не показувати своєї радості, коли отримував посилку від найдорожчих людей (*але тільки зрідка*). Він не хотів, щоб дружина й мати жертвували чимось заради нього.

Надає виразності висловленню повтор одного й того самого прийменника перед перерахуванням подій: *...дуже вдячний за все, за твою турботу про мене, за твоє бажання зробити мені яке-небудь задоволення* [1, с. 425]; *Таким чином, я знаю приблизно все про твій переїзд, який мене страшенно радує, про те, що ти влаштувалась, що мене радує ще більше, а також про сумні події – про те, що Рома хворів вітряною і скарлатиною* [1, с. 418]. Кілька повторів слів різних частин мови в межах одного висловлення підсилюють експресію.

Експресивний потенціал мають складні речення з однорідною підрядністю, у яких підрядні речення приєднані до головного однаковим сполучником: *Мила, рідна, як я хочу, щоб ти була здорова, бадьора, щоб тобі було добре!* [1, с. 422].

Психологічної насиченості, художньої виразності набувають висловлення, у яких перед повторно вжитим словом стоїть підсилювальне означення чи обставина: *Я з нетерпінням жду від тебе листа – великого листа* [1, с. 411]; *Не віриться, що це було – так це було давно* [1, с. 411]. Трапляються речення, у яких наявні кілька видів повторів: *Я радий, що ти в місті, в хорошому, цікавому місті, і що ти працюєш, в усякому разі, близько до свого фаху* [1, с. 422]. У такий спосіб передано емоційне наростання почуттів, схвильованість.

Експресію висловлення посилює повтор часток *не, ні*, які можуть функціонувати і як самостійні одиниці мови, і в складі інших частин мови: *Катю, ніяких звісток ні від тебе, ні від мами ще не маю*

[1, с. 410]; *Стеж за тим, щоб він нічого, ні найменшої дрібниці, не залишав незакінченим, це дуже потрібно для виховання характеру* [1, с. 414]; *Ніякого одягу, ні мила мені не треба* [1, с. 417].

Валер'ян Підмогильний віртуозно володів словом. У своїх листах він постає видатним майстром, який легко й просто користується зокрема синонімічним багатством української мови: *До цього часу не можу зрозуміти, чи є ця річ цілісною. Не можу збагнути тому, що писав її незвично...* [1, с. 415]. Синоніми *зрозуміти*, *збагнути* у складі повторів додають художньої виразності мовленню.

Загалом в епістолярії Валер'яна Підмогильного гармонійно поєднано щиру, відверту, подекуди інтимну сповідь приватного листа з невимушеною художністю: *Систематично й холоднокровно спродуй зайві речі, щоб бути портативною* [1, с. 409]; *Річ у тому, що я надто був відірваний від життя, і тепер у своїх планах весь час наштотвхуюсь на цей величезний і ганебний гандж* [1, с. 409]. Загальновідомо, що епітети є одним із засобів виразності художнього тексту, однак Валер'ян Підмогильний органічно вписує художні означення в мовну канву епістолярного тексту. Не можна залишити поза увагою індивідуально-авторський епітет *портативний*, який у наведеному контексті вжито на адресу дружини. Письменник рекомендує їй позбутися зайвих речей, залишити лише те, що можна носити із собою.

Художні засоби допомагають створити виразні контексти, з яких можна зрозуміти психоемоційний стан автора: *Уже прилітають чайки і починають свій безконечний і противний крик. Зблизька вони негарні – тиски дурні, очі тупі, дзьоб довгий і хижацький, а в польоті прекрасні* [1, с. 422]. Означення *безконечний*, *противний*, *негарні*, *дурні*, *тупі*, *довгий*, *хижацький* у наведеному контексті мають негативну конотацію, на протигагу їм Валер'ян Підмогильний наводить усього одне означення з позитивною семантикою – *прекрасні*, але воно переважає своєю емоційністю попередні. Читаючи ці рядки, відчуваєш тугу письменника за батьківщиною, за рідними людьми, прагнення до волі.

Експресивну функцію в аналізованих листах виконують питальні речення, які не лише виступають засобом отримання інформації, але й несуть додаткове смислове та емоційне навантаження, виявляють турботу про того, кому адресовані: *Чи катався він (син) улітку на вело? Як його шкільні справи?* [1, с. 417]; *Як ти влаш-*

тувалась з квартирою? Чи задоволена роботою? Як улаштувала Рому в школу? Як він поводить на новому місці? [1, с. 418].

Ступінь емотивної експресивності значно збільшується, коли автор листа вдається до поєднання різноманітних засобів для створення синтаксичної експресивності: **Рідна Катю, листів до цього часу нема ні від тебе, ні від мами. Жду кожного дня, встаю з надією, лягаю з новою надією, що лист прийде завтра. Повинен же він коли-небудь прийти!** [1, с. 413]. Звертання з емоційно забарвленим означенням *рідна* передає ніжне ставлення, повтор часток *ні* вказує на відсутність чогось важливого, потрібного, повтор лексеми *надія* з підсилювальним означенням *нова*, імперативне висловлення *повинен прийти* і, нарешті, окличне речення, яке загалом не характерне для листів Валер'яна Підмогильного – усе це разом створює потужну експресію, яка свідчить про його болочу самотність і неймовірну тугу за рідними.

Основним джерелом емоційно-експресивних засобів сучасної української загальнонародної мови вважають розмовне спонтанне мовлення. Однак листи Валеріана Підмогильного, як і його художні твори, демонструють високий інтелектуалізм, естетизм, відсутність розмовно-просторічних елементів, згрублених форм. Засобами синтаксичної експресії в листах виступають звертальні конструкції, односкладні спонукальні речення, у яких головний член виражений дієсловом наказового способу, різні види повторів, питальні речення.

Листи Підмогильного являють собою його емоційне самовираження, оприявлюють внутрішні якості, засвідчують неповторний індивідуальний стиль. Епістолярна спадщина Валеріана Підмогильного є органічним продовженням його художнього доробку. З листів перед нами постає видатний філолог, який і в умовах неволі не втрачав зацікавлення літературною і перекладацькою працею.

Список використаних джерел

1. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій /О. Галета. Київ: Факт, 2003. 432 с.
2. Дудик П. С. *Стилістика української мови*: навчальний посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2005. 368 с.
3. Костюк Г. *Валеріан Підмогильний. Післямова до роману «Місто»*. Режим доступу: https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/statti/1/1259.html. Дата звернення 17.01.2025
4. Кочур Г. Майстри перекладу. *Всесвіт*. 1966. № 4. С. 21
5. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний. *Дивослово*. 2011. № 4. С. 34–40.

6. Чабаненко В. А. *Стилістика експресивних засобів української мови*. Запоріжжя: ЗДУ, 2002. 351 с.

7. Шабат-Савка С. Т. Повтор як емоційно-експресивний маркер поетичного ідіолекту Богдана Мельничука. *Лінгвостилістичні студії*. 2022. Вип. 16. С. 122-134.

8. Шерех Ю. *Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї*. Нью-Йорк: Пролог, 1964. 415 с.

**ПОШУК
ІДЕНТИЧНОСТІ
В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ
СВІТІ**

Liudmyla HARMASH

Doctor of Philological Sciences

Professor, Department of Ukrainian and Foreign Literature named after Professor Leonid Ushkalov

*H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University,
Kharkiv*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8638-3860>

**LITERATURE OF DISPLACEMENT:
THE TOPOGRAPHY OF THE “OWN/OTHER”
AND THE FORMATION OF TRANSIT IDENTITY (BASED ON
SVITLANA TKACHENKO’S NOVEL “THE NIGHT WAS”)**

Introduction: Literature of Displacement as an Analytical Category. The full-scale war launched in 2022 resulted in mass forced displacement that profoundly reshaped not only the social structure of Ukrainian society but also modes of writing. Within contemporary Ukrainian literature, a corpus of texts has emerged in which the experience of mobility functions as a structuring principle. Literature of displacement may be defined as a body of fictional and semi-documentary works in which space loses its stability, and home, city, and country appear as zones of loss, transit, or temporary refuge.

In these texts, displacement organizes memory, embodied experience, and the coordinates of the “own” and the “other.” Spatial markers — road, shelter, checkpoints, railway stations, border crossings — structure the narrative. Wartime space is experienced both physically and institutionally, through fear, cold, document inspections, and linguistic choice. Memory takes the form of a map of movement.

Svitlana Tkachenko’s novel *The Night Was* combines a chronicle of forced mobility with autofictional reflection. Road, shelter, and border define the rhythm of the text, while traumatic experience is articulated through fragmentation and recurring topographical markers. This article examines how the topography of the “own” and the “other” in the novel shapes the protagonist’s transit identity, in which belonging emerges as a set of micro-practices sustained within an unstable spatial environment.

Theoretical Framework and Methodology. The analysis of Svitlana Tkachenko’s novel *The Night Was* is grounded in an inter-

© Harmash L, 2026.

disciplinary framework that combines spatial studies, mobility theory, and memory studies. Space is approached through Henri Lefebvre's concept of socially produced space, understood as a structure shaped by practices, regimes of control, and everyday actions [6]. This perspective enables the interpretation of home, shelter, road, checkpoints, and border crossings as active mechanisms in the construction of experience rather than as neutral settings.

Displacement is examined within Tim Cresswell's paradigm of mobilities, which conceptualizes movement as a socially organized and regulated process that structures access to safety and resources [3]. Victor Turner's notion of liminality clarifies the subject's position as one marked by prolonged transition without definitive stabilization [8]. Identity is interpreted in line with Stuart Hall's understanding of it as a processual formation emerging through positioning within shifting spatial and discursive contexts [5]. The digital dimension of space is analyzed through Astrid Erll's concept of mediated memory, whereby Telegram channels, messaging applications, GPS navigation, and social media function as interfaces of orientation and immediate inscription of experience [4].

In contemporary literary scholarship, *The Night Was* has been addressed within studies of forced displacement discourse. Tetiana Belimova emphasizes the interrelation of fictional and documentary modes in the novel, interpreting it as an autofictional representation of traumatic mobility [2]. In the article "Refugee Diaries: A Discourse on Forced Displacement," the text is examined as an instance of refugee writing that records psychological and social disorientation under wartime conditions [1].

Methodologically, the study relies on close reading informed by a spatial lens. Key loci—apartment, shelter, road, checkpoint, border, and digital interfaces—are analyzed as functional elements of narrative structure. Particular attention is given to micro-practices through which subjectivity is sustained, including material, linguistic, communicative, and embodied actions. This approach allows the novel to be interpreted as a model of transit identity formed under conditions of mobility and spatial uncertainty.

The Fracture of Space: From Home to Shelter. At the beginning of *The Night Was*, Kyiv appears as a "transparent" space in which home and urban infrastructure are perceived as self-evident and stable, while the existence of shelters remains largely formal. With the onset of shelling, this stability collapses. The apartment loses its protective function, and private

space becomes permeable to war through sound, news flows, and the constant anticipation of danger. The hierarchy of locations shifts: the basement assumes centrality, and the home becomes vulnerable.

The shelter in the basement of a polyclinic constitutes a new spatial configuration—temporary and conditionally secure. Fear acquires a collective dimension, and safety is sustained through shared presence and improvised self-organization. The episode of the underground parking lot accessible “only to residents” reveals the selective logic of protection: space begins to operate as a mechanism of inclusion and exclusion.

The demolition of bridges consolidates this fracture. The city loses its spatial continuity; routes are severed and the urban fabric fragmented. Home ceases to function as a stable point of reference, while shelter becomes the only viable form of existence within a disrupted wartime topography.

Road and Pause: Transit as a Condition of Existence. In *The Night Was*, the road functions as a structuring principle of experience. The evacuation movement organizes both temporal perception and the protagonist’s internal state, while the route is continuously adjusted in response to danger, limited resources, and mechanisms of control. Space is experienced as unstable and fragmented rather than continuous.

Wartime topography emerges through checkpoints, queues, petrol stations, demolished bridges, and darkened cities. Territory appears as a network of risk zones and provisional access points. Sensory markers — darkness, emergency lights, air-raid sirens — shape modes of orientation and perception. Temporary stops sustain physical survival but do not generate rootedness; the car operates as a mobile shelter. Even after reaching a relatively safer location, the protagonist’s internal orientation remains directed toward “there.” Transit becomes a prolonged mode of being in which subjectivity is defined by the capacity to move, recalibrate, and adapt.

The “Own” as Micro-Practice Rather than Territory. In the novel, the category of the “own” is not rigidly tied to territory. The Kyiv apartment retains significance as a locus of personal history, yet after departure it persists as a distant spatial reference that structures the protagonist’s inner orientation. Home remains constitutive of identity despite the loss of physical access.

The center of the “own” shifts to material details. Books, food, frozen lard, documents, money, and the cat condense the experience of

previous life and sustain a sense of continuity. These objects function as a portable environment accompanying the protagonist in motion.

Linguistic practice also acquires spatial significance. The use of Ukrainian at checkpoints operates as a means of positioning within a shared context and of mutual recognition. Through language choice, the subject asserts belonging within situations structured by control.

Memory of toponyms — districts, bridges, streets — preserves an internal map of the city. Even while elsewhere, the protagonist continues to think through Kyiv's coordinates, maintaining coherence in her spatial experience. As a result, the “own” takes the form of material, linguistic, and mnemonic micro-practices that accompany the subject in movement and structure self-perception independently of physical location.

The “Other” as a Functional Space of Adaptation. In *The Night Was*, the “other” is not constructed as a stable category of foreign land but as a mode of experience that emerges whenever the subject loses the ability to read space automatically. What had appeared “transparent” in Kyiv now requires constant interpretation of rules, signals, procedures, and even basic everyday logics. The “other” thus becomes a space that must be navigated and negotiated through action rather than emotionally internalized.

Western Ukrainian territory appears as a zone of reduced immediate danger yet heightened dislocation. War persists through infrastructural disruptions and regulatory regimes — altered schedules, transport delays, logistical reorientation — felt even near the border. Relative safety does not translate into belonging, as temporariness and dependence on external systems of control remain decisive.

Episodes of temporary accommodation further materialize the experience of otherness. “Everything is чуже” signals not hostility but the discomfort of dependence and the diminishment of agency under the gaze and assistance of others. Hospitality does not dissolve otherness, since it entails the suspension of familiar mechanisms of self-regulation — one's own space, rules, and possessions — and the assumption of a new social role defined by need.

The institutional dimension of the “other” is structurally ambivalent. Checkpoints and inspections establish a topography of legitimacy in which belonging must be repeatedly demonstrated through compliance: lights off, documents presented, route explained. In this space, belonging is not presumed but verified. At the same time, mechanisms of control easily slide into humiliation or abuse, revealing how security practices may expose the subject to renewed vulnerability.

The border functions as the most concentrated expression of this regime. Queues, prolonged waiting, family separations, volunteer corridors, and successive transitions across national territories render otherness visible as a bodily and logistical condition. The act of crossing does not ensure psychological transition; it merely marks the shift from one system of regulation to another.

Ultimately, in *The Night Was*, the “other” designates a space of operation rather than judgment. It is produced through procedures, infrastructure, dependence, and shifting regimes of visibility. Its defining feature lies in structural ambivalence: the same environment can offer protection and diminish autonomy, provide assistance and generate secondary trauma.

Digital Topography of War. In *The Night Was*, wartime space is organized not only physically but also through digital interfaces. Telegram channels, Viber chats, GPS navigation, and ATMs generate a parallel map of orientation. Movement is shaped not solely by roads but by real-time information about shelling, humanitarian corridors, queues, fuel availability, and access to cash. Digital services become integrated into decision-making processes.

The smartphone concentrates functions of navigation, communication, and threat monitoring. It operates as an instrument of situational control while simultaneously producing continuous anxiety, as each notification may signal new danger. The device thus establishes a regime of sustained tension.

Information scrolling acquires an embodied dimension. The repeated checking of news feeds and messages functions as a ritual that inscribes events into memory in real time. Memory is no longer deferred; it is recorded instantly through textual and visual communication. The Facebook post (“*The night was... I will write a novel*” [7, p. 25]) exemplifies immediate self-inscription: the event is still unfolding, yet it is already being narrativized. Writing becomes a means of stabilizing experience at the moment of its occurrence.

Space in the novel therefore appears as mediated and technologically structured. Orientation, memory, and subjectivity are shaped through digital channels that merge physical geography with informational flows.

Family Network as an Alternative Geography. In *The Night Was*, the space of home gradually transforms into a networked configuration of familial ties. Territorial unity is disrupted as family members are dispersed

across cities and countries, producing a scattered spatial pattern. Kyiv, Western Ukraine, border zones, and foreign locations are no longer unified by shared residence but connected through continuous communication.

Phone calls and messages function as mechanisms of cohesion. Regular contact — confirming survival, safety, and connectivity — becomes a rhythm of existence. Communication substitutes for territory; the sound of a voice temporarily stabilizes uncertainty. Family space is thus constituted through communicative channels rather than physical proximity.

The image of the cellar, where relatives seek shelter in another location, introduces an archaic form of protection that recalls premodern strategies of survival. Embedded in a rural environment, the cellar represents a localized model of security distinct from contemporary urban infrastructure.

Home consequently emerges not as a fixed address but as a network of voices, messages, and reciprocal care. The family exists in a condition of distributed presence: physically separated yet symbolically unified within a shared communicative field. This network forms an alternative geography in which belonging is defined by sustained connection rather than by co-location.

Formation of Transit Identity. In *The Night Was*, the protagonist's identity is not structured according to the classical model of homeland versus emigration. Departure from Kyiv does not mark a transition into a new, stabilized position. Although physical space changes, internal orientation remains divided among multiple points. There is no definitive moment of spatial choice; tension persists between bodily presence and emotional attachment.

Subjectivity operates through continuous switching. The protagonist shifts linguistic registers, adapts to checkpoint requirements, navigates digital platforms, maintains family communication, and responds to unfolding news. Her position is defined not by rootedness but by the capacity to recalibrate behavior in response to spatial contingencies. Switching becomes a fundamental competence of existence.

Multiple belonging emerges as a normalized condition. The protagonist remains connected to Kyiv while residing elsewhere, interacting with border infrastructures and participating indirectly in transnational contexts through her sister's experience. These coordinates do not converge into a single stable identity; instead, they coexist as parallel dimensions of self-location.

Transit identity also manifests in embodied form. Fear during explosions, cold in shelters and on the road, physical exhaustion from prolonged queues, and adrenaline during inspections inscribe space onto the body. Identity is experienced through corporeal reactions as much as through reflection.

Ultimately, identity in the novel unfolds as a route. It develops across time and space, shaped by circumstance, and resists reduction to a point of arrival. Transit is not an intermediate phase between two stable states; it constitutes the structural condition of subjectivity.

Conclusions. Svitlana Tkachenko's *The Night Was* represents war as a fracture of spatial stability in which home loses its protective function and road and shelter become primary modes of existence. The categories of the "own" and the "other" are not territorially fixed: the "own" is sustained through micro-practices of memory, language, and material continuity, while the "other" operates as a regime of procedures, control, and temporariness. The novel thus articulates a model of transit identity that unfolds as a route within a fragmented wartime landscape rather than as a stable point of belonging.

References

1. Belimova T. Refugee diaries: a discourse on forced displacement. *Astraea*. 2024. Vol. 5, No. 2. Pp. 11–31.
2. Belimova T. The discourse of forced displacement in contemporary Ukrainian literature: fiction and non-fiction. *Visnyk of Taras Shevchenko National University of Kyiv*. 2025. Issue 2 (38). Pp. 5–14.
3. Cresswell T. *On the move: mobility in the modern western world*. New York: Routledge, 2006. 327 p.
4. Erl A. *Memory in culture* / trans. by S. B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
5. Hall S. Cultural identity and diaspora. In: *Identity: community, culture, difference* / ed. by J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. Pp. 222–237.
6. Lefebvre H. *The production of space* / trans. by D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991. 454 p.
7. Tkachenko S. *Nich bula: roman*. Chernivtsi: Knyhy-XXI, 2022. 222 p.
8. Turner V. *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969. 213 p.

Світлана ЄВТУШЕНКО

кандидатка філологічних наук,

*доцентка кафедри української літератури, компаративістики і
грінченкознавства*

*Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
м. Київ*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8919-3245>

**МІГРАЦІЙНИЙ ДИСКУРС ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ
ГІБРИДНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРІВ САЛМАНА РУШДІ «KNIFE:
MEDITATIONS AFTER AN ATTEMPTED MURDER»)**

Міграція як соціальне явище сприяє модифікації існуючих звичаїв і традицій, визначає расові характеристики історичних народів (у довгостроковій перспективі), слугує емансипації та просвіті індивідуальної людини. Сучасні міграції зумовлені різними причинами, серед яких відзначають релігійні й політичні переслідування, війни, голод, природні катастрофи, економічні чинники тощо. На відміну від минулих переміщень з їх насильницьким витісненням або підкоренням одного народу іншим, теперішні в більшості випадків відзначаються характером «мирного проникнення» (Р. Парк).

М. Гібернау диференціює різні типи іммігрантів залежно від їх етнічної ідентичності: (1) іммігранти культурно й соціально-економічно подібні до більшості в суспільстві-господарі (британці в Новій Зеландії і США, німці в Австрії); (2) іммігранти (у минулому дискриміновані й схильні до формування етнічних громад) цілком інтегровані в суспільство-господар (ірландці у Британії, поляки в США); (3) іммігранти з акцентуацією на особливостях власного фенотипу, відмінного від більшості населення, та перебування у відносно замкнених етнічних громадах (азіати в Британії, латиноамериканці в США, турки в Австрії). Окрема категорія іммігрантів, як-от сезонні іммігранти, перебуває у країні-господарі протягом певного обмеженого часу [1, с. 86]

Інтенсивність впливу міграції на національну ідентичність залежить від кількості іммігрантів у країні, тривалості імміграції, етнічної ідентичності іммігрантів, умінь і соціально-економічного

© Свтушенко С., 2026.

становища іммігрантів у суспільстві-господарі, ставлення до імміграції й законодавства країни-господаря, готовності (або браку її) іммігранта інтегруватися в культуру, мову і цінності суспільства-господаря, ставлення іммігрантів до компонентів національної ідентичності суспільства-господаря та загальній моделі інтеграції в кожній конкретній країні.

М. Гібернау виділяє декілька чинників, які переважають у країні-господарі й серед іммігрантів та впливають на асиміляцію, геттоізацію та полікультурність: (1) відкритий або зафіксований характер національної ідентичності; (2) ступінь культурної та релігійної толерантності в суспільстві-господарі; (3) економічні, громадянські й політичні права, надані іммігрантам у кожній конкретній країні; (4) наявні для іммігрантів можливості інтегруватися й брати участь у політичному, соціальному, культурному й економічному житті суспільства-господаря; (5) значення, яке домінуюча етнічна група приписує фенотипній відмінності як маркеру етнічної ідентичності; (6) ставлення етнічних громад до культури мови, цінностей, релігії і способу життя суспільства-господаря; (7) значення, якого етнічні групи надають повній інтеграції в суспільство-господар.

Останнє твердження є особливо вагомим для нашої роботи, адже від ступеня «готовності інтегруватися» та міри «сумісності між двома «вірностями» і двома «ідентичностями», пов'язаними з країною походження, і з країною-господарем, залежить поява «транснаціональної ідентичності» / гібридної ідентичності, що властива іммігрантам і відображена в текстах транскультурних письменників [1, с. 87].

Тема імміграції є центральною в житті і творчості англо-індійського письменника Салмана Рушді, оскільки особистий досвід переміщення з Індії до Великої Британії, а згодом і до США став одним із вагомих чинників формування його гібридної ідентичності: *«Він – емігрант. Він – один із тих, хто опинився у місці, далекому від того, звідки починалося його життя»* [2, с. 62].

Мігрування, як добровільне, так і вимушене, у випадку Салмана Рушді – це і зміна місця проживання, і формування нової ідентичності, і трансформація письменницької стратегії під впливом інокультурних контекстів. Життєвий і творчий імміграційний досвід письменника підтверджує неминучість змін особистості в результаті опанування досвіду інших культур.

Феномен імміграції цікавить Салмана Рушді не лише через суб'єктивний досвід, а й через глобальність міграційних процесів та

пов'язані з ними суспільні проблеми: *«У вік міграції мільйони переселених «я» зіткнулися з величезними негараздами, проблемами безпритульності, голоду, безробіття, хвороб, переслідування, відчуження, страху»* [2, с. 62].

Досвід імміграції висвітлено в багатьох художніх творах Салмана Рушді, зокрема в «Сатанинських віршах», «The Ground Beneath Her Feet», «Fury» та збірці оповідань «East, West». Приміром, у романі «The Ground Beneath Her Feet» автор долучає глибинний конфлікт між ідеєю дому / коренів та ідеєю чужини / міражу шляху до таких вічних категорій, як добро і зло, сенс і безсенсовість тощо. Він припускає, що подібний конфлікт обумовлений не тільки зовнішніми обставинами, а й існуванням душ «щасливих або проклятих, які народжені неприкаяними, які лише наполовину належать родині, місцю, нації, расі» [4]. На відміну від прихильників стабільності, вони не бояться невизначеності, швидкоплинності, змін і вирушають у мандрівку, руйнуючи «табу проти невикоріненості» [4].

Міграційний досвід письменника також розкрито в мемуарах «Джозеф Антон: мемуари» (2012) і «Knife: Meditations After an Attempted Murder» (2024). У мемуарах «Джозеф Антон» проаналізовано причини глибокої екзистенційної кризи емігранта, серед яких найвагоміші – «гріх чужоземності», відчуття себе «іншим», відчуження, втрата зв'язку з коренями (місця, громади, культури й мови) та «прокляття подвійної неприкаяности» [2, с. 31]. Хоча авторові поталанило більше, ніж іншим емігрантам, «великою» для нього проблемою тривалий час залишалася «проблема автентичності»: *«Переселене “я” невідвратно стає різнорідним замість однорідного, належачи більше ніж до одного місця, а також стає множинним, а не одиничним, відгукуючись на більше ніж один спосіб буття, на більше ніж щось усереднене. Чи можливо бути – стати хорошим у житті – не безкорінним, а багатокорінним? Не страждати від втрати коріння, а одержувати користь від їхнього надлишку?»* [2, с. 63].

Письменникові довелося подолати складний шлях довжиною в тринадцять років задля усвідомлення «хто він такий є». Прийняття нового гібридного «я», що ґрунтується на поєднанні індійської та британської свідомостей, не лише посприяло подоланню екзистенційної кризи, а й позитивно вплинуло на письменницьку діяльність Салмана Рушді.

«Питання належності» як «велика, дражлива» тема для будь-якого емігранта все одно періодично спливає: *«Хто вони такі, до чого*

й до кого вони належать? А чи, може, сама думка про належність – це пастка, клітка, звідки вони зуміли втекти?» [2, с. 111]. Салман Рушді дійшов висновку, що потрібно ставити питання не про місце чи коріння, а про любов: «Кого ти любиш? Що ти можеш покинути чи залишити, а за що тобі обов'язково треба триматися? Де твоє серце сповнюється найбільшим почуттям?» [2, с. 111].

У мемуарах «Ніж: Роздуми після замаху на вбивство» (*Knife: Meditations After an Attempted Murder*) «питання належності» отримує остаточне вирішення, адже іммігрантський досвід автора засвідчує неминучість існування множинної свідомості: «*But I am from India originally. From a secular Indian Muslim family. I have an Indian mind and later a British mind and now, maybe, yes, also an American mind*» [3].

Формування американської свідомості, пов'язане з переїздом до Нью-Йорку у 2000-х роках, було зумовлене бажанням письменника звільнитися з-під цілодобової поліцейської охорони й почати жити нормальним життям. Обрання цього шляху – «шляху свободи» – неминуче додало ще один складник до його гібридної ідентичності.

Варто зазначити, що на початкових етапах еміграції прийняття множинної свідомості викликало в письменника певний опір, а з набуттям тривалого еміграційного досвіду прийшло усвідомлення значущості цього травматичного минулого, адже саме «нещастя нашого минулого» роблять нас «тими, хто ми є зараз» [3].

Отже, аналіз імміграційного досвіду англо-індійського письменника Салмана Рушді доводить зв'язок між міграцією та формуванням гібридної ідентичності, що супроводжується травматичним подоланням минулого.

Список використаних джерел

1. Гібернау М. *Ідентичність націй*. Київ: Темпора, 2012. 304 с.
2. Рушді С. *Джозеф Антон: спогади*. Київ: Вид-во Жупанського, 2014. 728 с.
3. Rushdie Salman *Knife: Meditations After an Attempted Murder*. [Vintage](https://www.vintage.com), 2024. 227 p.
4. Rushdie Salman *The Ground Beneath Her Feet*. New York: Henry Holt, 1999. 575 p.

Поліна ГОРСЛОВА

*викладачка кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
м. Дніпро*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5538-4265>

**ПОЗБАВЛЕННЯ ТА НАБУТТЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ
КІНЦЯ СВІТУ: РЕФЛЕКСІЯ КОЛОНІЗОВАНИХ
НАРОДІВ У ПОСТАПОКАЛІПТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ С. ТАРАТОРИНОЇ «ДІМ СОЛІ»
ТА ДИЛОГІЇ В. РАЙСА «MOON»)**

Апокаліптична та постапокаліптична література як жанри (а точніше, піджанри) наукової фантастики не є новими явищами. Відповідно до своїх назв, вони засобами художнього письма відображають звичний світоустрій, який знаходиться на межі знищення або вже був знищений [0, с. 56] – наприклад, роман «Добрі передвісники» Н. Геймана й Т. Пратчетта за цією термінологією слід уналежнювати до апокаліптичної літератури, оскільки в ньому герої намагаються запобігти руйнуванню світопорядку через пришестя Антихриста, тоді як трилогію С. Коллінз «Голодні ігри» можна віднести до постапокаліпсису, адже тут події розгортаються в тоталітарній державі, що десятиліттями існує на місці сучасної Північної Америки. Хоча така класифікація не завжди є очевидною – скажімо, у серії книг Р. Янсі «П'ята хвиля» сюжет розгортається під час катастрофи (чотирьох хвиль інопланетного нашестя) та після неї, коли герої намагаються вижити в новій реальності.

Як зазначає Т. Гілл, «the word «apocalypse» comes from the Greek «ἀπό,» meaning «off» and «καλύπτειν,» meaning «to cover.» ... The postapocalyptic narrative is a story that takes place after a revelation of some kind» [0, с. 1], тобто постапокаліптична література не обов'язково має передбачати знищення нормального світоустрою – головним рушієм подій має бути певне відкриття, що змінює уявлення про світ. Подекуди зародження жанру виводять до творів Д. Дефо, таких як «Робінзон Крузо» та «Щоденник чумного року», що описують досвід виживання окремих людей під час надзвичайних подій – перебування на безлюдному острові після кораблетроці, або ж у Лондоні в часи

© Горслова П., 2026.

Великої Чуми [0, с. 4]. Однак, через локальність зображуваних тут катастроф, ці твори можна назвати радше передвісниками, а не початком актуалізації піджанру.

Ближчим до сучасного розуміння постапокаліпсису є роман М. Шеллі «Остання людина», де описано світ майбутнього, у якому епідемія чуми забирає життя більшості людства, залишаючи лише небагатьох, із яких у результаті виживає лише головний герой – Лайонел Верней [0, с. 4-5]. Таку тематику в літературі В. Вагар називає «світською есхатологією», зауважуючи, що ідеї письменників дещо подібні до біблійної есхатології, адже описують кінець відомого світопорядку, однак не мають під собою релігійної основи, розмірковуючи над можливістю глобальної катастрофи радше з точки зору науки чи навіть власної фантазії [0, с. 5-7].

У сучасному розумінні, постапокаліптична література – це піджанр, що містить елементи наукової фантастики, горору, утопії чи антиутопії тощо. Обов'язковим елементом є «колапс людства» у результаті масштабної трагедії – стихійного лиха, ядерної війни, пандемії абощо [0, с. 1237]. Для чого потрібні такі твори – питання, на яке немає одностайної відповіді; як зауважує Д. Дікі, дві найбільш популярні думки є прямо протилежними. Одна з версій – це бажання авторів і читачів поринути в пригоди суто гіпотетичні, які, найвірогідніше, ніколи не будуть можливими (як-от боротьба з інопланетянами) і яких утомлений від буденності читач може навіть бажати; інша – що залучені в літературний процес особи в такий спосіб намагаються прожити свої страхи, занепокоєння уявними, але правдоподібними чи навіть можливими сценаріями [0, с. 1]. Часто постапокаліптичні твори є відповіддю на існуючу проблему суспільства, яку письменники доводять до максимуму: наприклад, медіа про смертельні ігри, за якими спостерігає публіка за допомогою ЗМІ, посиляються на експлуативні, надмірно уважні до жорстокості сюжети, поширені на телебаченні, а описи тоталітарних держав – на реальне зловживання владних структур [0, с. 5-7]. За словами К. Снайдер, постапокаліптична література є способом проживання травми: «*The post-apocalyptic at once allegorizes and literalizes the psychic mechanisms of trauma, both everyday, systemic, «quiet» traumas and unimaginable yet inescapably real historical trauma*» [0, с. 486].

Якщо говорити про історичну травму, чи не найбільш очевидним прикладом будуть колонізовані колись народи – ті, що вже пережили кінець звичного для себе світу: позбавлення своїх прав, ресурсів,

ідентичності, мови та голосу. Постколоніальна травма є спільною для багатьох народів, але в межах цього дослідження ми зосередимося на літературних творах із двох країн – Канади та України.

У Канаді та США постапокаліптична література є доволі популярним піджанром наукової фантастики для авторів корінних народів. За допомогою цієї літератури колонізовані народи можуть проживати минулі травми, отримуючи неможливу в попередні епохи рефлексію (адже лише недавно корінні народи не мали голосу, до якого прислухалися б маси) та показуючи світу свою історію через фантастичні образи. Наприклад, повість Ш. Дімалайн «Крадії кісткового мозку» («The Marrow Thieves») є осмисленням системи шкіл-інтернатів, де виховували й намагалися позбавити ідентичності дітей поневолених народів – однак у книзі школи становлять фізичну загрозу, адже тут у дітей корінного населення хірургічно забирають кістковий мозок для медичних потреб нащадків колонізаторів [0]. Подекуди, однак, постапокаліптична література корінних народів дійсно є сюжетом про щось «бажане» – позбавлення від гніту колонізаторів: ключем до виживання часто стає повернення до власної ідентичності, способу життя до колонізації тощо [0].

Яскравим представником авторів постапокаліптичних творів з-поміж корінних канадійців є В. Райс, письменник, що походить із народу анішинабе. Його дитинство припало на часи, коли місцева громада поверталася до свого коріння – і цей процес яскраво відображено в його дилогії «Moon» («Місяць»).

Перша книга серії, «Moon of the Crusted Snow» (буквально «Місяць хрусткого снігу» – це калькування назви мовою анішинабе, що позначає період року, коли сніг укривається тонким шаром льоду), оповідає про часи технологічної катастрофи невідомого походження – зникає світло та зв'язок, унаслідок чого міста поринають у хаос, а дрібніші поселення намагаються адаптуватися до нової реальності.

Громада анішинабе, де проживає головний герой – Еван Вайтскай – уже перебувала на шляху повернення до власної національної ідентичності: вони перемижують англійську словами із рідної мови, а їхні діти отримують традиційні імена. Раптове повернення до світу без електрики лише стимулює цей процес: більш згуртованою стає громада, люди повертаються до традиційних занять, таких як полювання чи знахарство. Найгірше дають собі раду якраз-таки білі канадійці, нащадки колонізаторів – їхня поведінка протиставляється діям анішинабе. Корінні канадійці здатні виживати в будь-яких

умовах, і початково зникнення «благ цивілізації» не викликає занепокоєння, здається чимось незначним – наприклад, щодо паніки білого населення в місті один із молодих анішинаабе відпускає такий коментар: «*I was just like, “Come to the rez, this ... happens all the time!”*» [0, с. 73] – тобто «*та приїхали б до нас у резервацію, тут це [перебої з електрикою] постійно відбувається*». Нащадки колонізаторів, однак, мають менше оптимізму, навичок і навіть моралі, у результаті стаючи загрозою для анішинаабе: прийшлий білий чоловік, Джастін Скотт, під час проблем із продовольством першим вдається до канібалізму, тоді як у другій частині діалогії, «*Moon of the Turning Leaves*» (буквально – «Місяць опадаючого листя»), героям загрожує озброєне формування радикально налаштованих білих супремасистів, що називають себе «апостолами». Обидва образи добре передають сутність колонізаторів: Джастін Скотт утілює пожадливість, здатність символічно та буквально проковтнути й перетравити колонізоване населення, тоді як «апостоли» стають ілюстрацією зверхності, пиhi та ксенофобії.

Стійкість до життєвих труднощів, яку мають анішинаабе, пояснюється тяжкою долею колонізованого народу. Родичка головного героя, тітка Айлін, погано говорить англійською, тож питає, що означає слово «*apocalypse*». Почувши відповідь, вона дивується: «*Our world isn't ending. It already ended. It ended when the Zhaagnaash came into our original home down south on that bay and took it from us. That was our world. When the Zhaagnaash cut down all the trees and fished all the fish and forced us out of there, that's when our world ended. They made us come all the way up here. This is not our homeland! But we had to adapt and luckily we already knew how to hunt and live on the land. We learned to live here*» [0, с. 136] – тобто для її народу кінець світу вже настав, коли їх позбавили права жити на землі предків європейські колонізатори («*Zhaagnaash*»), а всі подальші негаразди бліднуть у порівнянні з цим. Отже, травма колонізації постає як еквівалент есхатологічної зміни світопорядку, катастрофи, яка знищує звичне життя. «Класичний» постапокаліптичний сюжет навіть переходить у категорію «бажаного сценарію», оскільки дає спільноті надію – вони, можливо, більше ніколи не побачать колонізаторів: «*And we'll still be here, even if the power and the radios don't come back on and we never see any white people ever again*» [0, с. 137].

Протиставлення «втрати» й «повернення» ідентичності відображено у всій діалогії доволі чітко. «Утрата» ідентичності переважно

стосується часів до катастрофи: це і школи-інтернати, і заборона говорити мовою анішинаабе (через що молоді люди, такі як Еван, не можуть навіть молитися рідною мовою), і примусове насадження християнства. «Повернення» починається ще до зникнення електрики, однак після нього стає особливо важливим, що найчіткіше простежується в другій книзі. Жителі резервації, з якої походить Еван, усе ще мало, але все ж послуговуються мовою анішинаабе, тоді як деякі інші спільноти повністю переходять на цю мову, не навчаючи дітей англійської та використовуючи мову як маркер «свій-чужий». Ці спільноти упроваджують своєрідну мовну політику: *«You won't be shamed here for speaking English. But next time you come for a visit, no excuses»* [0, с. 187]. Навіть зовнішній вигляд більше не має відповідати смаку колонізаторів – більше чоловіків носять довге волосся, як їхні далекі пращури (зокрема й Еван, котрий *«decided to finally grow his hair long in his mid-twenties, after regular haircuts became irrelevant»* [0, с. 150]). Зрештою, відречення від ідентичності як стратегія виживання, притаманна для «старого світу», просто не працює – один із персонажів, будучи наполовину «білим» і наполовину анішинаабе, не має зовнішніх рис, притаманних корінним канадійцям, тож бреше групі «апостолів» про власне походження, а потім зраджує їх за першої можливості повернутися до духовно «своїх». Свій учинок він коментує так: *«Like I said, I'm not proud of it, but I wanted to keep living, so when I saw the opportunity, I took it»* [0, с. 220]. Тобто його вибір не ціннісний, а ситуативний – подібний до вибору, який роблять двоє молодих анішинаабе ще в першій частині діалогії, коли вбивають кількох людей, аби покинути місто – але отримують від близьких не засудження, а вдячність за те, що змогли зберегти власні життя та повернулися додому: *«You've been through a great deal. You've survived. You made it all the way back home against incredible odds»* [0, с. 91].

Окремим важливим аспектом ідентичності є ототожнення себе (людини як особистості та частини спільноти) із простором. Як зауважує Ж. М.-А. Ноєр, простір є відображенням наративу колонізатора й колонізованого в постапокаліптичній літературі: «західна» (тобто колонізаторська) література осмислює простір як позбавлений ономастикону, історії, а якщо колишні епохи все ж згадуються, то стають лише тлом, а не джерелом релевантної й для людства майбутнього проблематики. Територія стає «фронтиром», межовим або навіть позамежовим простором, що втрачає ідентичність і де майбутнє можна будувати з чистого аркуша. Натомість література

«корінного населення» (колонізованих народів) пропонує геть іншу оптику: тут земля все ще є відображенням спільноти, джерелом важливого для виживання досвіду взаємодії з природою, не об'єктом, а суб'єктом [0, с. 77-79].

Саме такою є роль території в постапокаліптичній діалогії В. Райса. Передусім, це джерело знань – як ми вже зазначали, поселення анішинаабе переживають раптовий технологічний колапс із куди меншими втратами, аніж міське населення, бо саме корінні канадійці мають більше навичок полювання, збиральництва тощо. Поза тим, простір для головних героїв – це відображення власної ідентичності, втраченої й набутої. У першій частині діалогії вони часто рефлексують щодо того, як європейські колонізатори переселили їхніх предків на північ, у набагато несприятливіші умови (як-от тітка Айлін у розмові з Еваном); у другій же – намагаються повернутися на землю предків, що описується доволі ідеалізовано й узагальнено («*where the birch trees grow by the big water*» [0, с. 30]). Водночас персонажі-анішинаабе визнають, що територіальна прив'язаність у них не настільки міцна, наскільки їм намагалися нав'язати колонізатори – для питомо їхньої культури притаманне своєрідне кочівництво («*There's a reason our ancestors always picked up and left whenever the seasons told them to. Anishinaabek were meant to move*» [0, с. 23]), тобто важливе не конкретне поселення, а сукупність земель зі сприятливими для життя характеристиками, якими можна вільно переміщуватися й почуватися «вдома». Утрата землі предків, саме такого узагальненого простору, проблематизується в другій книзі так само, як і в першій, але вже з використанням власної мови колонізованого народу. Хоча висновок усе той же – господарчі та управлінські методи колонізаторів стали екологічною катастрофою та водночас справжнім кінцем світу для анішинаабе: «*It's what happened to our ancestors when they used to live on those big waters down south, before they were pushed up here. The zhaagnaashak brought in big boats with big nets and they took almost all of the fish out of the lakes. Then they cut all the trees down. It was in a different lifetime, and in a different world, really, but it wasn't that long ago. That was Jibwaa, back before*» [0, с. 28].

Зрештою, повернення до своєї «землі великих озер» стає метою, основним рушієм для багатьох персонажів – Еван Вайтскай, головний герой діалогії, не гине в дорозі й навіть у двох перестрілках, помираючи лише на березі озера, із якого прогнали його пращурів і яке він сподівається зробити домом для своїх онуків. На озері вже

розмістилося кілька поселень корінних канадійців, і символічним переломом від часів «кінця світу» (який ніколи не припиняється, лише змінює форму: екологічне лихо – переселення – технологічний колапс) стає повернення місцевості питомої ономастики, «присвоєння» через мову: *«this place used to be called Sunrise Harbour. We just call it Oodenaang now. Our town. There are other old communities here on this island, though, that still have their Anishinaabe names»* [0, с. 292].

Дещо інакшою, однак, постає постапокаліптична тема ідентичності й території в українській літературі. Сам жанр представлений порівняно невеликою кількістю найменувань, і більшість із них описують події в узагальненому просторі, абстрактному майбутньому («Машина» та «Гемма» Д. Піскозуб [0, с. 24]) або ж прив'язані до питання української ідентичності, але локацією виступає знову-таки нейтральний простір («Нові темні віки» М. Кідрука – дія розгортається здебільшого на колонізованому людством Місяці [0, с. 16]).

З-поміж текстів, що працюють із власне українськими територіями, варто згадати «Дім Солі» С. Тараторіної [0]. Попри удавану дистанційованість, фантастичність реалій, за вигаданим ономастиком вгадуються реальні локації: основні події розгортаються на півострові Дешт, що раніше звався Кіммерик (й очевидно списаний з Криму), але згадується також Країна Діви (Україна) та землі Старших Братів (зрозуміло, росіян, пропагандистська машина котрих часто послуговується терміном «братські народи» стосовно населення сусідніх держав), служителів Двобога (що має явну схожість з двоголовим орлом із герба російської федерації). Дешт / Кіммерик – це знову-таки простір, де катастрофи ставалися декілька разів. Передусім це війни, геноцид, примусове переселення – дуже явним посиленням на депортацію кримських татар є згадка будинку, який дістався одному з персонажів після виселення з нього «кіммеринців», а діда іншої персонажки «виселили, коли кіммеринців визнали ворогами народу» [0, с. 371]. Лише другорядним «кінцем світу» постає техногенна катастрофа («Спалахи»), що перетворює півострів на пустелю, а його мешканців – на потвор-мутантів. Навіть уявлення про певне магічне вирішення проблем півострову розбивається об спогади про те, що й до оцієї явної, фізичної катастрофи кращих часів не було: *«Як думаєте, Золота Колиска могла б спричинити зворотні зміни? Повернути в часи до Спалахів, коли було так багато зелені, води й життя? – І була війна, а Старші Брати мали значно більше влади»* [0, с. 447]. Тобто катастрофою стають не лише умови життя теперішнього та осяжного

майбутнього, а й відсутність орієнтиру, спокійного періоду, куди можна було б повернутися принаймні в думках.

Природа Дешту – радше фронтирна, межова, зі змішаною ідентичністю – ближча тут до «західної» оптики, але «корінна» (за термінологією Ж. М.-А. Ноєр) точка зору також простежується. Така дихотомія пояснюється наявністю кількох головних героїв, через призму бачення яких ми сприймаємо події: це Талавір Каркінос – один зі «Старших Братів», що повністю втратив пам'ять про своє життя, але намагається служити втлумаченим йому доктринам, поки не поринає в справжнє життя Кіммеріку; Ма, Марія Дорош – лікарка з Країни Діви, що колись працювала на Старших Братів, але частково втратила й навіть свідомо витіснила спогади про минуле, вона віднаходить своє «я» в материнстві та допомозі іншим; Бекир – син Ма, що ніколи не знав власного батька й зрештою виявляється клонованою істотою, він – кіммеринець за місцем народження та вихованням, але не до кінця «свій», адже не зазнав мутацій. Поза тим, деякі частини оповіді зосереджені на далекому минулому Кіммеріку, і тут основною є точка зору Амаги – наляканої дівчинки-чужинки, жриці сплячої богині та, зрештою, могутньої цариці. Відповідно, усі вони сприймають півострів по-різному – і кожен персонаж може змінювати свої враження з ходом сюжету. Із цих перспектив, а також ідей другорядних персонажів складається локус півострова: водночас нічиєї землі, непридатної для життя, де може відродитися інакший світ («західний» погляд, який доволі чітко вербалізує шаман, що вірить зокрема в блага природу мутацій: *«Ностальгія – глевкий фундамент для нового. Ми сьогоднішні – не такі, якими були до Спалахів. Повернути себе неможливо»* [0, с. 279]), але і землі з історією, власним характером – суєр, речовина, що спричиняє мутацію, може «любити» або «не любити», і жоден чужинець *«не розуміє Дешт так, як істинний засолений»* [0, с. 952], і навіть сама катастрофа й науковець, що буцімто її спричинив, стають об'єктом поклоніння – Спалахами й Богом Спалахів відповідно. Спалахи виступають як трагедія й водночас звільнення від гніту чужинців («корінна» перспектива). Таке сплетення точок зору загалом типове для С. Тараторіної – у «Лазарусі», наприклад, вона в фантастичних декораціях Києва початку ХХ ст. [0, с. 29] осмислює українську-колонізовану та російську-колонізаторську ідентичність через героя-імперця, який мимоволі стає «нечистю» (метафора колонізованого, «інакшого») й мусить глибше, ізсередини зрозуміти буття підкореної нації.

Важливою проблемою в «Домі солі» є також пам'ять як складова ідентичності. Як уже було згадано, головні герої не знають або не пам'ятають свого походження чи минулого, і частково це зумовлено аномаліями простору, у якому вони перебувають: «в Дешті це поширена проблема. Спалахи вкрали наші спогади. А тим, що залишилися, дуже важко вірити» [0, с. 143]. Однак віднайдення чи конструювання ідентичності стає рушієм для їхніх дій: Бекир приймає, що є результатом генетичного експерименту, «зліпком» іншої персони, але має при цьому власне життя та сім'ю; Талавір радо пристає на думку, що є «вибриком» Дешту, аномалією, яка самозародилася, а не одним зі Старших Братів чи результатом їхніх-таки дослідів; Ма обирає родину (бути матір'ю Бекира), і так само обирає спочатку забувати, а потім – пам'ятати своє життя. Проблему ідентичності в творі доволі повно підсумовує Талавір: «У Дешті обличчя нічого не означає. Не важливо й те, хто тебе породив. ... справжні батько й мати кожного засоленого – суєр. І це дає свободу. Ти можеш обирати, ким бути» [0, с. 1010].

Отже, постапокаліптична література часто може слугувати для опрацювання проблематики ідентичності (як пам'яті, простору й, зрештою, вибору) у народів, які зазнавали колонізації. У діалогії В. Райса «Moon» та романі С. Тараторіної «Дім солі» відображено досвід корінних канадійців (анішинаабе) та українського й кримсько-татарського народів відповідно – як таких, що вже пережили свій «кінець світу» через відірваність від свого простору, позбавлення пам'яті, мови, ідентичності. Більш звичний для масової культури «кінець світу», масштабна катастрофа незрозумілої етимології, лише оприявнює позбавлення ґрунту, яке відбулося раніше – у реальному минулому, а не постапокаліптичному майбутньому.

Список використаних джерел

1. Анікіна І., Мельник Т. Субжанри сучасної німецької та англійської прози. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 3 (55). С. 52-57.
2. Тараторіна С. *Дім солі*. Харків: Vivat, 2023. 560 с.
3. *Фантастика (читаємо у світі фантастики): тематичний список / уклад. Т. Колокольникова, ред. О. Василишина. Хмельницький, 2024. 32 с.*
4. Dickey D. Twenty-First Century Fear: Modern Anxiety as Expressed through Post-Apocalyptic Literature. *The Macksey Journal*. 2020. № 176. P. 1-29.
5. Franzo E. «Maybe The End Is Just A Dream»: Indigenous Post-Apocalyptic Fiction and Reading Residential School Literatures. URL:

<https://brocku.ca/humanities/english-language-and-literature/wp-content/uploads/sites/137/Franzo-Colloquium-Presentation-003.pdf> (Last accessed: 11.02.2026)

6. Hicks H. J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*. London: Palgrave, 2016. 208 p.

7. Hill T. *Post-Apocalyptic Literature: Humanity's Survival Tool. Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR)*. Edmond, Oklahoma: University of Central Oklahoma, 2018. P. 125-133.

8. Mohammed Z. D., Abdulridha S. A. *The Mechanism of Survival in Post-Apocalyptic Pandemic Narratives: A Comparative Study. Theory and Practice in Language Studies*. 2024. Vol. 14. № 4. P. 1237-1245.

9. Noyer J. M.-A. *Space in the Post-Apocalyptic Genre. American Research Journal of English and Literature*. 2022. Vol. 8. Iss. 1. P. 76-80.

10. Rice W. *Moon of the Turning Leaves*. New York City: William Morrow, 2024. 319 p.

11. Rice W. *Moon of the Crusted Snow*. Toronto, Ontario: ECW Press, 2018. 224 p.

12. Snyder K. V. «Time to go»: The post-apocalyptic and the post-traumatic in Margaret Atwood's «Oryx and Crake». *Studies in the Novel*. 2011. Vol. 43. № 4. P. 470-489.

13. Topaum C. S. *Terminal Futurity and Native Ressentiment in the Indigenous Post-Apocalypse. Orbit: A Journal of American Literature*. Cambridge, 2025. Vol. 12. Iss. 1. P. 1-20.

14. Wagar W. W. *Terminal Visions: The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 241 p.

Світлана МАРТИНОВА

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

ІВАН СОКУЛЬСЬКИЙ У РАДЯНСЬКИХ ТАБОРАХ: «МОЄ ПЕРЕБУВАННЯ ТУТ СПРИЙМАЮ ЯК ЗДОБУВАННЯ ДУХОВНОСТІ»

«В пантеоні дисидентів-достойників» [3, с. 53] чільне місце посідає постать дніпрянина Івана Сокульського (1940 – 1992).

Навіть стислий перелік біографічних відомостей митця (повоєнне дитинство на степовому хуторі, навчання у Львівському і Дніпропетровському університетах, перерване виключенням за неблагонадійність, а насправді за *«усвідомлення важливості і необхідності того духовного стрижня, що ним є національне для людини»*, активна громадська й правозахисна діяльність, названа в судових протоколах «антирадянською» – свідчать про ранню світоглядну визначеність, послідовність поглядів, вірність внутрішній правді. А літературна праця, якої не змогли припинити навіть багаторічні репресії – тринадцять з половиною років тюрем, карцерів та таборів – говорить про цілеспрямоване поєднання життя і творчості.

У 1989 році розпочався творчий діалог музею «Літературне Придніпров'я» з Іваном Сокульським і створення його колекції, першими предметами якої стали «Лист творчої молоді» та перші числа альманаху «Пороги». У подальші роки до музею надійшла велика частина колекції, передана дружиною поета громадською діячкою Ориною Сокульською (1952 – 2025), а саме, меморіальні речі письменника, книги, документи, що висвітлюють різні віхи життєтворчості Сокульського, великий масив фотоматеріалів, іконографія.

У березні 2025 року після смерті дружини Сокульського Орини їхня донька Марія Сокульська вирішує передати Дніпропетровському національному історичному музею ім. Д. І. Яворницького архів батька, який містить рукописи його творів – ранніх (1960-і р.); «шухлядних» періоду «внутрішньої еміграції» (так Сокульський назвав період 1973 – 1980 рр., коли писав «для обмеженого кола друзів»); «табірних» (1980-і) та останніх «вільних» років життя; рукописи публіцистичних

© Мартинова С., 2026.

статей; епістолярії родинні та від друзів-дисидентів; документи, що висвітлюють різні віхи його життя і творчості; щоденники, зошити-конспекти, які Іван Сокульський вів у таборах. Вони свідчать про велику внутрішню роботу поета із самовдосконалення. Саме на цих конспектах і епістоляріях ми зупинимося у висвітленні теми.

Іван Сокульський усвідомлював і сприймав дні в ув'язненні *«як здобування своєї духовності, своїх духовних сил»* [4, с. 78]. Історія, філософія, мовознавство, художня література – сфера його зацікавленень. Близьким за духом, не зважаючи на відстань у 500 років, уявляється Сокульському італійський філософ Микола Кузанський. *«Кузанський – це моє щоденне вранішнє читання»*, – пише він у листі до дружини [4, с. 441]. Іншим разом зізнається: *«... це саме та книга, яку маю в цей час читати. Певен, що кращої, більш відповіднішої до мого нинішнього стану книги і бути не може... Дивуюсь, що часто думаю паралельно з ним, і то без тої озброєності мудрістю, що її має цей муж! Либонь, се тому, що є в нас з ним певна спорідненість душ»* [4, с. 430].

Ще від студентських літ захоплювала Сокульського думка про єдність світу. Та лише у 1980-і, вивчаючи в таборах Кузанського, наблизився до її розуміння (*«У всьому є все, «Я – у всьому, і все – у моєму «я» і т.ін.»*). У підтвердження цього в зошит виписує кілька цитат *«Почуваєш себе в центрі всього, що не є існування, в центрі безмежної гармонії. Чуєш навстіж відкритим світові, чуєш його в собі, навсібіч чуєш його присутність... бо центр існування – всюди, де є існування. Бо кожне існування цілість в самій собі, окрема монада, в якій є все існування. Все без останку, воно закодоване в кожному конкретному актуальному існуванні, і тільки умовно (по відношенню до особистості) його можна назвати окремим, – тисячами пов'язань воно пов'язане зі всім, що не є і де не є, існуванням. Воно є як окремішність і, разом з тим, зникає (розчиняється) в цілості. В цьому, можливо, і є таємниця існування (постійне становлення) сходження до себе – через Цілість»* [5, с. 3].

На думку мистецтвознавиці Лідії Яценко, Сокульський у Кузанського відшукує для себе той напрямок, що обстоює погляд на людину як Божественну проєкцію, шлях якої має бути поверненням до своєї, Богом даної суті. *«...[П]остійно наворачтаємо себе – спрямовуємо все в тому ж напрямку – до Суті»*, – занотовує в записнику Сокульський. *«І це – життя духовне, і так реалізується те, що закладено в нас Світом Вишнім, ради чого (і чим!) ми є –*

триваємо – справджуємось. Лише таке життя достойне людини, бо спрямоване на реалізацію власної своєї суті, свого призначення (свого обрання, свого імені!)» [8, с. 10].

У цих пошуках близьким йому виявляється Григорій Сковорода, з його потрактуванням свободи як подолання несвободи всередині себе; моральної відповідальності особистості; ідеєю про всесильність істини, правду як основу людських добродійностей. *«Хай журиться той, в кого неправда за плечима. І знов хочеться процитувати Сковороду, що «добрій людині завжди добре» [4, с. 73], – напише в листі до дружини.*

«Коли весь наш час буде зайнятий нашим духовним самодосконаленням (напруженим духовним життям), то тоді. з нашого суму й печалі зможемо здобути радість. Є справді в тому і гідність, і велич, і мужність нести свою печаль і біль з високо піднятою головою. Як мовив Сковорода, нічого немає в чистому вигляді (в печалі є радість, в радості є сум)» [4, с. 69].

Серед табірних записів знаходимо статтю-роздум про необхідність морального вдосконалення кожної окремої особистості, яке *«куди важливіше для суспільства, ніж хлопаки тріскачух фраз та гасел» [6, с. 8],* що так перегукується з його віршем *«Будьте ж ви досконалі»;* і про ідею Божества, яку розгортає в статті *«Кому належить Слава»,* де говорить про закладену у людині потребу *«поклоніння Найвищому, Наймогутнішому, Наймилосерднішому, а не вождям, ідеологіям і партіям» [6, с. 9].* Ця думка знаходить розвиток і в статті *«Народ сам собі мета»,* де Сокульський розглядає народ як *«замисел Божий і твориво Боже», його таємничу мету і ціль» [7, с. 8],* розмірковує про пошуки власного шляху, покликання, яке бачив насамперед у поетичній творчості. *«Я ж тільки слово, і не більше» [10, с. 54], – заявляє він в одному з віршів.*

Поле читання Сокульського *«поволі, але неухильно збільшується» [4, с. 166].* Він планує багато прочитати, дослідити, обдумати, тож постійно слідкує за новими книгами, дещо передбачає виписувати.

«Хотів би мати – будь-якою ціною – “Антологію давньої української поезії “XVI-XVIII” ст.” (Про це вчитав в “Літературній Україні”. Либонь, що це буде бестселером року, тож слід подумати, як її дістати» [4, с. 105].

«Хотів би мати словники (“Словник іноземних слів”, “Філософський словник” і взагалі – словники). Хотів би вивчити

татарську, та ніяк не дістану аніякогісінького словника та підручника з татарської мови. Може, ви б якось допомогли мені [4, с. 263].

«Жду, коли буде виходити новий “Кобзар”, бо тут немає, а мені доконче необхідно його мати» [4, с. 105].

Твори Т. Шевченка Іван Сокульський читав і досліджував постійно. *«Є в мене тут гарний академічний том, ювілейне багатотомне видання. Ми зухвало думаємо собі, що прочитавши отой популярний томик під назвою “Кобзар”, вже й знаємо Шевченка.*

У 2-му томі, що в мене під рукою, я багато чого почерпнув нового для себе – у примітках, в інших редакціях та варіантах творів, що складає третину твору. [4, с. 75].

Цікавим виявляється його коментар до поеми «Сон», вірша «Іржавець».

Окрім конспектів Кузанського, Сковороди, Шевченка в архіві Сокульського збереглися зошити, куди він робив виписки із творів Івана Франка, Степана Руданського, Лесі Українки. Також збереглися декілька конспектів з мовознавства.

У листах до дружини цього періоду діляться враженнями від книги Павла Тичини «Сковорода. Симфонія», Євгена Гуцала «Позичений чоловік», віршів Миколи Мірошніченка, повісті Григора Тютюнника «День мій суботній», роману Чингіза Айтматова «И дольше века длится день», роману Валерія Шевчука «Дім на горі», оповідань Коцюбинського та багатьох інших, прочитаних ним творів.

«Давайте покладемо собі за ціль – самих себе, своє самовдосконалення», – звертається він до дружини [4, с. 70]. І пропонує скласти план самовдосконалення. Радить дружині, зокрема, прочитати листи з Соловків та «Повість без назви» Валер'яна Підмогильного, який до того ж родом з «рідних околиць» (Чаплів).

Окрім книг, за словами Михайлини Коцюбинської, для всіх українських «в'язнів сумління» мали велике значення літературно-художні журнали, адже читання допомагало духовно вийти із зони на простори думки [2]. Іван Сокульський у таборі робить досить широку підписку. В описі передплачених Сокульським видань, який зберігся в архіві, значаться журнали «Жовтень», «Вітчизна», «Всесвіт», «Народна творчість та етнографія», «Філософська думка», «Советская тюркология», «Азат хатин» (на тат.), «Советское финноугроведение», «Век XX и мир», (на нім.), «Вопросы философии», «США – политика, экономика, идеология», «Вопросы психологии»,

«Радянське літературознавство», «Українська мова і література в школі», «Книжное обозрение», «Образотворче мистецтво», «Енбек тани» (на каз. і рос. мовах), «Новини кіноекрану», «Литва литературная», «Мовознавство», «Кобета радзецка». Разом із журналами передплатує книги, які сьогодні є в архіві Сокульських.

«Альтернативність нашого духовного життя – там пролягає лінія барикад» [4, с. 54], – доходить думки Сокульський, potwierджуючи відому тезу, що духовне життя дисидентів у радянських таборах (зокрема Мордовії, Чистополя та Пермської обл.) було формою інтелектуального та психологічного опору.

В архіві Івана Сокульського поряд з конспектами, книгами і журналами, привезеними з таборів, зберігаються поштівки з репродукціями картин видатних художників Андрія Рубльова, Альбрехта Дюрера, Жана-Огюста-Домініка Енгра, Якопо Тінторетто, Катерини Білокур та інш. *«Завдяки цьому на моєму столі постійно іниший вернісаж»*, – говорить він. Іншим разом зізнається: *«Моя портативна галерея поповнилася репродукціями Пітера Брейгеля (з першого номера журналу «Искусство» за 1983 рік). Из серії «Пори року». Справді, ці картини такі бездоганні, незглибимі змістом, як і пори року. І такими довершеними бачаться вони мені...»* [4, с. 205].

Сокульський просить надсилати більше таких поштівок з репродукціями, натомість радить дружині з донькою гортати мистецькі видання, аби донька, яка мріяла про художню школу, на високих зразках вчилася композиції.

Усі мистецтва, на думку Сокульського, – *«чутний та видимий відгомін Краси світотвору»*, найвеличнішим відлунням якої він вважав музику. *«... я музику люблю, вбираючи її усім єством своїм»*, – напише в одному з ранніх віршів [8, с. 62]. Продовженням цієї тези звучить його табірне зізнання. *«Часом думаю, що мені більше годилося б музикою бути – при моїй схильності до узагальнень, до проникнення в непроникне, до розуміння незрозумілого, що було притаманне мені з дитинства»*, [8, с. 8] – напише Сокульський, перебуваючи в таборі.

У цілому ряді поезій Сокульського, як-от «Меса сі мінор Й. Баха», «Ця музика, що вільно небом плине», «Музика», «Така одинока скрипка», «Світо голос! Світо сонце», «Віда», «Запрошу тебе на свято літа» звучить тема музики як символу духовної свободи, гармонії з навколишнім середовищем.

«Якось вдалося мені виловити з трансляції фрагменти музики Вівальді. заздрю вам, що можете слухати їх скільки хочете і коли хочете. для мене така музика – свято!

Яка то розкіш! Яка то Україна – Вівальді! Для мене він – українськіший, всіх українських композиторів, разом узятих (хіба що за винятком Веделя та Березовського)». [4, с. 126].

Як стверджував Сокульський, табірні 1980-ті були роками *«найбільшого нап'яття душі... Найгустішого, ніж дотепер думання»* [4, с. 69]. «Осокульщені» його думки *«стають тим мінорним світлом»* [4, с. 77], яке допомагає *«не потюрмитися»*. Дух Сокульського ніколи не був ув'язненим – так говорили всі, хто близько знав його. «Внутрішній чоловік», який, за висловом Юрія Вівташа, переважав у Сокульському, вимірював його думки і вчинки мірою Вічного [1, с. 151]. І тоді, як скаже Сокульський, *«... тюрма – лише одна умовність, коли сам не є собі тюрма!»* [4, с. 400].

Список використаних джерел

1. Вівташ Ю. *«Пороги є!»*. Післяслово до збірки І. Сокульського «Владар каменю». Київ: Український письменник, 1993. 159с.
2. Коцюбинська М. Листи і люди; роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і літера, 2009. 584 с.
3. Райбедюк Г. Дисидентський дискурс у життєтворчості Івана Сокульського: текст і соціокультурний контекст. *Палітра слова й тексту Січеславицини: колективна монографія / за ред. Валентини Біляцької*. Кн.3. Дніпро: Ліра, 2022. С. 53 – 77.
4. Сокульський І.Г. *Листи на світанку*: Кн.1. Епістолярна спадщина 1980 – 1982 років, документи, фотографії. Дніпропетровськ: Січ, 2001. 517 с.
5. Сокульський І.Г. *Конспект робіт М. Кузанського за книгою «Сочинения в двух томах»*. 15 арк. Т.1. М.: Мысль, 1979. Архів Сокульського І.Г. Музей «Літературне Придніпров'я».
6. Сокульський І.Г. *Кому належить Слава*: стаття. Рукопис. Дніпропетровськ, 1980. 2 с. Архів Сокульського І.Г. Музей «Літературне Придніпров'я».
7. Сокульський І.Г. *Народ сам собі мета*: стаття. Рукопис. Дніпропетровськ, 1980. 2 с. Архів Сокульського І.Г. Музей «Літературне Придніпров'я».
8. Сокульський І.Г. *Записник з нотатками*. Чистопіль, 1984. Архів Сокульського І.Г. Музей «Літературне Придніпров'я».
9. Сокульський І. *Лірика*: вибрані поезії. Дніпропетровськ: Ліра, 2010.

10. Сокульський І. *Означення волі: вибрані поезії*. Дніпропетровськ: Січ, 1997.

11. Яценко Л. *Світ на світанку недільного дня*. Рукопис. Дніпропетровськ, 2000. Архів Сокульського І.Г. Музей «Літературне Придніпров'я».

Інна ЮРОВА

кандидатка філологічних наук,

в.о.доцента кафедри мов

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

м. Київ

КОНЦЕПТИ ДЕНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ТА ЗАГИБЕЛІ ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА В ПРОЗІ СЕРГІЯ ОСОКИ

Українське село в нашій національній літературі відіграє надзвичайно важливу, практично ключову роль. Важко знайти українського письменника, який хоча б побіжно не згадував у своїх текстах село або селян, не порушував супутні теми та проблеми. Відповідно кожне творче покоління дає свій портрет українського села в певний історичний період. Часто це не тільки відображення загального суспільного процесу, об'єктивний аналіз подій та характеристик, але суб'єктивні відчуття та погляд. Таким чином, текстах українських письменників виступає як реальним, так і ідеальним простором, як уособленням проблем, так і символом раю на землі.

Сергія Осоку без перебільшення можна назвати співцем та побутоописувачем українського села кінця ХХ століття. Село для письменника виступає як реальним простором, населеним живими людьми, типовими характерами, носіями позитивних та негативних рис, так і ідеальним простором, де автор-оповідач шукає прихисток у важкі часи як у реальності, так і у власній пам'яті. Відповідно, можна висунути широкий спектр тем та проблем, які піднімає автор у контексті своїх текстів.

Метою даного дослідження є аналіз денационалізації та загибелі традиційного українського села в прозі С. Осоки. Відповідно

завданнями визначено окреслення аспектів загибелі традиційного українського села, рівнів його денационалізації в текстах письменника.

Одразу варто зауважити, що в текстах письменника послідовно протиставляються село та місто. Якщо село ще залишається носієм певних традицій, то місто цілком втрачає зв'язок із минулим, національними рисами, історією тощо. Проте й село в прозі С. Осоки вже не є класичним українським селом, яке зберігає та шанує традиції, яке є носієм національної пам'яті. Воно швидше виступає як носій архетипів, певних загальних залишків національних звичаїв. Тобто процес денационалізації в селі також наявний, але він не настільки швидкий. Відповідно тема денационалізації українського села стає однією з провідних у творчості С. Осоки. Письменник змальовує цю проблему на кількох рівнях: 1) свята; 2) традиції; 3) страви.

Свята є частиною традиційного календаря українців. Зазвичай вони супроводжуються відповідними традиціями: обрядами, одягом, стравами, колом святкування тощо. Часто ці свята виступають носіями архаїчної пам'яті про давні, дохристиянські часи. У прозі С. Осоки згадуються максимально поширені народно-релігійні свята, які характерні не для певної місцевості, а для української традиції. Більше того, святкування таких днів так само відбувається за загальними принципами, без урахування певного місцевого колориту, дрібних звичаїв тощо. Згадані свята вже не мають безпосередніх зв'язків із архаїчною, язичницькою або ранньохристиянською народною традицією їх відправи. Вони знеособлено загальні. Більше того, їх дуже мало, вони – залишки минулого, які ледве згадуються сучасниками.

Так, наприклад, Трійцю святкують не так, як дослідники описують у звичаях українського народу, а сучасно, буденно: *«На Трійцю завжди пекли пиріжки й варили борщ у печі. А за день до того прибирали у хаті»* [3]. Різдво теж втрачає сакральне значення, це швидше спосіб заробити гроші або смаколики, привід навідати родичів.

Отже, старі, архаїчні традиції народних свят сучасне село у творах С. Осоки фактично втрачає. Натомість нові варіанти, нові традиції святкування або нові дати не з'явилися. Більше того, рудименти тих свят, що лишилися, пов'язані зі старими мешканцями села, людьми похилого віку, які потроху відходять у небуття, забираючи пам'ять про традиції з собою. Після їх смерті село залишиться без традицій взагалі.

Гастрономічна складова культурного поля є вагомою традицією будь-якої нації. Село завжди мало свої особливі страви,

характерні для певних випадків, місцевостей, історичних епох. Згадана в текстах С. Осоки їжа – не унікальні рецепти забутих став, які роками передаються в родині, не «родзинка» сімейної традиції, не гастрономічна особливість місцевості, де відбувається дія. Це загальновідомі, поширені страви, які не мають особливої традиції ні їх приготування, ні їх вживання.

Отже, С. Осока підкреслює, що типове пізньорадянське та пострадянське село максимально відійшло від національних традицій, практично вже не є їх носієм. Воно не сформувало свій пласт народної культури. Відтак постає питання втрати селом, яке традиційно для попередніх епох залишалося носієм та зберігачем культурної традиції, де навіть у найтяжчі часи виживали мова та культура, своєї природної функції.

Денаціоналізація села фактично зумовлює його знищення, оскільки воно втрачає свою сутність. Загибель традиційного, звичного українського села проявляється на трьох рівнях: 1) смерть старих мешканців; 2) відмирання традиційного способу життя, його зміна; 3) зміна ландшафту. Смерть старих мешканців села зустрічається в багатьох новелах С. Осоки – «Баба з козами», «Балада про квашені помідори», «Параска, коровина мати», «Баба Охрим», «Така пізня, така неможлива осінь» тощо. Загалом тут можна говорити про похорон як про частину сільського життя, традицію, яка є важливою для функціонування світу та сприймається як елемент колообігу життя, особливо в селі, де людина з дитинства живе у світі природи з її замкненим циклом весни-літа-осені-зими-весни як процесу життя та смерті. С. Осока підкреслює таку амбівалентність змін. У його текстах наголошується, що ці зміни є загальною частиною колообігу життя: *«...скільки разів у двір приходило одцвітання – валяло кролячі клітки, вкривало мохом шифер на хаті, перекошувало двері, губило клямки й ключі від замків...»* [2].

Проте в прозі С. Осоки робиться наголос на смерті людини як невідворотній загибелі традиції, пам'яті, звичок, які вона зберігала. Так, наприклад, у новелі «Балада про квашені помідори» смерть старої прабаби ставить крапку в традиції квасити помідори певним способом, оскільки людина (прабаба) є не так носієм рецепту квашення, як частиною процесу, який далі відтворити неможна через відсутність важливої складової (прабаби): *«... Прабаба ваша померла, що вона на тім світі і що той світ – це так незміряно далеко, що не дістати навіть незробленою роботою»* [1].

Також разом зі смертю старих мешканців села зникає і традиційний спосіб сільського життя та його складові. Наприклад, таким важливим елементом старого сільського життя є корови, яких у новому селі вже немає, через що змінюється весь розклад життя: *«А слідів [від ратиць корів – І. Ю.] немає. І цей світ, який десятки років жив за “коров’ячим” часом, тепер живе за якимось іншим»* [2].

Після смерті людей залишаються певні предмети, проте вони – речовий спадок від попередніх поколінь, їх існування (точніше, зникнення) – питання часу: *«Ця сама церата була колись величезна, її клали на стіл, коли поминали дядька, а потім бабу, а потім прабабу й діда... Ця церата живе довго. Дістають її рідко»* [2].

Ще одним елементом загибелі старого села стає втрата речами своїх звичних назв та призначення. Наприклад, стілець, як і його функції, залишається, проте разом із колишніми, вже мертвими господарями зникає його стара назва: *«Ні, не стільця. От бачите. Не стільця, а осліниця – низенького, заляпаного фарбою. На ньому колись сиділа ще прабаба, і баба»* [2].

Ще одним аспектом зникнення старого села є зміна його ландшафту. При чому можуть відбуватися дрібні зміни двору: *«Крізь дим чергової цигарки дивлюся на стіл, на кролячі клітки – вони тут і були, на парник – його не було, на сітчасту загороду для курей – її теж не було»* [2], а може відбуватися і загальна, незворотна трансформація ландшафту: *«Річки теж немає, до річі. Замість неї тепер – якесь болото»* [2].

Умирання традиційного, звичного старшому поколінню села не означає його зникнення з карти, воно підкреслює трансформацію, створення нового. Загалом автор підсумовує, що зміни відбуваються для нього, саме село продовжує жити – просто в зміненому форматі, іншим способом: *«А ти тут сидиш і думаєш, що от, що ось воно, те місце, де нічого не зміниться, і за бажанням ти можеш їздити сюди і розкручувати свій сценарій..., можеш ходити і дивитися на сліди від ратиць. А слідів немає»* [2].

У прозі С. Осоки показана денационалізація та смерть строго села як два взаємопов’язані, незворотні процеси. Вони реалізуються через зникнення традицій, національних свят, страв, смерть старих мешканців, зникнення слів (назв предметів старого світу), зміну способу життя села та навіть його ландшафту.

Список використаних джерел

1. Осока С. Балада про квашені помідори. URL: http://osoka80.blogspot.com/2015/02/blog-post_11.html (дата звернення 17.02.25)
2. Осока С. Корови не йдуть. URL: http://osoka80.blogspot.com/2015/08/blog-post_31.html (дата звернення 17.02.25)
3. Осока С. На трійцю. URL: <http://osoka80.blogspot.com/2015/08/blog-post.html> (дата звернення 17.02.25)

Артем КЛЮЄВ

*аспірант кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
м. Дніпро*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4439-9663>

ПОШУК «НАЦІОНАЛЬНОГО» І «ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОГО» В БІОГРАФІЧНИХ СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ АВТОРІВ

Сьогодні сучасна англomовна література розвивається в умовах активної взаємодії локальних культурних традицій і глобальних процесів. Проблематика співвіднесення «національного» та «транс-національного» наразі постає як одна із ключових у гуманітарній сфері початку ХХІ століття. Глобалізаційні процеси, посилення міграційних потоків, розвиток цифрових медіа та формування нових типів культурної мобільності сприяють переосмисленню традиційних уявлень щодо національної ідентичності [10]. У цьому контексті біографічний жанр розглядається не лише як реконструкція життєвого та творчого шляху окремої особистості, але й перетворюється на особливий художній простір інтерпретації складних процесів самоідентифікації, культурної належності та досвіду «між культурами» [4].

Англomовна література більше не функціонує виключно як «національна література» Великої Британії або США, однак розгортається у вигляді мережі транснаціональних культурних практик, де перетинаються різні мовні, етнічні й історичні досвіди. Традиційна

© Ключев А., 2026.

біографія формувалася в межах національного культурного проєкту та виконувала канонізуючу функцію, закріплюючи певний тип героя як виразника *«національного духу»* [6]. А сучасні біографічні стратегії часто виявляють нестабільність ідентичності, її фрагментарність, множинність належностей та рухливість кордонів.

На нашу думку, біографія втрачає статус *«лінійної історії успіху»* в межах національного канону й чимраз більше перетворюється на поліфонічний простір, де особисте життя постаті перегукується з імперськими, постколоніальними та глобальними контекстами [9]. Важливими у цьому сенсі виступають теоретичні підходи до осмислення національного та транснаціонального вимірів, які були запропоновані Б. Андерсоном, Р. Голтоном, А. Калінікосом, П. Гамільтоном та іншими науковцями. Вони дозволяють трактувати національну ідентичність як дискурсивну конструкцію, але не як *«природну»* дійсність й одночасно сміливо інтерпретувати біографічне письмо як форму репрезентації *«уявлених спільнот»* та як простір їх деконструкції [2].

З іншого боку, поняття *«транснаціонального»* зосереджується більше на мережевих формах культурної взаємодії, які не зводяться до логіки державних кордонів. Для біографічного жанру це означає можливість репрезентації життя як серії перетинів різних культурних просторів, де суб'єкт не має *«належати»* остаточно жодній нації [9]. Індивідуальні життєописи дедалі частіше постають як багатовимірні наративи, що поєднують різноманітні культурні обрії.

Коли йдеться саме про біографічний жанр, під *«національним»* розуміємо орієнтацію на достатньо стабільні культурні рамки, у межах яких особистість інтерпретується як доволі важлива складова національного канону. Натомість *«транснаціональне»* пов'язане більше з децентрацією ідентичності, відмовою від єдиного культурного центру та наголосом на множинних лініях належності [10]. Такі дві логіки не перешкоджають одна одній, але завжди перебувають у напруженому діалозі.

На наш погляд, особливо наочно напруга між національною канонізацією та транснаціональною децентрацією чітко простежується в біографіях відомих особистостей, що опинилися *«на межі»* кількох культур. Репрезентативним прикладом є рецепція постаті Оскара Вайлда в історичному вимірі, чия біографічна інтерпретація в різні періоди відображала повну зміну культурних парадигм.

Класична академічна модель, запропонована американським істориком та критиком Ричардом Еллманном у праці «*Oscar Wilde*» (1987), показує письменника як невід'ємну частину британського літературного канону, попри шалене визнання його ірландського походження та європейських зв'язків. Така біографія функціонує в логіці «*національного проєкту*», де особистість підпорядковується наративу великої культури й історичної традиції: «*Вайлд був ірландцем за походженням, але його авдиторія, його слава і його катастрофа були англійськими. Він був продуктом Оксфорда, Лондона, Парижа, однак завжди залишався спостерігачем ззовні*» [5].

Життєпис поета інтерпретується переважно крізь призму вікторіанського культурного контексту. Хоча автор і визнає мультикультурність досвіду Вайлда, домінантною усе-таки залишається ідея вписування митця в рамки культурно-історичного та літературного канону Великої Британії: «*Wilde was Irish by birth, English by education, and European by temperament*» [5, с. 9]. Завдяки такому підходу можемо розглядати біографію як інструмент канонізації.

А ось критична ревізія біографічного наративу у відомій книзі «*Потаємне життя Оскара Вайлда*» («*The Secret Life of Oscar Wilde*», 2003) Ніла МакКенни зміщує акценти з літературної репутації і насамперед спрямована на виявлення маргіналізованих аспектів ідентичності, зокрема сексуальності, а також досвіду «*соціального виключення*»: «*Wilde's tragedy was not only personal; it was a collision between an individual life and the moral codes of a nation that refused to recognize difference*» [14, с. 214]. Оскар Вайлд у такій інтерпретації постає не лише як «*національний геній*», однак як суб'єкт, чий життєвий досвід вступає в конфлікт із тодішніми моральними нормами конкретної нації.

У цьому разі ми вважаємо, що «*національне*» є нормативним механізмом, що спроможний сильно регулювати прийнятні форми самовираження, тоді як транснаціональний вимір пов'язаний із включенням особистості драматурга в ширші європейські й квір-культурні контексти: «*Для Вайлда гомосексуальність була не приватною справою, однак основою нової естетики, нової етики, нового способу життя, оскільки його життя було маніфестом*» [14, с. 2]. Саме через такий підхід біографія перетворюється на критику національного дискурсу як механізму дисциплінування й виключення.

Варто згадати й про постмодерну художню реконструкцію британського письменника й поета Пітера Акройда «*Останній заповіт*

Оскара Вайлда» («*The Last Testament of Oscar Wilde*», 1983), що пропонує іншу модель: ідентичність тут подається як множинна, фрагментована, перформативна: «*Я ніколи не був тим, ким здавався. Я завжди граю, навіть коли говорю про себе найщиріше*» [1, с. 45]. Завдяки поліфонічній оповіді та суміші документальності із вигаданими елементами підважується сама ідея «остаточної» біографічної істини. У цьому підході ми простежуємо певний перехід біографії від канонічної форми до транснаціонального письма, де суб'єкт існує в «міжкультурному просторі», а не в межах стабільної національної ролі: «*I have lived in many countries of the mind, and none of them can truly claim me*» [1, с. 67].

Окрім власне біографій, біографічний модус активно використовується в художній прозі сучасних англомовних авторів. У цьому сенсі показовою є яскрава збірка статей та есеїв «*Feel Free*» (2018) З. Сміт, де авторка намагається осмислити британську ідентичність як гібридну та поліфонічну структуру, яка сформована під впливом постколоніального суспільства та міграційних досвідів: «*Моя англійська — це англійська, побудована з усіх мов, що вторглися до неї*» [19, с. 45]. Такі важливі елементи, як-от автобіографічні деталі, спостереження за повсякденними практиками, звісно допомагають розкрити напруження між «офіційною» моделлю національної культури та справді реальним досвідом мультикультурного міста.

Як нам здається, схожу напругу між особистим і колективним нарративом репрезентує роман «*Залишок дня*» («*The Remains of the Day*», 1989) К. Ішігуро, де біографічна перспектива англійського дворецького Стівенса прочитується як алегорія історичної відповідальності, оскільки персонаж, перебуваючи в межах національного соціального порядку, одночасно постає носієм універсальних етичних дилем, що виходять за рамки конкретної культури: «*...я усвідомив, що відданість моїй професії інколи вимагала від мене забувати людяність*» [11, с. 162].

Натомість у першому романі «*Тезка*» («*The Namesake*», 2003) Д. Лахірі біографічна стратегія застосована насамперед для того, щоб висвітлити досвід «подвійної належності»: «*...у ньому живуть два імені — те, що дали батьки, і те, яке він сам мусить вибрати*» [13, с. 78]. Історія дорослішання героя Гоголя (Nikhil «Gogol» Ganguli) стає метафорою існування між кількома культурними світами, де національна ідентичність не вважається фіксованою, а формується через особистий вибір та соціальні практики. Роман репрезентує іден-

тичність як досить складний процес постійного вибору між культурними моделями, що не зводяться до єдиного «національного» сценарію.

Тенденції до транснаціоналізації біографічного наративу простежуються не лише в «елітарній» літературі, а й у популярній прозі та медіапроектах. Роман «Запекле суперництво» («*Heated Rivalry*», 2019) канадської авторки Рейчел Рід, а також його однойменна серіальна адаптація (2025), відтворюють біографічні траєкторії головних героїв у глобалізованому просторі професійного спорту. Тут ідентичність формується не стільки через національну належність, скільки завдяки участі в транснаціональних інституціях і професійних мережах.

Така мобільність персонажів безперечно формує альтернативний «дім», який не передбачає фіксації до конкретної нації, що відображає більш широкий та глибший культурний зсув у бік мобільних ідентичностей: «*They belonged to different countries, but the rink was the only place that ever felt like home*» [15, с. 132]. Масова культура, зрештою, репродукує ті самі процеси, що й «серйозна» література: послаблення національних рамок і різке зростання ролі мобільності, тимчасових спільнот і «професійних домівок» — усе для того, щоб сформувати особистісну ідентичність Біографічний модус у масовій прозі є інструментом нормалізації транснаціонального досвіду, роблячи його зрозумілим для широкої аудиторії.

Порівняння різних моделей біографічного письма дозволяє окреслити еволюцію жанру:

1) канонічна національна біографія (Р. Еллманн) тяжіє до вписування особистості в певні межі національного культурного проекту;

2) критична ревізія (Н. МакКенна) проблематизує національні норми як інструменти соціального контролю;

3) постмодерна художня біографія (П. Акройд) руйнує ідею «єдиного голосу» та підкреслює множинність ідентичності;

4) сучасна популярна проза з біографічним фокусом (Р. Рід) репрезентує транснаціональні сценарії мобільності як нову норму культурного досвіду.

У підсумку біографічний жанр у сучасній англійській літературі постає як своєрідна «лабораторія» осмислення ідентичності в умовах глобалізації. Він поєднує збереження нашої культурної пам'яті з критичним переосмисленням національних наративів і абсолютною відкритістю до транснаціональних видів саморепрезентації [20].

Як форма ревізії канону і «контрнарративу» постколоніальна біографіка в сучасній літературі формується на перетині наративних стратегій художньої біографії, історіографічної ревізії та естетики «контр історії», спрямованої на деконструкцію імперських наративів і повну репрезентацію «мовчазних» або ж маргіналізованих суб'єктів історії [12]. У цьому контексті біографічний дискурс перетворюється на певний простір політичного та культурного висловлювання, де приватне життя героя співвідноситься з травматичною історією колоніалізму, міграції, гібридної ідентичності.

Теоретичне підрунтя такого підходу пов'язане з працями Едварда Саїда, який у своїй книзі «Орієнталізм» (1978) показав, що Захід продукує «біографії Сходу» як дискурсивні конструкції, де суб'єкт позбавили власного голосу [18]. Тому в цьому сенсі постколоніальна біографіка прагне повернути агентність «іншому», переписуючи біографію не як послідовність фактів, але як наратив боротьби за право на саморепрезентацію. Цей підхід корелює з іншою відомою концепцією «контрнарративу» дослідника Гомі Бгабги, де особистісна історія постає як простір «міжкультурної гібридності» і нестабільної ідентичності [3].

До прикладу, романи британського публіциста індійського походження Салмана Рушді демонструють особливу форму «псевдо-біографічного письма», де індивідуальна доля головних героїв стає алегорією постколоніальної історії. У творі «Опівнічні діти» («Midnight's Children», 1981) біографія надзвичайно обізнаного оповідача С. Сіная, народженого саме в момент проголошення незалежності Індії, вибудовується як паралель до «біографії нації» [10].

Ми бачимо, що герой Салім наділений здатністю телепатично чути інших «дітей опівночі», що перетворює приватний досвід на метафору колективної пам'яті. Характерною рисою є метанаративна установка оповідача, що постійно наголошує на ненадійності власної пам'яті: «Моя історія є історією багатьох, і в ній завжди залишається більше вигадки, ніж факту» [16]. Ця позиція авжеж корелює із постмодерною критикою «великого нарративу» та підважує класичну модель біографії як достовірної хроніки.

В іншому романі британського письменника «Сатанинські вірші» («The Satanic Verses», 1988) біографічний вимір вміло поєднується з міфологічним та релігійним, а трансформації ідентичності персонажів (мігрантів у Британії) відображають розщепленість постколоніального суб'єкта: «Also – for there had been more than a few

migrants aboard, yes, quite a quantity of wives who had been grilled by reasonable, doing-their-job officials about the length of and distinguishing moles upon their husbands' genitalia, a sufficiency of children upon whose legitimacy the British Government had cast its ever-reasonable doubts – mingling with the remnants of the plane, equally **fragmented**, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, violated privacies, untranslatable jokes, extinguished futures, lost loves, the forgotten meaning of hollow, booming words, land, belonging, home» [17]. С. Рушді вдається до фрагментарного «життєопису», де особиста історія головного героя зовсім не відокремлюється від досвіду вигнання, культурної травми та насильницької асиміляції. Отже, біографічна фікціональність у творах Салмана Рушді не лише інтерпретує індивідуальний шлях персонажа, але й постає формою політичного жесту — переписування колоніальної історії з перспективи «*нідлеглого*».

У романах прозаїка-романіста Мохсіна Хаміда біографічний вимір часто переплітається з мінімалістичною формою та алегоричною моделлю оповіді, де приватна історія героя розкриває структурні механізми глобальної нерівності. У відомому творі «*Фундаменталіст мимоволі*» (2007) наратив сконструюваний у формі сповіді-діалогу пакистанського мігранта Чангеца з невідомим безіменним американцем: «*It seems an obvious thing to say, but you should not imagine that we **Pakistanis** are all **potential terrorists**, just as we should not imagine that you **Americans** are all **undercover assassins***» [8].

Біографія персонажа, від успішної кар'єри в корпоративному Нью-Йорку до повернення в Лахор, прочитується як траєкторія «розчарування в імперській мрії»: «*Time only moves in one direction. Remember that. Things always change*» [8]. Фраза Чангеца, що він «*полюбив Америку, однак Америка не змогла полюбити його*», містить як досвід асиметричних культурних відносин, так і кризу ідентичності після терористичних актів 11 вересня 2001 року: «*If you have ever, sir, been through a breakup of a romantic relationship that involved great love, you will perhaps understand what I experienced. There is in such situations usually a moment of passion during which the unthinkable is said; this is followed by a sense of euphoria at finally being liberated; the world seems fresh as if seen for the first time then comes the inevitable period of doubt, the desperate and doomed backpedaling of regret; and only later, once emotions have receded, is one able to view with equanimity the journey through which one has passed*» [8].

Натомість глибоко особиста книга «*Exit West*» («*Утеча на Захід*», 2017) пропонує зовсім іншу модель біографічної оповіді — історію двох закоханих, які проходять важкий шлях вимушеної міграції через «*магічні двері*», що ведуть до різних країн. Біографія героїв тут, як ми вбачаємо, навмисно є узагальненою та позбавленою деталізованої психологізації, що звісно перетворює їхні життєві траєкторії на універсальний образ долі мільйонів біженців сьогодні: «*Saeed made it point to smile with Nadia, at least sometimes, and he hoped she would feel something warm and caring when he smiled, but what she felt was sorrow and the tense that they were better than this, and that together they had to find a way out.*» [7, с. 74]. Мохсін Хамід намагається сформуванати своєрідну «*колективну біографію міграції*», де індивідуальний досвід слугує репрезентативним для глобального постколоніального стану сучасності: «*Without borders nations appeared to be becoming somewhat illusory, and people were questioning what role they had to play. Many were arguing that smaller units made more sense, but others argued that smaller units could not defend themselves*» [7, с. 62].

Тому постколоніальна біографіка показує трансформацію жанрових меж між документом і фікцією, історією і художнім вимислом, адже біографічний наратив тут функціонує не як «*життєопис великої людини*», однак як спосіб осмислення структур влади, травматичної пам'яті і культурної гібридності. Тож, біографічний роман та біофікшн у постколоніальному контексті виконують щонай-менше три ключові функції:

- 1) ревізійну — переписування колоніальних історій з перспективи маргіналізованих суб'єктів;
- 2) емансипаційну — повернення голосу тим особам, хто був виключений з «*офіційної*» історії;
- 3) інтермедіальну — поєднання історіографічного дискурсу, усної пам'яті, міфу та художньої фікції.

У підсумку, постколоніальна біографіка істотно розширює уявлення щодо біографічного жанру в сучасній літературі, демонструючи його потенціал як інструменту культурної критики та політичної рефлексії. Вона все ще корелює з загальною тенденцією «*переосмислення біографії*» в умовах глобалізації, коли індивідуальний життєпис виступає перехрестям локальних і транснаціональних історій, приватної пам'яті та колективної травми [10].

Проаналізувавши складну взаємодію історичного дискурсу та художнього письма, ми підсумуємо, що сучасна література дедалі

рішучіше відмовляється сприймати біографічний чи історичний факт як незаперечну основу лінійної оповіді. Фрагментарна композиція тексту постає не лише стильовим прийомом, але й вагомою ознакою глибокої недовіри до «первинних» джерел і стабільності фактографії. Документальний компонент у постмодерному історичному романі трансформується: він перестає бути простим відтворенням події та функціонує більше як сконструйований знак епохи — своєрідний квазіфакт або культурний артефакт, що підлягає інтерпретації на одному рівні із вигаданими елементами. Унаслідок цього межі між історичним наративом, художньою репрезентацією та історіографічною метарефлексією стають все рухомішими й проникнішими, що засвідчує еластичність сучасних жанрових моделей і перегляд традиційних уявлень про співвіднесення факту та фікції.

Доходимо висновку, що сучасний біографічний жанр постає як гібридний, інтермедіальний та політично ангажований процес, де поєднуються приватний життєопис, історична пам'ять, культурна травма та постколоніальна критика. Тому сучасна англomовна література слугує яскравим прикладом гармонійного співіснування «національного» і «транснаціонального». Вона все ще зберігає свої культурні корені, проте водночас адаптується до нових реалій, зокрема, коли йдеться про глобальні процеси та міжкультурний діалог. Саме це й робить її динамічною, різноманітною та актуальною в сучасному світі.

Список використаних джерел

1. Ackroyd, P. *The Last Testament of Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1983. 224 p.
2. Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. 256 p.
3. Bhabha, H. *Nation and Narration*. Routledge, 1990. 352 p.
4. Callinicos, A. *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press, 1999. 207 p.
5. Ellmann, R. *Oscar Wilde*. New York: Knopf, 1987. 600 p.
6. Ghosh, A. *The Glass Palace* (New York: HarperCollins), 2010. P. 349.
7. Hamid, M. *Exit West*. New York: Riverhead Book, 2017. 229 p.
8. Hamid, M. *The Reluctant Fundamentalist*. London: Penguin Books, 2007. 191 p.
9. Hamilton, P., & Tengan, T. *Life Writing and Literary Studies: Narrating Lives in Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Pp. 1-16.

10. Holton, R. *Globalization and the Nation State*. New York: St. Martin's Press, 1998. 28 p.
11. Ishiguro, K. *The Remains of the Day*. London: Faber & Faber, 1989. 272 p.
12. Kelly, D. *Faces of History: Historical Inquiry from Herodotus to Herder*. New Haven & London: Yale University Press, 1998. 274 p.
13. Lahiri, J. *The Namesake*. Boston: Houghton Mifflin, 2003. 291 p.
14. McKenna, N. *The Secret Life of Oscar Wilde*. London: Century, 2003. 539 p.
15. Reid, R. *Heated Rivalry*. Toronto: Carina Press, 2019. 371 p.
16. Rushdie, S. *Midnight's Children*. New York: Penguin Books, 1981. 446 p.
17. Rushdie, S. *The Satanic Verses*. New York: Viking, 1989. 546 p.
18. Said, E. *Orientalism*. New York. First Vintage Books Edition, 1979. 368 p.
19. Smith, Z. *Feel Free: Essays*. London: Hamish Hamilton, 2018. 464 p.
20. Wimmer, A., & Glick Schiller, N. *Methodological Nationalism and Beyond: Nation–State Building, Migration and the Social Sciences*. *Global Networks*, 2(4), 2002. Pp. 301–334.

**ФРОНТИРИ
В ІСТОРІЇ ТА ЛІТЕРАТУРІ:
МАПИ ГЕОГРАФІЧНІ
ТА МЕНТАЛЬНІ**

Галина МАРТИНЮК

кандидатка філологічних наук,
докторантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури,
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3241-1889>

МІФ ЯК ШЛЯХ ДО ФРОНТИРУ: ПОЛІССЯ ТА ВОЛИНЬ У ПОВІСТІ «ОЗЕРНИЙ ВІТЕР» ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА

Постановка проблеми. Сучасний розворот гуманітаристики до «просторових студій» актуалізує регіоналізм як стратегію осмислення складних культурних ландшафтів. Особливе місце тут посідає Полісся – транскордонний регіон, чий «вібруючі межі» [4] формуються на перетині етнічних, адміністративних і ментальних меж. Специфіка поліської топології полягає в її фронтірному характері: це простір, де усталені етнічні коди вступають у взаємодію з плинними політичними кордонами, створюючи унікальний «палімпсест» ідентичностей.

Актуальність теми підсилюється сучасною «поліською хвилею» в маскульті (від експедицій *Ukrainer* до анімації «Мавка»), що свідчить про запит на ревізію локальних міфів. У цьому контексті повість Ю. Покальчука «Озерний вітер» постає не просто як художній текст, а як геопоетичний проєкт, що маркує перехід від «Волинського тексту» до ширшого «Волинсько-поліського мегатексту».

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження локальних текстів (міських та регіональних) в українському літературознавстві пройшло шлях від вивчення окремих топосів до осмислення масштабних мегатекстів [3, с. 70]. Ключовою у вивченні «Озерного вітру» залишається розвідка М. Моклиці, яка визначила міфопоетичну модель повісті як висхідну [1]. Дослідниця справедливо зауважує, що текст Покальчука є генетично пов'язаним із традицією, започаткованою Лесею Українкою, і пропонує термін «волинсько-поліський мегатекст» [1, с. 64].

Однак, попри ґрунтовність наявних студій, поза увагою дослідників залишається динаміка міфу як інструменту освоєння фронтиру. Якщо попередня традиція тяжіла до екзотизації, маргіналізації

© Мартинюк Г., 2026.

(особливо з точки зору панівної тоталітарної культури, тому доречно пригадати «слід» текстів О. Купріна) чи унікальності й водночас елегантності Полісся (Леся Українка), то Покальчук пропонує модель «активного міфу», який слугує шляхом до самоідентифікації героя в межовому просторі (а відтак і читача, який залучений у постмодерну гру автора).

Мета статті – розкрити специфіку функціонування міфу як інструменту освоєння волинсько-поліського фронтиру в повісті Ю. Покальчука «Озерний вітер», з'ясувавши, як міфологізація ландшафту дає змогу суб'єкту подолати дистанцію з «чужим» простором і трансформувати регіональну ідентичність.

Виклад основного матеріалу. Повість Ю. Покальчука «Озерний вітер» є репрезентативним зразком сучасної регіональної прози, якій притаманний умовно колажевий характер. В її основі лежить не суто авторська фантазія, а складна конструкція з високим рівнем «усвідомленої регіональності» [1, с. 63]. Автор вступає в прямий діалог із канонічним текстом Лесі Українки, здійснюючи своєрідну рецептивну ревізію «Лісової пісні». Ця спадкоємність маркована вже на рівні назви, побудованої за прямою аналогією, проте Покальчук суттєво розширює топографічні та смислові межі першоджерела.

Якщо в Лесі Українки міфологічний простір є переважно локально-поліським, зосередженим у межах магічного Лісу, то Юрій Покальчук «зшиває» цей міф із волинським дискурсом, створюючи універсальний волинсько-поліський мегатекст. Автор ніби переміщує дію з добре знайомого, відносно «безпечного» для читацької рецепції лісового ландшафту до малознайомого, стихійного та непередбачуваного Озера. Фактично, ми спостерігаємо створення «віддзеркаленої історії»: другорядні постаті драми-феєрії (як-от Русалка) трансформуються в центральні образи (Царівна О), а драматична лінія кохання переакцентовується через чоловічу перспективу (заміна Мавки на героя з іменем Волин). Такі структурні зміни дають змогу автору вийти за межі етнографічної стилізації та запропонувати модель активного міфотворення.

Особливого значення в цьому процесі набуває номінація. Даючи головному героєві промовисте ім'я Волин, автор актуалізує історичну та етнографічну пам'ять регіону. Постмодерна гра з гідронімами (Стир, Горина) та топонімами слугує тим «фронтирним швом», який міцно з'єднує раціонально-історичну Волинь із ірреальним Поліссям. Покальчук свідомо відмовляється від назви головного

Озера, залишаючи його «порожньою формою» для читацької уяви. Це може бути Світязь або будь-яке інше з понад двохсот озер краю, що робить цей простір універсальним міфологічним топосом. Таким чином, міф у Покальчука перестає бути суто герметичним (поліським) і набуває ознак відкритої системи, де волинський суб'єкт через пізнання міфу знаходить шлях до власної ідентичності.

Визначення місця й простору в повісті має чітко виражений поліський характер, де домінантними топосами виступають Ліс та Озеро. У художньому світі Ю. Покальчука ці локації постають не просто як географічні об'єкти, а як сакральні центри, що диктують власну етику співіснування. Цікавим у контексті теорії фронтиру є переосмислення автором опозиції «центр – периферія». Якщо для класичного модерного тексту периферія (глибока пуща, болото) є джерелом загрози, то в «Озерному вітрі» саме ця важкодоступна територія асоціюється з безпекою, стабільністю та справжністю буття.

Оповідач прямо декларує цю перевагу віддаленого ландшафту: *«Переказували старі, що як рухатися на захід, є місцина, де великі чисті озера, гарна дичина, тиша і благодать. Працюй і живи»* [2, с. 52]. Поліська «пуща» виступає захисним бар'єром від деструктивного впливу зовнішнього світу («великого світу»), де вирують війни та *«товчуться ненаситні збройні ватаги, снуючи туди і сюди»*. Таким чином, фронтір у Покальчука набуває рис «екзистенційного сховища»: чим далі герой заглиблюється в міфічний простір Озера, тим більше він дистанціюється від хаосу історії.

Проте безпека в цьому просторі не є безумовною – вона вимагає від суб'єкта проходження певної ініціації. Ліс для людських персонажів є «своїм» і зрозумілим, доки вони дотримуються його законів. Натомість Озеро маркується як територія вищого рівня складності, воно «небезпечніше, бо не вивчене» [2, с. 12]. Коли головний герой Волин обирає кохання до земної жінки, міфологічний ландшафт реагує миттєво: мешканці лісу, рослини та звірі починають його ігнорувати або карати, що свідчить про активну, суб'єктну роль природи у творі.

Ліс стає для Волина своєрідним «судилищем», яке керує його внутрішнім становленням. Слова наставника підкреслюють лімінальний характер цього шляху: *«тебе ще чекають різні біди, Волине... ти таки ще підліток і повинен пройти свій шлях! Набути помилок і звитяг власних»* [2, с. 95]. Статус підлітка – «не дитини, але ще й не дорослого» – ідеально корелює з фронтірним характером самої

локації. Це простір переходу, де через страждання і вибір формується нова, цілісна особистість, здатна жити в гармонії з обома світами.

Конструювання волинсько-поліського міфу в повісті Юрія Покальчука здійснюється через низку маркерів, що визначають фронтирний характер краю. Можна виділити кілька ключових рівнів цієї міфопоетичної системи.

Перший рівень – онтологічний. Світ «Озерного вітру» тримається на безперервному перетіканні реального та ірреального, де межа між ними є прозорою. Автор постулює єдність усього живого: *«усе живе й бутує в глибокій поліській пуці – живому й неживому, чарівному й звичайному, вічному як Ліс і Озеро»* [2, с. 5]. У цьому просторі панує динамічна рівновага між Добром і Злом, які взаємно доповнюють одне одного, творячи саму сутність буття [2, с. 39]. Саме це визнання «іншого» (чарівного, потойбічного) як повноправної частини реальності і робить Полісся територією фронтиру, де людина змушена постійно переглядати свої знання про світ.

Другий рівень – антропологічний та лімінальний. Герої Покальчука перебувають у стані постійної метаморфози. Це не лише віковий перехід (підліток-дорослий), а й фундаментальні екзистенційні стани: людина-чарівна істота, сон-дійсність, життя-смерть. Вхід у ірреальний світ і подолання «фронтирного порогу» завжди відбувається через граничні почуття – страждання, трагедію або кохання. Особливу роль тут відіграють провідники (наприклад, Бабуся у Волина або згодом Перелесник у вже Озерного Вітру), які допомагають суб'єкту адаптуватися до вимог міфічного простору. Метаморфози з покійними та діалоги з ними свідчать про те, що пам'ять роду на Полісся є живою силою, яка безпосередньо впливає на прийняття рішень у теперішньому часі.

Третій рівень – обрядово-побутовий. Сакралізація фронтиру підкріплюється деталізацією язичницьких вірувань. Ю. Покальчук майстерно вписує в канву твору архаїчні (або привнесені в регіон значно пізніше самими ж етнографами) ритуали: привітання богів, обладнання капища перед будівництвом обійстя [2, с. 110-111], святкування Купайла з пошуком квітки папороті. Важливою є роль жінки в обрядовості, зокрема через архетиповий зв'язок «жінка – піч» (образи Горини, Зенни) [2, с. 78]. Проте, попри глибоку зануреність у фольклор, автор свідомо уникає діалектизмів, зберігаючи чисту літературну норму. Такий крок підкреслює прагнення автора створити універ-

сальний, «рафінований» міф, де мовна єдність виступає оболонкою для багатозарової регіональної ідентичності.

Висновки. Отже, повість Ю. Покальчука «Озерний вітер» є унікальним прикладом геопоетичного моделювання, у якому міф виступає динамічною стратегією освоєння простору. Автор здійснює успішну спробу «зшивання» волинської топоніміки та поліської міфологічної стихії, створюючи спільний волинсько-поліський мегатекст, де локальні коди набувають універсального звучання.

Фронтір у контексті повісті постає як багатогранна категорія:

1) геопоетичний фронтір (як рухома межа між раціонально освоєною Волиною та ірреальним, стихійним Поліссям);

2) екзистенційний фронтір (коли пуша стає «сакральною периферією» – територією свободи та безпеки, що протиставляється хаосу зовнішнього цивілізованого світу);

3) лімінальний фронтір: шлях Волина маркує перехід від статусу чужинця до причетного, де міфологічна ініціація стає єдиним способом подолання дистанції між суб'єктом та ландшафтом.

Свідоме уникнення автором діалектних нашарувань на користь чистої літературної норми свідчить про прагнення створити «рафінований» міф, який слугує захисною оболонкою національної ідентичності. Таким чином, авторське міфотворення Ю. Покальчука стає тим самим «шляхом до фронтиру», що уможливило розуміння справжнього, неекзотизованого обличчя Полісся. Це дослідження відкриває перспективи для подальшого вивчення «волинсько-поліського тексту» в сучасній прозі як інструменту розуміння регіональних ідентичностей у межових просторах.

Список використаних джерел

1. Моклиця М. Романтична міфомодель повісті Юрія Покальчука «Озерний вітер» (до питання про «Волинський текст»). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія філологічна*. Острог, 2017. Вип. 65. С. 61–65.

2. Покальчук Ю. *Озерний вітер. Повісті та оповідання*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 232 с.

3. Романов С. Три образи Полісся. Компаративний етюд у постколониальних тонах. *Слово і Час*. 2024. №3. С. 69–86.
DOI:<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.03.69-86>.

4. Сливинський О. Розрада від літератури: текст як досвід межі: розмова з Остапом Сливинським / розмовляла Т. Трофименко. *Культуритики*.

29.04.2024. URL: <https://kultkrytyky.com/rozhrada-vid-literatury-tekst-yak-dosvid-mezhi-rozmova-z-ostapom-slyvynskym/> (дата звернення: 02.03.2026).

Наталія КОБИЛКО

кандидатка філологічних наук
доцентка кафедри гуманітарних дисциплін та українознавства
Харківського національного університету внутрішніх справ
м. Харків

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8123-4156>

КОНЦЕПТ ПАМ'ЯТІ В МІСТИЧНОМУ ТРИЛЕРІ ЮЛІЇ ЧЕРНІНЬКИ «СПАДОК НА КІСТКАХ»

Роман Ю. Черніньки «Спадок на кістках» побачив світ у 2024 році у Видавництві Старого Лева. Книга охоплює дві часові площини: сьогодення та сорокові роки ХХ століття. Авторка торкається проблеми геноциду українського народу в радянський період. Визначаючи головну думку книги, Ю. Чернінька говорить, що «непокаране зло завжди повертається». Події російсько-української війни стали каталізатором для занурення в історію свого народу: *«Зараз світ багато говорить про Бучу. Але світ не знає про шахту Саліна. Про цю історію навіть в Україні мало хто знає. Саме тому я і написала “Спадок на кістках”»* [5]. У червні 1941 року на заході України були проведені спеціальні операції з ліквідації «ворогів народу». В урочищі Саліна на Львівщині в соляній шахті закатовано понад 3000 українців.

За жанром «Спадок на кістках» є містичним трилером, тобто поєднує елементи містики (потойбічний світ, надприродні сили) і трилера (напружений сюжет, хвилювання, відчуття страху). Прикметною особливістю художніх творів цієї підкатегорії є загадкові локації. Особливу атмосферу в романі створює дім родини Рушно: *«Велюр, кришталь, килими... Будинок було заставлено всіма атрибутами розкоші»* [4, с. 35]. Старі й протерті речі в помешканні не робити його сучасним, а наближали до позаминулого століття. Іншою просторовою локацією в романі є санаторій для душевнохворих людей «Прометей», розміщений в австрійському маєтку ХІХ століття. Містики будівлі

надають плити з надгробків єврейського кладовища, якими було вимощено все подвір'я. На нашу думку, ці плити мають символічне значення. З одного боку, це намагання влади приховати частину історії, адже надписи з іменами й датами дивилися в землю, а з іншого – постійне нагадування про осквернення пам'яті померлих. Загальна похмура атмосфера створює передчуття неминучої катастрофи.

Дослідниця П. Хаботнякова зазначає, що в містичному трилері *«головні герої постають проти надприродних сил та явищ, які загрожують власне цим героям, або їхнім близьким, або цілому людству»* [3, с. 145]. Події в романі розгортаються навколо полотна *«Пороги вічності»* (*«Кінець світу»*) Рональда Свенціцького, яке він дарує Семену Рушнову в надії врятуватися. *«У домі стояв затхлий, просякнутий більшовизмом дух. Вихрещений на католицизм Свенціцький відчув, що молився б зараз до самого Будди, аби лише його задум отримав позитивний фінал»* [4, с. 48]. Митець мав невтішні перспективи стати робочою силою в Сибіру. Хвиля арештів прокотилася Львовом 1939 року. Картина *«Кінець світу»* містична. Вона має заковане послання: кати бачили обличчя своїх жертв, а нащадки знищених українців – потомків убивць: *«З триптиха на нього дивилися роззявлені пащеки закатованих людей»* [4, с. 51].

Ю. Чернінька через образ Семена Рушнова порушує ще одне важливе питання – ролі мистецтва в суспільстві. Подарована картина розворушила спогади про страчену родину полковника. Пристрасть до художників була єдиною ниточкою, що з'єднувала його з ріднею. Лише декількома рядками в романі описано душевний неспокій Рушнова, каяття за причетність до вбивства не одного покоління дворянської фамілії.

У трилері *«Спадок на кістках»* простежуємо ще один містичний образ-символ – Поклик, який можемо подати через трирівневу модель. Перший рівень окреслено межами полотна, яке набуває рис живої істоти: зображенні обличчя рухаються, змінюються, кімната наповнюється гучними звуками, у будинку відчуються поштовхи. На нашу думку, це фізичне вираження Поклику. Другий рівень – ментальний. І. Котик підкреслює містичний зв'язок між видивами на картині та пацієнтами психоневрологічного санаторію [1]. Так, на полотні Маркіян бачить свого сусіда, стоматолога, а згодом дізнається, що вони отримали путівки до *«Прометей»*. Третій рівень – національної ідентичності. Поклик стає символом самоідентифікації героїв

роману. Для Маркіяна Салінська трагедія – не сторінка історії, а частина родинної пам'яті, яка бережно передавалася наступним поколінням. На сторінках роману простежуємо чіткі часові межі: 1939 р., 1941 р., 2020 р., що дає можливість сформуванню цілісного уявлення про події. Для чоловіка Поклик є непереможним бажанням дослідити всі обставини трагедії, створити історичний проєкт, відновити імена й пам'ять про всіх страчених українців. Вишневецький вважав, що зло має бути покаране, навіть через багато років: *«Маркіян із жахом читав, як із його земляків випускали всю кров, розрізали вени, аорти, вичавлювали капіляри й виливали ту чисту кров у землю»* [4, с. 204].

Питання національної ідентичності розкрито й через образ Софії Рушно – жінки, яка активно підтримувала все українське. Проте її пропаганда національної культури, звичаїв, традицій – радше протест проти батька, Семена Рушнова, який будь-якою ціною намагався знищити, викоринити це в доньці. *«Показала папці три пальці – вказівний, середній і безіменний. Саме цей знак позначав тризуб у вільній Україні. І саме він був для Рушнова як ладан для дідька»* [4, с. 153].

Досить цікавим є образ Поклику, який чує Гуська. За словами дівчинки, це голос, що лунає з ями, світу померлих, тому він не завжди зрозумілий живим. На нашу думку, Поклик стає невидимим зв'язком двох світів: «свого» (простору людей) і «чужого» (потойбіччя). Щоразу, коли він лунає, сповіщає про наближення смерті. Підсилюють це відчуття зображені на полотні Рональда Свенціцького обличчя. Варто зазначити, що Ю. Чернінька надає містичності передбаченням художника, адже полотно «Кінець світу» не обмежується роками Другої світової війни. Митець пророкує початок Третьої: *«Вперто говорить, що все почнеться в Україні. Що Росія нападе на Україну й будуть сотні тисяч загиблих. Зрештою, Росія вже напала. Ще 2014 року. Може, він це мав на увазі...»* [4, с. 163]. Авторка поступово підводить реципієнта до ідеї роману: якщо забувати свою історію, залишати без покарання катів, то події знову повторяться, але в більших масштабах.

Головні герої Ю. Черніньки – це нащадки вбивць і їхніх жертв. У романі триптих має символічне значення. Насамперед це своєрідний зв'язок кількох поколінь, нагадування про трагедію, яка забрала життя невинних людей. Принагідно зазначимо, що авторка розширює жанрові особливості трилеру. Відтак розважальна функція стає другою. А. Кравченко наголошує на відповідальності письменниці в аспекті питання пам'яті: *«Коли ж ідеться про трагедії світового*

масштабу чи / та геноцидного характеру, то відповідальність більшає в геометричній прогресії» [2]. Основну увагу слід приділити акцентам у зображенні персонажів, які є носіями колективної пам'яті.

У романі Ю. Чернінька змальовує чотири покоління жінок родини Рушно: Софію, Вероніку, Яну та Юлю. Образ Софії Семенівни прописаний найглибше, адже вона є донькою полковника Рушнова, який віддав наказ на розстріл українців. Колись він належав до привілейованої дворянської фамілії, проте здав сім'ю Червоній армії: *«Знав, що нікого не залишать серед живих. Зрешистю, від нього ніхто того не приховував. Мама, тато, дідусь, три брати й сестра – усі спочивали на дні Майського озера, яким володіла їхня родина. Так вони й залишилися на території свого маєтку – знайшли там вічний спокій» [4, с. 50].* А Семен збудував успішну кар'єру в Червоній армії. Полковник Рушнов із трепетом згадував своє дитинство. Можливо, саме це й вплинуло на прийняття рішення щодо долі Рональда Свенціцького. Захоплений полотном «Кінець світу», він дає дозвіл на виїзд митця зі Львова. Не склалися стосунки в Семена Рушнова й з донькою Софією, яка не могла пробачити йому байдуже ставлення до неї та мами: *«Ніколи він не обійняв її, не поцілував. Був наче чужий дядько, якого треба ще й слухатися» [4, с. 136].* Дитяча образа на батька згодом переросла в протест проти її визначеного майбутнього. Так, Софія захоплюється українською історією та мовою, відтак дерусифікує своє прізвище. Аналізуючи цей жіночий образ, І. Котик зазначає, що патріотизм Софії *«видається демонстративним, виходить із бажання заперечення» [1].* Увесь час жінка ніби намагається спокутувати гріх свого батька, тому так відкрито пропагує українську культуру.

Досить цікаво авторка зображує доньку Софії Семенівни Вероніку. На перший погляд, це безтурботна жінка, яка вважає себе головною в родині Рушно, на ній тримається весь будинок. Веро не розділяє погляди матері в захопленні українською культурою, виявляє повну байдужість. Проте Ю. Чернінька саме через образ цієї жінки розкриває проблему спадку на кістках. Маєток і кошти, які залишилися від pokojного чоловіка-рекетира, отримані незаконним шляхом, а отже, також мають кривавий слід. На думку І. Котика, через образ Вероніки сформовано головну тезу роману, адже жінка першою усвідомлює походження спадку.

Третє покоління жінок родини Рушно представлено образом Яни. Авторка застосовує цікавий прийом перетину доль Яни та Маркіяна, що проектується на декілька поколінь. У вузькому значенні

це історія родини Рушно та Вишневецьких, у широкому – історія катів і їхніх жертв. Якщо в образі Софії простежується мотив каяття та спокути гріхів свого батька, то в образі Яни – прощення: *«Закон мусить усе врівноважити. Не більше, але й не менше. Усього всім порівну...»* [4, с. 228]. Зародження нового життя, Богуслави Маркіянівни, є символом перемоги добра над злом, пам'яті над забуттям.

Досить цікавим, на нашу думку, є образ маленької Юлі, яка має уявну подругу Гуську. Спочатку вона сприймалася як вигадка, адже діти люблять фантазувати, проте згодом це почало викликати занепокоєння в дорослих. Занурюючись у канву роману, ми розуміємо, що це душа невинно вбитої дитини в шахті Саліни. Авторка таким чином підсилює містичність трилеру *«Спадок на кістках»*. Можемо припустити, що дівчинка Гуська є нагадуванням, що історія не повинна бути забутою. *«Софія побачила нажахані лиця великої групи людей. Молода жінка, чоловік і багато дітей поруч. Вони плакали й кричали. Просили чогось. Потім усе навколо них стало темно-зеленим і потекло, перетворившись на темне озеро. Нажахані обличчя невідомої сім'ї тонули в його водах»* [4, с. 136]. Ми вважаємо, що Ю. Чернінька не випадково вводить до роману четверте – наймолодше – покоління родини Рушно, адже саме діти сприймають світ таким, яким він є, тонко відчувають фальш і брехню, уміють широко співпереживати. Для підсилення сприйняття трагічних подій 1941 року авторка неодноразово акцентує увагу на лексемі «діти», порівнюючи їх із кошенятами, що шукають захисту. Дотримуючись вимог жанру, Ю. Чернінька описує страх, що паралізує тіло, передчуття чогось жахливого: *«Любомир розумів: якби це було просто ув'язнення, ніхто б ніколи не посмів тримати в підвалі дітей. А коли вже тут діти, то це катівня...»* [4, с. 75].

На противагу родині Рушно, у сім'ї Маркіяна Вишневецького ніколи не втрачався зв'язок із Добромилем. У соляній шахті вісімдесят років тому було знищено майже всю його родину. Живим залишився лише дідусь Ян. На нашу думку, образ соляної шахти також є багатозначним. З одного боку, це катівня, масове поховання понад 3000 невинно вбитих українців, а з іншого – початок нового життя врятованої дитини, яка нестиме пам'ять про трагедію, що сталася в перші дні радянсько-німецької війни. Хлопчик Ян стає ключем до пошуку правди. Своєрідним оберегом є золотий хрестик, який у родині Вишневецьких передавався з покоління в покоління і був нагадуванням про отця Степана: *«Там у костелі... Там отця Степана розіп'яли... Як*

Христа...» [4, с. 80]. Моторошну картину підсилює лексема «кров». Авторка нагнітає атмосферу роману: у костелі крові було по кісточки, у лісі також скрізь кров, і на завершення – усе в крові. У трилері також розкрито проблему релігії та відношення до неї радянської влади. На нашу думку, цим і пояснюється обрання такого способу страти очільника церкви.

Оскільки в трилері дві часові площини, то героїв також варто диференціювати на відповідні категорії. До першої належатимуть Семен Рушнов, родина Рушно, Володя Подвигін, Арсен, Полокарік. Це кати та їхні нащадки. Друга категорія представлена образом Маркіяна Вишневецького. На нашу думку, такий кількісний поділ є закономірним, адже відсоток урятованих у Салінській трагедії мізерний. Важливо виокремити ще одну категорію персонажів – Іру, Гуську, Орісю. Це душі жорстоко вбитих українок, які з'являються, щоб нагадати про скоєні злочини й про те, що вбивці так і не були покарані. Символом звірства стає меморіал «Біль Саліни» у Добромилі. Конструкція жахала образом «людини, скрученої болісними конвульсіями», на голові якої лежав великий терновий вінок – символ страждань, наруги, мучеництва.

Отже, містичний трилер «Спадок на кістках» Ю. Черніньки – це історія нищення української нації. У романі зображено персонажів, які є нащадками вбивць, і потомками страчених. Елементи містичного сприймаються як перехідний місток між «світом живих» і «світом померлих». У трилері авторка використовує такі образи-символи, як полотно «Кінець світу», Поклик, соляна шахта, хрестик. За допомогою них Ю. Чернінька розкриває проблеми історії, пам'яті, зв'язку поколінь, добра і зла, провини й каяття.

Список використаних джерел

1. Котик І. Порахунки з радянським минулим у трилері «Спадок на кістках». URL: <https://chytomo.com/porakhunky-z-radianskym-mynulym-utryleri-spadok-na-kistkakh/>
2. Кравченко А. Зловживання пам'яттю: як читати «Спадок на кістках» Юлії Черніньки. URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/yak-chitati-spadok-na-kistkah-yuliji-cherninkoji-301502/>
3. Хаботнякова П. Методи лінгвопоетичного аналізу у дослідженні біблійних образів-символів у містичному трилері (на матеріалі творів Френка Перетті). *Південний архів*. 2018. Вип. LXXIII. С. 144-146.
4. Чернінька Ю. *Спадок на кістках*: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2024. 232 с.

5. Юлія Чернінька про книгу «Спадок на кістках». URL:
<https://surl.li/nkncqf>

Олександр КИРИЛЬЧУК

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури
Рівненського державного гуманітарного університету
м.Рівне*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1603-6580>

**ПОСТКОЛОНІАЛЬНА СТРАТЕГІЯ
В ІСТОРИЧНИХ ДЕТЕКТИВАХ АНДРІЯ КОКОТЮХИ**

Жанр історичного детективу набув особливої популярності в письменстві початку ХХІ ст. та представлений такими іменами як Крістофер Дж. Сенсом, Абір Мухерджи, Марек Краєвський та ін. В українській літературі з'явилася ціла плеяда авторів, що також працюють з цією жанровою формою: Андрій Кокотюха, Богдан Коломійчук, Владислав Івченко, Лора Підгірна, Євгенія Кужавська, Ольга Саліпа та ін. Художньою особливістю таких романів стає широка просторова модель, оскільки детективна фабула охоплює практично усю територію України (Львів, Київ, Полтава, Хмельницький, Харків, Одеса), яка на початку ХХ століття перебувала під владою імперії.

Детектив як жанр формується в середині ХІХ століття, в епоху найамбітніших імперських проєктів, а відтак це постає важливим тлом, на якому й витворюється складне плетиво кримінальної прози в історичних декораціях.

В сучасній українській літературі найвиразніше історичний детектив представлений у прозі Андрія Кокотюхи. Зокрема, у доробку письменника є кілька серій детективних романів, події яких відбуваються хоча й у різних локаціях України (Львів, Київ, Полтава та ін.), однак розслідування злочинів стосується епохи початку ХХ століття. Так, у 2015 році у видавництві «Фоліо» з'явився перший детективний твір із серії «ретророман» про львівського юриста, а водночас і детектива-аматора Кліма Кошового. У видавництві «Vivat» з 2019 року ви-

© Кирильчук О., 2026.

ходить серія романів «Вигнанець» про приватного детектива Платона Чечеля. А з 2021 року в «Клубі сімейного дозвілля» було надруковано цикл романів «Київська сищиця».

Важливим аспектом історичних детективів є відтворення поза лінією розкриття злочинів реалій певної доби: передачі духу епохи, світовідчуття, звичок та традицій людини того часу. Відтак елементи культури повсякдення (кнайпи, ресторації, готелі etc) та міська топографія простору стають ключовими факторами репрезентації історичного контексту початку ХХ століття. Вписування детективної історії в декорації епохи початку ХХ століття виразно окреслює ситуацію «зіткнення з імперією», що надає текстам постколоніального звучання. Герої-детективи змушені діяти в умовах імперської дійсності, усвідомлюючи власну опозиційність до її аксіології. Дослідниця Софія Філоненко, аналізуючи український історичний детектив ХХІ ст., наголошує, що важливим часовим виміром розгортання його сюжетів постає початок ХХ століття як доба напередодні соціально-політичної трансформації, у якій поєднано *«стабільність імперського укладу /.../ з передчуттям близьких історичних катастроф – світової війни та революції»* [4, с. 230]. Власне ця епоха, на думку літературознавиці, окрім вибудовування письменниками захопливих детективних сюжетів на тлі політичних, соціальних, національних та релігійних протиріч, що переповнюють європейські імперські суспільства, дозволяє зосередити увагу і на постколоніальному переосмисленні українського історичного досвіду під владою Російської та Австро-Угорської імперій [4, с. 230-231].

Едвард Саїд у «Культурі й імперіалізмі» зазначає, що формування європейських метропольних проєктів у ХІХ-ХХ столітті тісно було пов'язано з жанром роману, який *«відіграв надзвичайно важливу роль у формуванні імперських досвідів, ставлень і референцій»* [3, с. 12]. Власне роман як провідна літературна форма у ХІХ віці щодо творення картини світу адсорбує домінуючу систему імперської аксіології, з її яскравим представленням символізованої мапи, у центрі якої опиняється метрополія, а на маргінесах колонізовані території та народи, що їх населяють.

Детективний роман ХІХ-ХХ ст. опиняється в ситуації суперечності колоніальної дійсності, оскільки, з одного боку, усвідомлює протиправну природу дії колоніалізму, а, з іншого, прагне продемонструвати торжество верховенства права щодо захисту прав метрополії та її громадян. Упанью Пабло Мухерджі, розглядаючи цю роз-

двоєність, стверджує, що не випадково у британській культурі дві знакові проблеми («злочин та імперія») стають наріжним каменем детективної літератури. Втім світоглядні протиріччя в детективні узгоджуються в одну цілісну систему, оскільки для британців *«внутрішня згода на колоніальну експансію /.../ була забезпечена на матеріальному рівні спокусою величезних прибутків, а на ідеологічному – моральною привабливістю “верховенства права”»* [7, с. 8]. Каролін Райтц також вважає, що детективна проза дозволила віднайти крихкий компроміс існування *«імперського проєкту, який мав примирити свободу з владою, якщо англійська спільнота мала ідентифікувати себе з цілями експансії імперії»* [8, с. xiv]. Відтак класичний детектив прагнув продемонструвати силу метрополії у відновленні законності підваженої злочинною діяльністю саме завдяки унікальності здібностей детектива (Шерлок Холмс, Еркюль Пуаро, отець Браун та ін.), які не ставили під сумнів імперський проєкт.

Натомість сучасний постколоніальний детектив прагне активізувати стратегію контрвідповіді метропольній візії класичного кримінального роману. Вагомим моментом у такій моделі є втрата імперським наративом своєї ексклюзивності та авторитетності щодо репрезентації, натомість тубільне населення наполегливо робить спроби повернути свій «голос». Урешті на перший план виходить і зміна оптики сприйняття, оскільки злочин як протиправна діяльність сприймається не лише у вимірі законів імперії, але й безпосередньо злочинними постають практики колоніалізму проти колонізованої спільноти (політичні репресії, расові практики, заборони розвитку національної культури субалтерна, депортації, фізичне винищення непокірних тощо), що у попередній літературній традиції були замовчені. На думку дослідниць Крістін Матцке та Сюзанн Мюлейзен, у постколоніальній літературі ХХІ ст. актуальнішою постає перспектива використання «детективу для «соціального», а не «кримінального» розкриття» [6, с. 8]. У свою чергу Стівен Найт наголошує, що природа детективного жанру цілком надається для осмислення народами власних проєктів національної ідентичності, а також для *«обговорення відносин між злочинами внутрішніми та злочинами колоніальними»* [5, с. 33].

Сучасний британський письменник індійського походження Абір Мухерджі пропонує постколоніальну модель диверсифікації класичного англійського детективу з виразною колоніальною ієрархізацією простору. Автор не лише критично трансформує метропольну

просторову модель, але й зосереджує увагу на постколоніальному переосмисленні тогочасної колоніальної політики Британської імперії, опору їй у середовищі індійських автохтонів.

Андрій Кокотюха в історичних детективах вибудовує образ класичного приватного слідчого, що розплутує складні злочини, виключно завдяки власному інтелекту. У таких текстах детективна фабула відповідає традиційним моделям детективу-головоломки, а відтак логічне мислення та аналітичне опрацювання фактажу протагоністами і постає запорукою розкриття кримінальної таємниці. Відтак історичний детектив Кокотюхи не постає радикальною спробою переосмислення соціокультурного становища українства під колоніальною владою імперії, оскільки основна увага зосереджена саме на представленні кримінальної історії в історичних декораціях початку ХХ віку.

Втім, незважаючи на те, що в історичних детективах Андрія Кокотюхи домінує не контрдискурсивна лінія демістифікації імперського проєкту, постколоніальна стратегія все одно лишається важливим елементом цих творів. Протагоністи романів опиняються поза імперською системою, оскільки метрополія сприймає їх «неблагодійними» суб'єктами, тобто тими, хто не потверджує, а, навпаки, підважує її авторитет, хоча і займається саме відновленням правопорядку. Так, дедуктивні здібності Анни Вольської (серія «Київська сищиця») відкинуті імперським поліційним службовцем саме через сумніви в лояльності, бо для метрополії важливішим є не розкриття злочинів та покарання злочинців, а «неналежна благодійність», яка *«ставить під сумнів владу государя імператора як єдино законну й прийнятну для малоросійських губерній»* [2, с. 51]. Також і Платон Чечель, молодий талановитий київський слідчий (герой серії «Вигнанець»), опиняється в статусі переслідуваного імперією, оскільки його розкриття злочинної діяльності аристократів, наближених до царської родини, вважається протиправною діяльністю, бо кидає тінь «на самого імператора» [1, с. 13]. Врешті для колоніальної моделі форма «неблагодійності» постає інструментом соціальної ізоляції таких героїв, але їх здібності до детективної діяльності виявляються надто ефективними, щоб імперія могла їх не помічати.

Також важливим є і той факт, що хоча герої і не постають радикальними противниками імперії, але вони чітко усвідомлюють власну українську ідентичність, а відтак і ставлення до метрополії

у них сформовано як до чужого. Зокрема, Анна Вольська наголошує, що її виховання з самого дитинства сформувала відмінну від більшості оптику сприйняття навколишньої реальності: «батьки стояли на *українофільстві*», а тому «її вилучили з довілля, котре розчиняло у *великоросійстві*» [2, с. 55]. Герої в історичних детективах Андрія Кокотюхи розуміють не лише свою українську тожсамість як відмінну від імперської. Головним постає те, що вони критично оцінюють авторитет імперії та її спроможність до побудови справедливої правової системи, але їх позасистемна детективна робота викриває і колоніальну лицемірну риторичку про перевагу метропольного проекту.

Едвард Саїд зазначає, що інтелектуальне панування орієнталізму над Сходом опирається на владу, яку здобувають саме завдяки знанням про об'єкт дослідження. Термін «влада – знання» дослідник запозичує з праці Мішеля Фуко «Наглядати і карати», у якій французький мислитель наголошує на нерозривному зв'язку між «владою» і «знанням», оскільки обидва поняття наснажують та витворюють одне одного. Едвард Саїд відзначає особливу роль здобутої європейськими гуманітаріями інформації в парадигмі «влада – знання», бо саме «*мати знання про ... річ – це панувати над нею, мати над нею владу*» [3, с. 48]. Класичний детективний роман здійснює саме таке владне домінування як у просторі метрополії, так і на її периферії. Детектив-слідчий за допомогою дедуктивного аналізу розплутує злочин, розкриває таємницю, тобто силою власного інтелекту викриває правду (здобуває «знання») про протиправну діяльність порушників та припиняє її, а відтак відновлює авторитет і владу імперії. У постколоніальних детективах участь у розслідуванні бере герой зі світу колонізованих, який відмовляється від імперського погляду на світ, більше того, він сам здатний критично оцінити самовпевненість колоніального нарративу, підважуючи його монолітність.

В історичних детективах Андрія Кокотюхи герої-слідчі є типовими персонажами, що за допомогою власних інтелектуальних якостей розслідують злочини, саме їх аналітичні здібності дозволяють викрити і покарати злочинців. Однак їх детективний талант не посилює імперську систему, а, навпаки, творить їй альтернативу, бо метрополія цих героїв (Анна Вольська, Платон Чечель, Клим Кошовий) витісняє на маргінеси власного колоніального світу через їх нелояльність. Утім саме їм вдається самотужки розкрити злодіяння, які лишаються не під силу усьому репресивному апарату імперії, тим самим демонструючи безсилля колоніальних структур у дотриманні

правопорядку. Саме успішне розслідування кримінальних правопорушень надає героям з неімперського світу дає їм владу до творення децентралізованої моделі світу, у якій метрополія перетворюється на об'єкт вивчення з боку колонізованого, що у такий спосіб повертає собі владу звільнитися від імперського нарративу та творити власний.

Історичний детектив початку ХХІ ст. представляє не лише загадкову та захопливу історію розслідування злочину, але прагне занурити читача в складний досвід початку ХХ століття, що має присутній вплив і на сучасне життя. Детективні романи Андрія Кокотюхи представляють модель постколоніального переосмислення досвіду «зустрічі з імперією», особливо у контексті функціонування традиційних жанрових форм, що довгий час відображали колоніальну нарративну стратегію.

Список використаних джерел

1. Кокотюха А. *Вигнанець і чорна вдова*. Харків : Віват, 2019. 304 с.
2. Кокотюха А. *Життя на карту. Київська сициція*: роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2021. 304 с.
3. Саїд Е. *Культура й імперіялізм* / пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал [та ін.]. Київ: Критика, 2007. 608 с.
4. Філоненко С. Кривавий водевіль на палубі: формула історичного детективу в романі Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2015. Вип. 6. С. 230-235.
5. Knight S. The Role of Crime Fiction in Developing Postcolonial Consciousness. *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. P.17-34.
6. Matzke C., Mühleisen S. Postcolonial Postmortems: Issues and Perspectives. *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. P. 1-16.
7. Mukherjee U. P. Crime and Empire. The Colony in Nineteenth-Century Fictions of Crime. Oxford: Oxford UP, 2003. xii+205 p.
8. Reitz C. Detecting the nation : Fictions of Detection and the Imperial Venture. Ohio State University Press, 2004. 150 p.

Віктор КУЩЕВ

*аспірант, викладач кафедри романо-германської філології
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
м. Дніпро*

ORCID: <http://orcid.org/0009-0007-4247-190X>

«ОПИСАТИ ВІЙНУ»: ТЕМАТИКА ТА ПОНЯТТЯ ТРАВМИ З ГЕНДЕРНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ НА ОСНОВІ ТВОРІВ ОЛЕНИ ГРИЦЮК ТА КРІСТОФА БРУММЕ

Сучасна війна як тотальний досвід, що проникає в усі сфери життя, породжує травму, чії форми вираження ґрунтовно детерміновані гендерними, соціальними та наратологічними координатами. Аналіз творів Олени Грицюк, авторки графічного роману «Зламани пікселі» та інших свідчень, і Крістофа Брумме, німецького письменника, автора щоденника «Im Schatten des Krieges» («У тіні війни»), виявляє дві контрапунктні стратегії репрезентації травми. Ці стратегії розкриваються через сукупність взаємопов'язаних аспектів, починаючи з фундаментальної розбіжності в просторово-часовій організації досвіду — категорії, що визначає саму оптику бачення катастрофи. У наративі Грицюк травма має конкретну, майже тактильну топографічну прив'язку до зруйнованого «дому». Це не просто фізична оселя, втрачена через обстріл, а цілісний психологічний та культурний простір, де тіло й емоції зазнають прямих уражень. Дім постає як останній бастион безпеки, і його руйнування дорівнює втраті онтологічної захищеності, розриву тих невидимих ниток, що пов'язують людину з нормальним життям. Натомість у тексті Брумме травма фіксується у формі хроніки, що поєднує спостереження за систематичним насильством із рефлексією в широкому історичному контексті. Його щоденникові записи, зроблені в Полтаві — місті, яке він добре знає як письменник і мешканець з 2016 року, — фіксують не лише поточні події, але й нашарування історії: від вирішальної битви Північної війни 1709 року, яку Путін обрав символом свого імперського реваншу, до досвіду життя в тоталітарній НДР, який сам Брумме пережив у молодості. Якщо для Грицюк простір звужується до бомбосховища, підвалу чи зруйнованої квартири — тобто до тілесно відчутної точки існування, то для Брумме він розширюється до мапи

© Кущев В., 2026.

Європи, де українська трагедія стає не ізольованим епізодом, а законним продовженням континентальної історії насильства. Ця відмінність не є випадковою: вона корелює з різними типами переживання травми — як безпосереднього, вкоріненого в тілесність жіночого досвіду, і як опосередкованого, аналітичного погляду, що намагається вписати жах у великий історичний наратив.

Ця різниця в локалізації безпосередньо формує стратегії психологічного захисту. Жіночий наратив Грицюк описує травму крізь призму тілесного та емоційного досвіду, де захистом слугує концентрація на практичній дії — годуванні дітей, підтримці порядку в укритті — та побудові мікрогромад; це те, що психологи називають копінг-стратегією, орієнтованою на порятунок іншого. Чоловіча перспектива у Брумме часто вдається до лаконічної, інколи іронічної фіксації жаху. Він сам рефлексує з цього приводу: *«Що можна дізнатися на війні? Ти німієш, зникаєш? Ні. Це кліше. Найкраще, чого можна навчитися — на деякий час придушувати сильні почуття, тому що піддаватися їм означало б послабити життєвий інстинкт»*. Це і є механізм захисного психологічного дистанціювання — спостереження за власними почуттями як за об'єктами.

Звідси випливає суттєва відмінність у конструюванні ідентичності та функції мови. Для жіночої перспективи війна спричиняє гостру ідентифікаційну кризу, відповіддю на яку стає перевизначення себе через нові, травмоіндуковані форми зв'язків — шлюб на тлі війни, раптова солідарність із сусідами, спільне читання віршів у підвалі. Мова й мистецтво тут виконують роль колективної терапії та свідчення, стаючи тим, що дослідниця Олена Грицюк називає «концентрованою невидимою кулею», здатною передати досвід. У чоловічій перспективі Брумме ідентичність часто досліджується через призму історичних паралелей (Друга світова війна, досвід тоталітарної НДР). Його проза аналізує *«внутрішню архітектуру насильства та здатність держави регулювати все»*. Мова для нього — це знаряддя аналізу, спостереження та етичної оцінки, що надає індивідуальному досвіду універсального виміру, перетворюючи крик болю на історичний документ. Таким чином, зіставлення двох перспектив виявляє два полюси репрезентації травми: буття всередині руйнованого, але живого контексту (Грицюк) та хронікування цього руйнування з позиції спостереження й історичної рефлексії (Брумме).

Ця дихотомія отримує подальше розкриття в аналізі спільних тематичних кластерів, зокрема мотивів насильства, втрати та

збезлюднення. У Грицюк насильство є пережитим, як прямий, тілесний погром («люди згоряли заживо»), а збезлюднення є конкретною ознакою ворога; втрата набуває глибоко персонального та культурного виміру, охоплюючи руйнування як приватного житла, так і публічних символів пам'яті. У Брумме насильство представлено як систематичну, буденну практику, що фіксується об'єктивним поглядом спостерігача, а збезлюднення розкривається через технологічність дистанційного убивства. Важливо, що обидва автори активно вбудовують теперішній жах у контекст колективної травми ХХ століття, розуміючи війну не як виняткову подію, а як новий акт у старій трагедії. Як зазначають дослідники, вивчення таких трагедій, як Голодомор, сталінські репресії, депортації та війни, є критично важливим для формування національної ідентичності. Оповідь обох авторів виконує функцію «архіву», що з'єднує покоління і нагадує, що «буквально кожен день у календарі закривавлений» злочинами Росії.

Аналогічна динаміка проглядається в репрезентації опору та надії. У Грицюк надія матеріалізується в конкретних вчинках: організація допомоги, культурні акти, побудова мікроромад у бомбо-сховищі. Це надія, закладена в логіці колективного виживання та відбудови. У Брумме надія проявляється переважно в ментальній позиції та волі, що фіксується через діалоги та спостереження за повсякденною стійкістю українців; вона втілюється у відомій формулі «краще стоячи померти, ніж жити на колінах», яку він чує навколо. Ще однією значною відмінністю є ставлення до цифрового світу: у Грицюк відсутність цифрового зв'язку (блекаут) сама по собі є травматичним фактором, що підсилює ізоляцію, тоді як у Брумме діджиталізація виступає маргінальним атрибутом повсякденності (соцмережі, пропаганда), який не визначає сутність досвіду, а лише доповнює його.

Нарешті, художня форма безпосередньо корелює з типом репрезентованого досвіду, стаючи не просто зовнішньою оболонкою, а органічним продовженням самої травми. Фрагментарний щоденник або графічний роман Грицюк, із його синкретичним поєднанням тексту та візуалу, імітує синдром розірваного часу та простору, який переживає людина в екстремальних умовах. Візуальна складова тут виконує особливу функцію — вона передає те, що неможливо висловити словами, що лежить за межами вербалізації: колір вибуху, що надовго відбивається на сітківці, лінію зламаної руки, графіку розтрощених будівель, непроглядну темряву підвалу, де час втрачає

плинність. Малюнок стає мовою, яка говорить безпосередньо до чуттєвого досвіду читача, минаючи раціональні фільтри. Така форма фіксує травму як процес, що триває, як стан, у якому неможливо вибудувати лінійну оповідь, бо реальність сама розпадається на уламки спогадів, звуків, образів і тілесних відчуттів. Це свідчення-крик, зафіксоване не лише словом, а й лінією та кольором.

Щоденник Брумме, з його навмисною стислістю, різкими перескоками між безпосереднім спостереженням, історичними екскурсами та філософською рефлексією, уособлює інший тип роботи свідомості — свідомості, що намагається каталогізувати та осмислити безлад, вбудувати жах сьогодення в упорядковану систему координат. Його «мінімалістична, зведена до суті» мова — це інструмент аналітика, що прагне дістатися до ядра подій, очистивши їх від емоційного шуму. Особливого значення тут набуває іронія, яка стає не просто стилістичним прийомом, а потужним захисним механізмом психіки. Як засвідчують спостереження самого Брумме, гумор є невід'ємною частиною української стратегії виживання, способом зберегти суб'єктність і незалежність навіть у найчорніші часи. Наводячи приклади народних жартів — як-от перейменування роману Толстого на «Військову операцію та мир» чи побоювання говорити російською, щоб Путін не прийшов «захищати», — автор фіксує цей феномен, водночас сам вдаючись до іронічного дистанціювання як способу зробити нестерпне більш витриваним. Його іронія — це не зневага до трагедії, а спосіб зберегти ясність мислення там, де емоції загрожують затопити свідомість остаточно.

Запропонована дихотомія між свідченням-переживанням Олени Грицюк і свідченням-хронікою Крістофа Брумме не лише описує дві окремі літературні стратегії, а й резонує з ключовими теоретичними дебатами в сучасних *trauma studies*, поглиблюючи розуміння того, як культура освоює досвід катастрофи. Звернення до фундаментальних концепцій травма-теорії дозволяє побачити, що ці дві форми репрезентації є не випадковими, а глибоко вкоріненими в саму природу травматичного досвіду та способів його передання.

Наратив Грицюк найповніше відповідає тому, що Кеті Карут, засновниця психоаналітичної травма-теорії, означила як «незаявлений досвід» (*unclaimed experience*). Згідно з Карут, травма — це не просто подія, яка сталася, а подія, яка не була повністю засвоєна свідомістю в момент її перебігу; вона повертається у вигляді нав'язливих галюцинацій, повторюваних образів, сновидінь, і саме в цих поверненнях

криється історія, яку неможливо досягнути безпосередньо. Фрагментарний графічний роман Грицюк, із його розірваною часовістю, тілесними образами та неможливістю вибудувати лінійну оповідь, стає саме такою формою, де травма «говорить» крізь лакуни, крізь те, що не вміщується у зв'язний сюжет. Її текст ілюструє тезу Карут про те, що історія постає саме там, де безпосереднє розуміння неможливе. «Пам'ять-рана» — це не просто метафора, а точна назва для літературного втілення травми, яка залишається відкритою, яка не загоюється і не дає спокою, бо сам досвід не був «заявлений», не став власністю свідомості.

Наратив Брумме, натомість, можна осмислити крізь призму концепції «постпам'яті» Маріанни Гірш. Гірш визначає постпам'ять як структуру між- і трансгенераційної передачі травматичного знання, коли наступні покоління «пам'ятають» травми, яких вони безпосередньо не пережили, через історії, образи, поведінкові патерни, які домінували в їхньому дорослішанні. Цей зв'язок із минулим є опосередкованим — не через спогад, а через уяву, проєкцію та творення. Брумме як німецький письменник, що вписує українську війну в контекст Другої світової та досвіду НДР, працює саме в режимі постпам'яті. Він є «афілійованим свідком» (*affiliated witness*), який через горизонтальну ідентифікацію з поколінням, що переживає травму, та через вертикальне успадкування історичних наративів власної культури, намагається осмислити катастрофу, що розгортається на його очах. Його «пам'ять-архів» — це спроба створити структуру, яка б утримала досвід, зробила його доступним для тих, хто прийде потому, і вбудувала його в ширшу історичну канву.

Крім того, обидва наративи актуалізують поняття «втіленої травми» (*embodied trauma*), розроблене Бесселом ван дер Колком. Тілесність у Грицюк — це прямий наслідок того, що травма фіксується не лише в психіці, а й у тілі, у м'язах, у клітинах. Натомість у Брумме тілесність часто редукована до спостереження, до погляду, що фіксує координати замість людей, що також є формою захисту від прямого тілесного ураження. Обидва підходи, однак, підкреслюють багатовимірність травми — як психологічного, культурного, політичного і тілесного явища водночас.

Важливо наголосити, що ці дві парадигми — свідчення-переживання і свідчення-хроніка — не є ієрархічними, де одна була би «правильнішою» чи «глибшою» за іншу. Вони є комплементарними, взаємодоповнювальними, і разом творять те, що можна назвати полі-

фонією свідчення. Травма, згідно з Карут, за своєю структурою передбачає розщеплення, неможливість бути охопленою одним голосом, однією перспективою. Тому для її адекватної репрезентації потрібна множинність наративів: одні — ті, що кричать ізсередини вирви, інші — ті, що описують вирву з берега, вписуючи її в мапу ландшафту. Травма циркулює через покоління та географії, опосередковуючись оповіддю, свідченням та афективною трансмісією. Саме тому наративи Грицюк і Брумме, такі різні за формою та оптикою, однаково необхідні для того, аби сучасна війна не канула в забуття, аби вона була не лише пережита, а й осмислена, не лише вистраждана, а й передана як урок, як застереження і як доказ.

Отже, зіставлення цих двох текстів утверджує модель двох парадигм воєнної травми: свідчення-переживання (Грицюк), де травма постає як «незаявлений досвід», що промовляє крізь тілесні та візуальні фрагменти, і свідчення-хроніка (Брумме), де травма фіксується як зовнішній, історично обумовлений факт, що осмислюється через механізми постпам'яті та інтелектуальної рефлексії. Ця дихотомія, підсилена теоретичними концепціями Карут, Гірш та ван дер Колка, створює плідну основу для подальшого порівняльного дослідження гендерних, культурних і наратологічних специфік літературної репрезентації війни. Вона демонструє, як особистий досвід (жіночий, тілесний, емоційний) та історичний аналіз (чоловічий, дистанційований, рефлексивний) разом творять багатовимірну картину травми, де немає «правильного» голосу, а є лише різні способи вижити, засвідчити і передати досвід далі — як рану, що болить, і як архів, що зберігає пам'ять.

Список використаних джерел

1. Brumme, C.D. *Im Schatten des Krieges* Hirzel Verlag, Stuttgart 2022, ISBN 9783777633107, Gebunden, 112 Seiten.
2. Danieli, Y., & Maida, I. (2023). Multigenerational Legacies of Trauma. *Psychosomatic Medicine and General Practice*, 8(1), e0801409. <https://doi.org/10.26766/pmgp.v8i1.409>
3. Hirschberger G. Collective Trauma and the Social Construction of Meaning. *Front Psychol.* 2018; 9:1441. Published 2018 Aug 10. doi:10.3389/fpsyg.2018.01441
4. Volkan, V. D. (2001). Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity. *Group Analysis*, 34(1), 79–97.
5. Андрощук О. Ю. Гендерний аспект у військовій сфері / О. Ю. Андрощук, О. Л. Луцький. *Вісн. НАДПСУ. Хмельницький*, 2011. №1. 7 с.

6. Чернівці-2022. Війна цивільними очима / Олена Грицюк. Харків: Ранок, 2023. 256 с.

Ольга ШАФ

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

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

**ПОЕТИКА ЕКОУРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ
В РОМАНІ «НЕПРОСТІ» ТАРАСА ПРОХАСЬКА**

Своєрідно вписана в дискурс українського постмодернізму екоцентрична проза Тараса Прохаська (1968 р.н.), у якій, зокрема, піддано ревізії антропоцентричну зверхність, на засадах деієрархізму й нон-селекції урівноправлено людський і поза-людський світи. Дослідники творчості Прохаська непоодинокі відзначають «рослиність» його письма, неквапливий темпоритм, споглядальність, рефлексію «внутрішньої спорідненості людської душі з рослинним світом» [4, с. 82], що зазвичай пов'язують із фахом митця - біологією (ботанікою). Про «біологічні методи» свого мислення говорить і сам Прохасько, зазначаючи досконалість рослинного світу, споглядальність як чільний спосіб «порозуміння» з ним, необмеженість потенціалу живої клітини «стати усім, чим завгодно» [5]. Утім, попри очевидність екоцентричної домінанти в текстах Прохаська методологічний інструментарій еко-критики до них ще не застосовувався або застосовувався стихійно, фрагментарно. В основному, його твори, зокрема й роман (за авторською пропозицією – «есеї») «НепрОсті» (2002), розглядалися в курсах поетики простору (Т. Гребенюк, О. Грищенко, В. Ленделова), постмодерністського лінгвоцентризму (Т. Гундорова), квазіісторичності (І. Бондар-Терещенко), міфопоетики й трансценденталізму, хоча й можна фіксувати однаковість акцентування на специфічному й неординарному як для постмодерніста «біоцентризмі» Прохаська, домі-

© Шаф О., 2026.

нуванні в його художньому світі карпатської топографії, наративних стратегій пошуку симбіозу людини з довкіллям.

У романі «НепрОсті» експонується модель світу, яку варто проаналізувати крізь призми екологічної культури як *«сформованих упродовж століть, зафіксованих у системі моральних приписів ... , спрямованих на збереження природного довкілля моральних вимог і правил, що стають для персонажа-українця складовою його переконань, навичок, формують стиль взаємин із природою, сприяють збереженню духовного й біоенергетичного балансу в спілкуванні з природою ...»* [1, с. 6-7], та екогуманізму, яким передбачено, зокрема, зміну морально-ціннісних орієнтирів у ставленні до довкілля. Власне, не так навіть модель світу, у якій героїв уписано в природний простір, узалежнено від його законів, запропоновано своєрідну екоутопію, в осерді якої образ міста, де «основним мешканцем був ялівець» тощо, як архітектоніка тексту, у якому за принципом екоміметизму [7, р. 82-102] відтворено природний баланс. Письмо Тараса Прохаська, автора «НепрОстих», нелінійне, «розсіяне», «спіралеподібне», чимось нагадує гірський ландшафт, де «галуззя» численних історій, суміщених у наративному часі, сплітаються в сюжети чотирьох (насправді хронологічно рознесених) життєвих історій (Франца й Анни, Себастьяна й Стефанії, названої потім Анною, Себастьяна та його дочки Анни, його ж таки та онуки Анни). Ці історії, подібно до гірських хребтів, видно на хронотопічному «овиді» роману водночас, так що читачу нелегко часом визначити, до якої сюжетної лінії і до якого часу належить та чи та історія. Утім, ця хронотопічна «симультанність» не псує романного «краєвиду», як і алогічний (з погляду людського гасію), «вегетативний» спосіб снування оповіді.

Прозу Т. Прохаська, особливо його роман «НепрОсті», можна сміливо визначати як екотекст. Олександр Грищенко досліджує герменевтику ландшафту прози Т. Прохаська, зокрема й аналізованого роману. Теза дослідника – *«Тарас Прохасько – письменник топографічного мислення»* – обіперта на визначену Тамарою Гундоровою характерологічну рису текстів митця – *«феноменологічно-ризойдну топографію ... із залученням карпатського та родового міту»* [3, с. 181]. Урбаєкологічний простір Карпат, зосереджений у містечку Ялівець, учений розглядає як сакральну географію [2, с. 93]. Серед двох просторових систем – міської та природної – авторові роману, на думку О. Грищенко, ближче остання [2, с. 93], що звучить сумнівно, позаяк у романі вони гармонійно-компліментарні, а не протиставні.

Постмодерністська оптика і Т. Гундорової, і О. Грищенка з акцентом на симуляції реальності та міфотворенні викривляє, на мою думку, смисловий план роману як екотексту.

Про поглиблену літературознавчу увагу до ролі простору, топографії й географії в романі «НепрОсті» вже йшлося, утім, варто окреслити й екопоетичні координати зображених ландшафтів. Серед них варто вирізнити гірський (Карпати) та екоурбаністичний (місто Ялівець). Карпатський ландшафт репрезентовано в романі через топоніміку гірських хребтів (переважно Чорногірського), локуси лісу, річок, концептосферу рослинності.

Топос Ялівця, позначений інтертекстуальним впливом магічно-реалістичного роману «Сто років самотності» Г. Маркеса, має утопічні риси міста, «влитого» в природний простір так, аби жодній рослині не зашкодити. Франц продумує первинне розташування міста з урахуванням того, де ростуть кущі ялівцю. Місто вибудовується *навколо них: Головним мешканцем Ялівця був, звичайно, сам ялівець. Франц розплановував будову міста так, щоб не знищити жодного куща на всіх трьох сторонах схилу. Оскільки дерева було обмаль, більшість будинків будували із сірих плит кам'яних виступів, які в деяких місцях називаються торгани* [6, с. 95]. Така стратегія розбудови міста демонструє підпорядкування людського природному. Кольори скель та рослинності (*«...якщо сірий був усюди однаковим, то зелень мала багато відтінків. Навіть трохи інакше – недобре було би казати зелений. Краще – зелені. Зелених було справді так багато, що все видавалося неправдоподібно кольоровим»* [6, с. 95]) слугували маленькій Анні для вивчення кольорів – *«Франц часто думав про той час, як про щось найліпше. Називання кольорів стало для нього очевидним утіленням ідеї творення світу і порозуміння»* [6, с. 95]. Джин, який виготовляли з ялівця, як природний продукт мав навдивовижу цілющі властивості. Уживати його можна було будь-де, будь-як, будь-коли й у будь-якій кількості. (Варто принагідно згадати й інший приклад еко-медицини в романі: коли лікували зраненого Беду, то занурили його тіло в діжку з медом на 9 (!) місяців і поїли звурдженим у перегрітому вині козячим молоком [6, с. 74] – мед, молоко й вино символізують вітальні сили, народження, а дерев'яна діжа – материнську утробу).

Топос Ялівця за багатьма ознаками є гетеротопію (у фукіанському розумінні): це специфічно організований простір у ширшому просторі, як такий він водночас відкритий для проникнення та ізолюваний, це ілюзійний простір, що викриває реальний людський

простір як ще більш ілюзійний, а також існує в зміненому часовому плині. Гетеротопія Ялівця (як і інші гетеротопії на кшталт бару-автобусу, бару «Що йо, то йо», панцерника Беди) у романі «Непрости» – тема окремої студії, утім, не слід оминати увагою очевидного накладання постструктуралістських параметрів гетеротопії на абрис Ялівця як екоміста, організованого за принципом повної синергії людини й природи з ідейною функцією виокремити не зіпсуте людиною первозданне. Кожен може потрапити в Ялівець, але залишаються там лише ті, хто здатний до синергії з природним, як Анна-альпіністка, яка відчувала *«вагу кожного фрагмента власної площі й уміла розкласти її на вертикальній стіні»* [6, с. 76] або як Себастьян, який передусім *«керується ідеєю ландшафтів»* [6, с. 175], згодом буде міряти про прекрасну країну Карпатію навколо Ялівця, *«де би не було сміття, всі би знали мови один одного»* [6, с. 180].

Осібний статус цього міста підтверджений і опікою Непростих, касти *«земляних богів»*, оповідачів і водночас вершителей людських доль, які жили на недобудованому віадучі. Проліт мосту, що височить над містом, є *«божественною»*, *«патронською»* гетеротопією, що дозволяє Непростим залишатися маловидимими, але оглядати все місто. До речі, таку саму семантику має і гетеротопія балкону, на якому замешкав Франц від початку війни. До касти непростих належали і старий Беда, який змінював дислокацію свого панцирника, але не залишав меж кола, у центрі якого був Ялівець, і Анни, доньки Франциска та Себастьяна. Ізольованість Ялівця буквально візуалізована в обсаженні міста колючою обліпихою за часів воєнного лихоліття. Ялівець *«виключено»* з суспільно-історичного часу війни, що створює ефект його *«позачасовості»* (Франц *«хотів, щоб довкола не ставалося нічого, за чим не встигаєш. Нічого, що треба би було запам'ятовувати»* [6, с. 76]), відтак *«невловності»*, незалежності від політичних, історичних пертурбацій. У такому ракурсі Ялівець – метонімія природного світу, який, звісно, може потерпати від війни, але існує, триває поза нею, споконвічний і *«мінливо-незмінний»*, що *«вислизає»* із людського часопростору. Завважимо, що єдиним зв'язком під час війни (як Першої світової, так і Другої) між Ялівцем та навколишнім світом були птахи, закільцьовані орнітологом: їхній політ означав зміни лінії фронту, був зашифрованим посланням.

Місто Ялівець відокремлене від решти світу ландшафтом: він зусібіч оточений горами, при чому саме називання вершин хребтів – Плеска, Опреса, Темпа, Алеска, Підпула, Шеса, Шешул, Менчул,

Білін, Думень, Петрос – є для Себастьяна, наприклад, джерелом насолоди: він *«дивився на мапу, читав назви вголос і ставав щасливим уже від цього»* [6, с. 70]. «Смакуючи» назви гір, він помічає аналогію генетики й географії, що увиразнює симбіоз людського й природного: *«Коли ще не існувало ніяких гір, назви були вже приготовлені. Так само, як і з його жінками, – їх ще не було на світі, коли його кров почала мішатися з тою, яка мала стати їхньою. Відтоді йому йшлося лише про те, щоб триматися цієї обмеженої топоніміки і цієї скороченої генетики»* [6, с. 70]. Гори мають сакральне значення і для Франца, який *«уважає, що основою кожного приватного епосу є перелік уявлень про місця, в яких відбувалася родинна історія – така собі сімейна географія рослин»* [6, с. 158], відтак він закріплює традицію показувати дочкам, які досягли 15-річчя, гори навколо Ялівця, де відбулися знаменні для їхнього роду події. Гірські ландшафти навколо Ялівця доповнені локусами гірських річок – Пруту, Чорної Тиси та менших водойм, що, як і мережа каналів у Ялівці, є в романі важливим атрибутом природопростору. Стихія ріки втілює «мінливість незмінності» (Себастьян, що-правда, відчув, що таки можна «в одну ріку вийти двічі», кохаючись з дочкою та онукою).

Отже, у романі «НепрОті» Тараса Прохаська в екопростір Карпат (реальна топографія Чорногірського масиву) вписано вигадану гетеротопію Ялівця, (утопічна) екоурбаністичність якого виражається в симбіозі з рослинним світом, у відповідності міської архітектури ландшафту, у гармонізації життя людини з довкіллям у її фізично комфортних станах, у вмінні терапевтично скористатися дарами природи (джином), когнітивно збагачуватися в пізнанні світу через природу (як Францова Анна). Місто Ялівець у романі Т. Прохаська є мікромоделлю бажаної синергії людського й природного, ідилічність якої часом є підставою протиставляти це вигадане місто, як і навколишній природопростір, реаліям ініційованих людством війн. Образ Ялівця, конкретизований у деталях міської інфраструктури (бари, вулиці, канали, сінематограф «Юніперус», недобудований віадук тощо), є важливим для постмодерністського деконструювання опозиції людське – природне, урбаністичне – натуральне й нерукотворне як чільного етапу формування (художнього) екомислення.

Список використаних джерел

1. Горболіс Л. Екологічна культура героїв у художньому трактуванні українських письменників. Суми: Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 132 с.
2. Грищенко О. Ландшафтні експерименти Тараса Прохаська: від мініатюри до геокомплексу. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 2. С. 90-96.
3. Гундорова Т. *Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодернізм*: Вид. 2. Київ: Критика, 2013. 344с.
4. Ленделова В. Тарас Прохасько: «Непрості» (автор, який стоїть [сам] над собою). *Слово і час*, 2010, 3, 81-86.
5. Підгора-Гвяздовський Я. *Тарас Прохасько. ПрОстий*. 2008. URL: http://artvertep.com/news/6029_PrOstij.html.
6. Прохасько Т. *НепрОсті*. У кн. Прохасько Т. БотакЄ. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010, с. 65-196.
7. Zob.L.C. Woo, Ecomimesis: A Model for Sustainable Design, *IAFOR Journal of Sustainability, Energy & the Environment*, 2016, t. 3, № 1, p. 82–102.

**ПРОЗА
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО
В ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОСТІ:
ПОЛІФОНІЯ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО
ПРОЧИТАННЯ**

Світлана ЛУЦІЙ

докторка філологічних наук,
завідувач відділу зарубіжної україністики
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України
м. Київ

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

ПРОРОЦТВА, ЩО СТАЛИ РЕАЛЬНІСТЮ: ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОСТІ

Герой роману В. Підмогильного «Місто» поет Вигорський у розмові зі Степаном Радченком так пояснив трагічність свого буття: *«Я – сумне явище. На межі двох діб неминуче з'являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабують на хворобу, якої люди жодної партії ніколи не прощають, – на гостроту зору. Найкращі слуги життя – засліплені й підсліпуваті»* [2, с. 519]. Власне, і автор цього роману належав до тих особистостей, які «зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед». Його незалежна позиція, чесність, патріотизм, глибокий аналітизм дратували і водночас лякали тогочасну тоталітарну систему. Тому, як і більшість колег по перу, В. Підмогильний був страчений як ворог народу, а його ім'я було реабілітоване лише в 1956 році, і 20 грудня цього року митця було поновлено в правах Спілкою письменників України.

В. Підмогильний завжди зберігав виняткову здатність глибоко аналізувати й реально оцінювати ті події, свідком яких він був. «Суворий аналітик доби», – так влучно назвав цього оригінального прозаїка і перекладача літературознавець В. Мельник, підкресливши вищезгадану рису [1]. Твори В. Підмогильного, розповідають про духовні пошуки письменника-інтелектуала, обізнаного з вітчизняною та світовою літературою і філософією. Недаремно на сторінках оповідань, повістей та романів згадуються імена багатьох філософів, зокрема Арістотеля, Гегеля, Епікура, К'єркегора, Лао-цзи, Платона, Руссо, Сократа, Сковороди, Шопенгауера. Перегук їхніх ідей або ж полеміку з ними знаходимо в прозі В. Підмогильного. Талановитий

© Луцкій С., 2026.

майстер слова був у центрі сучасних йому проблем, беручи приціл на філософське осмислення світу й вічних загальнолюдських питань. Тому його твори надзвичайно прогностичні й пророчі.

Така вражаюча прогностичність, як на мене, має кілька пояснень: як ірраціональне, так і раціональне. По-перше, це глибока, Богом дарована інтуїція, якою володіють особистості такого масштабу, як В. Підмогильний. І, звичайно, аналітизм та обізнаність у багатьох сферах: філософії, літературі, науці, політиці. Письменники-пророки добре розуміли, що суспільні та духовні процеси, які зароджувалися на їхніх очах, матимуть продовження в майбутньому. Ці тенденції вони точно екстраполювали, залишаючи нам у своїх творах передбачення й попередження. А ще В. Підмогильний, вивчаючи людину, її смислоттєві орієнтири, чудово розумів, що змінюються епохи, а людина з її пориваннями, пристрастями, страхами, честолюбством, задрощами, прагненнями до завоювань і влади та ін. залишається незмінною.

Читачі можуть переконатися, що в певний час ті чи ті думки В. Підмогильного стають особливо актуальними. Тому в роботі я хочу продемонструвати, наскільки передбачення письменника справдилися зараз (беру до увагу час із 2019 року по сьогодні).

Однією із таких тем, порушених прозаїком, стала *тема епідемії та пандемії*. Під враженням повальної пошесті в Україні, особливо в рідному селі Чаплі, де восени 1919 року сипний тиф забрав життя багатьох односельців, В. Підмогильний написав оповідання «В епідемічному бараці». Уперше про цей твір він згадає в листі до письменника Трохима Романченка від 25 жовтня 1920 року. Щоб не допустити поширення епідемії, будувалися бараки для хворих, які знаходилися далеко від населеного пункту. Про такий барак ідеться в згаданому оповіданні. Стомлений лікар у кінці робочого дня замислюється над тим, чи буде час, коли зникнуть усі епідемії. І сам собі відповідає: «Пошесть завсіди буде, як не на Україні, то в Китаю або ще десь» [2, с. 113]. Власне, так і сталося. Рівно через сто років людство постало перед страшним вірусом – ковідом, штучно виведеним в лабораторії для цілеспрямованого знищення кількості населення на планеті.

Але епідемія та боротьба з нею – то лише фабульна канва: оповідання має куди глибший зміст. В. Підмогильного цікавить не стільки зовнішнє буття героїв, скільки екзистенція особистості, яка перебуває в закритому просторі. Епідемічний барак – це зона відчуження, це штучно змодельований простір, у якому виявляється справжня її

сутність. Українська література знає ще один твір, у якому дійсність вималювана саме в такий спосіб – повість М. Хвильового «Санаторійна зона», написану в 1924 році.

Людина-робот, людина-гвинтик, ідея вселюдського стандарту також спрогнозована письменником у далекі 1920 – 1930-ті роки. Ці образи українського письменника особливо спадають на думку після перегляду в Інтернет-просторі світлин із вулиць чи цехів Китаю: однакові люди, з однаковим виразом обличчя в одностроях якнайкраще ілюструють це передбачення митця.

В. Підмогильний, як і його колеги по перу, чудово розумів увесь трагізм ситуації, усвідомлював небезпеку знецінення й стандартизації людини (наприклад, тип шофера, запропонований Славенком, чи ідея єдиного вселюдського стандарту), а також посилення «гвинтикоманії», за якої нівелюється внутрішній світ особистості, нехтується її неповторність та унікальність. Він із боєм відзначав, що суспільство науки й техніки не рахується з людиною та її духовними запитами. Тому професор Славенко відкидає навіть спілкування як важливий процес людської взаємодії: *«Нема чого робити, от і сходяться люди до купи. Жалюгідна річ! Бо такі сходи аж нічогосінько не додають до нашого досвіду»* [2, с. 578].

Безперечно, В. Підмогильний був людиною далекоглядною й сучасною. Він не заперечував прогресу і розумів, що українське суспільство потребує змін. В. Підмогильний постійно цікавився новинками світової літератури, особливо французької, і світової науки. Про це згадує і дружина Г. Косинки Тамара Мороз-Стрілець у відомому спогаді «Університет на дому», і колега по літературному угрупованню «Ланка» Марія Галич.

У романі «Невеличка драма» фігурують імена видатних біохіміків, праці яких читав Юрій Славенко. Це Еміль Абдергальден (1877 – 1950) та Еміль Фішер (1852 – 1919). Е. Абдергальден – швейцарський біохімік, який працював у провідних університетах Берліна, Цюриха. Його праці були присвячені хімії та біологічним властивостям білків, вітамінів, ферментів, гормонів, які він вивчав усе життя. Цей учений відкрив для людства «захисні» ферменти, що виробляються організмом в різноманітних умовах існування. Е. Фішер – німецький хімік, член Берлінської АН, автор наукових праць присвячених хімії фізіологічно активних речовин, синтезував ряд вуглеводів, зокрема глюкозу і фруктозу. Лауреат Нобелівської премії з хімії 1902 року. Виголошуючи Нобелівську лекцію, Е. Фішер наголосив на

тому, як важливо синтезувати саме білок, хоча відкриття і вивчення вуглеводів – важливий крок у науці: *«Поступово завіса, за допомогою якої природа приховувала свої секрети, була прочинена у питаннях, що стосуються вуглеводів. Попри це, хімічна загадка Життя не може бути вирішена до тих пір, поки органічна хімія не вивчить другий, складніший предмет – білки»*. Якраз над вивченням білків та їх синтезом працював герой «Невеличкої драми» Юрій Славенко. Професор біохімії, фанатично відданий науці, Славенко намагається досягти успіху в обраній галузі: *«Але наука сувора. Щоб опанувати її, треба стати її рабом. Треба віддати їй весь час і всі думки. Задля неї доводиться раз у раз поступатися собою. Помиляється той, що шукає золоті середини між наукою і собою: той збіднює себе, не збагачуючи науки»* [2, с. 575].

Однак В. Підмогильний акцентував увагу на тій обставині, що занадто великі, доведені до автоматизму спрощення в усіх галузях життя (хай навіть в ім'я прискорення, грандіозних результатів), ведуть насамперед до духовного спустошення особистості. Так, професор у своєму житті надає перевагу насамперед науці й практиці. Він ставить під сумнів важливе значення мистецтва, зокрема літератури: *«Митці нічого не розв'язують у життєвих проблемах... Наука викрила колосальні закони природи, наука щораз обдаровує нас новими теоріями та винаходами, а поезія тим часом нічогосінько не викрила і нічим новим нас не порадувала»* [2, с. 627].

У 2001 році журнал «Кур'єр Кривбасу» надрукував уривок із роману Богдана Бойчука «Лабораторія професора Чена». Це яскравий зразок неореалістичної інтелектуальної прози, яка дуже нагадує творчу манеру В. Підмогильного. Якраз у цьому романі особливо відчувається «слід Підмогильного». Герой розповідає історію, почуту від китаянки Таї-Лі. Вона донька власника ресторану, народилася на Тайвані. Тая-Лі студіювала фізику в Тайпейському університеті. Після смерті батьків, щоб завершити освіту, продала ресторан. Тая-Лі – жінка-науковець, яка працювала над докторською дисертацією під керівництвом наукової знаменитості – професора Пей Гва Чена. Професор Пей Гва Чен нагадує професора Юрія Славенка – героя роману В. Підмогильного «Невеличка драма»: він живе лише наукою й від інших вимагає цього самого. Професор не визнавав жодних людських почуттів, вважав, що вони відволікають людину від її роботи. Як тільки він зрозумів, що почав захоплюватися Таєю-Лі, відразу утік до

Масачусетського інституту технології в Америці, зробивши вибір на користь науки.

У сумлінному виконанні насамперед суспільних настанов іще один герой «Невеличкої драми», інженер Дмитро Стайничий, вбачає доконечний сенс існування, добровільно прирікаючи себе на односторонній духовний розвиток, збіднюючи себе: *«Я думаю, що генії зараз непотрібні. Ми живемо в час систематичної практичної роботи. А геній, може, й зіпсував би нам справу»* [2, с. 599]. Він, як і професор Славенко, твердо переконаний, що наука – універсальний і найдієвіший засіб у вирішенні будь-яких проблем. Вона дає відповіді на всі запитання і гарантує людині успіх у житті.

На противагу Юрію Славенкові та Дмитру Стайничому, письменник змальовує в романі образ жінки – Марти Висоцької, яка є своєрідним носієм духовності й людяності. Героїня не сприймає надмірної раціоналізації та прагматизму своєї доби. Натура тонка, глибока, емоційна, схильна до мрійництва, не могла прийняти цих чинників епохи. Мрія важить для неї куди більше, ніж для будь-кого іншого з героїв. Тому й радить своєму знайомому Льові, який безнадійно й щиро в неї закоханий: *«Треба створювати собі ілюзії...Хай живуть ілюзії!»* [2, с. 553].

Але ілюзії не стають для неї порятунком: на початку твору дівчина самотня (навіть назва розділу виразно це підкреслює – «На світі Іва зовсім сама») і в кінці самотність та невлаштованість не зникає. Складається враження, що дівчина зі своїм мрійництвом та романтичністю зайва в цьому прагматичному та стандартизованому світі.

Марта Висоцька приїхала до столиці з маленького містечка Канів і намагається знайти тут своє місце. Марта – дівчина розумна, надзвичайно вразлива, самозаглиблена та емоційна. У її словах, звернених до коханого чоловіка, Юрія Славенка, – «це серце нерозумне заплакало» [2, с. 697], – виразно відчужуються особливості її світосприйняття, зокрема кордоцентризм та душевна чутливість. І лише Льова Роттер зумів розгледіти й поцінувати Марту. Із великим захопленням він говорить про неї: *« А ви, Марто, – цілий світ, великий світ... Ви не знаєте своєї сили, Марто!.. А я її почуваю...Марто, відчуйте свою силу й дайте іншим відчутти її. Ви – цариця землі, все, що ви бачите, належить вам!»* [2, с. 557].

Українського прозаїка хвилювала доведена до абсурду раціоналізація доби, її надмірний прагматизм. Письменник-філософ В. Підмогильний нас попереджав, що якими б важливими й грандіозними

не були технічні та соціальні перетворення, на першому місці повинна залишатися людина, із чіткими інтересами й духовними потребами суспільство зобов'язане рахуватися.

Проблема *українізації (вірніше недоукраїнізації)*, наслідки якої ми відчуваємо й сьогодні, також порушувалася письменником у романах «Місто» та «Невеличка драма». Реалістично, із долею іронії та скептицизму підходить письменник до цієї важливої та завжди актуальної проблеми. До українізації, значного соціально-культурного явища 1920-х років, прозаїк звертався спочатку в романі «Місто», а потім повернувся до неї в «Невеличкій драмі». В. Підмогильний не випадково вдався до аналізу. Він пережив початок українізації, кульмінацію, передбачив трагічний фінал, відчув на собі її суперечливі та навіть жахливі наслідки.

Незважаючи на цілий ряд позитивних зрушень (бурхливий розвиток літературо-мистецького життя країни, 75% місцевих установ вдалося перевести на діловодство українською мовою, викладання в 4/5 шкіл, 2/3 технікумах велося рідною мовою) українізацію було згорнуто. Як і багато хто з колег по перу, В. Підмогильний усвідомлював й іншу сторону проблеми. Адже українізація зачепила лише низові та середні ланки, але так і не торкнулася вищих: менша частина працівників апарату ЦК КП(б)У (42%) володіла українською мовою, лише 1/3 вищих навчальних закладів перейшли на українську мову викладання.

Герої В. Підмогильного по-різному дивляться на українізацію: одні – як на необхідний, об'єктивно зумовлений процес, рушія національної культури (Марта), інші – як на тимчасову «забавку», яку слід витримати, поки в неї награватися (Ірен Маркевич) або прийняти як прикрі фантазії неспокоїної доби (Юрій Славенко), а ще інші просто розгублюються, намагаючись вловити, куди на цей раз подме вітер (Давид Семенович Іванчук).

Найгостріше національна проблема поставлена в романі за допомогою героїні Ірен Маркевич. Вона росіянка, професорська донька, іронічно й зневажливо ставиться до українізації. На її думку, ця романтично-патріотична ейфорія українців скоро мине, і її варто безпечно перебути: *«Треба розуміти психологію тутешніх мешканців. Мовою, культурою, політичною свідомістю вони росіяни, але десь там у душі їм ще лишилися якісь спогади. Зрештою, ми мусимо бути розумніші. Російська інтелігенція була тут провідником культури, керівником цілого життя цього неспокоїного краю»* [2, с. 663].

І сьогодні українське суспільство відчуває трагічні наслідки незавершеної українізації. За даними соціологічних опитувань, сьогодні 9-13% українців розмовляють лише російською, 30% – обома мовами. Хоча мені здається, що, попри російсько-українську війну, цифра російськомовних українців значно більша.

Прихід сил зла, прояви сатанізму в суспільстві. На початку 1920-х років Київ потерпав від голоду і холоду. Не працювали заводи, фабрики, електростанції, водогін, транспорт. Щоб якось вижити, населення залишало столицю й виїжджало в села. В. Підмогильний також виїхав до містечка під Києвом – Ворзеля. Тут він знайшов роботу в трудовій школі, де викладав українську мову та політграмоту. Письменник розповідав про своє вчителювання в листах до колег і друзів.

Саме у Ворзелі в березні 1922 року було написане оповідання «Іван Босий», яке тогочасна критика вважала одним із найбільш «антирадянських» творів, адже головний герой – мандрівний «про-рок» – у своїх зверненнях до слухачів безжально критикує дії радянської влади, вважаючи її проявами сатанізму в Україні. Ця ідеологія докорінно змінила свідомість цілої нації: *«Я, Іван Босий, посланець неба, кажу вам: Бог із високості поклав мені слова на уста й запалив вогнем мені душу. Бог загострив мені позір, і я вгледів усі неправди, всю ненависть, злобу й лютість, що розлилися по землі, як дике море. Я бачив душі людей, де не було Бога, душі облудні і злобні, де розсівся Сатана як на троні. Я бачив пограбовані церкви, роздерті ризи, закаляні чаші, прострелені ікони...»* [2, с. 131].

На початок 2026 року рашистські війська пошкодили чи цілком зруйнували 742 релігійні споруди. Експерти ЮНЕСКО підтвердили офіційно про пошкодження 153 релігійних споруд, що мають важливу історичну чи культурну цінність (також станом на початок 2026 року). Щодо руйнувань житлових будинків, шкіл, дитячих садочків, медичних закладів, то цифри просто вражають. Слова Івана Босого ілюструють і наше пекельне сьогодні, коли онуки російських більшовиків-«визволителів» знову повернулися в Україну.

Отже, твори В. Підмогильного багато в чому виявилися пророчими. Кожне покоління по-своєму прочитуватиме їх, знаходячи нові закодовані смисли й застереження. Тому творча спадщина митця буде надзвичайно актуальною й повчальною в будь-які часи, особливо в епоху соціальних катаклізмів та тотальної цифровізації в усіх сферах життя.

Список використаних джерел

1. Мельник В. О. *Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття*. Київ, 1994. 320 с.

2. Підмогильний В. *Оповідання. Повість. Романи*. Київ : Наукова думка, 1991. 800 с.

Наталія БУГРІЙ

*викладач Балаклійського педагогічного фахового коледжу
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна
академія» Харківської обласної ради
м. Балаклія*

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО Й ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

Війна є одним із найсильніших потрясінь, яке може випасти на долю людини. У моменти відчаю, страху практично кожен починає шукати те опертя, яке б дало змогу якось пережити ці трагічні події свого життя, витримати титанічні психічні навантаження, знайти нові сенси життя. Розуміння цих питань є надважливим для самопізнання людини, для отримання нею досвіду переживання кризових періодів свого життя. Тільки подолавши їх, людина може стати сильнішою, посправжньому готовою до нових викликів долі.

З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну серед української спільноти фіксується зростання цікавості до екзистенційної філософії, у центрі якої стоїть унікальна людська особистість, її свобода волі, особистий вибір та відповідальність за долю країни, а також за власну долю у світі. Зосередившись навколо проблеми людини та її місця в світі, проблемах духовної витримки особистості, яка потрапила в потік подій і втратила контроль, філософія екзистенціалізму стає дорожньою картою в екстремальних умовах війни.

Людину завжди цікаво розглядати в різних ситуативних формах, таких як: страх, гнів, переживання, горе чи смерть, оскільки в такому разі йдеться про її виживання у великому світі. Цей особливий стан є завжди цікавим, тому що кожна людина переживає його по-

© Бугрій Н., 2026.

своєму. До того ж екзистенційна думка простежується не тільки у філософії, а й в літературі зокрема.

Предтечею та першим представником екзистенціалізму в українській літературі вважають Валер'яна Підмогильного, прикметною рисою модерної прози автора є психологічний аналіз морального аспекту поведінки молодого людини, яка народжена в горнилі тектонічних змін на межі століть і прагне опанувати новий світ, який так швидко змінюється, світ, у якому руйнуються традиційні підвалини і де так важко залишатися справжньою людиною.

Подібні зміни, хоч якби це не звучало парадоксально, стали відчувати українці в лютому 2022-го, коли шукали відповіді на гостре запитання: «Як вижити й не втратити себе в жахливих умовах?» Більшість порівнювали цю ситуацію із кризовим межовим станом, що є визначальним для філософії екзистенціалізму. В умовах вимушеної екзальтації у багатьох посилюється інтерес до читання творів вітчизняної літератури початку ХХ століття, що можна пояснити бажанням розібратися в процесах державотворення й причинах втрати незалежності.

Попри обставини Валер'ян Підмогильний українізував місто, уперше показав українця переможцем, він кинув виклик патріархальному ладу, обмірковуючи нові порядки, досліджував теми людського існування, самотності, волі та відчуження, зокрема в романі «Місто» (урбаністичний екзистенціалізм), повісті «Остап Шаптала» та збірці «Проблема хліба».

В. Підмогильний був дуже суголосний своєму часові, був людиною доби, але завжди прагнув до світових висот, відкриваючи європейську літературу й філософію українцям і навзаєм: творячи справжню європейську класику українською мовою.

«Місто» В. Підмогильного в літературі сьогодні трактоване як урбаністичний, філософський, соціально-психологічний, інтелектуальний роман. Прозаїк у творі «цікавиться не людством, а людиною», оскільки зображує «цілісну» людину в єдності біологічного, духовного, соціального. Маргінальні проблеми розглядаються, на відміну від тодішньої прози, із психологічним заглибленням у взаємини міста й села.

Звернення В. Підмогильного до екзистенційних питань було новаторським не лише для української літератури, а й для світової. Автор поставив людину перед самим собою, примусив її заглянути в себе. Місто, яке підкорює Степан Радченко, головний герой твору, стає уособленням урбаністичної, сучасної культури, центром, до якого

стікаються всі найкращі в його розумінні потоки цивілізаційного розвитку. Автор розкриває світ цього героя з точки зору тисяч інших сільських хлопців, які прагнули відірватися від усталеного життя на селі та поринути у вир динамічного, з їх точки зору, буття міського населення. Таким чином, моделі буття героїв роману втілюють різнорідні, несхожі один на одного компоненти реального життя автора, його бачення сучасників, які пройшли через важкі події воєнних часів та у повоєнному житті адаптуються до нових часів: дехто з них живе минулим – ці образи втілюють стару епоху, що назавжди відійшла, але ще має окремі ознаки, вже не впливаючи на загальний розвиток подій.

У проєкції на сьогодні саме цю категорію можна зіставити із теперішніми представниками старшого покоління українців, які ще сподіваються повернутися в минуле мирне життя й готові будь-якими способами завершити війну.

Молодь, яка уособлює образ нових часів, абсолютно різнобарвна: традиційна, терпляча, амбітна та агресивна, але в пошуках свого призначення в суспільстві позбавлена колективної солідарності й здатна розв'язувати свої проблеми самостійно, розраховуючи лише на власні сили. Це наше молоде покоління, яке зустріло війну як новий виклик долі і здатне виробляти власну стратегію поведінки.

До різноманітної палітри персонажів також доєднується саме місто, як основне середовище існування кожного з них, саме великі міста сьогодні стають основними осередками життєстійкості в умовах війни. Велике місто, на тлі якого стає непомітна окрема людська особистість, що дедалі занурюється у власне я, переборюючи всі труднощі межової ситуації.

Антропологічна проблематика внутрішнього світу людини в романі «Місто» реалізується в межовій ситуації та потребує від героя значної емоційної наснаги, сміливості та інших рис модерної людини, а від сучасного читача – бажання захоплюватися цими ідеальними рисами та приймати ті карколомні обставини, у яких опинився герой, майже як свої.

Цілком очевидно, що В. Підмогильний мав інтерес до концепції психоаналізу Зигмунда Фрейда, підтвердженням цього є його розвідка «Іван Левицький-Нечуй (спроба психоаналізу творчості)», у якій автор робить дослідження життя звичайної людини, протиставляючи його життю людини творчої [3, с. 23]. Феноменом творчості Івана Нечуя-Левицького прозаїк захопився через його інтровертну сутність:

В. Підмогильного дивував той факт, що скромний, внутрішньо затиснутий І. Нечуй-Левицький написав твори неймовірної відкритості, щирості та реалістичності, у яких діють абсолютно протилежні його внутрішньому змісту персонажі, – волелюбні, пристрасні, затягі у своїх переконаннях і прагненнях. У цій розвідці В. Підмогильного основною стала думка про те, що автор може змінюватися під час творчого процесу й набувати абсолютно протилежних рис.

Отже, важливим питанням для В. Підмогильного було питання про причини й мотиви людських учинків, дій, душевних станів, про прихований їх зміст. Прозаїк зосередив художню увагу на внутрішніх психологічних мотиваціях людської поведінки, які розкриваються в моменти кризових ситуацій, і не завжди ці стани були пов'язані із трагічними переживаннями, до прикладу, такий стан може виникнути в часи творчої праці, роботи над твором.

Одним із експериментальних прийомів, яким скористався В. Підмогильний, стало застосування «маски» як способу позиціонування автора й героя в соціумі. У контексті українського літературного модернізму простежується тяжіння до створення в художній літературі образу втомленої, перенасиченої катаклізмами людини. Літературний герой модернізму занурений у себе, він споглядає та аналізує власні стани, здійснюючи в такий спосіб спробу перебороти суперечності, що викликані неможливістю узгодити своє бачення світу з тим, що існує насправді [5, с. 17].

Саме таке заглиблення в себе, таке пасивне споглядання породжувало у творах митців екзистенційні роздуми про сенс людського буття, які часто зводилися до розуміння абсурдності існування.

Через виникнення у свідомості митців передчуття трагічної приреченості людини, відчуття зневіри у можливості налагодження гармонійних стосунків з навколишньою дійсністю митці відшукують шляхи звільнення від пресингу обставин і передчуттів. Найоптимальнішим варіантом стає втеча від навколишнього світу через самозаглиблення. Модерністи в рамках цього феномена формують образ митця, відчуженої людини, яка приречена на одвічні пошуки й розпач від неможливості досягти омріяне.

Психологічне зображення у В. Підмогильного дуже часто будується як викриття прихованих шарів внутрішнього світу, тих спонукань і душевних порухів, які не лежать на поверхні, іноді не зрозумілі з першого погляду навіть самому героєві. Тому прозаїк порушує питання про причини й мотиви людських вчинків, дій, душевних

станів, про прихований їх зміст. Він зосередив художню увагу на внутрішніх психологічних мотиваціях людської поведінки в кризових станах.

Отже, основні категорії екзистенціалізму – це мотиви самотності, відчуження, абсурдності буття, що стали з'являтися у світовідчутті людини початку ХХ століття, сьогодні, на жаль, отримали своє продовження через втручання в долі людей війни.

Список використаних джерел

1. Демчук Н. *Портрет у прозі (мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу)*. Львів: Літопис, 1999. 44 с.
2. Денисюк І. О. *Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.* Київ: Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа», 1981. 216 с.
3. Деркач Л. М. *Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури»* / Л. М. Деркач. Київ, 2008. 22 с.
4. Єфремов П. Про роман В. Підмогильного «Місто». *Плуг*. 1928. № 9. С. 66–72.
5. Єфремов С. Валер'ян Підмогильний. У кн.: Єфремов С. *Історія української літератури*. Київ: Феміна, 1995. С. 661–666.
6. Кудря Г. М. *Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01* / Кудря Геннадій Миколайович. Харків, 2001. 187 с.
7. Куриленко О. А. *Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х рр. ХХ ст.* : дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / Куриленко Олена Анатоліївна. Харків, 2006. 203 с.
8. Мельник В. О. *Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті прози першої половини ХХ ст.* Київ: Віпол, 1994. 320 с.
9. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний. У кн.: Мовчан Р. *Письменники радянської України. 20-30 роки*. Київ: Рад. письменник, 1989. С. 111–117.
10. Мовчан Р. *Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі*. Київ: ВД «Стилос», 2008. 544 с.

Ігор ПАВЛЮК

*кандидат філологічних наук, доктор наук із соціальних комунікацій,
професор, провідний науковий співробітник
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України,
професор кафедри української преси
Львівського національного університету імені Івана Франка,
письменник,
м. Київ,*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8698-3498>

НАЦІОНАЛЬНЕ Й ПОСТНАЦІОНАЛЬНЕ В ЛІТЕРАТУРІ В КОНТЕКСТІ РОМАНУ «МІСТО» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО (ОКОПНИЙ ДИСКУРС)

Повномасштабна російсько-українська війна 2022 – 2025 років перевела дискусію про національне й постнаціональне з теоретичної площини у сферу екзистенційного вибору й культурного виживання. У ситуації прямої онтологічної загрози – фізичному існуванню людей, мовній, культурній та історичній тяглоті української нації – будь-яке абстрактне трактування постнаціонального втрачає легітимність. Воно або корелює з реальністю війни, або перетворюється на форму інтелектуальної втечі.

Національна тема в сучасній українській літературі воєнного часу не зникає, але зазнає принципового переосмислення. Вона перестає бути риторичною декларацією чи мобілізаційним гаслом і трансформується у форму внутрішньої відповідальності за мову, пам'ять і вибір. Саме у цьому сенсі постнаціональне не заперечує національного, а навпаки – виявляє його глибинну зрілість. Український письменник говорить національною мовою про досвід, який є зрозумілим і болісно близьким для будь-якої людини у світі, що зіткнулася з війною.

Український досвід війни актуалізував принципово інше розуміння постнаціонального – не як «після нації», а як випробування нації на здатність продукувати універсальні гуманістичні смисли в умовах граничного насильства. У цьому сенсі постнаціональне не протистоїть національному, а постає його найвищою формою зрілості. Воно можливе лише там, де нація не знищена, не асимільована і не редукована

до фольклорного або політичного маркера, а усвідомлює себе як живий культурний суб'єкт, відповідальний за власну пам'ять, мову й моральний вибір.

У воєнному контексті література перестає бути лише часо-простором естетичної гри чи ідеологічної репрезентації. Вона стає інструментом духовного опору, формою фіксації травми й способом збереження людського виміру в ситуації, що межує з культурним геноцидом. Саме тут постнаціональна оптика виявляється не в запереченні національного, а в здатності говорити з позиції нації, що захищається, мовою, зрозумілою світові – мовою болю, відповідальності, свободи і гідності.

Звернення до проблематики національного й постнаціонального у творчості Валер'яна Підмогильного не є для мене епізодичним чи ситуативним. Раніше аз грішний вже здійснював спробу комплексного осмислення місця Підмогильного в українському літературному процесі доби так званого «Червоного Ренесансу», зокрема в статті «Валер'ян Підмогильний в україномовній пресі 1920–1940 років у контексті “Червоного Ренесансу”», опублікованій у матеріалах IV Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-й річниці від дня народження письменника [1]. У тій розвідці я акцентував увагу на рецепції В. Підмогильного як мислителя антропологічного типу, автора модерної концепції людини, що формується на перетині національної традиції та універсальних європейських інтелектуальних моделей. Сам письменник принципово відмежовував таке бачення від етнографічного редукціонізму, наголошуючи на природності людини:

«Бо відколи людський розум почав абстрагувати, людина безнадійно шлях природності покинула, і повернути її знову на цей шлях можна тільки відтявши їй голову. Самі зміркуйте: як може людина руйнувати природу, поза собою, не руйнуючи природності в собі? Кожне дерево, зрубане на землі, показує, що щось природне підтято вже і в людській душі» [2, с. 117].

Оцей мій тезовий дискурс – логічне продовження-поглиблення цих досліджень, перенесених у ширший контекст сучасних дискусій про мультикультуралізм, фронтір і постнаціональні ідентичності.

1. На початку XXI століття (час нової культурної синтезії, виликів ідентичності) людство вступило в епоху інтенсивної й багатовимірної глобалізації, яка охоплює всі сфери суспільного життя: економіку, комунікації, соціальні структури, інформаційні практики, культурні процеси. Феномен глобалізації не є лише технічним (аж до

демонічної з'яви ШП) чи інформаційним прогресом. Це передусім нова антропологія, новий спосіб існування людини у світі, де інтенсивно зростає взаємозалежність і взаємопроникнення культур.

«Вийшов він з тим самим тоскним острахом, як і ступав був уперше на ґрунт міста. Майдан видався йому тіснішим, будівлі – важчими й суворішими, низьке осіннє небо – вигнутим, безконечним бруком. Він раптом відчув за першою лавою кам'яниць ще безліч по горбах і долинах, безліч розкиданих у велетенському обводі похмурих осель, що з них кожна криє в собі несподіванку й загрозу; відчув плутану мережу вулиць, де можна блукати години й дні в тих самих прямокутних переходах, блукати до сліз і знемоги по оголеному каменю, що назначив обрїй зубчастими рисами; відчув ті невидимі мури, що стали для нього на межі степів, і схилив переможений погляд, благаючи замирення. Він стомився» [2, с. 103].

У цих умовах література – як один з найчутливіших індикаторів духовних процесів – переосмислює власну природу, функції та можливості. Перед письменником постає вимога не тільки відчувати свій народний і культурний ґрунт, а й орієнтуватися у світових ідеях, дискурсах, викликах. Саме цю ситуацію внутрішнього «розриву» між народним, ґрунтівським та інтернаціональним, глобалізаційним художньо зафіксував Підмогильний у своєму героєві, який одривався від ґрунту, але ще не знав, на чому стоятиме...

2. Сучасна українська література переживає особливо складний період духовного самовизначення. Війна, гібридні форми колоніального тиску, масова міграція, одночасне зростання видимості України у світі створили ситуацію, коли національна й постнаціональна оптики існують не конфліктно, а синтетично. Однією з ключових фігур цього діалогу, попри історичну дистанцію, є Валер'ян Підмогильний – письменник, який випередив час і запропонував національно-модерну концепцію української людини у світі. Його Степан Радченко постає як «українська людина модерну», що прагне бути частиною великого світу, зберігаючи відповідальність за власний вибір.

3. Глобалізація як культурна парадигма та виклик духовності сприяє створенню єдиного інформаційного горизонту подій, де цінності, міфи, способи самовираження набувають універсального характеру. У цьому світі особливої ваги набуває ідея самотворення особистості, яку, якщо звести роман місто до афоризму, можна сформулювати так: «Найбільша поразка людини – це втеча від самої себе».

Ця формула виводить прозу В. Підмогильного в площину європейського екзистенційного дискурсу, не нівелюючи її національного ґрунту. Тобто відображає концепцію модерно-фронтирної української людини, здатної формувати автономну ідентичність у тенденційно глобалізованому світі.

4. Постнаціональна оптика в літературі у воєнному контексті (2022–2025) дозволяє по-новому прочитати роман Валер'яна Підмогильного «Місто» в перспективі воєнного XXI століття. Головний герой Степан Радченко постає не як етнографічний образ «українця», а власне як тип модерної особистості, що прагне самореалізації в умовах агресивного, ворожого простору. Його боротьба з містом, драматичний досвід втрати моральних опор і спроби самотворення резонують із досвідом людини воєнного часу, яка змушена приймати рішення в ситуації радикальної нестабільності та загрози.

Особливої ваги в цьому контексті набуває принципове розрізнення постнаціонального та космополітизму «без коріння». Для України 2022–2025 років постнаціональна перспектива можлива лише як надбудова над утвердженою національною ідентичністю, за яку сьогодні сплачено надзвичайно високу ціну. Відмова від мови, історичної пам'яті чи культурної традиції в умовах війни означала б не відкритість світу, а капітуляцію перед насильством. Таким чином, постнаціональне в сучасній українській літературі воєнного часу варто розуміти як форму гуманістичного опору: здатність говорити з позиції нації, яка захищається, мовою універсальних цінностей і відповідальності перед людством. У цьому вимірі творчість Валер'яна Підмогильного постає як інтелектуальний і моральний ресурс, що дозволяє осмислювати український досвід війни не лише як національну трагедію, а як частину глобального екзистенційного досвіду сучасності.

5. Валер'ян Підмогильний як український модерніст був одним з перших українських авторів, який органічно інтегрував європейський інтелектуалізм, психологізм, урбаністичний досвід і національну ментальність. Місто в його прозі постає як простір випробування волі й розуму, як окремих топос для українізації, інший, ніж у селі, але не глобалізаційний:

«— А селян теж будуть українізувати? — боязко спитала Ганнуся.

Інструктор м'яко посміхнувся.

– Виходить, що й їх треба. Бо скажіть по правді – який з дядька українець?

Степан не витерпів і енергійно втрутився в розмову.

– Ви помиляєтесь, товаришу, – сказав він до інструктора, – українізація повинна скріпити змичку міста й села. Пролетаріат мусить...» [2, с. 23].

6. Валер'ян Підмогильний – художній «міст» між Україною і світом – був одним із перших українських митців, хто сформував образ українця як громадянина світу, який при тому старався не втратити національного коріння. Його гуманістична й екзистенційна позиція підсумовується жорсткою етичною формулою: *«Ми вийшли з минулого й сумуємо за ним. І в любові до нації є теж сум за минулим. Основне в нації – це спогад. До нації прилучається тільки той, хто психічно з'єднався з її минулим. Через те, власне, й не важить нічого, ким хто народився. Це момент суто механічний, це штамп на бланкові, де ще нічого не написано. Бо належним до нації не родяться, а робляться»* [3, с. 67].

Роман Валер'яна Підмогильного «Місто» зокрема у цьому ракурсі постає як текст, що випередив власну епоху й набув нової актуальності у XXI столітті. Степан Радченко репрезентує тип модерної української людини, поставленої перед необхідністю самотворення у ворожому, агресивному просторі. Його боротьба з ворожим йому світоглядно містом, моральні компроміси й внутрішні поразки зчитуються сьогодні як метафора людини, змушеної робити вибір у ситуації екзистенційної нестабільності, війни, де кожне рішення має антропологічну й етичну вагу.

Підмогильний принципово відмовляється від етнографічного редукціонізму й водночас не розчиняє національне в безликій універсальності. Його концепція людини ґрунтується на усвідомленні того, що належність до нації – не біологічний факт і не ідеологічний штамп, а процес духовного й морального самотворення. Саме така позиція в умовах війни набуває особливої значущості, адже протистоїть логіці імперського знеособлення та насильницького стирання ідентичностей.

Отже, творчість Валер'яна Підмогильного може бути прочитана як інтелектуальний ресурс воєнного часу, що дозволяє осмислити український досвід не лише як локальну національну трагедію, а як частину глобального екзистенційного досвіду сучасності. Постнаціональна перспектива в цьому випадку не заперечує національного, а захищає його від знищення, інтегруючи український голос у світовий

гуманістичний діалог без втрати коріння, пам'яті й відповідальності. Саме в такому напруженому полі між виживанням і універсальністю, між національною самозахисністю та відкритістю світу роман «Місто» засвідчує свою тривалу актуальність і підтверджує статус Валер'яна Підмогильного як одного з ключових українських мислителів антропологічного модерну, медіума між національним та постнаціональним егрегорами в літературі.

Список використаних джерел

1. Павлюк І. З. Валер'ян Підмогильний в україномовній пресі 1920–1940 років у контексті «Червоного Ренесансу». *Матеріали IV Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-й річниці від дня народження В. Підмогильного*. Дніпро: Нова ідеологія, 2021. С. 24–29.

2. Підмогильний В. *Місто*:

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=76>

3. Підмогильний В. *Невеличка драма*:

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1909>

Тетяна ТКАЧЕНКО

докторка філологічних наук, доцентка

завідувачка кафедри гуманітарних та фундаментальних дисциплін

Київського інституту бізнесу та технологій

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4965-5107>

ГРОМАДЯНСЬКИЙ ВИМІР ІДЕНТИФІКАЦІЇ У МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Циклічність української історії насправду вражає. Зараз повторюються-продовжуються події, що відбувалися 100 років тому. Так само посилюється проблема формування та утвердження самобутньої нації, випробовується державотворча стійкість і постає питання самоідентичності, тобто взаємодіють особистісний, громадянський та національний рівні. Перипетії перших десятиліть ХХ ст. є осердям малої прози Валер'яна Підмогильного, який ретельно студіює психологічний портрет сучасників крізь призму революцій та воєн. Осердям його творчості завжди є людина, яка має зробити вибір, що визначає

© Ткаченко Т., 2026.

напрям ідентифікації. Розпочатий процес може бути завершеним або залишитися незакінченим з об'єктивних (добровільне / насильницьке фізичне знищення, духовний суїцид через зовнішні чинники) або суб'єктивних (внутрішні конфлікти, філістерство, ренегатство) причин. Тому варто дослідити етапи ідентифікації та її результати крізь призму актуальних для сьогодення тогочасних колізій, аби не лише збагатити візію художнього ідіостилю видатного представника «розстріляного відродження», а й зрозуміти сучасні амбівалентні тенденції, що домінують в українському соціумі.

Зображуючи криваві десятиліття минулого століття, коли відбувалося тотальне знецінення людського життя, особливо належного до колоніального народу індивіда, Валер'ян Підмогильний презентує галерею образів, які разом формують цілісну картину й психологічний зріз українського суспільства.

Умовно можна виокремити групи персонажів – репрезентантів певної поведінки, орієнтирів, узагальненої характеристики. Численну когорту періоду випробувань становлять філістери, ідентифікація котрих завершується рівнем тварини. Керуючись шлунковою філософією, вони не зважають на будь-які зовнішні перипетії (локальні чи масштабні), не переймаються політичними, економічними чи соціальними питаннями, а зосереджені лише на власних фізіологічних потребах. Найяскравішим представником цієї групи постає герой твору «Собака». Виклад – внутрішній монолог, який час від часу переривають нетривалі події або дії персонажа. Письменник показує крізь призму роздумів чоловіка його шлях до інстинктивного керування-виживання. Поринувши у книжки та збудувавши із вигаданого світу фортецю («паперовий мур»), він виявився не здатним адаптуватися до нових умов та захистити «Я». Усвідомлена неміч викликає ненависть до всіх і всього. Замість боротьби та зміни ситуації герой шукає легкого і швидкого заробітку задля насичення шлунку, визнаючи перемогу ковбаси над Кантом і Ніцше. Символічним є закінчення, що корелює з назвою твору та сутністю персонажа. Забраний з вулиці пес, який має стати джерелом фінансової манни небесної для героя від його ілюзорних господарів, уповні відбиває портрет чоловіка, який перетворився на тварину, ссавця без мислення, почуттів (крім ненависті й байдужості), планів, мети, тобто відбулась поступова добровільна деградація освіченого індивіда, що змирився зі своєю нікчемністю.

Подібними тварними інстинктами керується герой твору «Проблема хліба», який відкидає морально-етичні принципи заради виживання. Невдала спроба спекуляції спонукає до крадіжки й побиття літнього господаря баштану, а мрія щасливого життя реалізується в ролі альфонса старшої жінки. Знаковим виступає обрамлення художнього тексту на рівні персонажів. На початку оповідання хлопець розмовляє з повією. Вони співчують одне одному через нестерпні соціальні умови, бажаючи знайти комфортний спокій. Наприкінці герой сам стає повією, бо продає тіло за сите існування в теплій хаті. Тому логічним фіналом ідентифікації стала суцільна деструкція ества, перетворення людини на істоту, керовану інстинктами.

В оповіданні «Син» відображено голод 1920-х рр., коли селяни були приречені на глобальне вимирання. Байдужість, зокрема й з-поміж найрідніших, зумовлена безнадією та приреченістю. Виживають лише заробітчани, якщо не вкрадуть дорогою продукти, та ренегати, що вміють співпрацювати – бути корисними, визискуючи своїх, – із будь-якою владою. На відміну від персонажів попередніх творів, герой залишається людиною, опікуючись ледь притомною матір'ю. Хлопець голодує, залишаючи їжу для неньки, рідна і забезпечена дочка котрої радить брату дати старенькій померти, розпустивши чутки про людоїдство. Наклеп і забрана у вже мертвої матері пайка висотує решту жевріючого життя героя. З одного боку, фінал твору залишається відкритим, але з другого боку, навряд юнак має час і сили продовжувати існувати.

Протиборство фізіології та мислення, моралі, почуттів є пріоритетним для більшості протягом соціальних катаклізмів. Обираючи домінування інстинктів, індивід стрімко деградуватиме від людини до тварини. Опираючись тварній сутності за найважчих перипетій, особа має шанс зберегти ество, хоча й ціною життя. Обидва чоловіка є досить сильними, аби працювати фізично, шукати роботу й заробляти, але вони обирають роль жертв і нахлібників, мов хтось їм винен. Натомість юнак, позбавлений через догляд за матір'ю можливості надовго лишати домівку, спирається на мораль і совість, його «Я» – стійке і стале.

Окрему групу становлять конформісти-невдахи, які не змогли вповні вписатись у новий устрій, але намагаються бути в соціумі. Колишня власниця маєтків пані Ївга спокійно сприймає революційні зміни (вбивство чоловіка, спочатку затишне помешкання у місті, а

потім ліжко в занедбаній хаті, хамство і глузування підлітка, зникнення сина, хворобу), вважаючи справедливими всі випробування, що, на її думку, постають ціною розкошів. Ілюзія самопожертви зумовлює пріоритет фаталізму, плеканого й сталого, коли жінка, ще здатна працювати й жити, власноруч витворює олтар своїх уявних страждань, покійрно сприймаючи нице існування.

Подібна історія відбулася зі старою Веледницькою – героїнею твору «З життя будинку». Проте ця пані плекає надію на помсту і наполегливо чекає слушної миті, збираючись відновити статус накопиченим і схованим багатством. Її опір виявляється в мовчазному прокльоні, самоприниженні у жебрацтві та відкиданні звичних людських норм (гігієна, чистота, здоров'я тощо). Людина перетворюється на істоту як на фізичному, так і на духовному рівні, виправдовуючись зовнішніми умовами.

Нівеляцію переживає колишній директор гімназії у творі «Сонце сходить», підпорядковуючись новим керівникам, приймає подружні зради, принижується перед коханцем жінки, оскільки боїться втратити роботу та комфортне існування. Усвідомлюючи свою безхребетність, визнаючи себе нулем і додатком до життя інших, чоловік тікає на город, поринає в безлюддя, коли може згадати не лише втрачене (статус, почуття, людей), а й на мить повернути сутність. Найгірше в тому, що батько розуміє провину перед сином, який живе в брехні, дедалі сильніше зневажає тата, розвиваючи лицемірство та пристосуванство. Знаковою постає назва твору в контексті міркувань героя: величний схід сонця дисонує з індивідом, який обрав навколішки замість повного зросту.

Ідентифікація осіб завершилася деконструкцією «Я» – істота, що вибрала роль жертви як форми існування.

Групу персонажів, які раціонально сприймають будь-що, зосереджуючись тільки на своїх обов'язках, найвиразніше втілено в оповіданні «В епідемічному бараці». Персонал установи щоденно виконує потрібні процедури: від лікування до поховання хворих. Прикметно, що автор показує особисті колізії всіх, крім лікаря. Драматична історія невдалих стосунків і сліпий син Ганнусі, набожний фанатизм Одарки, романтичні пригоди Прісі й начальника станції, утечі в риболовлю від ненависної роботи Явтуха, музичні спалахи духовного єднання села (церковного нічного сторожа) і міста (учителя) в мелодії скрипки зіставляються з кропіткою рутинною втомленого професіонала, який не дозволяє собі ані відпочинку, ані виправдань щодо

пліток, ані докорів співробітникам. Якщо Великодні дзвони засвідчують свято надії, то в епідемічному бараці триває повсякденна робота, позбавлена сподівань і заповнена одноманіттям. Тож ідентифікація відбулася в герметичному вимірі, самоідентичність і громадянська функція без національних орієнтирів.

Валер'ян Підмогильний показує, що для більшості громадське поступається особистому навіть у часи вирішальних політично-соціальних перебудов країни. Але представники цієї маси відрізняються. Скинуте панство живе минулим, уперто відкидаючи сьогодення («Третя революція»). Керовані споживацтвом ладні на все заради задоволення примітивних фізіологічних потреб («Старець»). Чимало людей через неосвіченість чи обмеженість не розуміє цілі боротьби різних сил або мету ідеологічних дискусій («Дід Яким», «На селі»). Наділені мораллю зберігають людяність попри випробування. Виконавці зосереджуються лише на якісному дотриманні службових обов'язків («П'ятдесят верстов»). Однак названі групи зупинилися на особистому чи, якнайширше, на громадському рівні, не перетинаючи громадянсько-національну межу. Натомість у «Комуністі» зображено ренегата, який постійно жонглює масками жертви, свідка й ката, відмовляючись від коріння, дбає не тільки про власне комфортне життя і безпеку, а й прагне здобути статус, аби могли безкарно вбивати, загарбуючи чуже майно і демонструючи свою вищість (всевладдя). Його ідентифікація буде нескінченним процесом, оскільки відсутня ідентичність через брак будь-якого зв'язку (належності) та стрижня.

Національно орієнтований свідомий громадянський вибір, не лише само-, але й етноідентичність, що викристалізовується протягом ідентифікації в боротьбі з еством і зовнішнім світом, представлений персонажами з виразними індивідуальними характеристиками.

Іван Босий з однойменного твору представляє образ юродивих, які часто сприймалися посланцями вищих сил, адже відкидали матеріальне, обираючи духовне просвітлення оточення. Мудрі слова стають запорукою шани, благословення повстанцям – свідомим вибором громадянської позиції. Змістовою кульмінацією виступає протистояння комуніста і Босого, битва поглядів чоловіків, у якій перемагає народний пророк. Тож його фізична смерть від переможеного супротивника є перемогою духу й викриттям нищості вбивці.

Образи повстанців мають особливу художню палітру. Передусім варто виокремити новачків-добровольців. Письменник

окреслює причини долучення до національного війська, розкриваючи мотивацію, отже, сутність персонажів. Так, в оповіданні «Гайдамака» зображено двох гімназистів: перший хоче безкоштовну зброю, другий тікає від себе. Саме постать останнього стає осердям твору, бо представлено два виміри битви: зовнішній (червоногвардієць – Олесь) та внутрішній (гімназист – гайдамака). Розстріл виступає головною перевіркою обох протистоянь, коли бажання благодати помилувати поступається самоповазі. Сльози через приниження (побивши, відпустили «нікчому») стають своєрідним катарсисом і поштовхом до самоідентифікації, результат якої лишається читачеві, автору й самому герою невідомим.

У циклі «Повстанці» зосереджено фрагменти із життя побратимів. Тут новачками виступають передусім селяни, які насправду становили більшість у загонах, що зумовлено руйнуванням системи у стихійних кривавих повстаннях із різними цілями: грабунок, влада, нація. Цікаво, що кожний нарис має змістову доміную. «Ідуть» вражає тишею, відповідною важливому рішенням долучитись до повстанців, залишивши родину заради кращого для дітей. «У штабі» вирують емоції, лунає сміх, який видає тривогу і водночас постає психотерапією, заряджає добровольців. «Перед наступом» панує ніч – мрії про особисте і громадське, про національне та загальнолюдське, час операцій, що перетворюють сонно мрійливу громаду на потужне військо – «*Ходім! І враз ніби став день!*» [1, с. 14] «Пожежа» насичує вогнем, який панує скрізь (палає будівля, палає вир боротьби, палають очі). Крайній п'ятий нарис «Отаман Кремнюк» є художнім обрамленням циклу. Степ – межа між селом та повстанським загоном у першому творі «Ідуть» і символічне матеріальне втілення духовного «Я» повстанця в останньому творі циклу. Розкриваючи хорунжому чинники своєї ідентифікації, отаман заражає степом – архетипом українства, символом свободи, протиставляючи соціалістичній утопії мрії повстанську правду. Сугестія Кремнюка захоплює та запалює Лободу, який відкриває підсвідоме табуйоване, відчувши народну кривду і сміливо йдучи у вир жертвовного всеспалення. В історії очільника зображено шлях повстанця: від селянина до лідера-проводиря, від індивіда до громадянина, від само- до етноідентичності. Фрагментарність циклу зумовлена темпоритмом тогочасного життя, коли стрімка зміна влади вимагала швидких рішень (активність або статичність, дія чи самоізоляція). Поступова чуттєва градація (тиша – сміх – вогонь – свобода) висвітлює поступ особи та громади,

підкреслюючи початок (спалахи національного «Я») і фінал (впевненість в істинності шляху) в особистому та громадянському вимірах ідентифікації.

Валер'ян Підмогильний показав у малій прозі своїх сучасників, які, як і ми сто років потому, жили в часи значних потрясінь, коли так само вирішувалася доля країни, що прагнула відновити й захистити державність. Відображаючи основні етапи ідентифікації, прозаїк виокремлює низку причин, що зумовили брак потужної громадянської когорти, яка би могла кількісно та якісно перемагати партійну брехню, що викрито в нарисі «За день». Герой побував на двох зібраннях своїх співвітчизників. Перше відбувалося в ошатному селі, у церкві, куди люди несли останнє, сподіваючись на диво з небес та омріяний рай, в якому переконував священник. Друге – у зруйнованому і розграбованому місті, в Робітничому Палаці, де збирали внески пролетаріату для світлого комуністичного майбутнього. Рефреном твору стають слова спостерігача й учасника: «Не руште оман...», що вказують на проблеми українства. Окрім розкритих у проаналізованих текстах ренегатства, байдужості, споживацтва, конформізму, крайнього індивідуалізму, нам властиві оперття на будь-кого, крім себе, брак єдності, відсутність критичного мислення та надія без дії. Тому ідентифікація неможлива без свідомого бажання самої людини, яка має обрати між маріонетковим існуванням без ідентичності й усвідомленим граничним буттям із громадянським підґрунтям, що визначає само- та етно-ідентичність.

Циклічність національної історії зумовлена передусім внутрішніми сумнівами і страхами співвітчизників. На цьому наголошував геніальний психолог-прозаїк Валер'ян Підмогильний, але зараз українство має шанс пройти ідентифікацію та нарешті утвердити ідентичність – особисту й державну.

Список використаних джерел

1. Валеріян Підмогильний. *Повстанці й інші оповідання*. Прага – Берлін : Нова Україна, 1923. 48 с.
2. *Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. Олена Галета*. Київ : Факт, 2003. 430 с.
3. Мельник В. О. *Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття*. Київ : Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. 318 с.

4. Підмогильний В. *Історія пані Ївги: оповідання, повість* / упоряд., авт. передмови і прим. В.С. Коцюк. Київ: Веселка, 1991. 173 с.
5. Підмогильний В. Комуніст. URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Pidmohylnyi/Komunist/> (дата звернення: 20.12.2025)
6. Підмогильний В.П. *Оповідання. Повість. Романи* / вступ.ст., упоряд. і приміт. В.О. Мельника; ред. тому В.Г. Дончик. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.
7. Самі про себе. Автобіографії українських митців 1920-х років / упоряд. Раїса Мовчан. Київ: Кліо, 2015. 640 с.

Ольга ХАРЛАН

*докторка філологічних наук,
професорка кафедри української та
зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету,
м. Запоріжжя*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5760-9085>

ГЕОГРАФІЯ ІЗОЛЯЦІЇ ТА МЕНТАЛЬНА КАРТА КРИЗИ В ОПОВІДАННІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ»

Творчість Валер'яна Підмогильного (1901 – 1937) є, напевно, найбільш досліджуваною як його сучасниками, так і наступниками. Не перестає вона цікавити літературознавців в наші дні. Серед його сучасників можемо назвати статті М. Доленга [3], П. Єфремова [5], А. Музички [7] та багатьох інших. Бібліографія праць, у яких ідеться про цього автора, розширюється після його трагічної смерті спочатку в діаспорних працях, а з кінця 1980-х вже й у «материковій» Україні. Дослідження В. Мельника [6], М. Гарнавського [14], Ю. Шевельова [15] є невеликою частиною з численних студій про Валер'яна Підмогильного. Серед колективних видань можна назвати книгу «Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій» [4], упорядковану Оленою Галетою, видання збірника наукових праць Дніпровського національного університету

© Харлан О., 2026.

імені Олесь Гончара, присвячені річницям уродин письменника [12; 13].

Оповідання «В епідемічному бараці» досліджувалося як в контексті прози Підмогильного загалом, малої прози епохи зокрема, є також і окремі розвідки про цей твір [16]. Ольга Юречко зауважує: *«З погляду ідейного спрямування, оповідання “В епідемічному бараці” є цінним насамперед тим, що автор показує читачеві стан речей, який викликає в душі людини могутній стихійний протест. Цей протест, можливо, був би нам нецікавий, якщо б зводився лише до відстоювання власних прав та інтересів, однак він тим і цінний, що базується ще й на відмові бути байдужим до чужого лиха»* [16, с. 250].

У цій розвідці буде проаналізована просторова організація оповідання Валер'яна Підмогильного «В епідемічному бараці» як модель зовнішньої та внутрішньої ізоляції, а також будуть виявлені особливості формування ментальної карти кризи, що відбиває історичний злам, розщеплення свідомості й трансформацію ціннісних орієнтирів персонажів у замкненому просторі. Перше видання твору, який був написаний у 1920 р., здійснено 1921 р. в альманасі «Вир революції» [8], а в 1922 р. в «Українській накладні» Якова Оренштайна надруковано в Німеччині [9]. У передмові до цього видання Василь Верниволя (Василь Сімович) писав: *«І справді – Підмогильний чи не найвищезначніща поява в нашій белетристиці післявоєнної доби. У своїх нарисах він являється незвичайно підмітливим, тонким місцем у малюванні глибоких психічних переживань і настроїв сучасного покоління, придушеного важким життям буденщини»*¹[9, с. 3]. І продовжував: *«Основа нарисів Підмогильного сіра, темнувата, тон його мови – сумовитий, але ж із них б'є щось живе, нове, цікаве, як нове й цікаве те життя, що тепер витворюється на Україні»* [9, с. 3]. Більше про історію та обставини публікації оповідання можна прочитати в примітках до видання творів В. Підмогильного 1991 р. в серії «Бібліотека української літератури» [10, с. 748-750]. *«Ймовірно, – пише упорядник В. Мельник, – матеріалом для оповідання стали події, що відбулися в рідному селі письменника. Катеринославська газета “Український пролетар” від 14 березня 1920 р. в одній із кореспонденцій повідомляла, що в с. Чаплі Любимівської волості Новомосковського повіту восени 1919 р. лютував сипний тиф. “Люди мерли без ліку”, – писав очевидець»* [10, с. 748].

¹ Використовується правопис оригіналу.

Оповідання постає як показовий текст, у якому замкнений простір карантинного бараку стає моделлю суспільства перехідної доби. Важливо, що просторовий поворот у гуманітаристиці актуалізував увагу до художньої репрезентації локусів як носіїв ідей, цінностей та історичних травм. Фіксуючи «поворот просторовий / топографічний», Ельжбета Рибіцька стверджує, що такі траєкторії *«ведуть у різні терени письменства та літературних досліджень»* [11, с. 339]. Уже перші сторінки твору окреслюють барак як ізольований, майже відчужений від світу осередок страждання. Простір у цьому випадку формує тип мислення персонажів і структурує їхні ментальні карти.

Проблема кризи та ізоляції людини в літературі ХХ століття осмислюється в межах кількох взаємодоповнювальних теоретичних парадигм – екзистенціалізму, теорії модерного роману, концепції лімітальності, *trauma studies* та *spatial turn*. Залучення цих підходів дозволяє інтерпретувати художній простір не як нейтральне тло подій, а як структурний чинник формування ментальної карти персонажа.

Епідемічний барак, описуваний автором у творі, розташований поза селом, на підвищенні, звідки видно поселення й річку: *«У вікно з пригорка їм видно було село, що починало вже ховатись за розквітлимими деревами. Невидимою, але відчутливою хмарою скупчилась над селом пошесть та гнала до ненависного всім барака брочки з жовтими тремтячими людьми»* [10, с. 94–95]. Така локалізація створює символічну дистанцію, адже барак винесений за межі «нормального» життя. Село живе своїм ритмом, тоді як у бараці панує стогін, запах ліків і близькість смерті.

Просторова опозиція «барак – село» формує географію ізоляції. Барак стає територією вигнання, де люди перебувають у стані соціального й екзистенційного відчуження. *«Усі простори наших мінутних самотностей, простори, в яких потерпали і збагнули самотність, прагнули до самотності і втішались в ній, перебувають у нас незабутніми»* [1, с. 94], – пише Г. Башляр. Архітектурна організація простору, а це дерев'яні, нашвидкуруч збиті ліжка, вузькі покої, чергова кімната-аптека, підкреслює тимчасовість і крихкість існування.

В. Підмогильний моделює ситуацію, де ізоляція має не лише фізичний, а й соціальний вимір, адже хворі відрізані від родин, родичі можуть з ними бачитися лише у визначений час: *«Перед бараком скупчувалися баби – родички хворих, з глечиками й пакунками в руках. Приносили воду з далекої криниці й вірили, що та вода трохи цілюща»*.

Їх пускали на побачення тільки о другій годині, а тому вони поки що порозсідались на довгій лаві в затінку та обговорювали різні значні події» [10, с. 95]. Медичний персонал також живе в режимі своєрідної ізоляції, що поступово деформує їхню чутливість. Таким чином, барак перетворюється на лімінальний простір – межу між життям і смертю.

Епідемія у творі зображена і як медичний факт, і як історичний симптом. Тиф, занесений із фронтів Першої світової війни, «гуляв» українськими селами з 1917 р., розгорілася епідемія, особливо в українському війську, з 1919, але в історичному вимірі ці ж роки стали роками суспільного повороту, що визначив майбутнє українського суспільства. Післяреволюційна доба постає як час масової дезорієнтації, руйнування усталених норм.

Хронотоп барака – це хронотоп очікування смерті. Автор змальовує хворих, які лежать у напівмаренні, у той час, як лікар механічно вимовляє латинські назви ліків, а фельдшер фіксує ці записи, щоб потім підготувати ліки; однак ніякого співчуття ніхто з присутніх не відчуває. Кульмінацією знецінення сакральної межі між життям і смертю стає похорон червоноармійця: його ховають без хреста, а дядька Микиту більше турбує *«східний вітер і суша, яку він нагонив»* [10, с. 101], як смерть людини. *«Дядько Микита докопав яму й сів на краю її закурити. Явтух вистругав пужално. – Давайте ховати, чи що, – запропонував дядько Микита, сплюнувши недокурка в яму. Двома линьками спустили ящика на дно, швидко загорнули та вталували над ним землю. – Без хреста? – спитав дядько Микита, вилізаючи на тачку. – Гей, – крикнув Явтух, не дочувши його питання. Червоноармієць лишився позаду»* [10, с. 101]. Так фронтір між життям і смертю втрачає трансцендентний вимір. Великодній епізод, коли дзвони лунають із села, а в бараці нічого не змінюється, підсилює відчуття розриву між сакральним календарем і реальною історією, тому що Воскресіння не торкається ізольованого простору, а барак функціонує як антипростір порятунку.

У межах одного простору співіснують різні ментальні карти, що відбивають кризу цінностей. Одарка Калинівна репрезентує сакральну карту світу. Вона намагається вписати барак у вертикаль Божого промислу, розвішує ікони, молиться за грішників. Однак її віра трансформується: від благання вона переходить до переконання в проклятті людей, а Бог у її свідомості стає суворим Нареченим, перетворюючи таким чином духовний фронтір на внутрішню ізоляцію. Ганнуся формує секулярну мапу буття. Вона заперечує Бога,

пояснюючи його як вигадку слабких. Її світ – це горизонталь тілесності й материнства; вона прагне виховати сина поза страхом перед трансцендентним. Її ментальна карта – карта автономії, але й самотності. Ментальна карта Прісі вибудовується як нестійка і фрагментарна. Прісія втілює тілесно-емоційну модель: її життя розгортається між бараком і садом, між роботою і нічними зустрічами. Вона чутлива до краси, сміху, пісні, але переживає кризу ідентичності, у її досвіді ніч постає простором пристрасті. Лікар символізує раціоналістичну дистанцію. Формою захисту для нього стає позірне байдужість, коли він беземоційно робить обхід у бараці, сідає на першу підводу з багатьох і їде в села надавати медичну допомогу, відмовляючись від плати за це, він навіть відмовляється від квітів як знаку емоційності. Можна стверджувати, що його внутрішній простір змальований як простір професійного нігілізму. Лікар переконаний у вічності пошесті як гарантії власної необхідності. Слова лікаря *«Пошесть завсіди буде, як не на Україні, то в Китаю або ще десь»* [10, с. 113] сучасні автори з гумором трактують як «іронічне пророцтво про новітній коронавірус» [2]. Таким чином, барак стає ареною зіткнення різних поглядів на світ, що не інтегруються в єдину систему, а криза простору віддзеркалює кризу свідомості.

Контраст із замкненістю барака створюють відкриті ландшафти: степ, річка, коса. Степ символізує байдужу, величну природу, що існує поза людським стражданням, річка – образ переходу, руху, можливості втечі, на косі фельдшер знаходить альтернативний простір існування, а його втеча стає спробою вийти за межі географії ізоляції, щоб повернутися до стихійної єдності з природою. Однак ці відкриті простори не скасовують кризи, а лише виявляють її масштаб: велична природа байдужа до людських трагедій, а отже, не стає порятунком.

Мотив «мертвого Бога» проходить через увесь текст: молитви Одарки Калинівни залишаються без відповіді; великодні дзвони не змінюють стану барака; традиційна духовна географія з її чіткою вертикаллю «земля – небо» руйнується. Світ оповідання – це світ, у якому сакральне втратило авторитет, адже люди або механічно дотримуються обрядів, або відверто заперечують їхню необхідність. Таким чином, фронтір між вірою і безвір'ям стає внутрішнім полем боротьби.

Епідемічний барак відтворює структуру суспільства революційної доби. Тут є влада (лікар), виконавці (фельдшер, сестри), маса страждених (хворі), однак ця структура позбавлена моральної

єдності, тому що тримається лише на функціональності. Ізоляція стає способом існування не лише для хворих, а й для всіх персонажів, тому що кожен із них замкнений у власній ментальній карті, неспроможний до повноцінної комунікації. Географія ізоляції перетворюється на антропологічний стан.

Оповідання Валер'яна Підмогильного «В епідемічному бараці» репрезентує замкнений простір як модель історичної та духовної кризи. Барак постає межею між життям і смертю, а його географія ізоляції формує специфічну ментальну карту, у якій зруйновано сакральну вертикаль і порушено зв'язок між людиною та спільнотою. Просторові опозиції «барак – село – степ», «замкнене – відкрите», «сакральне – профанне» структурують художній світ твору й відбивають кризу перехідної епохи. Крім цього, барак стає мікромоделлю суспільства, що втратило цілісність і перебуває у стані моральної лімінальності. Таким чином, географія ізоляції у творі Валер'яна Підмогильного є не лише топографічною характеристикою, а формою осмислення історичного зламу й екзистенційної самотності людини часів революційних зрушень.

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Дім. Поетика простору / пер. з франц. О. Кузьменка. *Українські проблеми*. 1994. № 4–5. С. 92–96.
2. Горбик Р., Примаченко Я. *В епідемічному бараці: пандемія та диктатура в українській літературі 1920 р.*
URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/5ea02f4dc7323/>
3. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності (З приводу творів Валер'яна Підмогильного). *Червоний шлях*. 1924. № 4–5. С. 264–272.
4. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій* / упоряд. О. Галета. Київ: Факт, 2003. 432 с.
5. Єфремов П. Поет чарів ночі. *Молитва Богу невідомому: Літ.-критич. статті* / упор. М. Чабан. Дніпропетровськ: Вид-во газети «Зоря». 1993. С. 31–41.
6. Мельник В.О. *Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття*. Київ: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАНУ, 1994. 320 с.
7. Музичка А. Творча метода Валеріяна Підмогильного. *Червоний шлях*. 1930 р. № 10, 11–12. С. 63.
8. Підмогильний В. В епідемічному бараці. *Вир революції: Мистецький збірник губнаросвіти* / ред. В. Поліщук. Катеринослав, 1921. С. 43–53.

9. Підмогильний В. *В епідемічному бараці*: нарис. Київ–Ляйпціг: Українська накладня, 1922. 52 с.

10. Підмогильний В.П. *Оповідання. Повість. Романи* / вступ. ст., упоряд. і приміт. В.О. Мельника; ред. тому В.Г. Дончик. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.

11. Рибіцька Е. Від поетики простору до політики місця. Топографічний поворот у літературних дослідженнях. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. 2013. Вип. 7. С. 337–353. URL: http://history.org.ua/JournALL/eidos/eidos_2013_7/24.pdf

12. *Таїни художнього тексту* (до проблеми поетики художнього тексту): зб. наук. праць / ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 19. 242 с.

13. *Таїни художнього тексту*: зб. наук. праць / ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2011. Вип. 12. 256 с.

14. Гарнавський М. *Між розумом та ірраціональністю: проза Валер'яна Підмогильного* / пер. з англ. Київ: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. 232 с.

15. Шевельов Ю. Людина і люди («Місто» Валеріяна Підмогильного). *Вибрані праці*: у 2 кн. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. Кн II: Літературознавство. С. 369–381.

16. Юречко О. Психоаналітичні моделі в оповіданні Валер'яна Підмогильного «В епідемічному бараці». *Наукові записки. Серія «Філологія»*. 2012. № 28. С. 248–257.

Режим доступу: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2012/n28/27.pdf>.

Фелікс ШТЕЙНБУК

доктор філологічних наук

професор кафедри теорії та історії світової літератури

Київського національного лінгвістичного університету

м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

НЕПЕРЕМОЖНІ МАРГІНЕСИ СЕКСУАЛЬНОСТІ В «НЕВЕЛИЧКІЙ ДРАМІ» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Художня спадщина Валер'яна Підмогильного вже неодноразово ставала об'єктом фахового зацікавлення з боку українських літературознавців. Не залишився поза професійною увагою і останній завершений роман письменника «Невеличка драма». Разом із цілим гроном окремих розвідок, присвячених цьому твору [див., наприклад, 4; 5; 6 або 10 тощо], останній було видано окремою книгою в серії «Текст + контекст. Літературний проект. Знакові літературні доробки та навколо них» видавництва «Факт» разом із низкою дотичних до цього твору критичних праць, а також із розвідкою самого письменника, який одним із перших у вітчизняному літературознавстві представив зразок психоаналітичного розгляду постаті і творчості іншого класика української літератури – І. Нечуя-Левицького.

Тим не менш необхідно зазначити, що критична рецепція шуканого роману справляє, щонайменше, суперечливе враження, оскільки більшість авторів виходять у своїй оцінці тексту Підмогильного з певних особистих уявлень. Внаслідок такого підходу те, що перебуває «навколо» літературного доробку під назвою «Невеличка драма», не надто з ним корелює, а подекуди й взагалі становить чи не паралельний до нього дискурс. Зокрема, у передмові до видання роману 1956 р. Ю. Бойко розглядає цей твір як арену боротьби «двох стихій: московсько-ренегатської й українсько-народної» [1, с. 20] і навіть безапеляційно стверджує, що, мовляв, *«український світ належить сильним, а моральним потворам вступу до нього немає»* [1, с. 21], але чомусь не виключає з цього світу таку очевидну «моральну потвору», як Дмитро Стайничий, який завдяки своїй фізичній силі поставив перед собою на коліна [див. 9, с. 142] «приваблив[у], чист[у], ідеальн[у], сильн[у]» [1, с. 23] Марту. При тому, що, на думку Ю. Шевчука,

© Штейнбук Ф., 2026.

«Марта – це ж символ самого життя, землі-діви, можна було б сказати, й України» [11, с. 361].

Дісталось від Ю. Бойка на горіхи й образу іншого українця з роману – Юрію Славенку, бо той, мовляв, – по-перше, *«матеріаліст [...] і найтиповіший продукт так званої пролетарської революції»* [1, с. 10], а по-друге, *«за сімома замками залишається для нього та елементарна істина, що в істоті всіх живих організмів лежить різноступінна “психе”, яка у вищих організмах, у людей, має недосконале відбиття Абсолютного Божества»* [1, с. 11]. Достеменно не відомо, чи розумів цю «елементарну істину» Ю. Шерех, утім, у своїй статті він зазначив, що *«спроби ототожнити Славенка з советською ідеологією вкрай наївні»* [12, с. 338] і що *«спроби причепити романові Підмогильного націоналістичну ідеологію»* [12, с. 339] не виглядають, на його думку, переконливо. Зрештою, сам Ю. Шерех вважає, що *«центральний конфлікт “Невеличкої драми” [–] [ц]е конфлікт раціонального і ірраціонального»* [12, с. 335]. Проте із цією тезою не погоджується ані О. Галета, яка стверджує, що *«текст дає говорити швидше про конфлікт емоційного (чуттєвого) і раціонального»* [2, с. 15], ані С. Павличко, яка пише про те, що *«герої Підмогильного страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом»* [7, с. 375].

Натомість С. Луцій, певно, намагаючись уникнути сумнівних дихотомій, приписує Підмогильному, сказати б, «пророцьку ідеологію», відповідно до інтенцій якої письменник буцімто «застерігав сучасників від крайнощів», тобто від того, що *«раціональне та ірраціональне, духовне й тілесне – це ті особисті начала, які повинні гармонійно поєднуватися, а не протистояти один одному»* [5, с. 45]. Щоправда, розмірковування такого типу призводять до висновку, за яким *«образ Марти Висоцької»* інтерпретується цією авторкою як *«вияв неприйняття письменником тогочасної раціоналізованої дійсності»* [5, с. 45]. Однак можливе обурення з приводу наведеного механістичного типу дослідницької логіки здатна цілком дієво нівелювати пропозиція Л. Масенко, яка не має жодних сумнівів стосовно того, що насправді сюжет твору розгортається *«навколо [...] любовного трикутника», «в центрі яко[го] – змагання двох жінок за руку й серце Славенка»* і який *«розігрується на тлі грандіозних соціальних змін, що відбуваються в суспільстві»* [6, с. 46].

Отже, якщо узагальнити наведені вище думки, то можна дійти висновку про те, що ці відмінні позиції не стільки доповнюють,

скільки заперечують одна одну, а тому роман Підмогильного «Невеличка драма» залишається переважно поза аналітичною увагою і розглядається радше як привід висловити свої особисті рації. Своєю чергою, це й зумовлює мету пропонованої розвідки, бо йдеться про спробу розглянути твір українського письменника на основі герменевтичного, тілесно-міметичного [див. про це, наприклад, 13] та психоаналітичного методів з огляду на корелят сексуальності.

Зацікавлення В. Підмогильним фрейдизмом і, зокрема, психоаналітичною та сексуальною проблематикою не викликає жодних сумнівів не лише через його статтю «Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)» [див. 8], а й у зв'язку зі змістом передусім таких романів, як «Місто» і, власне, «Невеличка драма», які однаково ангажовані в цю проблематику, а їхня відмінність полягає в тому, що, на думку О. Галети, хоч *«у великій прозі Валер'яна Підмогильного витворений світ переважно чоловічий, саме в “Невеличкій драмі” [...] автор робить центром розповіді, головною фігурою [...] жінку»* [2, с. 14].

Разом із тим численні дослідники бідкаються через те, що роман, мовляв, фактично позбавлений динамічного розвитку подій чи якогось виразного сюжету, бо переважно складається з безкінечних розмов, які зазвичай точаться в одному й тому самому місці – у кімнаті Марти Висоцької. Та якщо коротко сформулювати сюжетний зміст роману в сексуальних категоріях, то «Невеличка драма» постане у вигляді розлогого й поетапного дискурсу статевого акту. Чи означає це, що Підмогильний написав порнографічний роман? Аж ніяк! Навпаки, у романі відсутні навіть натяки на відверті сцени, але, на думку С. Сейдмана, хоч людські імпульси, спонукання і бажання й мають біологічну основу, втім це *«саме соціальні сили надають біологічній реальності форму “сексуальності”»* [16, р. 3].

Відтак у запропонованому контексті важко оминати передусім епіграфи до роману, оскільки в них ідеться про два первні, один з яких опосередковано, а інший безпосередньо стосуються сексуальних інтенцій. У першому епіграфі, запозиченому «з дуже сантиментального романсу», тобто з пісні про кохання, згадується «дівування» «в чарах кохання» і про «вільне кохання й вільне обрання», а, натомість, у другому – романтичність почуттів поступається цілком конкретним згадкам про «звичність і знання любовних утіх» [9, с. 25].

Ще більшою мірою за сексуальний підтекст промовляє початок роману, у якому описується сон Марти і який, вочевидь, пророкує

майбутні події, тому що їй сниться як «в густому лісі, де вона вступила з гострим щемінням у серці, з напруженням свіжого тіла й бажань, стояла тиша і вогкість», і вона «ніби плівла все вперед, далі, вглиб гушавини, і суворі стовбури, здавалось, розступались перед нею нескінченною алеєю, стелили їй шлях туди, де прагнула вона в своєму легкому поході» [9, с. 25]. Звісно, і Фройд колись писав, що стовбур... точніше, олівець може означати лише олівець, та коли Марта вийшла уві сні на «взлісся», «вона спинилась, і її серце пристрасно закипіло в передчуттях [...] Бо від церкви з горба врочисто сходив чернець. Ось підвів він заросле обличчя і, малий віддалік, щокроку зростав, заступаючи церкву і обрії. Вона чекала з надією й страхом його наближення, почувавши, як грозу...» [9, с. 26]. Утім, і цей образ ченця, який поступово збільшується, теж можна було б інтерпретувати, як... ну, наприклад, посланця божого, але проблема полягає в тому, що коли монах наблизився, то замість благословення «він підніс руку до її грудей, і ту ж мить позад його жахливого тіла постали тисячі нестерпних дзвонів, витягуючись у безконечний колючий звук, що в болісній коливанні його вона впала у безвість» [9, с. 26].

Подальший текст роману, натомість, пропонує розгорнуту версію цього своєрідного сновидного конспекту, бо стає відомим, що Марта довший час перебувала на етапі флірту із численними «увивачами», але «заможніших зальотників [...] вона через якийсь місяць механічно втрачала, видаючись їм надто неприступною» [9, с. 34]. Здається, що така постава дівчини теж була не випадковою, тому що автор наділяє її ім'ям, яке в арамейській мові означало «пані» або «володарка». У певний момент біля неї залишається сусід-кооператор, Дмитро Стайничий, і Льова Роттер, а також невідомий залицяльник, який уже декілька разів надсилав їй букети квітів. Однак ані першого, ані другого, ані третього і, тим більше, четвертого з різних, вагомих для неї причин вона серйозно не сприймала, але Льова все-таки прислужився Марті, познайомивши її із тим, хто так само, як і вона, наразі «уже всі питання розв'язав, крім статтєвого» [9, с. 81]. Тож цим «статтєво» стурбованим персонажем виявився Юрій Славенко, з яким у Марти згодом розпочалася некваплива пристрасна прелюдія. Щоправда, Марта намагалася розтягнути увертюру до їхнього злягання й мріяла, «щоб... це сталося на [її] батьківщині, в Каневі...» [9, с. 176], але романтична фантазія дівчини виявилася неспроможною здолати їхні розмови, і, певно, тому «Славенко надзвичайно охоче їх провадив, десь почувавши, що [...] це була його своєрідна поема,

закоханий науковий спів, один з тих численних способів, яким самець чарує підподолану самицю» [9, с. 181-182], аж, «нарешиті, біохемія її перемогла» [9, с. 186].

Потому розмови не припинилися, але тепер вони виконують іншу функцію – вже не зваблюють, а раціонально оздоблюють фізичне злягання коханців і становлять його інтелектуальну пролонгацію. У результаті таке інтенсивне «споживання» один одного так само, як і словесного «гарніру», – наукового та філософського від професора Славенка й поетичного від Марти – призводить до того, що «Юрко» відчуває на перший погляд дещо дивне, аби не сказати – цинічне чи навіть блюзнірче. Отже, він подумки стверджує, що *«вже перетравив її», але «порівняння дівчини з важкотравною річчю, що випадково в його нутроці трапила, і яку його шлунок нарешиті щасливо переміг, зразу з'ясувало йому справу й заспокоїло його» [9, с. 244].* Однак тут не йдеться про жоден канібалізм, як може здатися на перший погляд, бо з психоаналітичної точки зору їжа має амбівалентний сенс і корелює водночас, як із сексуальною сферою, зокрема, у процесі кормління дитини через контакт з материнською груддю (поїдання), унаслідок чого груди як джерело інфантильної насолоди *«перетворюються на інтегральну частину “Я” дитини, яка раніше знаходилася всередині матері, а тепер переміщує матір всередину себе» [17, р. 179],* так і зі словами, оскільки говоріння та поїдання пов'язані між собою на найглибшому філо- та онтогенетичному рівні. Зокрема, у філогенетичному контексті йдеться про спеціалізацію голови щодо пошуків та добування їжі, а таку спеціалізацію просто неможливо відділити від комунікації [див. про це докл. 14]. Натомість з онтогенетичної точки зору є очевидною певна подібність процесу заповнення ротової порожнини їжею та словами. На думку психоаналітиків Нікола Абраама та Марії Торок, *«перехід від рота, який є наповненим груддю, до рота, який є наповненим словами, відбувається через досвід пустого рота, а навчитися заповнювати словами пустий рот і є парадигмою інтроєкції» [15, р. 262].*

У запропонованій перспективі окреслену ситуацію можна охарактеризувати як дискурсивну експлікацію, бо опис статевого акту ґрунтується не на зображенні натуралістичних сцен, а на численних діалогах двох коханців – на діалогах, які багатьом дослідникам, у тому числі й згаданим вище, видаються штучними та невідповідними з огляду на відмінний статус між непересічним професором біохімії і випускницею київської комерційної профшколи. Разом з цим немає

жодних сумнівів стосовно того, що ці діалоги зумовлено сексуальним підмурівком, який, залишаючись буцімто на маргінесах зображеного, у вагомий спосіб визначає форму і зміст роману Валер'яна Підмогильного.

Про можливість саме такої інтерпретації аналізованого твору свідчать, принаймні, ще три моменти. По-перше, просторова зумовленість тексту, про що пишуть чи не всі автори й про що вже згадувалося вище, обмежена переважно кімнатою Марти, хоча зрозуміло, що якби ці діалоги мали інший сенс, ніж щойно сформульований, то логічніше було б, певно, урізноманітнити топологію роману.

По-друге, варто звернути увагу на *«постійну присутність у творі іронії»* [2, с. 15], про що писала також і С. Павличко [7, с. 369], але згадувалося про іронію всіма авторами побіжно. Утім, це, либонь, дивно, коли в романі «про кохання» наявною є повсюдна іронія. І навіть якщо погодитися, що це інтелектуальний, але все ж таки не постмодерністський роман, то присутність такої іронії можна виправдати лише частково. Та якщо роман, який уже починається з іронічної назви – «Невеличка драма» (чи може драма бути невеличкою? А крихітною вона може бути? Чи, наприклад, кислою?), уважати романом-експлікацією, що репрезентує сексуальний «герць» коханців у квазі-сексуальних формах, то тоді повсякчасна іронія стає не тільки доречною, а й доконечною.

І по-третє, не менш вагомим чинником, ніж завсідна іронія, виступає в романі й дискурсивна субверсія, адже розвиток подій – тих, що на поверхні, і тих, які перебувають під сподом, мають завершитися з оковиду сподівань стосовно таких історій трагедією чи, щонайменше, драмою. Однак рецептивні очікування не справджуються, тому що Марта порушує тривіальний хід речей, вдається до дій, які відповідають чоловічому коду, тобто порушує традиційні гендерні поведінкові патерни й випереджає Славенка з оголошенням розриву між ними, на який він відносно довго готувався. А відтак Славенко «відвертається» від Марти та прямує до Ірен Маркевич, аби одружитися з цією жінкою й остаточно вирішити для себе «статтєве питання», а Марта... ні, дівчина не кидається у воду, не лізе в зашморг і навіть не ковтає отруту – роман виявляється лише невеличкою драмою, бо його протагоністка просто засинає *«глибоким непорушним сном, сном великої і довершеної стоми»* й *«усім серцем»* *«пори[нає] в цей могутній спочинок, що з глибин болю підносив її назустріч новому сонцю, що зійде завтра над землею»* [9, с. 342].

Отже, підсумовуючи, можна дійти висновку, за яким зміст роману В. Підмогильного «Невеличка драма» визначається, зокрема, спробою в художньо-дискурсивний спосіб демаргіалізувати сексуальну основу твору, який складається, у засаді, із таких любовно-сексуальних етапів, як флірт, прелюдія, коїтус і розрядка, зумовлена, щоправда, не оргазмом, а завершенням коїтусу. Це не означає, що така спроба обмежується винятково сексуальною сферою, але це свідчить про те, що всі інші проблеми – від українізації до раціоналізму – потребують суттєвої ревізії та перегляду. Утім, це вже перспективне завдання для наступних досліджень.

Список використаних джерел

1. Бойко Ю. «Невеличка драма» В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років. У кн.: Підмогильний В. *Невеличка драма*. Париж: Видання Першої української друкарні у Франції, 1956. С. 5–23.
2. Галета О. Проза життя. У кн.: *Досвід кохання і критика чистого розуму...* Київ: Факт, 2003. С. 7–21.
3. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: Тексти та конфлікт інтерпретацій* / Упоряд. О. Галета. Київ: Факт, 2003. 429 с.
4. Куриленко І. Філософія жіночого існування в романі «Невеличка драма» В. Підмогильного. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2006. № 727. С. 106–110.
5. Луцій С. *Художні моделі буття в романах В. Підмогильного*. Київ: ВД «Стилос», 2008. 152 с.
6. Масенко Л. «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного: перед темним проваллям. *Бібліотечка «Дивослова»*. 2021. № 6. С. 45–52.
7. Павличко С. Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного. В: *Досвід кохання і критика чистого розуму...* Київ: Факт, 2003. С. 367–382.
8. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості). У кн.: *Досвід кохання і критика чистого розуму...* Київ: Факт, 2003. С. 391–406.
9. Підмогильний В. *Невеличка драма*. Париж: Видання Першої української друкарні у Франції, 1956. 346 с.
10. *Таїни художнього тексту*. Дніпро: Вид-во ДНУ, 2011. Вип. 12. 256 с.
11. Шевчук Вал. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного. У кн.: *Досвід кохання і критика чистого розуму...* Київ: Факт, 2003. С. 353–366.
12. Шерех Ю. Білок і його забурення. У кн.: *Досвід кохання і критика чистого розуму...* Київ: Факт, 2003. С. 331–340.

13. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (на прикладі творчості Г. Косинки). *Слово і Час*. 2011. № 3. С. 79–87.

14. Штейнбук Ф. М. Текстові стратегії сучасної літератури в контексті антропології тілесно-міметичної категорії голосу. *Сіверянський літопис*. 2008. № 1. С. 103–112.

15. Abraham N., Torok M. *L'ecorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1987. 438 p.

16. *Introducing the new sexuality studies* / eds. S. Seidman, N. Fischer, C. Meeks. 2-nd edn. London; New York: Routledge, 2011. 571 p.

17. Klein M. *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*. New York: Delta, 1977. 384 p.

Катерина КОРНІЛОВА

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

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

ЛЮБОВ І ТІЛЕСНІСТЬ У ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК ВИЯВ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ

Творчість Валер'яна Підмогильного посідає особливе місце в історії української літератури першої третини ХХ століття. Письменник-інтелектуал, перекладач європейської класики, він активно інтегрував у національний літературний простір ідеї та художні практики модернізму. Однією з ключових і водночас найбільш дискусійних тем його прози є тема любові й тілесності, яка постає не лише як сюжетний чинник, а як спосіб пізнання людини, її внутрішніх конфліктів і суперечностей буття.

Український модернізм 1920-х років характеризується зосередженістю на внутрішньому світі особистості, її психологічних станах, кризах і пошуках сенсу життя. Проза В. Підмогильного органічно вписується в цю парадигму, адже для письменника людина постає

© Корнілова К., 2026.

складною, суперечливою істотою, у якій поєднуються біологічні інстинкти, соціальні ролі та духовні прагнення.

Любов і тілесність у творчості митця є важливими складниками художньої антропології. Вони позбавлені сентиментальної ідеалізації, натомість постають як сфера напружених переживань, моральних випробувань і внутрішніх драм. Такий підхід зближує В. Підмогильного з європейською модерністською традицією, зокрема і з французькою психологічною прозою початку ХХ століття.

У творах В. Підмогильного любовні стосунки часто набувають характеру психологічного експерименту. Герої прагнуть пізнати не лише Іншого, а й самих себе, використовуючи любов як засіб самоствердження або самопізнання. Так, у романі «Місто» любовні зв'язки головного героя Степана Радченка з жінками стають етапами його особистісного й соціального становлення, водночас оголюючи внутрішню порожнечу та екзистенційну самотність героя.

Любов у В. Підмогильного не є стабільною чи гармонійною. Вона мінлива, часто егоїстична, зумовлена прагненням влади, самореалізації або втечею від самотності. Письменник уникає прямого моралізування, натомість зосереджується на тонкому психологічному аналізі, що є характерною рисою модерністської естетики [2].

Тілесність у прозі В. Підмогильного постає як форма буттєвого досвіду. Вона не табується, що було новаторським явищем для української літератури 1920-х років. Опис тілесних переживань і чуттєвих імпульсів подається стримано, але психологічно вмотивовано. Тіло стає простором, у якому перетинаються інстинкт і свідомість, бажання і страх, свобода і залежність. Через тілесний досвід герої художніх творів В. Підмогильного усвідомлюють власну обмеженість, самотність і крихкість буття. У цьому сенсі тілесність набуває філософського звучання, пов'язаного з екзистенційними пошуками сенсу життя та самоідентифікації [1].

Жіночі образи в художніх текстах В. Підмогильного часто подаються крізь призму чоловічого сприйняття, проте це сприйняття не є спрощеним. Жінка постає як чинник внутрішньої трансформації героя, каталізатор його сумнівів і моральних криз. Так, у романі «Місто» образи Надійки, Зоськи та Тамари Василівни репрезентують різні типи жіночої присутності в житті Степана Радченка — від найвної емоційної прив'язаності до зрілої, усвідомленої чуттєвості. Кожна з цих героїнь виконує функцію психологічного дзеркала, у

якому виявляється внутрішня несталість і моральна амбівалентність персонажа.

У новелі «Син» жіночий образ постає передусім у ролі морального випробування, що загострює конфлікт між почуттям обов'язку та особистими бажаннями героя. Тут тілесна й емоційна близькість не приводить до гармонії, а, навпаки, підсилює відчуття відчуження й екзистенційної самотності.

В оповіданні «Ваня» жіночі постаті репрезентують уразливий вимір тілесності, пов'язаний із турботою, співчуттям і водночас безсиллям перед соціальною жорстокістю. Через ці образи автор підкреслює крихкість людських зв'язків і травматичність раннього життєвого досвіду.

Важливим для розуміння любовно-тілесної проблематики є також твір «Невеличка драма», у якому жіночий образ подано як осереддя складної психологічної гри між почуттям, тілесним потягом і раціональним самоконтролем. Героїня твору не зводиться до пасивного об'єкта чоловічого бажання, а постає активним суб'єктом переживання, здатним до рефлексії та внутрішнього спротиву: *«Вона ловила себе на тому, що почуття її розходилися з тим, що вона дозволяла тілу»* [6]. Любов у «Невеличкій драмі» набуває трагічного звучання, оскільки тілесна близькість не гарантує духовного порозуміння, а лише загострює відчуття самотності та психологічної роз'єднаності персонажів: *«Їм здавалося, що вони близько, але кожен залишався сам у своїх думках»* [6]. Таким чином, у «Невеличкій драмі» В. Підмогильний послідовно реалізує модерністську модель зображення жіночості, у якій тілесність і почуття перебувають у стані напруженої рівноваги, а любов постає як простір внутрішнього конфлікту й екзистенційного випробування.

Варто також наголосити на тому, що в «Невеличкій драмі» любовна колізія вибудовується як *інтелектуально-психологічний конфлікт*, а не як суто емоційна чи побутова історія. Героїня перебуває в постійному стані самоспостереження, аналізуючи власні реакції, бажання й межі допустимого. Така зосередженість на внутрішньому досвіді свідчить про зсув акценту з події на свідомість, що є визначальною ознакою модерністської поетики. Любов тут функціонує як форма самопізнання, але водночас і як джерело внутрішнього розламу, адже прагнення тілесної близькості вступає в конфлікт із раціональним контролем і страхом втрати автономії.

Крім того, у «Невеличкій драмі» чітко простежується мотив *комунікативної неспроможності* персонажів. Герої не здатні повністю вербалізувати власні почуття, що призводить до накопичення напруги й психологічної дистанції. Мовчання, напівнатяки, внутрішні монологи стають важливішими за пряме висловлення емоцій. У такий спосіб Підмогильний моделює модерністське уявлення про людину як істоту, замкнену у власному внутрішньому світі, для якої любов не є простором злиття, а радше випробуванням меж власного «я».

Важливу роль у формуванні любовно-тілесної проблематики у творчості В. Підмогильного відіграє *урбаністичний простір*, який постає не лише тлом подій, а активним чинником формування психології персонажів. Місто у творах письменника — це простір спокусу, соціальної мобільності та інтенсивних контактів, однак водночас — простір внутрішньої самотності й екзистенційного відчуження. Саме в міському середовищі любовні стосунки набувають рис нестабільності, фрагментарності та тимчасовості: вони позбавлені тривалості й глибокої довіри, що зумовлено ритмом урбаністичного життя та постійною зміною соціальних ролей.

Урбаністичний простір загострює відчуття тілесності як способу самоствердження й водночас як джерела тривоги. Місто стимулює прагнення до близькості, але не забезпечує умов для справжнього емоційного порозуміння. У цьому контексті тілесний потяг часто замінює духовну єдність, а любов редукується до короточасного емоційного досвіду, що не здатен подолати внутрішню роз'єднаність особистостей. Така модель стосунків відображає модерністське світовідчуття людини ХХ століття, для якої місто стає простором екзистенційного випробування, де індивід змушений постійно балансувати між прагненням близькості та страхом втрати власної ідентичності.

Любов і тілесність у прозі В. Підмогильного є важливими складниками його модерністської естетики. Вони виконують функцію інструментів психологічного аналізу та осмислення екзистенційних проблем людини модерної доби. Відмова від ідеалізації, увага до тілесного досвіду й внутрішніх конфліктів персонажів засвідчують глибину художнього мислення письменника та його органічну належність до європейського модернізму. Особливо показовим у цьому аспекті є роман «Місто», де тілесність і любовні стосунки стають частиною стратегії самоствердження головного героя. Степан Радченко сприймає жінку не лише як об'єкт почуттів, а як етапи власного соціального й культурного зростання. Його ставлення до

Надійки, Тамари Василівни, Зоськи позначене різними формами емоційної та тілесної дистанції, що виявляє внутрішню суперечність між прагненням близькості та страхом втрати автономії: *«Він почував свою над нею владу і хотів, щоб вона корилась. Вся прикрість його на ній зосереджувалась, і він, може, вдарив би її, коли б вона надумала сперечатись»* [4].

Окремої уваги заслуговує аналіз жіночих образів у романі «Місто», зокрема Зоськи та Тамари Василівни, які репрезентують різні моделі жіночої тілесності й емоційності. Ці персонажі не є другорядним тлом для розвитку сюжету, а відіграють важливу роль у формуванні внутрішнього світу головного героя та виявленні його екзистенційних суперечностей. Образ Зоськи пов'язаний із наївною, емоційно відкритою любов'ю, що прагне стабільності та взаємності. Її тілесність у тексті майже не еротизується, натомість акцент робиться на психологічній близькості, очікуванні турботи й вірності. Для Степана Радченка Зоська стає випробуванням на здатність до відповідальності й співпереживання. Його байдужість і внутрішня холодність оголюють нездатність героя до глибоких емоційних зв'язків, що є характерною рисою модерної людини [1].

Натомість образ Тамари Василівни репрезентує інший тип жіночої тілесності — усвідомленої, чуттєвої, пов'язаної з досвідом і соціальним статусом. Її привабливість для Степана зумовлена не лише фізичним потягом, а й можливістю символічного входження до світу міської культури, інтелектуального й матеріального комфорту: *«Все заспокоїлось у пришиклomu домі Гнідих, що непомітно викинув з себе людину, розкладаючись, умираючи повільною смертю, що може тривати місяці й роки, але даючи крізь двері свіжий пагінок пророслого в його гнії випадкового насіння. В цьому трухлявому гнізді вбивалось у пір'я прибудне пташеня й уперто розгортало свої крила. І справді, після тієї знаменної події хлопець мимоволі почував себе цілковитим господарем не тільки кухні, а й тих дальших кімнат, де ніколи не заходив, простираючи над ними невидиму владу. Прозирнувши на мить у відтулину мусіньчиної душі, він негайно пустив туди корінь, обґрунтувався й розгостився там, як неминучий наслідок, вільно вбираючи живуці соки, що може дати напередодні облітання жіноче тіло»* [4]. У стосунках із Тамарою Василівною тілесність поєднується з прагненням влади та самоствердження, що підкреслює інструментальний характер любові у свідомості героя.

Важливо, що обидва жіночі образи (Зоськи й «мусінки») не подаються автором у площині однозначної оцінки. В. Підмогильний зберігає дистанцію, дозволяючи читачеві самостійно інтерпретувати психологічну глибину персонажів. Такий прийом відповідає модерністській поетиці «відкритого тексту», де жіноча тілесність і любов не мають завершеного сенсу, а постають як простір напруги між бажанням і неможливістю його повної реалізації [4]. Так, образи Зоськи й Тамари Василівни є важливими художніми моделями, через які В. Підмогильний демонструє багатовимірність любові та тілесності. Вони поглиблюють психологічний портрет головного героя й водночас актуалізують модерністське бачення людини як істоти, розірваної між інстинктом, емоцією та свідомим вибором.

Тілесність у романі «Місто» не романтизована: вона часто супроводжується відчуттям нудьги, втоми, спустошення. Це свідчить про кризу традиційної любовної моделі, характерну для модерністського світогляду. Любов тут утрачає сакральний вимір і перетворюється на досвід, що загострює самосвідомість героя, але не приносить гармонії: *«Поволі присвячуючи хлопця до тьмниць кохання, вона навчила його цінувати поцілунок, що досі йому нікчемною забавкою здавався, та все інтимне плетиво жаги, що виробила людськість за час від кам'яного віку дотепер, і Степан, швидко відбуваючи прискорений курс у цій галузі людського досвіду, що передається в покоління без підручників та заповітів, звільнявся з книжних пелюшок, що його розум обгортали»* [4].

Подібні мотиви простежуються й у малій прозі В. Підмогильного, зокрема в новелах «Ваня», «Третя революція», «Проблема хліба». У цих творах тілесність часто пов'язана з граничними ситуаціями — голодом, страхом, приниженням, що підсилює екзистенційне звучання текстів. Фізичні стани персонажів відображають деформацію внутрішнього світу людини в умовах соціальних катаклізмів. Так, у новелі «Ваня» тілесність дитини стає вразливим простором, у якому зосереджено травматичний досвід раннього зіткнення зі світом жорстокості. Автор уникає прямої емоційної оцінки, натомість зосереджується на деталях поведінки й відчуттів, що є типовим прийомом модерністської поетики: *«Ваня сидів, підібгавши ноги, і дрібно тремтів, не зводячи очей з підлоги»* [5]. Така фіксація тілесного стану без авторського коментаря є типовим прийомом модерністської поетики, зорієнтованої на показ, а не пояснення внутрішньої драми персонажа.

Варто також звернути увагу на оповідання «Син», у якому любовні й родинні почуття розкриваються крізь призму *гострого внутрішнього конфлікту героя*, зумовленого неможливістю поєднати тілесну присутність Іншого з емоційною залученістю. Тілесна близькість у творі не стає підґрунтям для духовного зближення, а навпаки — актуалізує психологічну дистанцію між персонажами: «*Він відчував тепло її тіла, але думки його були далекі й холодні*» [7]. Цей контраст між фізичним дотиком і внутрішньою відстороненістю виявляє модерністську увагу Підмогильного до роздвоєності людської свідомості, коли тілесне існування не узгоджується з емоційними та моральними імпульсами.

Образ любові в оповіданні «Син» позбавлений ідеалізації та сентиментальності: почуття постає як проблемний досвід, що загострює самотність героя й примушує його до болісної рефлексії. Родинний зв'язок, який традиційно асоціюється з близькістю та взаєморозумінням, у тексті набуває суперечливого характеру, адже не знімає напруги, а лише підкреслює неможливість справжньої емоційної комунікації. У такий спосіб В. Підмогильний демонструє модерністське бачення людини як істоти екзистенційно незахищеної, внутрішньо самотньої навіть у момент найбільшої тілесної близькості, що цілком узгоджується з його загальною художньо-філософською концепцією.

Отже, аналіз конкретних художніх текстів В. Підмогильного дає підстави стверджувати, що любов і тілесність у його прозі функціонують як універсальні коди осмислення людського буття. Через них письменник репрезентує кризу ідентичності, втрату цілісності особистості та пошук сенсу в умовах модерного світу.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*. Київ : Факт, 2008. 358 с.
2. Гундорова Т. *ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ: Часопис «Критика», 2009. 447 с.
3. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
4. Підмогильний В. Місто : роман. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=76&page=11> (дата звернення: 23.01.26)
5. Підмогильний В. Ваня. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1924> (дата звернення: 23.01.26)

6. Підмогильний В. Невеличка драма. URL:
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1909> (дата звернення: 23.01.26)

7. Підмогильний В. Син. URL:
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1915> (дата звернення: 23.01.26)

Ірина КРОПИВКО

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

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

СИТУАЦІЯ ФРОНТИРУ ТА КОЛЕКТИВНЕ НЕСВІДОМЕ ЯК ПРЕДМЕТ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ В «ТРЕТІЙ РЕВОЛЮЦІЇ» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Проза В. Підмогильного нагадує наукове антропологічне дослідження, здійснене художніми засобами. У ній чітко визначений об'єкт – людина і суспільство. Так само явно простежується предмет: а) психіка людини в комплексі її свідомих і несвідомих виявів, б) українці в кризових (катастрофізм, фронтір) умовах, зокрема революцій і голодомору. Літературознавці зауважують як звернення письменника до новітніх світоглядних і мистецьких модерністських тенденцій (неореалізм, експресіонізм), а інколи і їх випередження (екзистенціалізм), так і застосування наукових методологій для художнього аналізу. Передусім маю на увазі фрейдизм. Хоч не всі науковці сприймають це твердження. Зокрема, Людмила Рева-Левшакова вважає, що *«на творчій практиці українського митця не позначилось учення З. Фрейда»* [4, с. 222], а Раїса Мовчан, навпаки, переконує, що вже перша його збірка *«Твори. Том 1»* – наскрізь фрейдівська [2, с. 40]. Ростислав Коломієць підтримує цю тезу, зазначаючи, що *«в основу багатьох творів Підмогильного ліг саме фрейдівський психоаналіз»* [1, с. 8]. Ольга Шаф зауважує принцип психоаналітичного конструювання характерів героїв та його оголення як художній прийом у *«Повісті без назви»* [6, с. 52].

Водночас я не побачила в працях науковців згадок про вплив ідеї колективного несвідомого на творчість митця. Завважмо, що К. Г. Юнг ще 1912 року озвучив свої думки в нарисі «Нові шляхи в психології», а згодом удосконалив їх у праці «Психологія несвідомого» (1916). Згадаймо про те, що В. Підмогильний активно сприяв популяризації психоаналізу в Україні. Так, Ірина Скляр стверджує, що *«психоаналіз З. Фрейда досяг в Україні 1920-х рр. величезної популярності серед інтелігенції. Працюючи в редколегії журналу “Життя й революція”, він [В. Підмогильний – І.К.], безумовно, сприяв появі у ньому статей про фрейдизм. Цей журнал був одним із популяризаторів ідей З. Фрейда в Україні, адже протягом 1925–1927 рр. у журналі з’явилися статті К. Ярошевського “Психоаналіз та його місце в сучасній психології” (1927, № 6–7), С. Гаєвського “Фрейдизм у літературознавстві” (1926, № 10) та ін.»* [5, с. 27-28]. Теоретично В. Підмогильний, який стежив за новітніми тенденціями в психоаналізі, міг ознайомитися зі згаданими працями або ж висловленими в них ідеями через посередництво інших досліджень. На таку думку мене наштовхнула передмова до першого видання «Психології несвідомого», де К. Г. Юнг пише: *«Психологічні акомпанементи нинішньої війни – передусім неймовірна жорстока деградація загальноприйнятих суджень, взаємний наклеп, небувала пристрасть до руйнації, рясні потоки брехні і нездатність людей зупинити кривавого демона, – як ніщо інше, здатні звернути погляд на думку під гнітом упорядкованого світу свідомості. Ця війна з невблаганністю звинуватила культурну людину в тому, що вона все ще варвар, і разом з тим показала, яка кара уготована їй, якщо, скажімо, їй іще раз спаде на думку перекласти відповідальність за свої власні погані якості на свого ближнього. Психологія індивіда відбивається у психології націй. Те, що робить нація, робить і кожна окрема людина, і, поки вона це робить, нація робить так само. Тільки зміна установки індивіда може почати зміну психології нації. Великі проблеми людства ще не вирішувалися з допомогою загальних законів, але вирішувалися лише з допомогою відродження установок окремих людей. Якщо й був час, коли прояв самоусвідомлення був безумовно необхідним і єдино правильним, це наша сучасна катастрофічна епоха. Але кожен, хто розмірковує про себе, наштовхується на межі несвідомого, яке якраз містить насамперед усе те, що йому необхідно знати»* [7, с. 5].

Якщо, за твердженням Р. Мовчан, книжка В. Підмогильного «Твори. Том 1» була наскрізь фрейдистською, то спробуємо розглянути «Третю революцію» як наскрізь юнгіанську.

Катастрофічна епоха, як вона презентована в «Третій революції», тому й катастрофічна, що нівелює порядок, норму, перетворює життя на фронтір – ситуацію, у якій правила й норми визначаються ситуативно, а отже, вивільняє тіньову сторону психіки, відчутну в агресії (війна, погроми) й творчості (нові ідеології). Письменник виводить галерею образів-персонажів, як індивідуальних (Ксана, Марта Данилівна, Нестор Махно, Альоша та ін.), так і збірних (міщани, махновці). Кожен із них засвідчує різний ступінь впливу на їхню поведінку архетипів і колективного несвідомого. На загальносуспільному рівні вихід назовні колективного несвідомого спричинив катастрофу (три революції з їхніми руйнівними наслідками), що розкривається в діях лідерів та ідеологів змін (Альоша, Махно), виконавців (махновці) та жертв (міщани). Спільна пам'ять давніх і попередніх епох спонукала селян взятися до зброї, а міщан – вирубувати дерева на бульварі задля виживання.

Письменник використовує національний архетипний образ степу, щоб у міфопоетично оздобленому внутрішньому мовленні лідера анархістів Нестора Махна та представниці міщанства Ксани увиразнити глибинну спільність між ними. Архетип степу амбівалентний, бо вбирає в себе архетип матері-землі та козацької вольниці як свободи. У Махна він поєднується з архетипом героя, а у Ксани – з архетипом жертвовності.

Збірні образи міщан і махновців, позиціоновані сюжетно як протиборчі табори (жертва і кат), виявляються тими, хто має спільне колективне несвідоме, що додатково наголошено тим, що у своїй більшості міщани – то колишні селяни в другому чи третьому поколінні. Свавільля панів змушує селян відмовитися від узвичаєної рольової соціальної поведінки, і вони стають до зброї. Міщани теж виживають за рахунок власної «тіні», уніфікуючись у своїй деградації до стану, коли культурні приписи втрачають вагу, а цінності набувають засоби виживання, зокрема дерева з міського бульвару, що дають тепло і можливість приготувати їжу.

Лише комуніст Альоша «успадковану дикість» як форму агресії позиціонує способом системного впровадження власної ідеології й забезпечення влади, а отже – своєю «персоною», обраною формою соціальної поведінки. На противагу йому анархіст Нестор Махно

сприймає дикість як вольницю, спосіб позбавлення від усіх форм влади.

Збірний образ міщан складається як із людей з іменами (як суспільство – з конкретних осіб), так і персонажів без імен, чий соціальний статус передано окремими деталями чи особливостями поведінки та котрі уможливають узагальнене розкриття соціальних обставин. Показово, що більшість із них живуть за принципом реагування на події, частина – з прийняттям своїх нових емоцій (молодші міщани), частина – зі страхом та їх запереченням (старші міщани), частина – просто прагнуть вижити в нових умовах (перекупки або міщани, що рубають дерева). Катастрофізм акцентований додатково образами жертв: тих, хто психологічно не витримують непевності небезпечної обстановки та сприймають її як форму насильства (Марта Данилівна, Григорій Опанасович), хто переживає погром (родина), хто не пережив погрому (жінка, від якої залишилася пляма на стіні, Ксана) та революційного терору (розстріл двадцяти семи арештованих).

Паралель і доповнення до згаданих персонажів становлять образи осіб, які чинять насилля з ідеологічних міркувань: Нестор Махно, махновці, Альоша. Вони розділені на категорії ідеологів і виконавців. В. Підмогильний нікого не підтримує і не засуджує, а розкриває джерела насильства – як філософічні роздуми про ideale майбутнє людства та способи його досягнення, так і вивільнення темного несвідомого в людині під впливом зовнішніх чинників. І водночас проблематизує роль культури та несвідомого у виникненні катастрофічних / фронтірних ситуацій, адже показано, що вихований на філософських дискусіях Альоша стає комуністом, повстанський лідер анархіст Махно врешті незадоволений власними досягненнями, а його вояки інтелектуально та за рівнем розвитку самосвідомості – як діти в дорослому тілі, що реагують на образу. Вони й грабують, коли Махно їм дозволяє, беруть те, що вважають ознакою достатку й влади, і навіть грабунок за своєю звичкою до важкої праці перетворюють на своєрідний робочий ритуал. Причому письменник не показує їх, ніби машини, якими керує виключно агресія, зазвичай притлумлена суспільними нормами. У різних епізодах вияскравлює варіанти співвідношення свідомого й несвідомого у діях махновців.

У центрі уваги автора – найбільш зневажений у пролетарській культурі прошарок суспільства – «міщанське болото», яке не належить до владної еліти й водночас у сприйнятті селян асоціюється саме з нею. Соціальний розтин, художньо здійснений автором, демонструє

непросте переплетіння ролей: хто кат, хто жертва і хто винен. Нерозуміння того, як чинити в умовах, що загрожують життю, спричиняє різну поведінку учасників події. Наймолодший із них (підліток) – гімназист 5 класу Колька – захоплений новими відчуттями. Для нього цей досвід екзотичний порівняно з повсякденною рутиною та викликає захват, бо уможливило вчинки, доступні лише книжковим персонажам, і він нарешті зможе діяти сам, а не підкорятися постійно обмежувальним вказівкам матері, котра всього боїться. Для нього бачити смерть – виклик новизни, а не засторога, що це може трапитися з ним чи з кимось близьким. В одному з епізодів Колька постає своєрідним провідником для Ксани по зруйнованому місту, показує їй місце, де напередодні вбито жінку, та розповідає про страченого чоловіка. Тоді смерть для них обох поставала чимось непізнаним, міфологізованим, сакральним, але не реальним.

Ксана, хоч і була вже одружена, її чоловік загинув, але вона все ще палала юнацьким максималізмом. Її початковий страх перед смертю (раніше ховалася від битв) переріс у захоплення її уявною гармонією, дівчина естетизувала її: *«Вона стелила свої думки туди, де танцювала смерть. В пострілах вона відчувала симфонію смерті. Бій – це музика, це залізна оркестра»* [3, с. 206]. Ксана несвідомо кориться силі, яку нездатна досягнути, а тому міфологізує її, вписує у власну міфологічну картину світу. В її уявленні Махно стоїть у степу (знаходить спільну основу: вона, як і він, народжена цією землею) на давній могилі (культ предків), і він – смертельний диригент (пошук стабільності: Махно як міфологічний герой, що унормовує модель поведінки, де правилом стає смерть: *«Це Махно. Який він? Бо він убив її чоловіка»* [3, с. 206]). Розрив ідеалу з дійсністю призводить до ігнорування небезпеки, Ксана прагне особистого контакту зі своїм героєм. Ерос і Танатос як два несвідомі потяги Ксани визначають сюжетний хід оповіданої історії (вона таки зустрічається з Махном) та її особистої історії (реальність перемагає; її бажання здійснюється, але не так, як вона собі уявляла; вона постає однією з багатьох жертв махновщини як явища, а не принесла себе в жертву герою, якого міфологізувала, щоб долучитись у такий спосіб до сакрального світу).

Сценою пиляння дерев В. Підмогильний створює яскравий збірний образ міщан, які вже не прагнуть похизуватися власними здобутками, досягнутими завдяки розумовим зусиллям, а поступово вертаються до первісного «полювання» за тим, що забезпечить виживання, – дровами, щоб були тепло та їжа. Змінюється місце полю-

вання – не дикий темний ліс, а міський простір, який у часи порядку охороняли не темні сили, а культура та влада. Важливий сам образ міщан. Він справді збірний: *«Несподівано з найближчих подвір'їв одинцем, парами й по троє почали виринати постаті з пилками та сокирами»* [3, с. 217]. Письменник словами наратора акцентує їхню уніфікацію, помітну не їм самим, а сторонньому оку, спочатку за діями (*«за мить вулицями звідусюди, мов на раптове гасло повстання, почали сходитись люди. Ішли зосереджено, без мови; ідучи, розминали руки й готували зброю»* [3, с. 218]), а потім за виглядом (*«Це була сіра юрба подертих пальт, засмальцованих каштетів, шапок, нечищених черевиків і військових гетр. Люди були різні на зріст і віком, а разюча печатка одномастності лежала на них, робила їх однаковими, як голих у лазні. Їх різнили були посади, становище, утримання, а це зникло, і нічого більше не мали вони, щоб різнитися»* [3, с. 218]). Прикметно, що для їх опису використано сірий колір – так само, як і в згадці про селян, якими наповнювалося військо Нестора Махна (*«І всі вони сірі, ці хлопці»* [3, с. 214]); сірі й очі самого Махна. У такий спосіб наче наголошено сумнів, чи насправді вони – проти-важні політичні сили? Чи все ж у них більше спільного, яким є, зокре-ма, й колективне несвідоме, але для міщан, колишніх вихідців із села, воно підкореговане як освітою, так і чужою культурою (недарма в Марти Данилівни старший син має цілком російське ім'я Альоша, що показує її прагнення вписатися у владний світ, який розмовляє російською)?

Образ махновців, як і міщан, теж є збірним. Його презентовано двопланово: а) завдяки міфологізації у сприйнятті членами родини, які в страху очікують зустрічі, та б) через коментар наратора, котрий додає деталей, що прояснюють картину. В. Підмогильний одразу створює відчуттєвий образ-сприйняття махновців усіма учасниками події, а не через відтворення емоційних реакцій когось одного з них. Спочатку маємо завваження факту наратором: *«Вони недбало ввійшли, тягнучи свої рушниці, – троє хлопців у кожушанках, у великих, болотом закаляних чоботах»* [3, с. 208]. Потім – реакція оточення, де очікування від махновців загрози, що підкріплена наявністю в них зброї, призводить до їх монструїзації (махновці – наче великий страшний звір, що з'являється з темних глибин), котра пояснюється також грою світла й тіні: *«Серед п'тьми вони здавалися великі, волохаті»* [3, с. 208]. Через спокій і силу махновців колективне несвідоме прозирає в їхній поведінці. Про рівень культури мислення повсталих проти соціальної несправедливості селян-махновців свідчать їхні інтереси й

бажання. Один із тих, хто чинив погром, запитав Андрія Петровича, де живе поміщиця Васюкова. Відповідь «не знаю» [3, с. 230] оцінив як те, що вона виїхала. Тобто модель життя в селі махновець переносить на місто, не розуміючи, що місто – це не одна громада, де всі з усіма якось пов'язані та знають одне про одного. Так само для махновців світ ділиться на тих, хто гнобить (пани), і тих, кого гноблять (селяни). Тому махновці не сприймають складнішу міську ієрархію; для них міщани, інтелігенція, дрібні чиновники – усі пани. Махновці прагнуть дорівнятися до них, щоб захистити себе від їхнього свавілля, і реалізують своє бажання через оволодіння знаковими предметами, що асоціюються в них із панським світом (їжа, гроші, одяг, спідне, жінки). Вони грабують так само методично, як обробляють поля: без особливих емоцій й системно. Погляд наратора ззовні будинку ще більше увиразнює ту специфіку махновців, що вони більше селяни, яких відірвали від поля, ніж вояки, що отримують задоволення від грабунку: *«За яких дві години велике грабування почало обертатись на звичайну працю й мирне видовисько. Тачанки заганами охопили квартали, пересуваючись від розкішних помешкань купців, фабрикантів до скромних притулків пересічних людей. І ніхто не опирався вже й не лементував. Це було масове й фатальне»* [3, с. 229].

Махновець – це селянин, відірваний від дому й землі. Темна частина його природи не тотальна, тому видно, як у тих умовах, в яких він опинився, оприявнюється світла частина його колективного несвідомого у ставленні до знедолених. Щоб акцентувати зміщення ціннісних орієнтирів, В. Підмогильний звертається до іронії: *«Це був казковий час, коли хлопчачки знаходили по вулицях загорнені в ганчірку гроші, а дівчата, йдучи повз, одержували несподівано коралі й панчохи з щедрих рук переможників»* [3, с. 229].

Це вже друга згадка про казку. Уперше образ казки виникає у внутрішньому мовленні Марти Данилівни: *«Марта Данилівна смутно посміхнулася. Колись воно було, казкове спокійне життя, а тепер його й уявити важко. Хіба можна повірити, – були такі часи, коли люди вставали по теплих хатах, умивалися, пили чай, розходилися на посади. Потім обідали»* [3, с. 211]. Своєрідна трансгресія як обертання значень, коли казкою названо цілком протилежні явища, що запрошує читача замислитися про те, що саме в цьому житті має справжню цінність. Чим ще раз наголошено фронтірність не лише норм і правил, а також і ціннісних орієнтирів обивателя.

В. Підмогильний описує погром, що його здійснюють махновці, яким дозволено «погуляти», через метонімію (місто й село, а не люди, що в них живуть) та метафору (олюднення метонімічних образів міста й села) як міфопоетичні прийоми: *«Цей день записано на скрижлях міста, що знало чотирнадцять влад перед тим і багато по тому. Кам'яне й гордовите, оселя культури і зверхності, воно навколо лишка приймало ганьбу від буйного села, що залило його вулиці. Село вийшло з своїх мазанок і стріх, поклато руку на той незрозумілий механізм, звідки йшли усі накази, куди возилось податки, де жили дідиці, лунала чужа мова й зникав викоханій у степах хліб»* [3, с. 229]. Кількаразове дотримання однієї специфіки опису включно з попередньою міфологічною презентацією махновців та архетипним прочитанням їхніх дій говорить про свідомий вибір автором цієї стратегії.

Навіть у словах Альоші, котрий виступає антагоністом усім свідомим (Махно, колишній революціонер Андрій Петрович) і несвідомим (Григорій Опанасович, Марта Данилівна, Ксана) носіям моделей світорозуміння, наголошено архетипну природу поведінки махновців: *«От ідеши з села до села, верхи по незнайомих первісних степах, потім спиняєшся десь, і викидають чорний прапор. Тоді звідусюди з'їздяться, мов земля їх родить: крадуть у батьків коні, кров'ю здобувають обрізани – й до Махна! І всі вони сірі, ці хлопці... А чом ідуть? Бо самі невизначні, і в нього – теж! Що село? Хіба що безконечна потенція»* [3, с. 214].

А як же сам Махно? Він – протиположний до холодного, з чітким розрахунком (який для себе вже все вирішив остаточно) Альоші. Нестор Махно імпульсивний, швидко приймає рішення. Для нього чужі життя нічого не варті, якщо їхні власники не відповідають його уявленню про вільну людину. Він страчує повію, бо її усмішка здалася йому продажною. Наказує стратити всіх двадцяти сімох арештантів, що їх привели до штабу.

Загалом фігура Нестора Махна найбільш провокативна й неоднозначна. Він – лідер, харизматична особа, здатна повести за собою тих, хто взагалі далекий від будь-яких ідеологій. Якщо Альоша шпигує, приховуючи власну сутність, свідомо маніпулює іншими задля досягнення власних цілей, то Махно страждає від того, що його не розуміють, що він не може бути собою. І врешті його ідея для інших теж стає брехнею, бо кожен, зокрема і його ідеолог Волін, розуміють його інакше: *«Волін каже – треба здійснити анархізм. Для цього»*

обрати певну територію, осісти на ній і там виявити творчі сили анархізму. // Нестор посміхнувся. Нащо територію їй осісти? Інші кажуть: соціальне. Це комуністи. Невже не можна просто так, без ніяких питань? // «Мене ніхто не розуміє,» – думав Нестор Махно. // І все це брехня. Відколи люди живуть, а питань не розв'язали. Та їй розв'язувати не треба, ні до чого воно. А жити так: іти далі, далі... Не сидіти. Так треба жити» [3, с. 225].

Відмінність між Альошею і Махном можна простежити ще в одній особливості їхньої психіки, відчутної під час спілкування. Хоч вони обидва категоричні й агресивні, однак їхнє добре ставлення викликане різними чинниками. Альошу ми бачимо таким у стосунках з Андрієм Петровичем, але їй тому він каже, що вони по різні боки барикад. Нестор Махно знищив багатьох людей, однак щирість в очах Ксани та блиск справжнього бажання захистити своїх тридцятьох підопічних у завідувача дитбудинку викликали в ньому емоційний відгук (сказав брати грошей, скільки треба), який можна зіставити з реакцією махновця, який залишив пальто стражденному Григорію Опанасовичу. Тож можна говорити про актуалізацію архетипного мислення чи архетипного самовідчуження в Нестора Махна: *«Його ім'я! Воно було. Він розсипав його, як росу на поля, воно зійшло буйно, він бачив його скрізь, а сам утратив. Та й сам він хто, оповитий химерною гірляндою легенд? Він посміхнувся. Хто він? Він – хтось, що повстав з темних глибин землі, щоб промайнути забутим огнем далеких днів» [3, с. 227].*

Час від часу коментарі наратора унаочнюють деякі меседжі автора, зокрема про недовіру культурних норм у кризових обставинах, коли людина змушена боротися за виживання: *«На базарному полі людський розум зазнав смертельної поразки від вікового свого перебіяника – людського шлунка» [3, с. 222].* Без осуду, але гірко іронічно звучить констатація переваги «кривавого демона» і виникнення ситуації фронтиру як його наслідку. В. Підмогильний виводить перед зір читача, наче розкручує кінострічку, кадри погромів, реакції на загрози людей, які захоплюються хаосом (Ксана, Колька), які втрачають ґрунт під ногами (Марта Данилівна, Григорій Опанасович), які спричиняють цей хаос (Альоша, Махно, махновці), які прагнуть знайти своє місце в новій реальності (Андрій Петрович, базарні жінки-перекупки). Наратор майже не коментує події, але вся оповідь переважно сфокалізована на конкретному персонажеві, який звертає увагу на психологічні деталі, речові подробиці тощо. Це дозволяє уникнути

ретьних описів і натомість збільшити в кадрі деталі, суттєві для оповіді й відповідні для психіки саме цього персонажа.

Кривавий час терору зображений через міфологізовані описи махновців, про які вже йшлося, через перспективу погляду старших членів родини, які фіксували матеріальні збитки, або ж через захоплені історії Кольки. Катастрофа і фронтир у відтворенні В. Підмогильного – це не кінець, а трансгресивний стан, у якому мають жити чи виживати люди: *«Сьогодні оберталися всі гроші, хоч хто їх випустив і хоч коли, і в процесі купівлі-продажу стихійно встановлювалися паритети. Зверху військова влада давала волю розвитку економічного життя, а простий козак-махновець, навіть не тямлячи, що він анархіст, брав усе йому потрібне порядком братерської допомоги і чесно не видавав розписок ані посилав до штабу одержувати гроші»* [3, с. 222].

Отже, «Третя революція» В. Підмогильного пропонує читачеві психоаналітичний «розтин» фронтірної ситуації, що сталася в Україні внаслідок революцій і воєн як гуманітарних катастроф з увиразненням колективного несвідомого як чинника не лише поведінки окремих людей, а й усього суспільства. Соціальний катастрофізм спричинений не так першою світовою війною, як двома революціями та поразкою в більшовицько-українській війні (іронічного звучання набуває фраза К. Г. Юнга з передмови до першого видання «Психології несвідомого» про «нездатність зупинити кривавого демона», зокрема й у контексті творів В. Підмогильного про голодомор). Неможливість жити за колишніми нормами, орієнтуватися в поведінці на ціннісні орієнтири минулого показані як культурна деградація громадян через реактуалізацію в них базових потреб (безпека, їжа, тепло). Ситуацію фронтиру оприявнюють передусім нові ідеології, численні влади, що змінюють одна одну (описаний у «Третій революції» період – то вже п'ятнадцята зміна влади за короткий час). У цьому фронтірному суспільстві культурна людина стає ворогом або маргіналом (міщани у своєму місті, де постійно змінюється влада, інтелігенти, нездатні прогнати себе і свої родини тощо). В. Підмогильний відстежує амбівалентний взаємозв'язок психології індивіда та психології нації. І ніби пропонує читачеві питання для осмислення: чи можливо змінити несвідоме індивіда, щоб нація мала майбутнє? що має знати про себе людина, щоб суспільство мало надію на краще майбутнє?

Список використаних джерел

1. Коломієць Р. Валер'ян Підмогильний. Харків: Час читати, 2021.

2. Мовчан Р. Проза Валер'яна Підмогильного в контексті українського модернізму 1920-х років. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Дніпро : Ліра, 2016. Вип. 19. С. 35–46.

3. Підмогильний В. Третя революція. *Оповідання. Повість. Романи*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 205–232.

4. Рева-Лєвшачова Л. Філософія життя Валер'яна Підмогильного. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. Вип. 5. С. 214–225.

5. Скляр І. Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Донецьк, 2012.

5. Шаф О. Імпульс, афект та боротьба із собою героїв прози Валер'яна Підмогильного. «Повість про людей»: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження: Матеріали IV Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-й річниці від дня народження Валер'яна Підмогильного (26 березня 2021 року, м. Дніпро). Дніпро: Нова ідеологія, 2021. Вип. 1. С. 48–53.

7. Юнг К. Г. *Психологія несвідомого* / переклад І. Стефанчук. Київ: Центр учбової літератури, 2022.

Наталія ОЛІЙНИК

кандидатка філологічних наук, доцентка,

завідувачка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

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

ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ ПОВІСТІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА»

Валер'яна Підмогильного справедливо називають знаковою постаттю української літератури 20-30-х років ХХ ст., новатором усесвітнього рівня, письменником-інтелектуалом, одним із фундаторів екзистенціалізму.

Основу ґрунтового осмислення творчості генія, майстра слова Розстріляного Відродження (Л. Череватенко), закладено у відомих монографіях В. Мельника та С. Луцій, глибоких літературознавчих розвідках М. Ласло-Куцюк, М. Тарнавського, В. Шевчука, продовжено в дослідженнях О. Галети, С. Жигун, С. Журби, Ю. Коновалова, І. Ко-

© Олійник Н., 2026.

тика, І. Кудрі, Є. Лепьохіна, Н. Мафтин, Р. Мовчан, І. Парамбуль, Л. Пізнюк, І. Скляр, С. Хопти та інших; вагомим внеском у різноаспектне вивчення творчого доробку митця є Всеукраїнські наукові конференції, що проводяться в Дніпровському національному університеті імені Олеся Гончара до ювілейних дат від дня народження письменника з 2001 року й засвідчують інтерес дослідників до наукового обговорення культурно-естетичної специфіки текстів В. Підмогильного в європейському культурному просторі. Матеріали конференцій уміщені в збірниках наукових праць «Таїни художнього тексту» (до проблеми поезики) (2006, 2011, 2016, 2021 роки) та журналі «Український смисл» (2021).

За коротке творче життя (1918–1933), насильно обірване сталінською машиною репресій, В. Підмогильний видав кілька книжок: «Твори, Т.1» (1920), «Остап Шаптала (1922), збірки оповідань «В епідемічному бараці» (1922), «Повстанці», «Син» (1923, 1930), «Військовий літун» (1924), «Третя революція» (1926), «Проблема хліба» (1927), роман «Місто» (1928, 1929). Роман «Невеличка драма» надруковано в журналі «Життя й Революція» в 1930 році, а окремою книжкою він вийшов 1956 року у Франції. Останнім твором письменника була «Повість без назви», написана 1933-1934 року, опублікована вже в 1988. На початку 1935 р. його було арештовано, вирок – довічне ув'язнення. 9 жовтня 1935 року «особлива трійка» УНКВС Ленінградської області переглянула справу В. Підмогильного й визначила новий вирок – розстріл, який і був здійснений 3 листопада 1937 року. Реабілітований посмертно 4 серпня 1956 року Військовою колегією Верховного суду СРСР [2, с.361].

Уся проза митця, починаючи з його ранніх творів, ніяк не вписувалася в тогочасну ідеологічну єдино правильну лінію партії, на чому справедливо наголошувала Соломія Павличко: *«Підмогильний не віддукувався на соціальне замовлення часу, навпаки, ховався від нього, наче не помічаючи диктату ідеології, свавілля цензури, переслідування колег»* [6, с.223].

«Несприйнятною» (В. Шевчук) була й рання повість «Остап Шаптала», написана 20-річним письменником (ще з далеких сімдесятих я, тоді ще студентка, знала про неї як про твір ідеологічно невиразний, не зовсім наш і взагалі шкідливий – так тоді нас учили...). З часу, коли почалося інтенсивне наукове прочитання творчого доробку митця, про цю повість сказано системно й багатогранно як у вищезгаданих монографіях і дисертаціях, так і в численних статтях.

Спробуємо виділити один із суттєвих аспектів її дослідження – власне жанровий, який потребує більшої уваги, бо повість, аналітична за своєю природою, позначена в молодого автора новим диханням, особистим поглядом на сучасність, що, безперечно, оприявнилося й в особливостях жанрової моделі.

Твір «Остап Шаптала» засвідчує і прихильність В. Підмогильного до повістєвого жанру (за нею підуть «Третя революція» і «Повість без назви»), і популярність цього актуального й мобільного жанру в українській літературі 1920 – 1930 років, репрезентованого текстами А. Головка, М. Івченка, М. Йогансена, П. Капельгородського, Г. Косинки, Б. Лепкого, А. Любченка, О. Турянського, М. Хвильового. Дискурс повістєвого жанру цієї епохи позначений виразними расами психологізму, експресивності, символізму, імпресіонізму, екзистенціалізму, автобіографізму, історизму, експериментальних пошуків. Про це йдеться в студіях З. Голубевої, С. Журби, В. Разживіна, С. Розма-риці, В. Терещенка тощо.

Щодо повісті «Остап Шаптала», то дослідники, зокрема О. Галета, розглядають її як «своєрідне упровадження» до зрілого роману В. Підмогильного «Невеличка драма»: *«Обидва твори пов'язані спільними проблемами та художніми прийомами. І, разом з тим, демонструють становлення індивідуального стилю, розбудову художнього світу»* [1, с. 5]. В. Шевчук називає цю повість «слабшою від оповідань» письменника, пояснюючи це молодістю автора. Очевидно, це так, але саме вона визначила траєкторію його пошуку, на якій наголошувала О. Галета, зокрема в притаманному власне жанру повісті художньому розкритті виміру долі героя через «хроніку доле-носних моментів», ситуацій випробування.

Цілеспрямована студійна робота з дослідження інтелектуально-психологічної повісті «Остап Шаптала» уможливила низку її жанрових означень. Є. Лепьохін розглядає її як екзистенціалістську; С. Журба характеризує як імпресіоністичну; С. Луцій називає (як і «Третю революцію») філософською; М. Тарнавський вважає швидше розтягнутим оповіданням. Н. Синицька, обґрунтовуючи належність усієї прози В. Підмогильного (як і В. Винниченка, і В. Петрова) до інтелектуальної прози, пропонує виділити останню в самостійний жанровий підвид [8, с. 80].

Метою нашої розвідки є спроба визначити жанрові параметри повісті «Остап Шаптала» як твору в цілому канонічного, нова мораль-на екзистенційна проблематика якого вияскравлюється через компо-

зицію, смислове навантаження кожного епізоду, психологізм зображення як результат творчих шукань молодого автора.

Традиційність жанрової форми першої повісті В. Підмогильного очевидна: увага зосереджена на значущому етапі життя головного героя на тлі повсякденних реалій доби; твір моногеройний – у центрі Остап Шаптала, іменем якого названо повість (другорядні персонажі – Зінко Галай, Левко Вербун, батьки Остапа, сестра Олюся, бабуся Одарка, Лася – з різною виразністю лише окреслені); локальний тип сюжету, в якому актуалізовані окремі деталі зблисків пам'яті Остапа про роль Олюсі в його житті; авторська позиція, що прочитується в тексті й підтексті; послідовність – епізод за епізодом – зображення нетривалого життєвого відтинку, що в цілому є приватною історією головного героя; часова обмеженість – події охоплюють, як очевидно з тексту, близько двох місяців.

Але така, здавалося б, жанрова канонічність – це лише видима частина айсберга. Як справедливо зазначив Є. Лепьохін, повість «Остап Шаптала» вимагає «екзистенціального прочитання» [3, с. 102]. Частково ми намагалися це зробити у своїй розвідці «Екзистенційність хронотопу в повісті Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала», зосередившись на розімкнутості хронотопу, відкритості екзистенційної проблеми вибору, що постає перед Остапом Шапталю, латентній присутності смерті [5, с. 53].

Чи не найпростіша прозова форма – витримана повістєва структура – на концептуально-текстуальному рівні сконцентрована на єдиному стрижні – межовій ситуації смерті, яку переживає головний герой і яка оприявнюється в «проблемі філософського самогубства» (О. Поллюхович), відтворенні перманентного стану «нудоти», приреченості через власне сприйняття життя.

Уся повість, яку, на думку В. Шевчука, «годі назвати бездоганною» – це виразна декларація ідеї екзистенціалізму [10, с. 354-355], що втілюється в художній структурі, притчевості та символічності образів (В. Мельник, В. Шевчук), портретних характеристиках, кольористичній гамі, пейзажних замальовках тощо.

Зупинимось більш докладно власне на композиційній організації повісті «Остап Шаптала», яка, з одного боку, визначена її жанровою своєрідністю, з іншого – пульсуванням екзистенційних мотивів. І. Сляр у дисертації «Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного» слушно розглядає композицію як певну ієрархію розкриття особистості Остапа Шаптала, яка складає 5 етапів – від «життя

самозакоханого нарциса, який не помічав, що його рідні (батьки, сестра) жили й живуть заради нього» [9, с. 104] до «усвідомлення того, що “смерть – воля, а життя в’язниця” – думка про думки, їхня оціночна істинність й етична цінність» [9, с. 110].

Уже з перших сторінок твір вибудовується як відтворення зовнішнього світу героя через внутрішній часовий маркер – початок Великодньої заутрені – фіксує зорієнтованість зображуваного на світле християнське свято, Божу благодать, яку воно несе людям, і весну, коли все оживає, дарує радість життя й нові надії. Остап Шаптала (його ім’я названо на самому початку) ставить свічки («як то прохали батьки») й «уважно оглядає церкву»: Він бачить, що вона «темна й вогка», «темні кутки», «напівосвітлені ікони», чує «незрозуміле шепотіння старого дяка», «боязкі звуки обережної людської ходи», відчуває «важке напруження», беззастережно відсторонено сприймає людей, що йдуть у церкву навшпиньках», «ніби ховаючись, ніби йдучи на злочин» [7, с. 247]. Із зміною чужого, закритого простору («*Шаптала вийшов з церкви в садок..., ліг під деревами горілиць*» [7, с. 247] на природний, органічний відчуття важкості, пригніченості, спустошеності ще більше підсилюється, зростає. «М’яка, холоднувата земля» накладає на нього «тавро жалоби» й асоціативно викликає згадки про чужість, відчай, насильство над усім, що відбувається у світі, зокрема і в природі: «*Він згадував, як жадібно випростували в день два дерева своє зазеленіле гілля, як напружались їхні стовбури, утворюючи молоде листя. Трава з якимось одчасм з’явилась на степах, і кожна стеблина подібна була до широко розтуленого рота галчати*» [7, с. 247].

Стан героя – це внутрішній тотальний спротив весняному відродженню, жадобі життя: і дітворі, яка «гасала по вулицях», і птахам, що «кричали на небі», і широким посмішкам, що «лазили по обличчях людей», і їхнім «побільшеним рухам», і чоботам, «вкритим весняним болотом» [7, с. 248]. «Цей» світ протистоїть тому, іншому, «коли він і на мент не забував, що вдома конає його сестра» [7, с. 248].

Так починається ретрансляція однієї із стрижневих ідей повісті В. Підмогильного – людина самотня, у неї немає опори, і вихід з цього може бути лише один – смерть. Психоемоційне нагнітання мотиву смерті зумовлює зовнішній подієвий простір твору, що вибудовується як нанизування епізодів і ситуацій, пов’язаних із смертю Олюсі й відкриттям любові до неї, відчуттям вини, відчуженістю до батьків, сто-

сунками з товаришами, щоденним буттям у місті, появою Ласі і її зникненням тощо.

Сюжетно-нарративна канва тексту, безрадінний і тьмянний фон повісті увиразнені «вкрапленнями» з пам'яті Остапа про його дитинство і жертвність Олюсі, про пансіон пані Чужинської і дружбу з Галаєм і Вербуном, що є своєрідними авторськими акцентами, важливими для переосмислення Остапом Шапталюю свого життя в екзистенційній помежовій ситуації. Низка ситуацій, як-от остання зустріч Остапа з живою Олюсею на Великдень, прощання з нею, коли він «споглядав смерть», що *«була розсипана по кімнаті, як порошинки в сонячному промені»* [7, с. 270], стримано-лаконічна, дещо штучна спроба Ласі висловити свої сексуальні почуття до нього, їхній діалог, прикметні поєднанням звукових, тактильних та зорових образів, репрезентують психологічно складний стан героя.

Аналіз композиції повісті свідчить, що глибина художніх смислів, на яких свого часу акцентував В. Мельник, – відчуття героєм кінечності буття, усвідомлення тимчасовості перебування на землі, що виводить його на рівень релігійної стадії людського існування (тут помітний вплив на молодого письменника філософії Г. Сковороди) [4, с. 270] – оприявлюються й через сон Галає, і відтворення реалій епохи, і максимально лаконічні портретні характеристики, і семантику й символіку кольору і звуку.

Зокрема, найдокладніше у творі В. Підмогильного зображено зовнішність Левка Вербуна – нової людини, молодого талановитого математика, для якого наука стала сенсом життя, а жінка – лише потребою для сексуального задоволення. Левко Вербун – високий, худий, з розкуйовдженим волоссям, бородою, вусами: його портрет динамічний: обличчя подібне «до печеного яблука», з гострими рисами, які «вражали своєю поламаністю», а під час творчої праці *«виокруглювались і набували навіть деякої гармонії. Високе чоло, порізане глибокими зморшками, як зоране поле, випростовувалося, робилося гладеньким, як ставок»* [7, с. 259]. Актуалізовано характер героя не лише зовнішньою характеристикою, а й підкреслено буденними деталями його одягу та аксесуарів: у тексті 6 разів згадано його старе пальто, 7 разів – кашкет і двічі – пенсне, що недвозначно вказує на їхнє утилітарно-прагматичне призначення. Така особлива увага автора до контroversійної постаті Левка Вербуна зовсім не випадкова, що буде відбито в ідейно-естетичних пошуках роману «Невеличка драма», написаного через 8 років після «Остапа Шаптали» відточеним

пером зрілого майстра. Окремі риси Левка Вербуна не можна не помітити в образі Юрія Славенка – людини технізованої епохи, «матеріалістичного ідеаліста», створеного «з майже геніальною проникливістю» (Ю. Бойко). Але це окрема розмова. Щодо інших персонажів, то їхні портрети не індивідуалізовані, пунктирно окреслені скупими штрихами: в Олюсі – «великі очі», у Галая – «гарненьке біляве обличчя», у Ласі – коси.

Зовнішність Остапа Шаптала, центрального персонажа, відтворено через актуалізацію його внутрішнього світу – роздуми-міркування, переживання, внутрішню боротьбу, філософствування, пізнання абсурдності існування, емоції, пов'язані з відчуттям себе зсередини, своєї тотальної невлаштованості: «...ніби всі нерви його були порізані та залляті кров'ю, а тіло закатоване і тому безсиле» [7, с. 273].

Очевидно, що зовнішнє і внутрішнє вступають у непримиренний конфлікт. Тому й скупа портретна характеристика героя суперечлива: вона і схематична, і конкретно-почуттєва. Схематична, бо автор зауважує лише «дебеле тіло» і «міцну м'язову шию», і конкретно-почуттєва, еротично маркована, коли закохана Лася бачить його велетнем, груди якого «мов прорізані глибокою канвою, і ребра звідти випинались півколом» [7, с. 297].

З деталей власне зовнішнього портрета виокремлена лише борода, яку зауважено в кінці твору, коли після душевних терзань, усвідомлення своєї самотності й непотрібності світу, бажання смерті, щоб бути з коханою сестрою, «Шапталюю запанував спокій» [7, с. 308], «що підносить над життям, його пригодами й сутичками» [7, с. 308]. Остап «почував себе серед людського хвилювання тимчасовим гостем у нецікавій господі» [7, с. 308], тому втратив інтерес до буття, яке він сприймав як несправжнє. Він з наказу бабусі Одарки виконував хатню роботу, кохався у квітах, жорстоко збайдужів до батьків («Я нічого не хочу» [7, с.309]), не торкався шахів і перестав голитися. Тобто, акцентована автором деталь зовнішності – борода – несе виразне емоційно-смісловне нашарування, вияскравлює психологічний стан героя.

Випадкова зустріч з Ласею (це досить контурний персонаж) змінила Остапа, який почав відчувати радість життя («вдихав у себе ранок землі», був свіжий і посміхливий), але після Ласиної спроби сексуальної близькості він з боєм усвідомив гострий конфлікт між собою зовнішнім, світом, у якому живе, і своїм тілом: «м'ясо, купа м'яса нависла на маслаках, м'ясо, що обхотило його з усіх боків, і він почув себе у в'язниці, огидній в'язниці живого м'яса» [7, с. 396].

Таким чином, спостереження над деякими особливостями поезики жанру повісті «Остап Шаптала» Валер'яна Підмогильного уможливають висновок про те, що організація повістевого тексту засвідчує типологічно близькі для цього жанру ознаки як одного з перших зразків великої форми в українській літературі 1920-х років з виразними рисами психологізму, екзистенційного філософствування, імпресіонізму, що почасти зреалізовані в портретних характеристиках героїв, через які розкривається їхній внутрішній стан, внутрішній зв'язок між часовими координатами, композиційно впорядкованими епізодами й ситуаціями, що тісно пов'язані із світовідчуттям героїв.

Список використаних джерел

1. Галета О. Проза життя. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій* / [упоряд. О.Галета]. Київ: Факт, 2003. С.7-20.
2. «...З порога смерті...: письменники України – жертви сталінських репресій». Вип.1. Київ: Рад. письменник, 1991. 494 с.
3. Лепьохін С. Концепти «відчуження» і «смерть» у повісті «Сторонній» Альбера Камю і повісті «Остап Шаптала» Валер'яна Підмогильного. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2012. Вип.27. С.102-106.
4. Мельник В. *Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.* Київ: Либідь, 1994. 320 с.
5. Олійник Н. Екзистенційність хронотопу в повісті Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала». *Таїни художнього тексту: Зб. наук. пр. / Ред кол. Н.І.Заверталюк (наук. ред. та ін.). Дніпро: Ліра, 2016. Вип.19. С. 46-53.*
6. Павличко С. *Теорія літератури* / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. Вид. 2-е. Київ: Основи, 2009. 679 с.
7. Підмогильний В. Остап Шаптала: [повість]. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій* / [упоряд. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С.245-312.
8. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози. *Слово і час*. 2003. №11. С.75-80.
9. Скляр І. *Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Донецьк, 2012. 234 с.*
10. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій* / [упоряд. О. Галета]. Київ: Факт, 2003. С.353-366.

Олександра ГОНЮК

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

м. Дніпро

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

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ОНТОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПОВІСТІ
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА»**

Літературна традиція ХХ століття в українській прозі вирізняється глибоким філософським осмисленням екзистенційних проблем, зокрема розгляданням сутності життя та смерті. Особлива увага приділялася відображенню психологічних станів людини в умовах історичних потрясінь, моральних дилем та внутрішніх конфліктів. У цьому контексті повість Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала» постає не лише як художній твір, а й як своєрідний екзистенціальний досвід, у якому через призму життя та смерті розкриваються універсальні проблеми людського буття. Саме через сприйняття смерті головним героєм розкривається його духовна сутність, усвідомлення власної минулості та пошук сенсу існування. Аналіз таких онтологічних мотивів дозволяє зрозуміти не лише художню структуру твору, а й філософський світогляд його автора. Важливо зазначити, що онтологічні мотиви життя і смерті, присутні у повісті, мають глибоке філософське підґрунтя, споріднене з ідеями екзистенціалізму. Як відомо, представники цього напрямку – Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Мартін Гайдеггер – розглядали смерть як невід'ємний аспект існування, момент, що виявляє справжню природу людського «я». Через усвідомлення власної смертності персонаж стикається з абсурдом світу, який не пропонує готових сенсів і цінностей, а змушує шукати їх самостійно. У художніх текстах екзистенціалістського спрямування смерть часто стає своєрідним каталізатором внутрішніх трансформацій героя: вона змушує переосмислювати минуле, оці-

нювати власну свободу та відповідальність, ставити під сумнів звичні уявлення про мораль і суспільні обов'язки.

Онтологічний вимір смерті у творі Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала» не лише визначає сюжетну канву, а й формує внутрішній простір для глибокої рефлексії, що дозволяє Остапу Шапталі пережити власне духовне «народження» та усвідомити справжню цінність життя, яка виходить за межі його особистого досвіду. Центральним мотивом твору є протиставлення життя і смерті, через яке письменник досліджує глибинні екзистенційні переживання людини, її моральне та духовне становлення. Увага приділяється багатозначності сприйняття смерті різними персонажами: кожен із них реагує на неминучість утрат по-своєму, що відображає різні способи осмислення людського буття та ставлення до власної смертності. Для Остапа смерть стає не просто трагічним явищем, а ключовим чинником, що змушує переосмислити своє існування, оцінити власну відповідальність перед близькими та усвідомити моральний обов'язок, який виходить за межі індивідуальної долі. Таким чином, онтологічні мотиви в творі Підмогильного створюють багатозарову психологічну і філософську площину, через яку читач може спостерігати за процесом духовного дорослішання героя і його поступовим усвідомленням сенсу життя та неминучості смерті. Справжній сенс буття особистості проявляється в моменти найбільших потрясінь, які можна визначити як «межові ситуації». Ці моменти розкривають глибинну сутність людини, її здатність до самопізнання та усвідомлення своєї тимчасовості. Підмогильний демонструє, що для людської свідомості смерть не є лише фізичним завершенням життя, а має глибший екзистенційний зміст, здатний впливати на духовний і психологічний стан людини.

Для Остапа Шаптала сприйняття смерті тісно пов'язане з усвідомленням власної неспроможності впливати на долю близьких і неможливості змінити обставини, що загрожують рідним. Здобувши освіту та отримавши посаду в місті, він опиняється в умовах соціальної ізоляції та внутрішньої порожнечі: оточення проявляє байдужість до індивідуальних потреб людини, а сам герой відчуває загубленість у світі, де його зусилля й досягнення не здатні компенсувати відчуття внутрішньої пустоти. Ця психологічна ізоляція особливо загострюється під час відвідування села, де живе його сестра Олюся, хвороба якої і самотність роблять її вразливою та залежною від брата. Автор детально передає внутрішнє переживання Остапа: «*Остап*

учився, а Олюся жила самим сподіванням його приїзду. Вона не мала подруг і була зовсім самотня, за це її вважали чудною. Брат був її душею... він досі не завважив на її становище, не гадав про те, наскільки був їй винним, і лише прийдешня смерть відкрила йому її вартість» [4, с. 215]. Ця сцена показує, як відчуття провини й нездатності вплинути на життя близьких стає для героя першим кроком до екзистенційного усвідомлення смерті: він починає сприймати смерть не лише як абстрактне явище, а як подію, що змінює його власне життя і примушує переосмислити цінність людських відносин. Усвідомлення цінності життя і неминучості смерті близької людини поступово формує у нього глибше розуміння власного «я» та необхідності пошуку внутрішньої моральної та духовної опори в умовах абсурдного світу.

Поступово в уяві Остапа змінюється сам образ смерті. Якщо спочатку думка про її безглуздя *«спинила його серед світового руху»* [4, с. 207], то певність сестриної загибелі виснажила його остаточно і *«позбавила всякого інтересу до оточення»* [4, с. 213]. Завірюха думок і безпорадних спроб при звичаїтися до неминучості смерті сестри стала постійним супутником героя. Він *«зачув... присутність смерті, що коливалась в повітрі. Це коливання, як оманливі хвилі невидимої води, змивали з нього тіло, і він почував себе вільним, як ніколи. Він почував, що з'єднується з повітрям і лине в обіймах смерті...»* [4, с. 167]. Абсурдність ситуації полягає в тому, що *«він тут в той момент, коли на селі помирає його сестра. Він мусив бути там у маленькій кімнаті, де вогник лампадка стежить, як кашель кремсає тишу»* [4, с. 209].

А. Камю розглядає абсурд як метафізичний стан людини у світі, що виникає внаслідок усвідомлення власного місця й неможливості знайти остаточний сенс буття. У «Міфі про Сізіфа» він зазначає, що питання про сенс життя і відповіді на нього можуть лише поглиблювати це відчуття: існує *«тільки одна по-справжньому серйозна філософська проблема — проблема самогубства; вирішити, чи варте життя того, щоб його прожити, — означає відповісти на фундаментальне питання філософії»* [3, с. 24]. Усвідомлення абсурдності буття не дозволяє розуму змиритися з нею, проте спонукає шукати свій шлях у світі, де смерть і життя перебувають у постійній взаємодії. Остап, надто люблячи сестру, не може швидко змиритися з її передчасною смертю, але згодом її образ трансформується в уособлення недосяжної мрії. Смерть звільнила Олюсю від мук життя, а для героя вона стала способом втекти у власний вимірний внут-

рішній світ: «...не можна було більш уявити або мислити про неї – лише відчувати, як мрію. Такою вона стала ціною власної смерті» [4, с. 219].

Смерть у повісті перестає бути суворою та безглуздою, набуваючи бажаного і необхідного значення. Вона не викликає холодних відчуттів, а «спокійними пахощами розквітлих степів» наповнює внутрішній простір героя [4, с. 219]. Цей досвід дозволяє зрозуміти, що людина народжується не лише фізично, а й тоді, коли сила розуму створює її як мислячу істоту. Духовне народження відмежовує її від природи та робить свідомою власної тимчасовості. Навіть сонце, каміння та дерева чужі співпереживанню, духовній драмі людини: «І хоч було світло навкруги – все здавалось йому сірим: хоч сонце пекло – холодні струмки морозу прокочувались іноді йому по розм'яклому тілу» [4, с. 238].

У повісті важливу роль відіграє пейзаж як деталь-символ, що контрастує з образом смерті. Образ свіжого повітря виступає як противага присутності смерті: «Йому стало нестерпуче задушно, хотілось схопитись за сорочку й роздерти її, щоб повітря освіжило груди» [4, с. 238]. Лейтмотивною стає фраза: «Шаптала одчинив вікно і став коло нього», що повторюється в різних епізодах твору, підкреслюючи прагнення героя до онтологічної свободи та оновлення.

Уявний образ покійної сестри заповнює душу Остапа, формуючи почуття духовного обов'язку перед людьми. Його мрія про сестру стає «тлом, на якому мали заслатися прийдешні пригоди. Поволі відбувалось народження душі Шаптали» [4, с. 229]. Він уже не живе спогадами про живу Олюсю, а входить у власний, тільки йому відомий, вимріяний світ. Коли на кладовищі Остап не в змозі востаннє поцілувати сестру, це свідчить про його внутрішнє оновлення та відхід від минулого: «слідував за труною на кладовище, мов ховав кого маловідомого і нецікавого» [4, с. 228].

Контраст у сприйнятті смерті проявляється й у відносинах героя з батьками. Мати очікує прояву тепла від сина, але розуміє, що «він ніколи не скаже подібного, її син» [4, с. 209]. Для батьків смерть доньки – вселенське горе, а для Остапа вона стає лише відправною точкою нового життя. Ця прірва в сприйнятті смерті між близькими підкреслює її онтологічну роль у формуванні свідомості героя.

Інші персонажі твору демонструють власне сприйняття смерті, яке формує їхню «філософію» буття. Бабуся Одарка підкреслює неминучість смерті: «А правда, сину, скільки б не їла людина, все одне

помре. Всім перед богом одвіт держать доведеться. Грішні ми... Страшно, сину, смерті» [4, с. 221]. Приятель Остапа Вербуй реагує на ці слова з легковажністю, зауважуючи: «Не журіться, бабусю... Помирати не страшніш, як народжуватись» [4, с. 221], що свідчить про його прагнення відсторонитися від фаталістичного сприйняття буття та дивитися на смерть як на природну, невід'ємну частину життя. Ще один знайомий Остапа, Галай, пропонує власне бачення, у якому сенс життя проявляється через спостереження за життям інших: *«радість життя полягає не в тім, щоб квітнути і помирати, а в тому, щоб бачити, як це роблять інші»* [4, с. 243]. Для нього акцент робиться на колективному переживанні і відчутті життя через спостереження. На протигагу цим позиціям, для головного героя, Остапа Шаптали, смерть стає ключем до пізнання власного «я», механізмом самопізнання та осмислення сенсу існування. У його свідомості смерть перестає бути лише зовнішньою подією, що торкається інших, і набуває внутрішньої, екзистенціальної ваги, стаючи фундаментальною складовою духовного розвитку та формування життєвої філософії.

Після смерті сестри головним змістом життя Остапа стає бажання віддати себе високій мрії, що реалізується в його взаємодії з Ласею, дівчиною, яку він рятує від самогубства. Лася для Шаптали стає матеріалізованою мрією про Олюсю, символічним поверненням сестри зі світу мертвих у світ живих. Проте реальна Лася не може замінити мрію, і герой переживає глибоке розчарування, що відображає його надзвичайну чутливість і екзальтованість.

Великодня атмосфера твору символічно пов'язана з воскресінням та оновленням, що акцентує онтологічний характер повісті. Підмогильний залишає фінал відкритим: *«...світло, рух і люди не могли вже проникнути йому до душі та зчинити там розгардіяш. Життя точилося круг нього, як вода коло скелі, що стоїть непорушно і не перепускає хвиль у кам'яну середину»* [4, с. 260]. Тут вода і повітря виступають як стихії, що символічно розділяють царство мертвих і живих, одночасно стираючи часові та просторові межі.

Концепт смерті в повісті виступає як домінуючий, що об'єднує героїв, одночасно підкреслюючи різницю їх сприйняття та формуючи глибокий психологічний і філософський контекст твору. Остап Шаптала, відмежований від соціальних зв'язків і моральних обов'язків, концентрує увагу на власному існуванні, досліджує життя «в собі» і любить його у всіх його проявах: *«Вечорами сидячи на березі річки, він помічав, що вночі життя не припиняється, а набуває*

лише іншого вигляду, тоншого і ніжнішого. Він дивувався вибагливості життя, силкувався охопити його все та скупчити в своїх грудях» [4, с. 246].

Мотиви життя і смерті в повісті Підмогильного, їх поєднання з образом кохання й духовного обов'язку створюють глибокий екзистенціальний пласт, характерний для модерністської та постмодерністської літератури, а також для філософії екзистенціалізму. Образ Остапа Шаптали демонструє внутрішню трансформацію людини під впливом смерті близьких, розкриваючи процес духовного очищення, усвідомлення власної минулості та народження душі через рефлексію над життям і смертю.

Як бачимо, крім онтологічних мотивів життя та смерті, у повісті «Остап Шаптала» велике значення мають символічні деталі та художні засоби, які підкреслюють внутрішній стан героя. Важливу роль відіграє пейзаж: сонце, вітер, степ, вода – не просто фон, а активні елементи духовного світу Остапа. Світло сонця часто контрастує з відчуттям внутрішньої холодності і порожнечі, а подих свіжого повітря символізує порятунок і надію, стає метафорою свободи від тягара буденності та страху перед смертю. Персонаж Підмогильного постійно зіставляє себе з навколишнім світом, і в цих зіставленнях відчувається його глибоке внутрішнє відчуження. Особливо значущими стають моменти, коли герою доводиться зустрічатися зі смертю інших або думати про власну смерть: тоді пейзаж і дрібні деталі навколишнього середовища стають носіями філософського змісту. Через образи повітря, світла, води Підмогильний створює простір, у якому можливе внутрішнє очищення, духовне народження і переосмислення себе, свого життя та взаємин з іншими. Таким чином, символіка повісті не лише підтримує сюжет, а й дозволяє читачеві глибше відчути психологічну та філософську наповненість твору.

Отже, повість «Остап Шаптала» демонструє, що життя й смерть у творчості Підмогильного нерозривно пов'язані й утворюють складний екзистенційний контрапункт, який формує внутрішній світ героя. Спостереження за змінами його психіки та світовідчуття дозволяє усвідомити, що смерть не лише завершує фізичне існування, а й стає поштовхом для духовного розвитку, народження нових цінностей і переосмислення сенсу життя. Повість переконує читача, що через переживання втрат і зіткнення з абсурдом буття формується само-свідомість, здатна бачити глибші зв'язки між людиною, часом і світом.

Таке осмислення подій робить творчість Валер'яна Підмогильного актуальною для сучасного читача, адже питання життя, смерті та моральної відповідальності залишаються універсальними для будь-якого покоління. Повість «Остап Шаптала» є прикладом поєднання психологічного реалізму з філософською глибиною, що дозволяє говорити про її значущість у контексті української літератури модернізму.

Список використаних джерел

1. Грабовський С. Українська людина та українське буття. *Сучасність*. 1997. № 3. С. 116-145.
2. Дуб К.С. *Українська новела 20–30-х років ХХ століття* (М. Хвилювий, В. Підмогильний). Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 1998. 64 с.
3. Камю А. *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* / пер. з фр. О. Жупанський. Харків: Фоліо, 2022. 448 с.
4. Підмогильний В. *Невеличка драма: роман, повісті*. Дніпропетровськ: Промінь, 1990. 326 с.

Юлія РЕЗНІЧЕНКО

*доктор філософії зі спеціальності 035 Філологія,
доцентка кафедри української літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
м. Дніпро*

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

ХУДОЖНІЙ СВІТ ОПОВІДАННЯ «З ЖИТТЯ БУДИНКУ» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Художній світ літературного твору – поняття, яким нерідко послуговуються в літературознавчому дискурсі та яке водночас не має сталого трактування. У нашій розвідці будемо спиратися на розуміння художнього світу, запропоноване у працях Григорія Ключека [2] та Василя Іванишина [1]. Г. Ключек, акцентуючи на потребі враховувати низку аспектів, зокрема визначальну роль світобачення митця, візуальну й предметну складові, хронотоп, вплив на реципієнта, під-

© Резніченко Ю., 2026.

сумовує: «Художній світ – інтенціональна субстанція, що створюється у свідомості читача у процесі сприймання художнього тексту» [2, с. 14]. В. Іванишин теж розмірковує про художній світ як про «іншу реальність», наголошуючи, що це «створена уявою письменника і втілена в художньому тексті образна картина, яка складається з подій, людей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо), а також зовнішньої дійсності; «інша реальність» (художньо-естетична), співвідносна із предметною, соціальною і психологічною реальністю; образне духовно-інтенціональне утворення з власною логікою» [1, с. 181]. У роздумах згаданих науковців, як переконаємося, художній світ позиціоновано як створену уявою автора «іншу реальність» у нерозривності своєї формально-змістової організації, що постає у вимірі читачького сприйняття.

Оповідання «З життя будинку» (1933) В. Підмогильного, хоч і не становить окремої віхи в художньому доробку автора (як-от екзистенційна проза, зокрема, цикл оповідань «Проблема хліба», присвячених проблемі голоду 1921–1922 рр., або ж інтелектуальні романи «Місто» й «Невеличка драма», незакінчена «Повість без назви» тощо), а радше органічно вписується у вибудовану автором концепцію дійсності. Однак знаковість твору «З життя будинку» простежується, вочевидь, у принципово точній, позбавленій ілюзорних прикрас художній реальності, в увиразненні пореволюційного повсякдення, адже, як слушно зауважує В. Мельник, «В. Підмогильний ніколи не дозволяв собі щонайменших ілюзій на майбутнє (мав серед друзів славу невірального скептика), але свої творчі принципи сповідував до кінця» [3, с. 19]. Написане на початку 1930-х років, в один із найтрагічніших для української історії (й культури) періодів, у час, коли сам письменник відчував обмеження його творчої свободи, це оповідання вияскравило екзистенційні доміанти прози митця, який, за Я. Цимбал, «бачив життя до останнього дна», а проте не втратив віри в людину. Не вмів жити, але відведені йому 36 років прожив гідно. Боровся з песимізмом і любив людей» [6].

Продовжуючи розмисли над утіленням авторської позиції в художньому світі оповідання «З життя будинку», відзначимо виразну типологічну спорідненість між обмеженим простором квартири в будинку письменників «Слово» у Харкові, де жив на початку 1930-х рр. сам автор, і тим, як зображено в названому творі приміщення житлового кооперативу (ЖК), регламентоване до квадратного метра.

Безумовно, згадану вище стиснутість простору слід розглядати не лише у фізичному, а й у символічному вимірі – як екзистенційне обмеження свободи людського «Я» проти волі самої людини. Можемо говорити тут про певну візійність прози В. Підмогильного: і стосовно епохи, у якій він жив і творив, і стосовно безпосереднього його самого, арештованого в грудні 1934 р. за сфальсифікованою справою про контрреволюційну діяльність. Як вдало акцентує Раїса Мовчан, *«В. Підмогильний бачить пореволюційну дійсність в усій її складності та багатоголоссі, інтуїтивно відчуваючи наближення катаклізмів, які в недалекому майбутньому можуть обернутися непередбачуваними наслідками насамперед у сфері духовній. При цьому ніяких прогнозів він не дає, а просто об'єктивно, часом з протокольною художністю описує реальне життя реальних людей»* [4, с.54].

Художній світ оповідання «З життя будинку» В. Підмогильного розглянемо надалі в аспектах дослідження часу й простору, предметної сфери, образної системи й наративної організації. Дію оповідання, як уже було вище зазначено, розгорнуто в стиснутих межах ЖК, інтер'єр якого, виходячи з авторської інтенції і жанрових параметрів оповідання, зображено лаконічно. Із діалогу голови ЖК Вивірко з головою ревізкому Слуцьким стає зрозуміло, що приміщення канцелярії перекроєно, і тепер її частину відділено для кухні. Такий перерозподіл кімнат викликає незадоволення в Слуцького, який раніше пропонував зробити окрему прибудову для кухні, натомість Вивірко задля економії коштів озвучує інший варіант: розширити їдальню за рахунок переселення мешканців, вибір яких не є випадковим.

Літню жінку Веледницьку голова ЖК хотів би переселити в підвальне нежитлове приміщення, мотивуючи це політичним контекстом – боротьбою з класовими ворогами. Влучно про «штучність» цього протистояння говорить Слуцький, який після деякого вагання іронічно (а може, навіть і саркастично) стверджує, що класові вороги – *«ніби штатна посада, яку хтось та й повинен займати»* [5, с. 235]. Обурюючись, Слуцький метафорично стверджує: *«Ви хочете кинути її сухотні кістки в нашу страву <...>»* [5, с. 237]. В образах названих героїв прочитуємо прагнення автора заглибитися в причини й наслідки морального падіння людини, спровокованого різними чинниками.

Дія оповідання майже не виходить за межі ущільненого простору будинку, який акцентовано натуралістичними штрихами: «апендикс-коридор», «коридор, мов стравохід у шлунок», «нутрощі контор-

ки», що належала рахівникові. Такі предметні деталі, представлені за допомогою алегорії й порівняння, у контексті розширення площі ідальні за рахунок інших приміщень можуть бути потрактовані як вищщення фізіологічних потреб над духовними. Однак якщо для образу Вивірко таку домінують споживацтва мотивовано примітивністю його світобачення, то відлюдькувата поведінка (як згодом стає відомо, ідеться про божевілья) пані Веледницької, вочевидь, спричинена її переховуванням від переслідування, яке, зокрема, підтекстово прочитуємо в діях і словах того ж Вивірко як представника управління ЖК і нової пореволюційної влади.

Веледницька, згідно з текстом, «колишня сенаторша», певний час жила за кордоном, за що й таврована в очах Вивірко. При цьому позиція іншого управлінця – голови ревізкому Слуцького – найвиразніше артикульована в його монолозі, що був виголошений, згідно з влучним коментарем оповідача «зловтішно» [5, с. 237]. Припускаємо, що саме читачеві належить визначити межу щирого й позірною співчуття цій жінці, яке озвучує Слуцький. Коли бездиханне тіло Веледницької було знайдено через кілька днів після її категоричної відмови від переселення, то в її шлунку було «виявлено дев'ять золотих монет по 5 карбованців» [5, с. 240]; «На підвіконні, серед шматків цвілого хліба, недоїдків риби, оселедців, м'яса, серед кісток і різноманітних торбинок їстівного стояв усім відомий черепок...» [5, с. 238]. Тут вдумливий оповідач В. Підмогильного знову повертається до натуралістичної метафори стравоходу, актуалізованої на початку оповідання. У конструюванні наративу простежуємо доволі прикметний перехід від зосередженості на діалозі Вивірко й Слуцького до портретування Веледницької й опису її кімнати.

У портреті героїні неабияку увагу приділено її брудному й неохайному одягу, що репрезентує занедбаний фізичний і психічний стан літньої жінки: «Веледницька кашляла. Взлася руками за груди, стримуючи їх, потім нестямно похилилась на стіл і раптом упала додола купою лахміття, що здригалося й харчало» [5, с. 236] (виділення наше – Ю.Р.). Предметну деталь – купу лахміття – надалі буде ще раз утілено в тексті під час зображення інтер'єру, у якому проживала самотня Веледницька («У кутку праворуч лежала гора лахміття – заболочених і подертих спідниць, білизни, пальт, покалічених капелюхів і стоптаного зашкарублого взуття» [5, с. 238]), і неодноразово посилено запаховими акцентами («вогкий нерухомий сморід» [5, с. 238]). У тексті згодом подано перелік знайденого в комоді, у

скрині й у купі під лахміттям. Окрім продовольчих товарів, тут названо кілька видів коштовної тканини, яку зберігала обездолена жебрачка. Прийом контрасту між старими, надзвичайно брудними речами, які були на Веледницькій, і новою, так і не використаною для пошиття одягу тканиною, допомагає оповідачеві привернути увагу потенційного реципієнта на доведене до абсурдності життя жінки. Такі натуралістичні мікрообрази варто трактувати не лише як історію однієї героїні, позаяк стан Веледницької може бути спроектований на значно ширший контекст зображеної доби.

Отже, у художньому світі оповідання «З життя будинку» В. Підмогильного втілено авторський погляд-пересторогу на пореволюційну дійсність крізь призму зображення побуту одного з житлових коопетративів, де здійснюється перерозподіл простору. Екзистенційні домінанти, зокрема обмеження свободи людини, абсурдність буття, відчай, самотність, смерть тощо вплетено в проблемно-тематичний, образний, наративний, рецепційний рівні тексту. Найбільше уваги в оповіді приділено літній жебрачці і колишній «сенаторші» Веледницькій, яку управлінці Вивірко і Слуцький розглядають з позицій класової ворожості. Героїню, уже хвору й немічну, доведено до самогубства звісткою про потребу переселення до іншої кімнати. Портретні й інтер'єрні характеристики, у яких прочитуємо натуралістичні художні деталі, засвідчують влучність погляду В. Підмогильного – «суворого аналітика доби» (В. Мельник).

Список використаних джерел

1. Іванишин В. Художній світ як «інша реальність». *Нариси з теорії літератури*. Київ: ВЦ «Академія», 2010. С.181-183.
2. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і Час*. 2007. №9. С. 3–14.
3. Мельник В. Валер'ян Підмогильний. *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи*. Київ: Наукова думка, 1991. С.5-25.
4. Мовчан Р. Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль. *Дивослово*. 2000. №1. С.52–56.
5. Підмогильний В. З життя будинку. *Оповідання, повість, романи*. Київ: Наукова думка, 1991. С.232-240.
6. Цимбал Я. 36 зі 120: парадокси Валер'яна Підмогильного. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/36-zi-120-paradoksi-valeriana-pidmogilnogo/> (дата звернення: 26.02.2026)

Ольга ТИМОФЄЄВА

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

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

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЗМУ В «ПОВІСТІ БЕЗ НАЗВИ» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Постать Валер'яна Підмогильного – одного з найвизначніших інтелектуалів Розстріляного відродження – традиційно перебуває в центрі уваги провідних літературознавців (С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, М. Тарнавського, В. Шевчука та ін.). Сучасні наукові рецепції його творчості охоплюють широкий спектр аналітичних ракурсів: від жанрово-стильових трансформацій імпресіоністичної повісті (С. Журба) до дослідження дихотомії раціонального та ірраціонального в психоструктурі персонажів (І. Котик). Особливу увагу дослідники приділяють специфіці художньої свідомості (Н. Мафтин), концепції національної ментальності (І. Кудря), а також екзистенційним вимірам відчуження та абсурду (Л. Пізнюк).

Актуальність нашої розвідки зумовлено необхідністю більш повного висвітлення особливостей індивідуального стилю прозаїка в аспекті психологізму. «Повість без назви» (1933 – 1934 рр.) – це один із найглибших філософських творів Валер'яна Підмогильного, який через арешт автора залишився незавершеним. Дослідженням цього твору в контексті спадщини письменника займалися провідні українські та зарубіжні літературознавці. В. Мельник упорядкував тексти В. Підмогильного, він автор численних розвідок і відомої монографії «Валер'ян Підмогильний: Життя і творчість»; зокрема йому належить докладний аналіз історії написання «Повісті без назви» та з'ясування її ідейного наповнення [2]. Соломія Павличко у фундаментальній праці «Дискурс модернізму в українській літературі» розглядала повість крізь призму інтелектуалізму та психологізму, акцентуючи на тому, як автор уводить у літературу «нову людину» з її внут-

© Тимофєєва О., 2026.

рішніми конфліктами та пошуком сенсу життя в місті [3]. М. Тарнавський – україно-канадський учений, автор книги «Між розумом та ірраціональністю» (Between Reason and Irrationality), присвяченої В. Підмогильному, досліджував «Повість без назви» як текст, де стикаються раціональне світосприйняття та підсвідомі, ірраціональні пориви героя – Андрія Городовського [5]. В. Шевчук акцентував на виразних сковородинівських мотивах у повісті, зокрема на ідеї самопізнання та пошуку «внутрішньої людини» [6]. Ніла Зборовська осмислювала творчість митця з позицій психоаналізу та екзистенціалізму, зокрема актуалізувала головного героя як тип інтелектуала, що перебуває у стані екзистенційної кризи та шукає ідеальну жінку як проєкцію власної душі [1]. І все ж самотній доробок В. Підмогильного й на сьогодні мотивує науковців до пошуків таїн його художніх текстів. Отже, формулюємо мету нашої статті: з'ясувати особливості психологізму в «Повісті без назви» Валер'яна Підмогильного.

Валер'ян Підмогильний увійшов в історію української літератури як творець інтелектуальної прози. Якщо в романі «Місто» психологізм мав чітку соціальну прив'язку, то в «Повісті без назви» він еволюціонує в бік чистого екзистенціалізму. Автор фокусується не на зовнішніх подіях, а на внутрішній драмі інтелектуала, що опинився в полоні ірраціонального пориву. Головний герой, Андрій Городовський, постає як людина раціональна, яка намагається проаналізувати власну душу. Психологізм митця тут оприявлено через самоспостереження (інтроспекцію). Назва твору – «Повість без назви» – може сприйматися як художня стратегія письменника, що виводить на перший план зіткнення життєвих принципів. Текст побудовано як простір роздумів, де опис дій поступається місцем інтелектуальному пошуку. Письменник свідомо відмовляється від домінування однієї думки, даючи можливість різним світоглядним позиціям співіснувати в межах одного сюжету.

У центрі оповіді – подія, яка змінила орієнтири в житті Андрія Городовського, що зреалізовано в психологічному аспекті. Головний герой випадково на зупинці трамвая побачив жінку й одразу так захопився нею, що аж кинувся шукати її в чужому місті, не знаючи ні імені, ні місця проживання. У його душі відразу відбувається зміна орієнтирів, у нього з'являється несподіване прагнення кохати: *«Він носив тепер у собі голос, що був молитвою і бойовим кличем. Справді, він же не любив ще ніколи. І йому здалося зараз, що через брудні й ниці зносини з жінками він тільки й став підготований до справжньої*

любові, що вона можлива лише тоді, коли дізнано вже й перейдено грязь статі, якою він мусив насититись, щоб зрозуміти в жінці прекрасне. І в тому, що ця жінка з'явилася так несподівано, в тому, що вона була невідома йому цілком, він тільки бачив доказ, до якої міри спрагло його серце в своєму занедбанні: для нього потрібен був цей удар грому. Так, тепер він здатний кохати й приносити жертви цьому чуттю, яке без жертв мертво і банальне» [4, с. 56]. У цьому внутрішньому монологі герой аналізує свій емоційний стан та усвідомлює те, що його серце було в занедбанні, а зараз він відкритий до кохання та готовий йти на жертви заради цього почуття. Автор неодноразово використовує внутрішні монологи як засіб розкриття психічного та емоційного стану персонажа. Коли Андрій закохується у випадкову перехожу, він аналізує це не як романтичну пригоду, а як неминучість: «Він знав, що це божевілья, але це було божевілья логічне, невідхильне, як висновок із правильних засад» [4, с. 35].

В. Підмогильний майстерно інтегрує ідеї психоаналізу в низці своїх оповідань, ранній повісті «Остап Шаптала», романі «Невеличка драма», у «Повісті без назви». Пошук жінки в місті стає метафорою пошуку власної ідентичності, власного життєвого шляху. Образ Незнайомки у творі виступає не як реальний персонаж, а як проєкція внутрішнього емоційного стану героя: «Побіч нього пройшла жінка, яку він чи й міг добре постерегти за миготінням голів і тулубів. Але враження від неї дістав дуже чудне, таке яскраве, що мимоволі вийшов геть, щоб краще її роздивитись. Тобто йшов він досить повільно, але серце в ньому задихалось, як від довгого, скаженого бігу. Він почував, що вже ледве може переступати. І до цього прикрого сквоління тіла раптом долучивсь різкий голос сорому, гордоців, обурення. Він, серйозна людина, що має свої важливі завдання, і може допуститись такої нісенітници, як уганяти за випадковою спідницею, отак, з доброго дива, стерятися, як жовторотий хлопчак!» [4, с. 28]. Цей образ жінки-мрії, яка пройшла повз нього й одразу змінила його стан навіть на фізичному рівні («серце в ньому задихалось, як від скаженого бігу»), має катастрофічні наслідки: він із серйозної людини перетворився на «жовторотого хлопчака», який не розуміє, що йому тепер робити з цим відчуттям.

Місто в повісті перестає бути просто декорацією. Воно перетворюється на психологізований простір, що тисне на героя або відповідає його емоційному стану. В. Підмогильний використовує прийом психологічного паралелізму: стан вулиць, сутінки, міська тиснява від-

дзеркалюють внутрішні страхи Андрія: *«Місто було, як величезний механізм, що працює в порожнечі»*, – цей образ підкреслює відчуження героя від людей та соціуму. Блукання Городовського містом – це занурення в лабіринти власного підсвідомого, аналіз свого внутрішнього «я»: *«Цілу ніч він проходив містом, як палаючий смолоскип. Винишпорив передусім густу мережу вуличок у центрі, що плетуться між Володимирською і Сінним базаром. Свіжа ніч колихалася круг нього, повний місяць черкався краями об виступи хмар, що пливли на північ, вітер, як невсипуций велет, ворушив листям, зітхаючи в заростях і в темені куців...»* [4, с. 26]. Для передачі внутрішнього стану персонажа, його суму, невпевненості в собі письменник використовує порівняння героя з «палаючим смолоскипом», олюднення вуличок, які «плетуться», та явищ природи: ніч «колихалася», вітер «ворушив листям» та «зітхав в заростях». Ці акценти ще більше підсилюють емоційний стан суму та розгубленості головного героя, роздвоєність його душі.

На шляху пошуків жінки як сенсу життя Городовський стоїть на розпутьті й має зробити вибір певних цінностей. У цьому йому допомагають Пашенко, учитель фізики, якого він випадково зустрів на орендованій квартирі, та художник Безпалько. Зустріч героя з ними є випадковою, але має очевидний сенс для автора. Пашенко намагається розповісти Городовському про своє життя і своє розуміння моралі. Усю філософію свого життя він оповідає залпом, не цікавлячись думкою співрозмовника. Його розповідь вражає Городовського. Письменник подає портрет Пашенка через призму його сприйняття головним героєм: *«Ви безсилий злобитель, безсилий невдаха. Ви не виродок, а викидень життя. Ви потвора. Якраз ви бундючна тварина. Але свою несамовиту гордість ви прикриваєте брехливим викриттям гордості інших. Це підло...»* [4, с. 26]. Використовуючи повторення епітета «безсилий» та називаючи Пашенка «невдахою», «злобителем» та «потворою», «викиднем життя» та «бундючною твариною», Городовський висловлює не тільки своє ставлення до нього, але й до себе одночасно, оскільки неодноразово порівнював себе з ним.

І все ж Пашенко є своєрідним помічником для Городовського у виборі ним життєвих цінностей. Городовський не заперечує думок учителя фізики, не намагається його повчати й щось змінювати. Він мовчки вислуховує цей монолог. Автор вибудовує контраст між героями: поки один продовжує боротьбу, інший остаточно здався. Його потенціал вичерпано, а майбутнє обмежене короткими митте-

востями — двома останніми цигарками та вже прийнятим рішенням про самогубство.

Пащенко, не досягнувши життя, бачить у ньому тільки бруд, гордість, голод: *«Для мене людина стала ясна: квола, недолуга істота, що пробирається у всесвіті з блимаючим каганчиком свого розуміння... Можна винайти нову машину, але не новий спосіб життя... Історія – це моторошний маскарад розбійників і біснுவатих... Тільки сила, тільки людська підлота рушить і так званим праведником... і так званим бузувіром, що винищує праведників... Що б ми не говорили і як би не викручувалися, ми всі чудово розуміємо, що світ існує поза рамками простору й часу. Його координати – безконечність і вічність. А наші, навпаки, – скінченність і часовість. В цьому коріння людської немочі й смішності: координати людини не збігаються з координатами світу»* [4, с. 55]. Померши духовно, учитель прирік себе й на фізичне вмирання, прив'язавшись до вмісту банки з гашишем: *«Бо в мене не було нічого з того, чим люди міряють своє існування: ні бажань, ні цілей, ні дітей. Тепер ця міра з'явилася. Це банка з гашишем... кожна викурена цигарка для мене – удар сигнального гонга, що звучав раніше здалека, а ось уже ближчає і лунає вже на моєму порозі... У мене лишається дві цигарки – на 17-е і на 21-е. І все»* [4, с. 60]. Городовський не відразу відреагував на своєрідну сповідь Пащенка, лише наступного дня вранці приходить до нього й негативно висловлюється щодо почутого напередодні.

Ще одним персонажем, через діалог з яким розкривається роздвоєність душі Городовського, є художник Євген Безпалько. Під час їхньої зустрічі Безпалько розповідає про своє життя – це динамічний діалог принципів. Безпалько поділився з Городовським своїми поглядами на життя з позицій пережитого досвіду, зокрема, йшлося про відданість мистецтву, переживання чуттєвих насолод, перенасичення ними, звичайне сімейне життя зі своїми клопотами. Його творчість обмежується малюванням веселих пейзажів, які він сприймає так: *«От я й хочу нагадати про неї (природу)... вона заслонена зараз заводами й класовою боротьбою, але існувала, повірте, до п'ятирічки і, надіюся, існуватиме після неї... Я зберігаю її. Так, вона радісна, бо вона вічна... Ніякі вибухи й домни не заслонять її. Чи вам хочеться пудлінгування і блюмінгування в мистецтві? Казанів і дизель-моторів? Боїв з трупами, розстрілів і буро-зелених понурих робітників, що топчуть ногами палаци?»* [4, с. 87]. Розмова між Городовським та Безпальком – це цитований діалог людей протилежних поглядів. Городовський заперечує

чує кожне твердження художника, висловлюючи свою думку про мистецтво: *«Показати людей і ідеї нашого часу в їхніх сутичках... мета для того, хто хоче залишити щось цінне для нащадків: їм не потрібні будуть ваші радісні пейзажі... потрібна... реальна епоха... пірніть... в саму гущину життя і розберіться в ньому. Тоді ви не спатимете ночей...»* [4, с. 78]. Городовський намагається переконати Безпалька в тому, що людям потрібне реальне життя, а не «радісні пейзажі», які є лише симуляцією чогось справжнього.

«Повість без назви» Валер'яна Підмогильного — це класичний зразок інтелектуальної прози, де зовнішня дія поступається місцем внутрішнім процесам. Діалог тут перестає бути просто засобом обміну інформацією, він стає ключовим засобом психологізму. У тексті твору переважають діалоги-дискусії, діалог часто переходить у внутрішній монолог, межа між якими розмивається. Це створює ефект безперервного потоку свідомості, де голос іншого — це своєрідне занурення у власну душу.

У розмовах із Панасом Безпальком Городовський намагається свій емоційний стан передати через раціональність сприйняття дійсності:

– *Ви шукаєте жінку?* — спитав Безпалько, мружачись від диму.

– *Ні,* — відповів Городовський.

– *Я шукаю... не знаю. Може, самого себе.*

– *Самогубство – теж спосіб знайти себе,* – сухо зауважив той [4,100].

У цьому діалозі лаконічність відповідей Городовського свідчить про його внутрішню розгубленість («не знаю»). Відповідь Безпалька є своєрідною провокацією. Психологічна напруга визначає сутність бесіди, передаючи глибоку депресію як ознаку внутрішньої кризи головного героя. Співрозмовник не втішає, а підштовхує до краю, що загострює ситуацію.

Психологічне підґрунтя визначає діалоги з жінкою, яку він зустрів (незнайомкою), або про яку мріє:

– *Ви вірите в долю?* – раптом спитала вона.

– *Я вірю в біологію,* – відказав Андрій, намагаючись бути жорстким.

– *Все інше – література* [4, с. 88].

У наведеному фрагменті діалог виконує функцію захисної реакції. Городовський навмисно використовує «науковий», цинічний тон («вірю в біологію»), щоб приховати свою вразливість і роман-

тичну зацикленість на образі незнайомки. Це своєрідне «психологічне маскування» головного героя: Городовський говорить одне, а відчуває зовсім інше. Так автор знову акцентує на роздвоєності душі головного героя.

Діалоги та розмови в повісті часто відбуваються на тлі великого міста, яке тисне на героїв і морально, і фізично:

- *Куди ви йдете?* – *зукнув він до перехожого.*
- *Додому, – відповідь той, не озирючись.*
- *А де ваш дім?* – *Андрій майже біг за ним.*
- *Там, де ліжко* [5, с. 88].

Цей діалог є ключовим для розуміння відчуження Андрія Городовського від суспільства. Прагматична відповідь перехожого («там, де ліжко») підкреслює прірву між духовними запитами інтелектуала та буденністю мас. Це зіткнення ідеалізму з приземленістю лише підкреслює трагічну самотність героя, натопв його не розуміє – і це перетворює фізичну відсутність житла на глибоку психологічну кризу неможливості бути почутим узагалі.

Портрет як засіб психологізму у Валер'яна Підмогильного – це не просто опис зовнішності, а проєкція внутрішнього світу персонажа. Письменник зосереджується не на статичних рисах (колір очей чи волосся), а на окремих деталях: міміці, жестах, погляді, які передають емоційний стан душі героя. Зовнішність головного героя подається через сприйняття його власної втоми та розгубленості. Він часто дивиться на себе ніби збоку: *«Він глянув у дзеркало. Обличчя було бліде, з темними колами під очима, що здавалися тепер глибшими й тривожнішими. Це було обличчя людини, що надто багато думає і замало спить»* [4, с. 77]. Митець створює виразний портрет-самоспостереження. Кола під очима та блідість — це не ознаки хвороби тіла, а ознаки «хвороби духу». Це портрет людини, яка виснажена безплідними пошуками сенсу життя

Безпалько виступає в повісті своєрідним протилежним відображенням Городовського. Його портрет виписаний через акценти на окремих деталях: *«Його маленькі, гострі очі пронизували співрозмовника, наче хотіли витягти на світ божий якусь приховану брудну думку. Губи його повсякчас були скривлені в легкій, майже непомітній посмішці, що межувала з гримасою огиди»* [4, с. 77]. Портрет стає засобом характеристики філософської позиції Безпалька. Гострі очі та посмішка-гримаса підкреслюють його скептицизм. Це портрет люди-

ни, яка розчарувалася в усьому та бачить у кожному лише примітивні інстинкти.

Жіночі образи в «Повісті без назви» нерідко позбавлені конкретики та побутової деталізації: *«Вона йшла легко, майже не торкаючись землі, і в усій її постаті було щось від музичного акорду, що щойно пролунав і ще тремтить у повітрі. Обличчя її було затьмарене серпанком задуми, що робило її схожою на видіння»* [4, с. 77]. Письменнику важливо передати в портреті не якісь конкретні деталі (очі, риси обличчя), а емоції та враження героя від образу жінки. Він порівнює її з «видінням», її постать була схожою на «музичний акорд». Як бачимо, це оприявлення швидше внутрішнього стану самого Городовського та його прагнення досягти свій ідеал.

Отже, проза Валер'яна Підмогильного позначена глибоким психологізмом у зображенні дійсності та людини. Автор прагнув не просто відтворити життя в «Повісті без назви», а перекласти буття персонажів мовою внутрішніх переживань. Він відходить від традиційного опису характерів, зосереджуючись на таких засобах психологізму, як психологічний портрет, внутрішнє мовлення, монолог-розповідь, діалог-дискусія, психологічні пейзажі. Через використання пауз, діалогів, роздумів та психологічних портретів митець розкриває внутрішній світ героїв, фіксуючи стани розгубленості, відчуженості, нудьги та печалі. Внутрішні монологи в «Повісті без назви» – важливий засіб оприявлення індивідуальності героя, особливо в моменти найвищої емоційної напруги.

Список використаних джерел

1. Зборовська Н. *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
2. Мельник В. *Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.*: Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. 320 с.
3. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
4. Підмогильний В. *Повість без назви: вибране / у порядку і передм.* Ю. Коваліва. Київ: ВЦ «Академія», 2017. 320 с.
5. Гарнавіський М. *Між розумом та ірраціональністю: романи Валер'яна Підмогильного / пер. з англ. Ярослава Стріхи*. Київ: ПУЛЬСАРИ, 2004. 232 с.

6.Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного У кн.: Підмогильний В. *Місто*: [роман та оповідання] / передм. В. Шевчук; приміт. В. Мельник. Київ: Веселка, 1993. С. 5 -20.

У-11 У культурному тиглі: мультикультуралізм, регіоналізм, фронтир у світлі літературної екзистенції та рецепції. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 125-річчя від дня народження Валер'яна Підмогильного (25 лютого 2026 року, м. Дніпро) / Ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ: Український письменник, 2026. Вип. 1. 256 с.

ISBN 978-966-579-617-6

Матеріали конференції друкуються в авторських редакціях.

Верстка, дизайн і технічна коректура – Ольга Шаф.

В оформленні видання використано матеріали сайту: <https://uk.wikipedia.org/>

Формат 60x84/16. Ум.друк.арк. 14
Підписано до друку 20.03.2026

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