

**Міністерство освіти і науки України
Криворізький державний педагогічний університет
Кафедра української та зарубіжної літератур**

ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ЛІТЕРАТУР СВІТУ

Колективна монографія

**Кривий Ріг
Видавець Роман Козлов
2025**

УДК 821.091
I-50

Рецензенти:

Валентина Біляцька, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри філології та мовної комунікації НТУ «Дніпровська політехніка».

Вікторія Дмитренко, доктор філологічних наук, професор, директор навчально-наукового інституту філології і журналістики ДЗ «Луганський національний університет ім. Т. Шевченка».

Тетяна Мішеніна, кандидат філологічних наук, доктор педагогічних наук, професор, в. о. завідувача кафедри української мови Криворізького державного педагогічного університету.

Авторський колектив: Н. Мельник, С. Ковпик, Л. Семененко, Н. Коломієць, С. Журба, І. Онікієнко, Н. Яременко

Рекомендовано до друку науково-методичною радою
Криворізького державного педагогічного університету
(протокол № 5 від «10» грудня 2024 р.)

Імагологічний дискурс літератур світу : колективна монографія / I-50 за ред. Н. Мельник / Кривий Ріг : Видавець Р. А. Козлов, 2025. 168 с.
URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/11614>

ISBN 978-617-8096-25-0

Пропонована монографія – спроба осмислити проблемне поле імагологічного дискурсу української, польської, французької літератур із погляду сучасного розуміння міжкультурних процесів, напрямків культурної взаємодії.

У монографії відображено результати наукових розвідок колективу кафедри української та зарубіжної літератур Криворізького державного педагогічного університету, об'єднаних у площині імагології, що виявлені в етноімагологічних, філософських, соціологічних аспектах.

Матеріали колективної монографії свідчать про різноаспектність, багатовекторність і глибину досліджень проблем літературної етноімагології, можливості й перспективи подальших стратегій вивчення цивілізаційних аспектів світової культури.

Монографія має наукову цінність й адресована літературознавцям, мовознавцям, письменникам, учителям-словесникам, бібліотечним і музейним працівникам, усім небайдужим до проблем осмислення світової літератури й культури.

УДК 821.091

ISBN 978-617-8096-25-0

© Авторський колектив КДПУ, 2025.

ЗМІСТ

Передмова	4
РОЗДІЛ 1. ІМАГОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУР	6
Світлана Ковнік ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МАНДРІВНОГО СЮЖЕТУ ПРО СВЯТОГО ОЛЕКСІЯ У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	6
Наталія Коломієць ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС МІЛІТАРНОЇ НОВЕЛІСТИКИ ПІ ДЕ МОПАССАНА.....	31
Світлана Журба УКРАЇНСЬКА ТА ПОЛЬСЬКА ПОЕЗІЯ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ: КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР <i>СВОГО</i> / <i>ЧУЖОГО</i>	55
Любов Семененко ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОЗИЦІЇ <i>СВІЙ</i> / <i>ЧУЖИЙ</i> У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	78
Наталя Яременко ПАРАМЕТРИ МОДУСІВ <i>СВІЙ</i> / <i>ІНШИЙ</i> / <i>ЧУЖИЙ</i> В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»	97
РОЗДІЛ 2. ІМАГОЛОГІЧНІ КООРДИНАТИ ЛІТЕРАТУРИ КРИВОРІЗЖЯ	121
Інна Онікієнко НА ПЕРЕТИНІ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ: ІМАГОЛОГІЧНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ІННИ ДОЛЕННИК	121
Наталя Мельник ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРІЇ ГАЛЄХ ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР	147

ПЕРЕДМОВА

Глобалізаційні процеси в сучасному світі якісні зумовляють зміни щодо акцентуалізації всіх сфер життя людини. Логічним у цьому сенсі є інтерес української й зарубіжної гуманітаристики до проблем міжкультурної взаємодії, визначення можливостей культурного діалогу у його національних, континентальних і глобальних вимірах.

Одним із найпопулярніших напрямків сучасної науки є літературна імагологія – галузь літературознавства, яка, спираючись на теоретичні здобутки етнології, етнографії, історії, філософії, етнопсихології, соціології, антропології культури, політології, соціології, лінгвістики, прагне осмислити вплив літератури на формування національних ідентичностей та можливості побудови міжкультурного діалогу.

Актуальність імагології в сучасній соціогуманітарній площині незаперечна, оскільки пов'язана з вивченням взаємодії та взаємного сприйняття різних культур і сприяє виявленню, аналізу можливих стереотипів та упереджень, які часто виникають у міжкультурному спілкуванні. Такий підхід дозволяє виявити, як літературні твори, часто несвідомо, формують уявлення про інші народи та культури, відображаючи при цьому суспільні настрої, історичні контексти та провідні ідеологічні тенденції.

За висловом Ю. Коваліва, імагологія – це «виявлення інтересу до іншого, намагання встановити зв'язки між ним і своїм».

Пропонована монографія – спроба осмислити проблемне поле імагологічного дискурсу української, польської, французької літератур із погляду сучасного розуміння міжкультурних процесів, напрямків культурної взаємодії.

У монографії відображено результати наукових розвідок колективу кафедри української та зарубіжної літератур Криворізького державного педагогічного університету, об'єднаних у площині імагології, що виявлені в етноімагологічних, філософських, соціологічних аспектах.

Праці науковців спираються на теоретико-методологічні основи літературної імагології, враховують здобутки вітчизняних та зарубіжних дослідників і пропонують оригінальні підходи до інтерпретації літературного тексту крізь призму етнообразності.

Запропоновані авторським колективом матеріали структуровано в два розділи, що зумовлено специфікою наукових пошуків дослідників. Перший розділ пропонує результати наукового осмислення імагологічних параметрів української та зарубіжної літератур. Другий розділ визначає імагологічні координати літератури Криворіжжя як важливої складової

загальнонаціональної літератури. Звернення до творчості криворізьких письменниць презентує регіональний аспект національного літературного процесу і є важливим чинником цілісного осмислення культурних тенденцій сучасності.

До наукового аналізу залучені твори української, польської, французької літератур, представлені іменами найяскравіших представників.

Такі підходи зумовляють творення цілісної узагальненої картини рецепції *свого / чужого / іншого* в текстах національної та інонаціональної літератур; внутрішнього та зовнішнього життєпросторів особистості, країни, нації, культури; творення й подолання національних стереотипів на шляху до культурного діалогу.

Зміст наукових розвідок, представлених у колективній монографії, свідчить про різноаспектність, багатовекторність та глибину досліджень проблем літературної етноімагології, можливості й перспективи подальших стратегій вивчення цивілізаційних аспектів світової культури.

Наталя Мельник

РОЗДІЛ 1.

ІМАГОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУР

УДК 82.091:[821.161.2-2.09+821.162.1.09]

Світлана Ковпик,

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української та зарубіжної літератур*

e-mail: kovpiks@ukr.net

ORCID: 0000-0001-6455-5572

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МАНДРІВНОГО СЮЖЕТУ ПРО СВЯТОГО ОЛЕКСІЯ У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

1. ВСТУП. Література Середньовіччя мала переважно паранетичний характер. Її головне завдання полягало в тому, щоб запропонувати реципієнтові відповідні зразки або моделі праведного, богоугодного життя для подальшого наслідування. Однією з таких моделей була модель святого або зразок святості, яку всіляко культивували та проповідували письменники у творах літератури Середньовіччя. Відповідно до цієї моделі людина могла стати святою за певних умов: коли б померла як мученик або ж відмежувалася від усього світу, тобто дотримувалася відомого духовного мотиву “fuga mundi”. Богобоязливе життя, усвідомлення смерті, як неминучого переходу в інший світ, прийняття смерті, як винагороди, аскетичний спосіб життя – це ті основні принципи, котрі складали сутність святості людини епохи Середньовіччя.

Найкраще всі ці принципи були втілені у відомій сирійській легенді V ст. про святого Олексія, котра стала мандрівним сюжетом і закріпилася в багатьох літературних переробках світу. Увага до образу святого Олексія особливо активізувалася у Європі наприкінці XVI-XVII ст.

Відзначимо, що мандрівний сюжет про Олексія, чоловіка Божого у літературах світу по-різному вписаний у форму та має значну кількість версій художньої інтерпретації життя святого. Традиційно сюжет життя Олексія складається з таких важливих подій: історія народження та дитинство, шлюб Олексія та його втеча після шлюбу, подорож до Едосу, туга батьків та нареченої за Олексієм, святість Олексія, його повернення до Риму, проживання при батьківському домі, смерть Олексія, відкриття його таємниці, жалоба батьків та дружини. Автори дуже часто відходили від деталей сюжету, доповнювали його такими подіями, ситуаціями, які б відповідали радше інтересам національної літератури. Такий підхід зумовлений тим, що художня інтерпретація мандрівного сюжету в

літературах світу – це по суті була унікальна можливість для реалізації уміння презентувати Чуже та осмислювати Своє (національне).

В українській літературі епохи бароко з кінця XVII ст. сюжет про Олексія, чоловіка Божого був популярним серед таких барокових митців – Дмитра Туптала, Лазара Барановича, Феофана Прокоповича, Іоана Максимовича. Усі вони надавали перевагу віршованій формі оповіді.

Розглянемо особливості художньої інтерпретації агіографічного сюжету та визначимо специфічні вияви Свого (національного) в презентації життя святого Олексія в українській літературі.

На ранньому етапі своєї творчості Феофан Прокопович написав вірш латинською мовою “Елегія, у якій блаженний Олексій розповідає історію свого добровільного вигнання”. Текст включено до складу поетики Феофана Прокоповича, підготовлений Г. Кониським "De arte poetica" (Могильов, 1786) і представлено як зразок жанру пародії. Латинською мовою було опубліковано у виданні творів автора 1961 р., а українською мовою переклад здійснив Ю. Мушак.

О. Грузинський вважав твір наслідуванням 3 і 4 елегій римського поета Овідія з книги 1 “Скорбні елегії” [2 : 20-40]. Поезія написана від імені Олексія.

На думку Н. Урсані, Феофан Прокопович зосередив увагу в елегії про життя Олексія: “...на особистих переживаннях Олексія, зокрема самотності, розчаруванні в розкішному житті багатих людей, які не замислюються про життя вічне та про служіння Богам. Цей твір багато в чому перегукується з елегіями Овідія” [13 : 91]. Монологічна форма оповіді дозволила максимально сфокусувати увагу на внутрішніх переживаннях, ваганнях, душевних терзаннях Олексія та презентувати складність прийняття ним непростого рішення.

Юнак пройшов випробування багатством, а втеча з рідного дому – це був шанс відсторонитися від гріховного земного (світського) життя:

*Тільки-но зрине в душі найскорботніший образ тієї
Ночі, що в Римі мені стала межею життя,
Тільки згадаю ту ніч, а з нею все найдорожче,
Втрачене, – крапля-сльоза котиться досі з очей [8].*

Як недивно, але найщасливіша ніч у житті Олексія – це та, коли він залишив батьківський дім. Безумовно, що тривожні відчуття терзали увесь час його душу, але він прийняв непросте рішення, адже батьківська любов довго тримала юнака вдома:

*Тричі діткнувсь я порога, і тричі тягар мого тіла
Ноги затримав мої, взуті належно у путь [8].*

Автор акцентує увагу на тому, що він пішов без речей, тобто духовне значно переважає над матеріальним у вчинках Олексія. Відзначмо, що

Феофан Прокопович використав довершеність та досконалість числа три, котре характерне для української етнокультури та наділене деякою містикою.

Особливе місце у тексті елегії займає звернення Олексія до сил природи, котре за змістом близьке до благань княгині Ярославни у “Слова о полку Ігоревім” та вказує на міцно закорінену в традиціях українського народу віру в сили природи, власне це також є вияв Свого у тексті:

*Синього моря вітрове! Женіть ви мене, поганяйте,
Бога прихильного це знаком хай буде мені.
Лиште мене, ви, вигнанця на березі моря чужого,
Як лиш ця Божа земля зватися може чужа [8].*

У цих рядках лексема “чужа” (нерідна) виконує емотивні функції вербалізації стану ліричного героя, а її повтор свідчить про те, що Олексій переживає тугу через суттєву віддаленість від Свого (рідного) краю.

В елегії Феофана Прокоповича Олексій також вагається, довго роздумує над прийняттям рішення:

*Часто я сам поспішав, то ставав повільнішим, барився,
Бо батьківщини любов ще притягала мене.
Часто обіти свої я підсилював, то відмовлявся,
Як на залишений дім очі звернув я свої.
Чом я вагаюсь? Це ж Сірія, край, куди я поспішаю,
Треба покинути Рим, всяка затримка – це зло.
Жінка залишиться? Вільний сам буду себе захищати»
Дім, може? Рву я, однак, дому облесливу сіть.
Друзі, що звичаєм, злим і зіпсованим, шкодили часто?
Ох, мені в вічнім страху треба боятись цих втрат
Поки ще можна, втечу, бо пізніше вже буде запізно,
Гаятись шкода мені, саме для мене пора [8].*

Низка самозапитань свідчить, що він не дуже впевнений у правильності прийняття свого рішення. Він вагається, сам себе переконує у тому, що треба залишити свій дім, але так і не знаходить переконливих доказів на користь прийнятого рішення. У цьому монологі Олексія розкривається любов героя до Свого – батьківщини, друзів, дружини, але бажання бути вільним все ж таки бере верх.

Відзначимо, що Феофан Прокопович значне місце відвів презентації внутрішнього стану покинутої дружини Олексія. Жінка неймовірно побивалася через зникнення чоловіка, вона поривалася відправитися услід за ним, але батьки зупинили її. Вона благала Бога аби той забрав її зі світу живих, але сила віри у те, що Олексій повернеться тримали її. Письменник підкреслив дуже важливу рису цієї жінки – відданість чоловіку. Ця жіноча риса усіяко культивувалася ще в літературі Київської Русі, наприклад,

згадаємо Ярославну зі “Слова о полку Ігоревім”. Тобто, маємо справу з традиційним

Отже, Феофан Прокопович у душі традицій слов'янської агіографії акцентує увагу на психологічній мотивації дій головного героя. Погоджуємося з думкою Н.Урсані, що “...автор бере до уваги традицію візантійських житій, де багато уваги приділено пригодницьким моментам: готовий корабель до подорожі, до невідомості, нове життя у статусі бідного скитальця, божого чоловіка, – так поет окреслює подальшу долю героя в перспективі” [13 : 92], тобто втілює традиції Чужого.

З'ясовано, що елегія Феофана Прокоповича представляє мотиви прощання героя з родиною та батьківщиною, що суголосно українській традиції (Свого) від'їзду в далекі краї та “прощання з домівкою”. Автор презентував стан туги головною герою, його відчуття провини. Олексій покидав рідний дім з сумом та надією на повернення. Передчуття повернення наскрізною ниткою проходить у всіх його внутрішніх монологів, роздумах.

Тож елегія Феофана Прокоповича дуже добре презентує позиції автора у представленні мандрівного (Чужого) сюжету, якому він надає особливої національної тональності, додаючи елементи етнонаціонального колориту.

Окрім елегії, в українській давній літературі, мандрівний сюжет про Олексія, чоловіка Божого активно культивував Лазар Баранович у жанрі проповіді. Проповіді Лазаря Барановича носили переважно апелятивний характер.

Нагадаємо, що у традиційній класифікації проповідей за формою виділяють чотири жанри проповіді: 1) гомілія, або пояснювальна бесіда, завданням якої є пояснення Святого Письма; 2) слово, що бере свій зміст з ідеї церковного року; 3) катехізичне повчання, яке викладає елементарні уроки віри, моралі й богослужіння; 4) публіцистична проповідь, яка відповідає на питання сучасності і вихідною точкою якої є новітні погляди, модні віяння і хвороби сьогодення.

Попри різні види проповідей, усі вони характеризуються канонічністю структури тексту, в основі якої лежить «гомілетична схема», яка включає вступ, основну частину, моральний додаток і висновок. У рамках релігійного дискурсу проповідь виконує кілька функцій: інформативну, метамовну, апелятивну, експресивну, орнаментальну. Домінуючою функцією проповіді як типу публічного виступу є апелятивна функція, суть якої полягає у звертанні проповідника до слухачів з метою формування в них певної позиції і виконання певних дій. У центрі уваги проповіді перебувають моральні проблеми буття, слова застереження й розради. Вплив проповіді ґрунтується на переконанні адресата в правоті слів промовця.

У ґрунтовному дослідженні Н. Моршни “Проповідницький дискурс життя Святого Олексія, чоловіка Божого в українській літературі доби Бароко” визначено характер проповіді про Олексія як морально-догматичний текст. Учена акцентувала увагу на тому, що Лазар Баранович не подав ніяких конкретних відомостей про життя Олексія, а сконцентрував увагу на сутності такого поняття, як “Божа людина”. Нагадаємо, що жанр проповіді передбачає обов’язково адресата, в основі проповіді лежить повчальний наратив. Проповідь проголошується рідною та доступною мовою для віруючих. Проповідь Лазара Барановича про Божу людину виконувала також апелятивну функцію, суть її полягала у зверненні проповідника до слухачів з метою формування у них стійкої позиції. Ось через це Лазар Баранович не акцентував уваги на усіх подробицях життя Олексія, а сфокусував увагу навколо такого важливого для Середньовіччя поняття “Божа людина”.

Зовсім інші функції виконує мандрівний сюжет у структурі проповіді Симона Полоцького на день пам’яті святого Олексія. Дослідниця Н. Моршна відзначила відчутну драматизацію та емоційність проповіді, котра була розрахована на широке коло читачів. А також вона помітила, що “...св. Олексій у проповіді Полоцького – живий, перед нами розгортається увесь шлях його до праведності, ми бачимо його у стосунках із близькими людьми і становлення його святості” [6 : 19]. Очевидно, що Симон Полоцький акцент робив на культурно-освітній функції проповіді, адже деталізуючи життя Олексія, він підсилив етичний складник цього жанру.

Особливості інтерпретації образу святого Олексія у вірші архієпископа Іоана Максимовича дослідила С. Журавльова, яка у своїй розвідці “Житіє Олексія, чоловіка Божого, у віршовій обробці архієпископа Іоана Максимовича (до проблеми впливів на творчість митця)” відзначила, що у поезії Іоана Максимовича представлено найбільшу кількість подій із життя Олексія. Вона також звернула на низку переваг в інтерпретації образу мандрівного сюжету в поезії Іоана Максимовича у порівнянні з твором Петра Скарги “*Żywotów świętych*”. Серед сильних сторін інтерпретації образу святого Олексія вона назвала такі:

- зображення постаті Олексія відповідно до традиції, що бере початок від давньоукраїнського життя;
- подано детальний портрет Олексія;
- наявність інохарактеристик дій та вчинків Святого;
- образ Святого корелює з сутністю жанру життя та презентує концепцію “нової людини”.

Іоан Максимович значно менше уваги присвятив матері Аглаїді та дружині Олексія. На думку С. Журавльової, “...образ нареченої у вірші Іоана Максимовича взагалі набуває епізодичної ролі. Святитель не розгорнує сцену її страждань з приводу втечі Олексія. Письменник не надає їй

традиційного втілення в образі горлиці, яке, наприклад, майстерно реалізував Петро Скарга” [4 : 67].

У “Житіях Святих” Дмитра Туптало також є “Життя преподобного Олексія, чоловіка Божого”, в якому автор на день 17 березня художньо інтерпретує історію життя Святого. Дмитро Туптало акцентує увагу на тому, настільки важливим і бажаним для римського сенатора Ефиміана та його дружини було народження первістка: *“Бездітною була і молилася до Бога, кажучи: “Господи, пом'яни мене, недостойну рабу Свою, і розв'яжи непліддя моє, щоб удостоїлася я мати дитину. Дай нам сина, щоб з чоловіком моїм змогли ми мати втіху в житті нашому і поводитися у старості нашій”. І загадав про неї Бог із милости Своєї, подарував їй плід лона її: зачала-бо і народила сина, і возвеселився муж її, її охрестили отроча, нарікши ім'я йому Олексій”* [10]. Автор підкреслює те, настільки для вже немолодих батьків бажаним був син. У розповіді також йдеться про те, що Олексій добре навчався, був розумним, допитливим. І рано зрозумів, що світ наповнений матеріальними благами, які йому не цікаві. За бажанням батьків він також одружився, але у ніч після весілля залишив дружину і батьківський дім. Під час подорожі до Лаодикії він натхненно молився Богові: *“Боже, Ти що спасенням моїм був з лона матері моєї, спаси мене нині від суєтного світського життя і сподоби мене стояти праворуч на суді Твоєму зі всіма Твоїми угодниками”* [10].

Ця молитва свідчить про те, що Олексій відчував те, що він не зовсім добродісно вчинив із батьками, а особливо з дружиною. Та все ж бажання втекти від суєти світу взяло верх. Дмитро Туптало детально переповідає спосіб життя Олексія при церкві Пречистої Богородиці, де він щоденно просив милостині, якою ділився з нужденними старцями. Його спосіб життя був вкрай аскетичним. Через це тіло його висохло. Аби уникнути людської слави та вшанування, Олексій залишив Лаодикію і відправився до Киликії з такою метою: *“У Киликійський град піду, де ніхто мене не знає, і там у храмі святого апостола Павла перебуватиму”* [10]. Бажання усамітнитися, втекти від людських очей характеризують Олексія, як людину нового типу. Людину, яка цілком відповідала концепції “Божої людини”. Дмитро Туптало акцентує увагу на тому, що Олексій ніколи не мріяв повернутися до Риму, а тому, коли човен, на якому він плів до Киликії змінив курс і відправився до берегів його батьківщини, то він відчув сум, бо найбільше він прагнув не бути нікому тягарем, тобто жити непомітно. Саме принцип “жити непомітно” став одним із провідним у концепції “нової людини” епохи Бароко.

До будинку батька він вирушив під виглядом жебрака, щоб не привертати зайвої уваги, а також відчуваючи перед батьками провинну через свою втечу. Батько надав йому прихисток, але не впізнав сина. Автор зі співчуттям говорить про терпіння Олексія, який зносив від слуг батька чимало образ: *“Дивне ж було цього чоловіка Божого терпіння, бо*

багато прикрощів і кривди раби йому завжди чинили, а найбільше пізнього вечора: одні-бо давали ляпаси, інші за волосся смикали, інші по шиї били, інші ж помиї на голову впливали, а інші инакше з нього насміхалися. Непереможний же страждалець усе те терпів мовчки: знав-бо, що, дияволом навчені, таке йому роблять, і на того самого диявола молитвою озброювався, і терпінням перемагав його підступи. Ще ж й инша причина його терпіння предивного була така: напроти хатини його було вікно тої палати, в якій жила наречена його, яка, як друга Рут, не захотіла піти до дому батька свого, але зі свекрами своїми жила, плачучи” [10].

Дмитро Туптало акцентує увагу на великій силі терпіння, якою володів Олексій, адже за сімнадцять років свого життя у будинку батька, він так і не розкрив перед ним свою особу. Господь змилювався над Олексієм і дав йому можливість написати лист-зізнання. Лист має конкретних адресатів – це батьки та дружина Олексія, у яких він просить прощення та сподівається на прихильність: *“Прошу вас, батьки мої любі і чесна невісто моя, не ображайтеся на мене, що зробив вам таку скорботу, покинувши вас, бо й мене боліло серце за біль ваш і багато молився за вас до Бога, щоб подав вам терпіння і сподобив вас царства свого. Уповаю на доброту Його, що виконає прохання моє, бо і я, задля любови Його, такий до вашого ридання немилостивий і до себе жорстокий зробився. Краще-бо годиться кожному слухати Творця і Спаси свого, аніж батьків своїх. Вірю, що, наскільки засмутив вас, настільки більшу приймете радість у винагороді небесній”* [10]. Останні рядки цього листа вказують на те, що Олексій все ж таки відчував провину і гризоту щодо того, як він вчинив стосовно рідних. Лист – це передсмертне каяття. Відзначимо, що Олексій не зізнався на пряму батькам, а з допомогою листа, тобто уникнув безпосереднього візуального контакту з рідними, бо добре розумів, що його вчинок не корелює з загальнолюдськими принципами, хоча й підпорядкований служінню Богу.

У “Житії” йдеться про точний день смерті Олексія – в ніч з четверга на п’ятницю. Голос Господа повідомив про чоловіка Божого, який перебував у будинку сенатора Евфиміана. У тексті “Житія” йдеться про те, що Олексій міцно тримав лист-зізнання у своїй руці. Дмитро Туптало, на відміну від інших інтерпретаторів цього мандрівного сюжету, віддав право взяти лист священникам, які й прочитали його.

Автор “Житія” особливу увагу приділив опису сцени, коли Евфиміан дізнався про те, що жебрак, який мешкав в його будинку, то був його син: *“пізнав Євфиміян Олексія, сина свого, і впав на груди його, обіймаючи і цілуючи з любов’ю і з риданням взиваючи: “О горе мені, дитино моя найдорожча, нащо ти це зробив нам, чому таку печаль навів нам? Горе мені, дитино моя, стільки літ в домі перебуваючи і журбу батьків бачачи, не об’явив себе, не утішив старости нашої в гіркій печалі через тебе! О лихо мені, сину мій жаданий, любове моя, утіхо душі моїй, що нині зроблю?”*

Чи через смерть твою плакати маю, чи через віднайдення твоє восторжествувати?” І ридав Євфиміян невтішно, сивину свою терзаючи” [10], а вже потім автор презентував стан матері Олексія. Жінка здійняла неймовірний крик, а її промова виписана у традиціях народних голосінь: “Прибіжи, кинулася на чесне сина свого тіло, обіймаючи, з любов’ю цілуючи і кажучи: “Горе мені, пане мій, горе мені, дитино моя солодка, що ти наробив, нащо таку печаль душі навів? Горе мені, світе очей моїх, як не признався до нас, стільки років з нами живучи? Як не розчулився, чуючи завжди гіркі наші за тобою ридання, і не явив себе нам?”” [10]. Демонструючи стан батьків, Дмитро Туптало акцентує увагу на невимовному горі та багаторічних стражданнях, яких завдав син-небіжчик. Останньою оплакувала Олексія його дружина, котра тридцять чотири роки проходила в траурі та чесно чекала на повернення чоловіка. Автор вибудував певну градаційну

Тіло Олексія на смертному одрі перенесли до церкви, де воно перебувало майже тиждень. До його тіла щодня йшли люди аби поцілувати або доторкнутися до мощів Олексія. З тими, хто був незрячий або мав якісь недуги, відбулося диво: незрячі почали бачити, хворі одужали, біси з людей утікали. Дмитро Туптало у структурі “Життя святого Олексія” зберіг елементи міраклю. Адже це й очевидно, бо за своєю сутністю жанр міраклю, маючи в основі життя святих, носить пояснювальний та презентативний характер. Саме жанр міраклю давав можливості зображати переконливо реальну людину, яка стала на праведний шлях святого, а також її середовище, в якому вона живе і творить свої подвиги.

Отже, у “Житті Святого Олексія” автор переконливо презентував головного персонажа, як реальну людину. В інтерпретації мандрівного (агіографічного) сюжету Дмитро Туптало намагався максимально зберегти його зміст: деталізація способу життя Олексія, конкретизація маршрут його мандрів, описи численні роздумів над тим, чи вірно він вчинив. Усе це свідчило про бажання наратора багатогранно представити вчинок Святого та переконати вірян у праведності шляху, котрий був обраний Олексієм. А також це свідчення прихильності та симпатії оповідача до головного героя.

Окрім поетичних творів та проповідей про святого Олексія в українській агіографічній літературі у XVII ст. з’явився міраклъ “Драма про Олексія, чоловіка Божого”. На жаль, його автор невідомий. Польська версія вказаного сюжету повстала раніше у XV ст. й це була “Legendy o Św. Aleksym”.

Відзначимо, що дослідження міраклю “Драма про Олексія, чоловіка Божого” в українському сучасному літературознавстві в останнє десятиріччя помітно активізувалося. Учені з різних позицій та точок зору розглядають цей твір:

- вивчають специфіку проповідей про Святого Олексія (Н. Моршна);

- з'ясовують особливості образної системи (О. Сліпушко та А. Катюжинська);

- досліджують комунікативний феномен староукраїнського міраклю (Г. Москальчук).

У сучасному польському літературознавстві дослідження “Legendy o Św. Aleksym” зосереджено переважно навколо структурних особливостей жанру (В.Войтовоич).

Цікавими є спостереження О. Сліпушко та А. Катюжинської, які визначили, що у міраклю “Драма про Олексія, чоловіка Божого” є “...античний і біблійний інтертексти, які репрезентуються через міфологічну й біблійну образні системи. Окремо розглядаємо образну систему, що репрезентується алегоричними фігурами й утілює барокову картину світу, а також систему земних образів. З огляду на це, образ Олексія розглядаємо на межі двох образних систем: біблійної, що репрезентується небесними силами, і земної. Поєднання античних і біблійних образів є синтезом Ренесансу і Середньовіччя, що є однією з провідних особливостей барокової літератури” [9:18].

Польський літературознавець Вітольд Войтович звернув увагу на будову та функції прологу в “Legendie o Św. Aleksym”, відзначивши: “W pierwszej części prologu istotne jest użycie hymnicznej formy drugosobowej w wykrzyknieniach, mających charakter eksklamacji, w miejsce narracji pierwszosobowej, właściwej poezji świeckiej. Twórczość religijna stanowi odpowiedź - jak zaznaczono - na poprzedzające ją doświadczenie zwrócenia się ku Bogu, wyraża się w modlitwie o Boże wsparcie” [1 :158].

Усі названі аспекти досліджень є актуальними та значущими та попри численні розвідки літературознавців, котрі присвячені дослідженню мандрівного агіографічного сюжету про Олексія, чоловіка Божого, все ж ґрунтовних спроб розглянути особливості інтерпретації вказаного сюжету у літературах світу з позицій імагології до нині немає.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ. Мета розвідки полягала у тому, щоб шляхом компаративного аналізу виявити специфіку художньої інтерпретації мандрівного (*Чужого*) сюжету в українській та польській літературах епохи Бароко з позицій *Свого* (національного) світобачення.

Основними завданнями дослідження були такі:

- здійснити аналітичний огляд сучасних літературознавчих досліджень агіографічного сюжету про святого Олексія;

- шляхом компаративного аналізу виявити специфічні риси інтерпретації моделі святого у різних жанрах української та польської літератур;

- визначити особливості презентації образу Олексія з позицій *Свого*, національного світобачення в українській та польській літературах;

- узагальнити результати дослідження та вказати на перспективи подальшого вивчення мандрівного сюжету про святого Олексія.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ. Образ святого Олексія в агіографічній літературі є дуже популярним, а його інтерпретація здійснювалася упродовж декількох століть. Розповіді про життя Олексія в європейській літературі Середньовіччя сягають початку XV століття. Життя Олексія у різних літературах світу презентоване, як зразок для наслідування, а розповідь про святого розглядали як повчальний панегірик у межах біографії. Тож твори літератури про життя святого Олексія виконував потужні моралізаторські функції.

Відзначимо, що для української літератури XVII століття такі жанри драматургії, як: містерія, міраклъ, мораліте та інтермедії були релевантними, адже саме у цей час активно розвивалася шкільна драма, шкільний театр, останній виконував виховні функції для спудеїв. Релігійна тематика, котра реалізувалася через мотив дива дуже добре відображала світоглядні позиції літератури бароко, адже саме мотив дива був характерним для Євангелія, він розкривав і показував силу Творця та усілякі чуда, котрі були міцно пов'язані з вірою в нього.

Український міраклъ “Драма про Олексій, чоловіка Божого” за формою та змістом є синкретичною, адже в ній органічно поєднуються риси міраклю та мораліте. Саме повчальний характер мораліте відповідав засадничим принципам виховання в українському суспільстві епохи бароко.

Такий вибір форми втілення *Чужого* сюжету в українській літературі дуже добре корелював з традиціями шкільної драми, котра спиралася на досвід польських, єзуїтських шкіл, але поступово вибудовувала національні специфічні риси власної драматургії.

В українській літературі бароко образ святого Олексія переважно реалізували у жанрі проповіді. Це такі українські письменники, як: Лазар Баранович, Семеон Полоцький, котрі, як зазначає Н. Моршна: “... *витворив свій образ св. Олексія. Образ святого, що постає у проповіді Лазаря Барановича, характеризується застиглістю, якоюсь “іконністю”, позбавленням його будь-яких людських почуттів. І якщо Баранович орієнтувався переважно на розум, то Полоцький – на почуття. Тому св. Олексій у проповіді Полоцького – живий, перед нами розгортається увесь шлях його до праведності, ми бачимо його у стосунках із близькими людьми і становлення його святості”*[6 : 19].

Отже, художньо інтерпретуючи образ святого Олексія у різних жанрах літератури, тогочасні письменники намагалися додати до *Чужого* мандрівного сюжету елементи не лише особистісного розуміння життя святого Олексія, а й адаптувати його до сприйняття *Своїми* українськими реципієнтами.

У польській літературі епохи бароко мандрівний сюжет про святого Олексія втілений у жанрі віршованої легенди, адже у самій назві твору є вказівка на цей жанр. Оскільки етимологія слова “легенда” закорінена у латинську традицію й означає “lego – читаю”, тож невідомий польський автор хотів підкреслити функціональні особливості тексту – твір для читання або слухання. Тоді як українська драма-міраклі про святого Олексія призначалася ще й для постановки на сцені, вона максимально візуалізувала образ святого, а також мала на меті засобами сцени, гри акторів передати ефект чуда, який трапився з Олексієм.

Жанр легенди видався дуже зручним для художньої інтерпретації мандрівного сюжету про Олексія, адже саме в цьому жанрі можна дуже добре презентувати сутність дива. У житті святого Олексія чимало було див, а низка подій агіографічний сюжет містила значну кількість усіяких чудасій та таємниць пов’язаних з бароковим ідеалом “вищої людини”.

Старопольська легенда про святого Олексія починається зі вступу, зміст якого складається зі звернення автора до короля, де вказані причини такого звернення:

*Przydaj rozumu k mej rzeczy,
Me sierce bostwem obleczy,
Raczy mię mych grzechów pozbawić,
Bych mógł o twych świętych prawić.
Żywot jednego świętego,
Coż miłował Boga swego,
Cztę w jednych księgach o nim.
Kto chce słuchać, ja powiem [11].*

На думку польського дослідника В. Войтовича, такого типу пролог був характерним явищем для старопольської легенди, у якій чітко декларувалися обов’язки поета, котрий заручався божественною або королівською підтримкою. Для анонітного автора було важливо акцентувати увагу на тому, що оповідь ведеться з милості Божої.

Пролог вибудований у формі молитви, котра складається з двох частин. Перша частина прологу нагадує форму гімна. Автор нікому не нав’язує легенду, про що свідчать такі рядки: “*Kto chce słuchać, ja powiem*” [11]. А друга частина прологу старопольської легенді виконує низку важливих функцій: готує реципієнта до сприйняття змісту, презентує можливості автора твору, підносить значущість оповіді, затримує увагу слухача на важливих моментах оповіді.

Дещо інакші функції виконує пролог в українському міраклі “Драма про Олексія, чоловіка Божого”, котрий інтригує реципієнта звісткою про те, що архангели переймаються мирським життям та схвильовані тим, що на землі важко знайти людину Божу. Ця художня інформація про незвичайну дійову особу покликана максимально сфокусувати увагу реципієнта на

важливості оповіді та налаштувати на вдумливе сприйняття тексту. У цьому пролозі акценти зміщені в інформаційне поле про пошук особливої людини.

Розповіді про життя Олексія передують діалог архангелів Гавриїла та Рафаїла. Погоджуємося з думкою О. Сліпушко та А. Катюжинської про те, що *“...Ратаїл і Гавриїл є художньо-образним утіленням земного й небесного в душі головного героя. Власне, їхня розмова на початку драми є своєрідним діалогом, що символізує конфлікт, суперечку в душі самого Олексія. По суті, розмова Рафаїла і Гавриїла репрезентує перший етап внутрішньої боротьби героя, у результаті якої він робить власний вибір”* [9 :18]. Саме такі протистояння були характерними не лише для агіографічної літератури, а й для тогочасної людини епохи бароко.

Гавриїлу відведена поважна роль у міраклі, він повідомляє про сина-одинака Олексія римського сенатора Евфиміана, який прагне одружити свого сина та мріє про те, щоб він у майбутньому став спадкоємцем його посади. У такий спосіб дуже коротко повідомляється про умови життя Олексія, а реципієнт усвідомлює, що головний герой має титульоване походження. І це ще більше зацікавлює реципієнта, адже він усвідомлює, що перед Олексієм повстане велика проблема вибору.

На відмінну від українського міраклю, польська легенда про святого Олексія детально розповідає реципієнтові про родину Олексія, акцентує увагу на великодушності його батька, який опікувався сиротами, удовами, підтримував мандрівників:

*W Rzymie jedno panie było,
Coż Bogu rado służyło.
A miał barzo wielki dwor,
Procz panosz trzysta rycerzow,
Co są mu zawżdy służyli,
Zawżdy k jego stołu byli.
Chował je na wielebności i na krasie.
I miał każdy swe złote pasy.
Chował siroty i wdowy,
Dał jim osobne trzy stoły,
Za czwartym pielgrzymi jedli,
Ci ji do Boga przywiedli.
Eufamijan jemu dziano
Wielkiemu temu panu,
A żenie dziano Aglijas [11].*

У польській легенді також йдеться про те, що Евфиміан та його дружина Аглая дуже довго не могли мати дітей, вони молили Бога, щоб той подарував їм радість батьківства. У такий спосіб автор підкреслює те, настільки бажаним для родини був Олексій. Невідомий польський автор звертає увагу на характеристичні риси батьків Олексія, акцентує увагу на

їхній любові до сина-одинка, аби потім підкреслити те, настільки його втеча з батьківського будинку виявилася для них потрясінням.

Відзначимо, що український міраклъ про святого Олексія презентує міфологічні образи Юно та Фортуни, які, відповідно до традицій агіографічних творів, повинні спокусити Олексія, випробувати міцність його переконань щодо служіння Богу та відречення від мирського життя. Слушно підмітили О. Сліпушко та А. Катюжинська, що *“у творі порушено часові й просторові межі, адже минуле й сучасне зображені в одній часовій площині, герої землі, небесні й міфологічні діють поряд”* [9 : 19]. Анонімний автор у такий спосіб прибрав будь-які часові межі та створив простір, в якому вільно взаємодіють представники різних світів.

З метою переконливості намірів Олексія, анонімний автор міраклю увів алегоричні образи Чесноти та Убозтва. Такі алегоричні персонажі були традиційними для драми-міраклю у XVII-XVIII ст. Тут позначився вплив традицій алегоричного театру, котрий існував в європейській культурі протягом декількох століть, а особливого розвитку зазнав в епоху бароко. Плакаючи повчальність і моральність, бароковий алегоричний театр створює низку яскравих постатей, які втілюють такі внутрішні якості людини: Чесність, Порядність, Відданість, Користолюбство, Підступність тощо. Усе це вказує на те, що в добу бароко митці особливо переймалися внутрішнім світом людини, прагнули удосконалити людину та вказати її здатність до еволюції. Погоджуємося з думкою О. Сліпушко та А. Катюжинської, що *“Олексій утілює дві образні системи: біблійну й систему земних героїв. Він постає й як земна людина, син Евтиміяна, й як Божий чоловік, свідченням чого є те, що автор називає його Святим у кінці твору”* [9 : 20].

В українському міраклі батьки Олексія дуже впливають на думку сина, приймають замість нього рішення щодо одруження, помітно тиснуть на нього, застосовують елементи батьківського шантажу щодо сина-одинака. Тобто, невідомий автор максимально підкреслює традиції саме українського родинного виховання, де батьки мали силу впливу на дітей у прийнятті життєво важливих рішень.

Олексій здійснив декілька спроб пояснити батькам свої наміри щодо свого майбутнього. Він щиро зізнався, що прагне служити Богові:

*Хотів би вільним од подружжя жити,
В невинності життя все, в чистоті скінчити* [3].

Але батьки не прийняли плани сина на майбутнє, оскільки вони мріяли про те, щоб він успадкував сенаторську посаду та всі їхні статки. Тож Олексій був затиснутий між двома коліщатами життєвих принципів: з одного боку, він поважає і любить батьків, не хоче їх засмучувати, а з іншого – він не приймає, нав'язане ними рішення – одружитися. Ось тому, у день шлюбу таємно залишає батьківський дім, дружину. Він виконав

батьківське бажання, але залишився вірним своїй меті – служити Богові, а головне – бути вільним. Анонімний автор українського міраклю особливо акцентує увагу на цьому факті, адже у традиціях українського родинного виховання вплив батьків на рішення дітей був дуже помітним. Батьківська воля була досить сильною у долі дитини.

У старопольській легенді Олексій все ж таки покладається на волю батька і дослухається до його порад щодо одруження:

*Więc k niemu rzekł ociec słowa ta:
“Miły synu, każe tobie,
Pojm zajegoć żonę sobie;
Której jedno będziesz chcieć,
Ślubię tobie, tę masz mieć”.
Syn odpowie oćcu swemu,
Wszeko słusza starszemu:
“Oćcze, wszekom ja twoje dziecię,
Wiernie dałbych swój żywot prze cię.
Cokole mi chcesz kazać,
Po twej woli ma się to zstać” [11].*

Але після весілля Олексій не одразу залишає батьківський будинок. спочатку він повертає обручку дружині, повідомляє їй про те, що його бажання служити Богові сильніше. Він чесно зізнається їй у своїх намірах, а дружина підтримує чоловіка та підбадьорює такими словами:

*Miła żono, każe tobie:
Służu Bogu w każdej dobie,
Ubogie karmi i odziewaj,
Swych starszych nigdy nie gniewaj,
Chowaj się we czci i w kaźni,
Nie traci nijednej przyjaźni.
Królewna odpowie jemu:
“Mam też dobrą wolą k temu,
Namilejszy mężu moj,
Tego się po mnie nic nie boj.
Každy członek w tym żywocie
Chcę chować w kaźni i w spocie;
Jinako po mnie nie wzwiesz,
Dojąd ty żyw, ja też” [11].*

Така позиція дружини викликає симпатії, адже вона з розумінням поставилася до рішення Олексія, благословила його та висловила найважливіше своє прагнення стосовно чоловіка: “*Dojąd ty żyw, ja też (допоки ти живеш, я теж жива – переклад К.С)*” [11].

Українській міраклі “Драма про Олексія, чоловіка Божого” максимально розкриває через низку монологів внутрішні суперечності, котрі вирують в душі Олексія. Наодинці він виголошує монолог-тугу:

*Же трват буду до смерти в житиї суровом,
А богатства и гонор, о котром ми правят
Родичи, кому хочут, тому нех оставять.
А що мнѣ уготують малженское ложе,
Шкода их и заходу, бо то быт не може,
Быи, дѣство оставивши, жил в малженском стане:
Юж и в дому не буду жить, леч в чужой стране [3].*

У цьому монолозі Олексій розуміє згоду на шлюб як зраду себе самого, своїм принципам.

Одним із важливих елементів українського міраклю є сцена весілля, яка представлена у вигляді інтермедії. Ми погоджуємося з думкою О. Сліпушко та А. Катюжинської про те, що "...сцена весілля має ознаки інтермедії, зокрема розмови й поведінка селян відводять увагу від серйозної, певною мірою філософської, фабули всієї драми. Однак при цьому вона не сприймається як окремий епізод, а, навпаки, тісно пов'язана із сюжетом драми й репрезентує найвищий рівень психологічної напруги головного героя, а отже, є своєрідним кульмінаційним моментом" [9 : 21]. Невідомий автор увів до римського весілля українських селян, чим підкреслив український аспект указанного твору та національні традиції у драмі. Про цю особливість українського міраклю вказував і В. Шевчук, який помітив, що земні герої відзначаються рисами українців на рівні мови, психології, світогляду, адже "римський сенатор діє й говорить, як типовий український заможний пан, так само і його жінка – типова українська пані, зрештою й Мужики, і Старець, і Слуги мають живі риси українського, а не римського народу: і в мові, і в психології, і в розумінні світу вони лишень перелицьовані на римських вельмож, слуг, народ..." [12 : 152]. Невідомий автор, насамперед, намагався піднести Своє в контексті давньої римської легенди про Олексія, адаптуючи текст для сприйняття українським реципієнтом.

Так, Евфиміан на весіллі частує своїх Слуг оковитою, пригощає пирогами, а ще гостинно запрошує усіх охочих розділити з ним радість одруження єдиного сина:

*Рад естем и весел, же ми дал бог дочекаати
Веселны акт сыну моему справовати!
Будте веселы і вы, охоче гуляйте.
Музыки! Вдарте в струны, охоты додайте! [3]*

Відзначимо, що анонімний автор вказав на поширений музичний інструмент в українській музичній культурі – цимбали, на якому грали музики під час весілля Олексія. Тож він прагнув піднести Своє українське та максимально наблизити твір для сприйняття українським читачем.

Традиції українського народного весілля презентовані в інтермедії до міраклю, котра була найулюбленішим дійством для глядачів. Так, гості на

весілі величають господарів, виголошують промови, котрі зверненні до молодих, висловлюють побажання:

Мужик другой.

*Я хлѣб тобѣ приношу, пане добродѣю,
А вереѣѣи ¹ болшей говорит не вмѣю.
А ты живи здоров с сыном и с приятелми всѣми!
Дай боже, щоб и сын твой был сенатор в Риме!*

Мужик 3-й.

*Пане Евфимияне! и я, твой подданный,
З хлѣбом к тобѣ прихожу на веселе званы;
Тое от мене за вдячне рач, пане, принять,
А на болшое, прошу, не хтѣй дивовати.*

Мужик (утку носить).

*Ос и я, добродѣю, пане сенатору,
На веселе приношу уточку в подару,
Да зычу, чтоб дал ти бог щасливе скончати
Се святы акт, котрый рачилес почати.*

Мужик (яблоки носить).

*А я уже яблочки приношу вашети:
Прийми их, добродѣю, здадутся наветы.
Ту Евфимиян до мужиков рѣч говорит [3].*

Один із слуг сенатора у дусі українських традицій виголошує таке побажання молодим:

*Пану Евфимияну нехай лѣта многа,—
Зычу его милости всѣх добр от бога!
Дай боже, щоб дочекал он з сына потомства
На помножения своего зацного домовства!
А вашмость щоб потѣху з своих дѣток мали,
Щоб они вас в старости кием подпирали!
Нехай ваши волики, козки, козенятка,
I ввес статочок здоров и егнятка!
З ними i вы здоровы! Того вам виншую,
А пью за здоровною до ваш мости сию [3].*

Тож, весільна церемонія в українському міраклі виконує пізнавальну, інформативну, розважальну функції. Вона максимально адаптує текст міраклі для сприйняття його саме українським глядачем. Анонімний автор акцентує увагу на усьому українському: музичні інструменти, страви, традиції частування на весілі, пов'язування рушниками гостей. Усе це свідчить про бажання невідомого автора якомога багатогранніше презентувати культуру нації, до якої він сам належав. І саме в цьому, більшість дослідників твору, вбачають унікальність українського міраклі “Драма, про Олексія, чоловіка Божого”.

Під час весілля Олексій, непомітно для всіх, залишив свій рідний дім, батьків та дружину. На відміну від Олексія з старопольської легенди, він навіть не попросився зі своєю дружиною. Він дуже легко обмінявся одягом із жебраком і порадив йому продати цей одяг Евфиміану. Цей прийом з переодяганням увиразнює мотив утечі від світу й себе самого.

Звістка про те, що син таємно покинув будинок під час весілля засмучує батька, а матір Аглаїс вдається до голосіння за Олексієм. На нашу думку, анонімний автор увів голосіння аби увиразнити український контекст міраклю, адже в українській народній традиції це був один із найпоширеніших способів вираження туги, печалі, безпорадності.

У старопольській легенді втеча Олексія з батьківського дому та ще й в день весілля також представлена, як негативний вчинок, а його наслідки виявилися, насамперед, згубними для батьків:

*A ociec w żalości ostał.
I mać miała dosyć żalości [11].*

Олексій постає безжальним сином, а це суттєво позначається на сприйнятті його образу як святого. Помічено, що у тексті старопольської легенди анонімний автор особливо акцентує увагу на стражданнях батька Олексія Евфиміана, натомість в українському міраклю за сином тужить не лише батько, а й мати.

Залишаючи будинок батька, Олексій у старопольській легенді прихопив золото і срібло, яке потім з неабиякою щедрістю роздав жебракам, священникам, а сам смиренно залишився жебракувати під стінами костьолу:

*Rozdał swe rucho żebrakom,
Srebro, złoto popom, żakom.
Więc sam pod kościołem siedział,
A o jego księstwie nikt nie wiedział [11].*

Такий вчинок презентовано аби підкреслити його байдужість до усіляких матеріальних благ, хоча й не зовсім порядно виглядає факт крадіжки з батьківського дому.

У старопольській легенді дещо деталізовано те, як Олексій зносив усі поневіряння, терпів холод, голод щодня і постійно молився про те, щоб Творець послав йому ту долю, про яку він мріяв:

*Więc to zawsze wstawał reno,
Ano kościół zamknięto,
Więc tu leżał podle proga Fałę,
proszę swego Boga.
Ano z wirzchu szła przygoda:
Cud, Matka Boska, Portret,
Niegdy Żebak, Święty mroz, niegdy woda,*

*Eż się zstało w jeden czas,
Wstał z obraza Matki Bożej obraz [11].*

Він вимолює собі омріяне, сподівається на милість Божу. І нарешті таки трапляється чудо: образ Божої матері сходить з ікони та допомагає Олексію.

Неабияке враження в українському міраклі на реципієнта справляє скорботний монолог дружини Олексія:

*Алексѣва же естем, не таюся,
Облюбеница; але признаюся,
От Алексѣя же есм посрамленна
И оставленна.
Найславнѣйшими меж паннами всѣми
И найщасливша былам колис в Римѣ,
Бо з дому естем парена урожона,—
Тепер згоржона.
Сенаторские не тылко сынове,
Але ксенжента и славны панове,
Абы мя собѣ за невѣсту мѣли,
Сердечне хтѣли;
Але усѣм тым сталем ся отмовна,
Бо мысл моя к ним была нелюбовна;
До Алексѣя серце мя склонило,
А тым вчинило
Мнѣ облюбенцом его укоханным,
В союзе любвѣ, нет, нерозорванным:
Обецывалем з ним жити до смерти
В том и умерти
Был шлюб, быс живот зо мною провадил,
А тыс мя зрадил.
Причину того знати бым хотѣла,
Для чого тобѣ сталем ся немила.
Хиба жем смѣла к тобѣ любов мѣти,
С тобою жити? [3].*

Дружина демонструє щирість своїх почуттів до Олексія, а тому відчуває себе зрадженою.

Слушною є думка Г. Москальчук про те, що “у наведеному уривку Олексієва наречена аналізує комунікативне минуле і визначає його як несправедливе до себе, а також визначає комунікативне майбутнє окресленої ситуації” [5 : 162].

На відміну від польської легенди про Олексія, де його дружина з розумінням прийняла рішення чоловіка, український міраклі презентує втечу Олексія, як зраду не лише стосовно батьків, а й дружини. Адже жінка не заслуговувала на таке ставлення. В українській традиції правовий

статус жінки мав велике значення. І тому анонімний автор так багато приділив уваги саме стану дружини Олексія. За тих часів вона не могла вийти заміж, бо не мала офіційного статусу удови, тож усе своє життя повинна була прожити у будинку чоловіка. Олексій залишив обручку дружині, що символізувало складання із нього будь-яких шлюбних зобов'язань.

У фіналі українського міраклю архангел Гавриїл урочисто оголошує про те, що Олексій є чоловік Божий:

*До него ся в потребах своих утекайте!
Бо хто до бога его о причину просит,
Той великую ласку от бога односить.
Так абовѣм далеце бог в нем ся кохаеть,
Же своим человѣком его называет, –
А то за его цноту и милость к богу,
Же узкую обрал себѣ на свѣти дорогу [3].*

Від самого початку Гавриїл вважав Олексія обраним та всіляко намагався його переконати в тому, що усе життя молодого чоловіка має бути підпорядковане лише служінню Богу. Гавриїл виступає не лише наставником Олексія, а й його опікуном.

Тоді як у старопольській легенді Матір Божа опікується Олексієм і просить впустити його до костюлу:

*Wstał z obraza Matki Bożej obraz.
Szedł do tego człowieka,
Jen się kluczem opieka,
I rzekł oest tako do niego:
“Wstań, puści człowieka tego,
Otemkni mu kościół Boży,
Ać na tym mrozie nie leży”.
Żak się tego barzo lęknął,
Wstawszy, kościół otemknął.
To się nie jedno dziejało,
Ale się często dziejało.
Więc żak powiedział każdemu,
I staremu, i młodemu.
A gdyż to po nim uznali,
Wielką mu fałę dali.
Za świętego ji trzymano
I wiele mu prze Bog dawano [11].*

У традиціях польської релігійної культури епохи Середньовіччя образ Матері Божої відігравав важливу роль. Свята Богородиця була заступницею усіх нужденних та знедолених.

Польська легенда акцентує увагу реципієнта на тому, що своїм вибором долі Олексій був не дуже задоволений, а тому й вирішив відправитися до Тарси, відомого турецького міста, де існував культ святого апостола Павла. Тож відбувається чергова втеча від самого себе, пошук нової гавані. Усе це вказує на неспокій душі Олексія, якусь душевну неприкаяність, постійне бажання від усіх і всього втекти, усамітнитися, розірвати будь-які зв'язки із світським життям.

Зазначимо, що для літератури Середньовіччя була характерною реалізація ідеї руху або духовної дороги, котра презентована у двох вимірах:

- просторове переміщення головного персонажа;
- зміна внутрішнього стану персонажу, у зв'язку з переміщенням у просторі;
- переосмислення життєвих принципів в умовах подорожі.

Саме ці тенденції дуже добре відображенні у старопольській легенді про святого Олексія.

Окрім цього, у легенді наскрізною ниткою проходить мотив “*fuga mundi*”, тобто втеча людини від усього світу, від мирського життя та усамітнення, одного з провідних мотивів епохи Середньовіччя.

Диво трапилося з головним героєм тоді, коли природня стихія повернула корабель Олексія до рідного Риму, за що він був вдячний Богу. Відчуття провини перед батьками не дозволило йому з'явитися в їхньому будинку, тобто він добре усвідомлював характер та наслідки свого вчинку стосовно рідних та близьких йому людей, підвищивши градус свої духовних терзань.

Той факт, що батько не впізнав його, Олексія не засмутив, адже він, якоюсь мірою, був навіть щасливий, бо почував себе вільніше в будинку батька, як жебрак і спокійно міг щодня збирати під брамою власного будинку милостиню:

*W jmię Syna Bożego
I dla syna twego, Aleksego,
A racz mi swą jełmużnę dać,
Bych mógł ty odrobiny brać,
Co będą z twego stoła padać [11].*

Олексій на довгі сімнадцять років прирік себе на жебрацтво у власному будинку, спокутуючи свою провину перед рідним. А ще він мав можливість споглядати за життям батьків та дружини. Звичайно, що така поведінка Олексія не зовсім корелює з його образом святого, а виглядає, як моральний садизм по відношенню до рідних, котрі аж ніяк не заслуговували на таке ставлення.

В українському міраклі Олексій втікає від нескінченного потоку усіх, тих, хто звертається до нього про допомогу під час перебування його в одному з монастирів:

*Вижу, же мене тута люде познавають,
Прето чим прудшей ще индей отсюду:
Там, нікому не знаєм, богу служить буду [3].*

Очевидно, що він не витримує такого тиску усіх просящих, адже волів та мріяв жити усамітнено, подалі від людського ока, а тому приймає не просте для себе рішення – повернутися до Риму, у батьківський будинок. Анонімний автор українського міраклю не деталізував увагу реципієнта на ідеї руху. Олексій одразу опиняється у дворі батька. Тобто, час у міраклі максимально стиснуто, адже сутність цього драматургічного жанру полягає, насамперед, у театральному видовищі.

Відзначимо, що обидва твори акцентують увагу реципієнта на сцені зустрічі Евфиміана з Олексієм, адже саме цей епізод є найбільш напруженим, щемливим в сюжетах творів. Проте зміст розмови батька з сином в обох творах має деякі відмінності.

Так, у старопольській легенді Евфиміан сильно заплакав, коли Олексій нагадав йому про сина-пілігрима, згадка про якого огорнула батька смутком та розчулила його серце. Евфиміан дозволив синові жити під сходами будинку і навіть наказав своєму слугі віддавати зі столу різні страви. А в українському міраклі презентовано досить розлогі діалог Олексія та Евфиміана, який помітно сповільнює розвиток сюжету та підсилює інтригу:

АлексѢй (пришол до Евфимияна, отца своего, и так до него рѣчь говорить):

*Велможны мосци пане! слышалеи, же маеши
Милость к убогим и их в свой дом приймаеши,
Особливе которые пути отправляют,
Христа ради по разных краинах странствуютъ.
Рачь и мене, пелгрима бѣдного, принятьи,
При дому твоём нехай мѣсце буду мати.
Ежели хто из твоего роду пелгримуетъ,
Нехай его бог хранит! Нехай он здравствует!*

Евфимиян (отвѣщаетъ).

*Маю сына пелгрима. Нещасна година!
Где тепер естес, моя потѣхо едина?
Тобѣ при моем дому позволяю жити,
Особливого слугу будеш собѣ мѣти [3].*

Олексій, натякнувши батькові про сина-пілігрима, щось подібне спостерігаємо і в старопольській легенді, але той не впізнав сина. В українському міраклі Олексій відмовляється їсти за одним столом з Евфиміаном, натомість просить у нього про те, щоб слуги прислали йому

лише хліб. У цьому виявляється характерна для паломників епохи Середньовіччя риса існування – аскета.

Олексій свідомо прирік себе на усамітнене життя, обмежив свої життєві потреби та обрав шлях задовольнятися малим. Він терпить від слуг Евфиміана приниження та знуцання, тим самим живе за принципами християнської моралі.

В українському міраклі двічі звучить Глас Божий, який прикликає до себе Олексія. Після цього він вирішує написати лист-зізнання та розповісти про своє життя. Зміст цього листа в міраклі не представлено, а от старопольська легенда, хоч дуже коротко, але розкриває деякі деталі:

*Popisawszy swoje wszystkie męki
I wszystkie skutki, co je płodził,
Jako się na świat narodził [11].*

Процес упізнання сина батьками відбувся лише після смерті Олексія. Лист-зізнання з рук померлого Олексія змогла забрати лише його дружина. Саме вона повідомила, що в образі жебрака усі сімнадцять років переховувався її чоловік.

Святого підносять на вітвар, його оспівують Церква і віруючі, але дружина Олексія не знаходить розради в його посмертній славі:

*Lecz moje serce – rozdarte, rozdarte,
ciężkie, ciężkie jak ołów,
o Aleksy, Aleksy, Aleksy! [11].*

Жінка продовжує відчувати неймовірний біль та тугу, адже вона змушена прийняти факт смерті чоловіка, якого вона чекала й сподівалася на його повернення. Її надії та сподівання вмирають разом з Олексієм.

Відзначимо, що у старопольській легенді одним із провідних мотивів є мотив смерті. Смерть трактується як цілком прийнятний процес, а не якийсь жахливе та страшне дійство, котре чекає на кожну людину. Ось тому Олексій з нетерпінням чекає на прихід смерті, бо усвідомлює, що його життя на землі – лише вступ, випробування перед справжнім вічним життям, яке чекає на нього після смерті. Для нього це не кінець, а початок нового, довгоочікуваного етапу, коли він матиме можливість дорівнятися до Творця. Власне, все життя святого було підпорядковане очікуванню того дня, коли він прийме смерть і постане перед Богом. Тож легенда про Олексія, чоловіка Божого мала змінити уявлення тодішнього реципієнта про смерть як чогось жахливого і неминучого на очікувану подію, яка обіцяє винагороду за час, проведений на землі.

В українському міраклі Олексій також приймає з достоїнством вість про свою смерть:

*Время мое приспѣло; юж сей свѣт жегнаю;
Еднак же не овшеки его оставляю:*

*Тѣлом бовѣм отхожу, духом в нем жит буду,
За Рим и ввес мир бога молитъ не забуду [3].*

Анонімний автор міраклю максимально візуалізував процес вивільнення душі з виснаженого тіла Олексія. Саме цей епізод міраклю вважався особливо одухотвореним та піднесеним, а також вимагав спеціальних театральних декорацій, з допомогою яких можна було б презентувати вказане дійство: архангели забирають та підносять до небес богоугодну душу Олексія. І вже після цього звучить втретє Глас Божий, який повідомляє про те, що Божа людина зійшла до небес.

Зміст останнього шостого “ведіння” українського міраклю складається із завершальної промови солілоквічного характеру, де анонімний автор у традиціях української народної моралі, тобто *Свого*, підводить реципієнта до важливих принципів богоугодного життя:

*При найнижшом поклоне, а того желаем,
Абысте Алексѣя в небе оглядали
И з ним того ж блаженства вѣчне заживали [3].*

У такий спосіб невідомий автор утверджує думку про вічне блаженство, яке чекає кожного вірянину, який буде жити богоугодним життям на землі, дотримуватися Божих заповідей.

ВИСНОВКИ. Отже, компаративний аналіз мандрівного (агіографічного) сюжету про Олексія, чоловіка Божого у різних жанрових інтерпретаціях української та польської літератур, дозволив сформулювати низку важливих та визначальних моментів у презентації агіографічного сюжету з позицій *Свого/Чужого*, де *Своє* наповнене національним змістом, а *Чуже* втілює модель святого епохи Середньовіччя та духовного мотиву “fuga mundi”.

Відзначимо, що різножанрові твори (легенда та міраклі) презентували образ Олексія з позицій національно-релігійного бачення вчинку головного персонажа та його осмислення в контексті епохи Бароко. Обидва анонімні автори прагнули художньо презентувати модель життя святого або святості, відповідно до якої людина могла стати святою за певних умов: коли б померла як мученик або ж відмежувалася від усього світу, тобто дотримувалася відомого духовного мотиву “fuga mundi”. Саме цей мотив став визначальний в агіографічній літературі XVI-XVIII століть.

Помічено, що художньо інтерпретуючи образ святого Олексія у різних жанрах літератур, тогочасні автори намагалися додати до *Чужого* мандрівного сюжету елементи не лише особистісного розуміння життя святого Олексія, а й адаптувати його до сприйняття *Своїм* (національним) реципієнтом, у такий спосіб допомогти тогочасному реципієнтові глибоко усвідомити вчинок Олексія та зробити відповідні висновки.

З’ясовано, що український міраклі, котрий був призначений для сценічного втілення, акцентував увагу на сценах весілля, туги батьків за

сином-пілігримом, внутрішніх протиріччях самого Олексія, а також не діалогах дійових осіб, завдяки яким відбувався розвиток сюжету міраклю. З-поміж усіх діалогів міраклю варто виокремити діалог батька Ефиміана з сином-пілігримом. Саме цей діалог є емотивно наснаженим та напруженим.

Старопольська легенда – презентувала богобоязливе життя Олексія, усвідомлення смерті, як неминучий перехід в інший світ, прийняття смерті, як винагороди. У легенді головний герой шукає тихої гавані, а тому тут добре реалізується образ духовної дороги та Середньовічна ідея руху, котра розкрита у двох важливих вимірах – просторове переміщення та зміна внутрішнього стану людини.

Анонімний автор українського міраклю презентував низку алегоричних образів, котрі були традиційними у XVII-XVIII ст. для середньовічного театру, а також помітний вплив традицій алегоричного театру, котрий існував в європейській культурі протягом декількох століть, а особливого розвитку зазнав в епоху бароко.

Уважаємо, що мандрівний (агіографічний) сюжет про Олексія чоловіка Божого варто дослідити з точки зору способів структурування різного типу подій мандрівного сюжету в літературах світу, аби виявити закономірності конструювання

ЛІТЕРАТУРА

1. Wojtowicz Wotold. Prolog "Legendy o Św. Aleksym". *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 97/3, 2006. S. 153-166.
2. Грузинський О. "Elegiae Alexii" Теофана Прокоповича". *Записки Українського Наукового товариства в Києві*. 1909. Кн. IV. С. 20–40.
3. Драма про Олексія, чоловіка Божого URL: <http://surl.li/ovlap>. (дата звернення – 12.01.2024 р).
4. Журавльова С. Життя Олексія, чоловіка Божого, у віршовій обробці архієпископа Іоана Максимовича (до проблеми впливів на творчість митця). *Слово і час*. 2008. №2. С. 62-69.
5. Москальчук Г. Комунікативний феномен староукраїнського міраклю "Драма про Олексія, чоловіка Божого". *Синопсис: текст, контекст, медіа*. Вип. 27 (3). 2021. С. 159-164.
6. Моршна Н. Проповідницький дискурс життя Св. Олексія, чоловіка Божого в українській літературі доби бароко. *Наукові записки НаУкма. Серія : Філологічні науки*. Том. 124. 2011. С.16-24.
7. Олексій, чоловік Божий. Слово многоцінне / упоряд.: В. Шевчук, В. Яременко. Київ : Аконті, 2006. Т. 1. С. 723–788.
8. Прокопович Феофан. Елегія, в якій блаженний Олексій розповідає історію свого добровільного вигнання. URL : http://litopys.org.ua/old18/old18_01.htm#elehi
9. Сліпушко О., Катюжинська А. Інтертекстуальний дискурс образної системи барокової драми «Олексій, чоловік Божий». *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мовознавство. Літературознавство*. Вип. 28. Т.4. 2020. С. 15-22.
10. Туптало Дмитро. Том IV. Березень; переклав Валерій Шевчук. Львів : Видавництво "Свічадо", 2008. 235 с.

11. Toć jest dziwne a nowe : Antologia literatury polskiego średniowiecza; oprac. Antonina Jelicz. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. 389 s.
12. Шевчук В. “Про Олексія, чоловіка Божого” – драма з 70-х років XVII ст. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII ст. Київ : Либідь, 2005. Т. 2. С. 151–158.
13. Урсані Н. Художня інтерпретація життя Олексія, чоловіка Божого в елегії Феофана Прокоповича. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : «Філологічні науки»*. Вип. 65. С. 90-95.
14. Czy święty może być okrutny? URL: <https://zpe.gov.pl/a/czy-swiety-moze-byc-okrutny/D1Ddva023> (дата звернення - 16.01.2024).

REFERENSE

1. Voitovych Votold. Proloh «Skazannia pro sv. «Oleksii». Pamiętnik Literacki: shchokvartalnyi zhurnal, prysviachenyi istorii ta krytytsi polskoi literatury. 97/3, 2006. S. 153-166.
2. Hruzynskiy O. “Elegiae Alexii” Teofana Prokopovycha”. Zapysky Ukrainskoho Naukovoho tovarystva v Kyievi. 1909. Kn. IV. S. 20–40.
3. Drama pro Oleksiia, cholovika Bozhoho URL: <http://surl.li/ovlap>. (data zvernennia – 12.01.2024 r).
4. Zhuravlova S. Zhytiie Oleksiia, cholovika Bozhoho, u virshovii obrobtii arkhiepyskopa Ioana Maksymovycha (do problemy vplyviv na tvorchist myttsia). Slovo i chas. 2008. №2. S. 62-69.
5. Moskalchuk H. Komunikatyvnyi fenomen staroukrainskoho mirakliu “Drama pro Oleksiia, cholovika Bozhoho”. Synopsys: tekst, kontekst, media. Vyp. 27 (3). 2021. S. 159-164.
6. Morshna N. Propovidnytskyi dyskurs zhytiia Sv. Oleksiia, cholovika Bozhoho v ukrainskii literaturi doby baroko. Naukovi zapysky NaUkma. Seriiia : Filolohichni nauky. Tom. 124. 2011. S. 16-24.
7. Oleksii, cholovik Bozhyi. Slovo mnohotsinne / uporiad.: V. Shevchuk, V. Yaremenko. Kyiv : Akonit, 2006. T. 1. S. 723–788.
8. Prokopovych Feofan. Elehiia, v yakii blazhennyi Oleksii rozpovidaie istoriiu svoho dobrovilnogo vyhnannia. URL : http://litopys.org.ua/old18/old18_01.htm#elehi
9. Slipushko O., Katiuzhynska A. Intertekstualnyi dyskurs obraznoi systemy barokovoi dramy «Oleksii, cholovik Bozhyi». Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Seriiia: Movoznavstvo. Literaturoznavstvo. Vyp. 28. T. 4. 2020. S. 15-22.
10. Tuptalo Dmytro. Tom IV. Berezen; pereklav Valerii Shevchuk. Lviv : Vydavnytstvo “Svichado”, 2008. 235 s.
11. Tse dyvno i nove: Antolohiia polskoi serednovichnoi literatury; pidhotovleno Antonina Yelich. Varshava: Natsionalnyi vydavnychyi instytut, 1987. 389 s.
12. Шевчук В. “Про Олексія, чоловіка Божого” – драма з 70-х років XVII ст. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII ст. Київ : Либідь, 2005. Т. 2. С. 151-158.
13. Ursani N. Khudzhnia intrpretatsiia zhytiia Oleksiia, cholovika Bozhoho v elehii Feofana Prokopovycha. Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademiia». Seriiia : «Filolohichni nauky». Vyp. 65. S. 90-95.
14. Czy mozhe sviaty buty zhorstokym? URL : <https://zpe.gov.pl/a/czy-swiety-moze-byc-okrutny/D1Ddva023> (data zvernennia - 16.01.2024).

Наталія Коломієць

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
e-mail: kolomiets_n1@ukr.net
ORCID: 0000-0001-5455-2538

ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС МІЛІТАРНОЇ НОВЕЛІСТИКИ ГІ ДЕ МОПАССАНА

1. ВСТУП. На сучасному етапі простежується тенденція поглибленого вивчення імагологічних модусів художніх текстів. Цей ракурс дослідження розкриває специфіку літературної, художньо-естетичної репрезентації представників різних етносів, соціумів, проявів культур тощо. Особливості імагологічної проєкції обумовлюють формування концептів *свій / чужий / інший* як сприйняття розмаїття проявів соціокультурного життя різних народів. Як стверджує З. Алієва, «предметом імагології є літературний образ, що містить не лише індивідуальні риси, а й етнічну ідентичність історичної минувшини та подає певні їхні ознаки як “типові” для відповідної країни, “властиві” для цілого народу» [1 : 57]. О. Дубініна відзначає, що дихотомія *своє / чуже* переважно набуває аксіологічної модальності, наприклад: добрий / злий, втішний / досадний, припустимий / недозволений тощо, або виявляється через характерологічні означення (ввічливий, гонористий, бездіяльний, суровий, здичавілий та ін.) [6 : 73-74].

Образи представників неоднакових етносів у певній національній літературі представлено сукупністю культурних, етнічних, соціальних та ін. ознак, що утворюють стереотипне бачення гетерообразу. У художніх творах воєнної тематики різних епох представлено виразну опозицію *свій / чужий*, що детерміновано проблемами історичної доби. Наявність конфлікту, протистояння між різними народами в сюжетній канві творів надає особливої гостроти відтвореним відмінностям. Т. Чобан відзначила, що французька література межі XIX–XX століть репрезентує образ приниженої країни, люди якої здатні на опір. При цьому митці по-різному трактують поразку 1870 року, виходячи зі спільного бачення, що цей епізод є безславним у історії держави [14 : 63].

У низці новел Гі де Мопассана відбито події франко-прусської війни, етап окупації загарбниками французьких земель, відтворено ейдос німецьких військових. Образ *чужого* в новелах цієї тематичної групи переважно трансформовано в образ ворога. В. Ноккерт акцентує на тому, що в мілітарній новелістиці митця потрактування *чужого* часто базується не на об'єктивних та емпіричних знаннях, а на суб'єктивному переконанні в антропологічній та етико-моральній відмінності між індивідами. Таке бачення базується на тривозі та страхіві, що викликані загрозою, яка йде від ворога. На думку дослідниці, тексти новел репрезентують образ «ворога

як *іншого*, якого потрібно вбити» [13: 33]. Цей образ належить до архетипних. У колективній свідомості з ним пов'язуються нещастя, зло, втрату гармонійного життя тощо. Як відзначають Н. Яременко, Н. Коломієць, «трансформація первісного архетипу в сучасний життєвий потік відбувається завдяки ціннісним орієнтирам, ментальним структурам, релігійно-духовним концептам та соціокультурним вимогам доби» [18 : 380]. Таке уявлення було сформованим у масовій свідомості французів у відповідний історичний період – під час військового протистояння між німецькими державами, які очолювала Пруссія, та імперією Наполеона III.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ полягає в тому, щоб з'ясувати особливості репрезентації образів *свій / чужий / інший* в новелах Гі де Мопассана, що відбивають події франко-пруської війни («Пампушка», «Полонені», «Мадемуазель Фіфі», «Старенька Соваж» та ін.).

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

3.1. Репрезентація етнообразу чужого як ворожого та небезпечного

Події франко-пруської війни, період окупації німецькими військами мали значний вплив як на життєвий шлях, так і на літературну творчість Гі де Мопассана. Він «був мобілізований і брав участь у відступі французької армії, під час якого йому ледве вдалося уникнути полону завдяки “славним ногам”. Гі спостерігав за осадою Парижа» [11 : 260]. Німці мали перевагу в кількості військових, були гарно організованими, застосували залізницю для маневреності армійців. Це вплинуло на хід подій попри те, що війну оголосили французи. Пруссаки готувалися до спротиву, мали розроблену програму, що дозволило подолати опір та перенести події на французьку землю. У малій прозі митець неодноразово осмислював травматичний досвід цієї доби, апелював до історичної та індивідуальної пам'яті сучасників, розкривав специфіку міжгрупового (переважно етнічного та соціального) бачення явищ соціальної дійсності.

О. Гальчук звернула увагу на хронотоп війни в прозі митця. Вона відзначила, що «драматичний досвід рідної країни часів франко-пруської війни, примножений на особистий досвід автора, який двадцятирічним добровольцем пішов на фронт, перетворились на ту призму, яка визначила ідейний пафос усіх його новел воєнної тематики – викриття шовіністичних настроїв і аморальності філістерського середовища та уславлення патріотизму звичайних людей» [4 : 375].

Психологічні новели письменника фокусують увагу читачів на перебігу почуттів, внутрішньому сприйнятті, динаміці змін у переживаннях персонажів у переломний момент, коли особливо гостро постає проблема вибору. Воєнні події в новелах прозаїка є тією екзистенційною ситуацією, що розкриває справжню суть людей, оприлюднює життєві позиції та погляди на загарбницькі дії представників різних верств суспільства,

увиразнює здатність / нездатність персонажів до героїчних вчинків тощо. Митець відтворив народний погляд на історичні події, зумів передати формування етнічного стереотипу, обумовленого міжнаціональним конфліктом.

В. Будний відзначає, що національні стереотипи в літературі формуються на основі конкретно-історичної соціокультурної ситуації: «стереотипи можуть бути позитивними або негативними залежно від політичних обставин і позиції автора: країни, які становлять загрозу в політичній чи економічній конкуренції, описуються в негативному освітленні, що зумовлює ксенофобію <...> Зі зміною політичних обставин може змінюватися образ країни» [3: 56]. Науковець наводить приклад подібної трансформації на матеріалі французької літератури, де «германофілія», започаткована в добу романтизму Ж. де Сталь, «змінилася германофобією після франко-прусської війни 1870–1871 рр.» [3 : 56].

У деяких творах Гі де Мопассана відбито трансформацію ставлення до представників пруської армії від *чужого* (якому притаманні національні відмінності) до *ворога*. Подібні зміни в сприйнятті етнообразів пов'язані передусім із соціокультурним значенням війни як збройної форми вираження протиріч. Прикладом може слугувати новела «Тітка Соваж», де передано історію вдови, син якої пішов добровольцем у військо. У зав'язці твору за допомогою антитези зображено зміни в зовнішньому вигляді будинку, де відбувається дія. Оповідач відзначає, що в 1969 році споруда була охайною, чистенькою, відчутною була рука дбайливих господарів, що опікуються своїм житлом. Через п'ятнадцять років ця будова перетворилася на «мертвий дім, що стоїть зруйнований і зловісний» [7 : 2 : 445]. Хронологічні координати виступають у творі структурним елементом моделювання художньої дійсності.

Коли в село ввійшли німці, то в будинку жінки розмістили чотирьох прусаків-постояльців, «кремезних хлопців», що були «вгодовані, незважаючи на тяготу переходів, і цілком тихомірні, як для переможців» [7 : 2 : 446]. Попри приналежність до різних націй, ворогування та стан війни між державами, солдати і матінка Соваж зуміли налагодити взаємостосунки, комфортно вели побут, навіть допомагали в різних справах. Чоловіки відчували переживання жінки за сина, від якого не було звісток і намагалися їй догодити: «... бо ж у них удома теж лишилися матері, – вони годили їй у всьому. Той вона полюбила їх, оцих чотирьох ворогів, бо селяни не мають тієї патріотичної ненависті, що буває тільки серед вищих верств. Прості люди найбільше платять, бо бідні, їх обтяжує кожен новий податок, їх убивають масами, вважаючи їх тільки за гарматне м'ясо, бо їх дуже багато; вони зазнають найстрашнішого лиха від війни, бо вони найквалітні й найменш стійкі; вони мало розуміють войовничий запал, оте питання зневажної честі та інші облудні політичні крутійства, що за півроку виснажили дві нації – і переможених, і

переможців» [7 : 2 : 446-447]. Слід відмітити, що і німці, і французька жінка міркують не з етнополітичної, а з соціальної позиції.

Гетеродієгетичний тип наратора в екстрадієгетичній ситуації дозволив автору увиразнити зміни світогляду жінки. Соціальний фактор (приналежність до демократичних кіл) означив колективні ідентичності, зблизив світи *чужих* і *своїх*. У розумінні жінки війна є наслідком політичного честолюбства можновладців, а для простих людей вона є безглуздою. Тому початок твору засвідчує, що загарбників вона сприймає без патріотичної неприязні, як людей, які з примусу пішли на війну.

Проте відчуття тотожності, що сформувалося на основі соціальної стратифікації, переосмислюється та *чужий* набуває ознак руйнівника, вбивці. Подібні трансформації у свідомості жінки відбуваються під впливом особистісних обставин, зумовлених війною. Отриманий лист про смерть сина від рук пруссаків поляризував світи. Автор не передає психологічного процесу зміни ставлення до пруссаків. Лише промовиста деталь на основі паралелізму – кров кроля, якого німці принесли на обід, викликає асоціативні візії смерті її сина. Нейтральне ставлення до *чужого* трансформується в негативне, неприязне до представників німецької нації, що принесли смерть *своєму*, викликає ненависть та штовхає жінку на підпал: «Стара Соваж, озброєна все тією самою рушницею сина, стояла перед спаленою оселею, боячись, щоб хто з солдатів не врятувався» [7 : 2 : 449].

Зіткнення окупантів на чолі з офіцером (що відреагували на пожежу) та звичайної жінки, традиційно зайнятої господарськими справами й індиферентної до питань війни, закінчилося трагічно. Після команди дванадцять солдат звели гвинтівки та вистрілили в матінку Соваж, яка до останньої хвилини тримала в руці листа від сина, що був залитий кров'ю. Цей лист зі звісткою про смерть її дитини виявився в ієрархії моральних цінностей жінки найвищим, що було об'єктивовано її поведінкою. Жага відплати за гибель рідної людини керувала вчинками матінки Соваж та стала основою для підпалу. Оповідач помсту жінки потрактував як реалізацію стосунків із довколишніми подіями та акцентував на жахливих наслідках війни для обох сторін: «А я думав про матерів чоритьох славних хлопців, спалених отут, і про жорстоке геройство іншої матері, розстріляної біля цих стін» [7 : 2 : 449].

Одним із яскравих проявів культурної відмінності у творі постає мова, що реалізується в неможливості утворювати спільні комунікативні поля. Це підкреслено фразами: «вони насилу зрозуміли, чого вона хоче» [7 : 2 : 448], «роздивлялася це незнайоме письмо» [7 : 2 : 448], «офіцер вигукнув німецькою мовою команду» [7 : 2 : 451] та ін.

Слід звернути увагу на відсутність у творах митця ідеалізації персонажів, що виявляють опір загарбникам. Як відзначає Н. Яцків, «і

позитивні, і негативні персонажі не виступають за рамки побутового сірого тла, прозаїчної буденності, і тим сильніший контраст між цим тлом і окремими подіями, що вступають у протиріччя з ним і водночас його висвітлюють» [12 : 125]. Автор відтворює дисгармонійність війни, що впливає на моральні норми в суспільстві, пресингом лягає на душі людей, формуючи невиліковні рани.

Сюжет твору «Дядько Мілон» містить описи життя постояльців (солдатів німецької армії) в житлі французів, що близькі до зображення в новелі «Тітка Соваж». Д. Еймард, О. Обоно стверджують, що матінка Соваж і дядько Мілон протистоять ворогу як справжні герої та патріоти. На думку дослідників, ці твори засвідчують мужність цивільних та розкривають позиції людей із демократичних кіл із метою «засудження пороків нагорі» [13 : 392].

Події в обох текстах розгортаються у двох часових площинах та охоплюють післявоєнний та воєнний часи. Змістовно-фактуальну інформацію минулого у творі «Дядько Мілон» акцентовано вказівкою на рік і уточненням історичної ситуації: «*Сталося це за війни 1870 року. Пруссаки захопили всю округу. Проти них стояв генерал Федерб з Північною армією*» [7 : 2 : 590].

Як зауважено в тексті, на фермі, де розмістився штаб пруссаків, їх прийняли дуже добре, а господар завжди прагнув бути послужливим та ввічливим. Єдиною прикрістю для німців було те, що «*майже щочас зникало кілька уланів*» [7 : 2 : 590], і знайти місцевого, який чинив опір, не виходило. Одного разу пруссаки натрапили на закривавленого дядька Мілона, який під час військово-польового суду визнав вбивства шістнадцятьох німців. Як і Віктуара Сімон, на прізвисько Соваж, дядько Мілон гордо зізнається у скоєному, розкриває його причину: «*восьмеро за батька й восьмеро за сина; ми квити*» [7 : 2 : 594]. Погляд на пруссаків не тільки як на чужих, а як на ворогів він пояснює тим, що вони зайняли його будинок і командують в ньому, забрали корову та двох баранів, на п'ятдесят екю паші. Єдина думка: «*Вбивати пруссаків!*» [7 : 2 : 592], живила цього чоловіка. Він відверто і з гордістю розповів загарбникам про вбивства і спосіб позбавлення життя кіннотників. Негативне ставлення до завойовників передано фразою: «*Він ненавидів їх похмуро й лютою ненавистю скнарого селянина й патріота*» [7 : 2 : 592].

Проте найбільшим його болем і фактором, що вимагав помсти, були смерті батька та сина. Коди пам'яті реконструювали інформацію і проте, що він певного часу був солдатом, і про батька, який брав участь у війнах за часів першого імператора. У нерозривному зв'язку з минулим постає сучасність, яка підсилює неприйняття ворога новою трагедією – смертю сина Франсуа, що загинув місяць назад.

Плювок в обличчя німецькому офіцеру на пропозицію врятувати життя – максимальний прояв ненависті до ворогів і непокори ситуації, що склалася. Слід відзначити, що серед пруссаків, які довго обговорювали вчинок селянина, саме цей капітан розумів дядька Мілона. Основою для сприйняття реакції француза стала спільність ситуацій – німець також втратив сина на війні місяць тому. Таким чином з позиції прусського капітана своя ситуація стає точкою відліку для перцепції чужого, одним із критеріїв оцінки дій представника переможеного народу.

Серед проявів відмінностей між французами й пруссаками у творі найвиразніше постають мова та військова форма. Ці дві ознаки дозволили головному персонажу створити спільний ідентифікаційний простір із завойовниками та ввести жертв у оману. Він переодягався в німецький військовий мундир, чоботи, каску, які зняв із першого солдата, якому відтяв голову косою, і таким чином набував схожості із кавалеристами-завойовниками. При зустрічі із пруссаками дядько Мілон використовував фразу: «*Hilfe! Hilfe!*» («*Поможіть! Поможіть!*») [7 : 2 : 593]. Пізнавши форму та мову, загарбники приймали його за свого. Це давало можливість патріоту помститися.

У новелі «Полонені» приналежність до кола Своїх обумовлена рядом чинників. Передусім це конкретно-історична ситуація, але суттєве значення мають й історична пам'ять, і світогляд, і життєвий досвід мешканців міста Ретель. Життя цих людей змінила війна: молодих чоловіків мобілізовано, а всі, хто лишився підкорили особисті потреби колективній справі. Вони вирішили протистояти загарбникам, *«замкнутись у місті й витримати облогу, ідучи за історичною традицією. Вже двічі – при Генріху IV і при Людовіку XIV – городяни Ретеля прославились героїчною обороною»* [7 : 2 : 448]. Ретроспективний погляд на облоги засвідчив здатність колективної пам'яті утримувати вагому етнокультурну інформацію, а вказівка на поведінку людей фіксує обумовленість дій засадами традиційності. Спалах глобального конфлікту викликав активізацію дій населення та відродив сформовані стереотипи. Національно означений чинник свідомості городян, що є одним із вагомих факторів приналежності до гурту *своїх*, виявився змодельованим історичною пам'яттю народу. Через повторювані конфлікти («*<...>* при Генріху IV і при Людовіку XIV») французьке населення вбачало в нападниках джерело пригнічення, смерті, позбавлення свобод.

Усі містяни, що є суб'єктами взаємостосунків, зображені об'єднаними єдиною метою: чинити опір ворогу, або *«їх сплять у мурах фортеці»* [7 : 2 : 448]. На плацу зі спільним зав'язанням до оборони готувалися люди різних професій: пекарі, торговці, нотаріуси, майстри, медики. Їх об'єднує єдиний стан – очікування пруссаків. Протистояння двох націй у творі художньо осмислено через зображення радикальних форм.

Із образами *чужих* у творі пов'язана ситуація загрози, що й обумовлює їх сприйняття як ворогів. Цей образ наповнюється переважно негативними характеристиками. У тексті лексема «пруссаки» стоїть в одному смислового ряду зі словом «вовки»: «... вже зовсім смеркало, а в лісі, мабуть, никають пруссаки й вовки» [7 : 2 : 524], «... я в усякому разі пристрелю вовка чи прусака» [7 : 2 : 525] та ін. Також трапляються у тексті форми прямого називання: «ворог», «солдати-загарбники».

Письменник розкриває внутрішній світ особистості в екстремальній ситуації, у момент максимального напруження. Дві жінки – мати і донька знайшли спосіб налякати німців пострілами та взяти в полон, замкнувши у погребі. Очікуючи підмоги, лісничиха відчуває надмірне збудження сильних негативних емоцій: « <...> весь цей шум хвилював, дратував її. Несамовита лють піднімалась у ній. Їй хотілось перебити їх, мерзотників, щоб вони замовкли. Нетерпіння її зростало, вона не спускала очей з годинника, рахуючи хвилини» [7 : 2 : 529]. Цей опис підкреслює неприродність стану жінки і увиразнює авторське сприйняття війни як періоду, коли нівелюються традиційні моральні норми та засади людяності. Загострення між країнами, що змінило традиційне життя населення, порушило його звичайний плін, принесло страждання мирним людям, сформувало чітке бачення Своїх і Чужих.

Рисами виокремлення *чужого* в цій новелі є як мовний фактор, так і деталі зовнішності. Зокрема, автор акцентував на світлому кольорі волосся німців: «З'явилися чотири голови, чотири білобрисі голови з довгим безбарвним волоссям, а потім вилізли й усі шестеро німців, перемерзлі, промоклі, перелякані» [7 : 2 : 533].

Опозиційністю до традиційного бачення мирного життя наділяється хронотоп воєнного часу в новелі «Два приятелі». Культурно-історичною ознакою періоду стає спустошення, що передано фразами: «містечко Аржантейль <...> здавалося мертвим» [7 : 2 : 388], «рівнина <...> була безлюдна, зовсім безлюдна» [7 : 2 : 388], «тиша, що панувала скрізь» [7 : 2 : 388], «безлюдний острів Марант» [7 : 2 : 392] та ін. Акцент на психологічній деталі «тривожний неспокій охопив їх перед цією безлюдною місцевістю» [7 : 2 : 388] підсилює протиставлення світів *свій* / *чужий*.

У персонажів сформоване негативне бачення *чужого*, який загрожує спокою, гармонії, несе горе в країну. Небезпека, що йде від пруссаків, утворює соціокультурний контекст формування образу ворога. Сприйняття чоловіками німців має сильну емоційну складову, за якої образ ворога має ознаку невідворотності загрози: «Пруссаки! Вони ще ніколи не бачили їх, але відчували їх уже кілька місяців тут, навколо Парижа, пруссаків, що плюндрували Францію, грабували, вбивали, несли з собою голод, невидимі і всемогутні. І якийсь забобонний страх приєднувався до ненависті, яку викликав у них цей незнайомий войовничий народ» [7 : 2 : 389]. Уточнення «забобонний» щодо походження страху вказує на сприйняття завойовників,

що традиційно закріпилося в колективній свідомості. Бачення противника «всемогутнім» відбиває не тільки об'єктивну сторону дійсності, а й емоційну складову перцепції.

У тексті твору наявні описи агресивних дій пруссаків щодо французького народу (« <...> за кілька секунд прогрімів і другий залп. За ним почувлися нові й нові залпи, через кожні кілька хвилин гора викидала тепер своє смертоносне дихання, випльовувала молочний димок» [7: 2: 388], «Ці люди цілились у них з рушниць» [7 : 2 : 390] та ін.). Також подаються економічні та соціальні наслідки осади: «Париж був обложений, голодний; місто задихалось. Горобців на дахах ставало чимраз менше, і навіть на смітниках уже нічого не можна було знайти. Люди їли що прийдеться» [7 : 2 : 386]. Наведені описи розкривають бачення чужого як загрози для безпеки парижан.

Пруссаки постають ідеологічно чужими. Для їх номінації автор іноді вживав негативно-оцінні назви (згрубілу лексику, вирази зневажливого змісту), що підсилює емоційний вплив на читачів. У творі наявна значна кількість протиставлень, де образи французів (свої) зображені як суб'єкти, що не сприймають, протиборствують свавілля пруссаків («гнів мирної людини, обуреної безумцями» [7 : 2 : 389], «треба бути справжніми дурнями, щоб вбивати одне одного» [7 : 2 : 389], «вони гірші, ніж дикі звірі» [7 : 2 : 389] та ін.). Неприхована авторська оцінка («безумці») містить ненависть, зневагу до агресорів.

Слід відзначити, що художнє моделювання образу загарбника (чужого) в цій новелі відбувається на відтворенні архетипних уявлень про боління та муки своїх. Німці діяли агресивно, «<...> руйнуючи ярами будинки французів, розбиваючи життя і знищуючи живих істот, ховаючи навіки мрії, радощі й надії на щастя, завдаючи невилгойдних ран і тут, і в інших землях – серцям матерів, дружин, дочок» [7 : 2 : 390]. Змістове наповнення образу чужого містить характеристики агресора, нападника, руйнівника, переконаного у своїй вищості, безкарності скоєного. Їхні дії несуть смерть, руйнації, голод. А життя своїх стає безбарвним, змученим, злиденим, понівеченим. Страждання, гарматні постріли, знищення, які принесли пруссаки різко контрастують із описом приємного довоєнного життя французів. Ці візуальні ряди увиразнюють поділ персонажів на своїх і чужих.

Пан Соваж і Моріссо («Два приятелі»), як і Віктуара Сімон («Тітка Соваж»), відповідальність за війну покладають на правлячу політичну еліту країни, що виразно помітно з діалогу:

– Подумати тільки, що це буде завжди, поки існуватимуть уряди.

Пан Соваж зупинив його:

– Республіка не оголосила б війни...

Але Моріссо перебив приятеля:

– *За королів б'ються з чужими, за республіку – з своїми* [7: 2: 389].

В авторських коментарях вжито слова, які вказують на соціокультурний рівень головних персонажів (що увиразнює ракурс бачення питання певною спільнотою): *«І вони почали спокійно обговорювати важливі політичні проблеми, висловлюючи розумні міркування, властиві добродушним, обмеженим людям, і погоджуючись на тому, що свободи ніколи не бачити»* [7 : 2 : 389–390]. Як мовні партії чоловіків, так і авторські коментарі засвідчують, що людей із демократичних кіл глибоко хвилювали проблеми доби: військові події, розруха, голод, смерті, суспільна дисгармонія. Їм притаманне заперечення кривди, що чиниться по відношенню до людей. При чому відчутна конфронтація як із нападниками, так і з правлячою верхівкою. Нерівність позицій загарбників і французів увиразнено в зустрічі: нападники цілилися з рушниць, а місцеві стояли з вудочками. Пруссаки сприйняли поведінку чоловіків за удавану риболовлю, яка маскує розвідувальні дії. Залякуванням нападники прагнули вивідати пароль від аванпосту, але це не вдалося.

Ідентифікація свого в новелі «Два приятелі» відбувається на основі спільності соціально-психологічного мислення: *«<...> без розмов вони чудово розуміли один одного, бо мали схожі смаки і однаково сприймали дійсність»* [7 : 2 : 386]. На початку твору серед характерологічних відмінностей французів автор виокремлював здатність жартувати: *«Пан Соваж відповів з гумором, який, незважаючи ні на що, ніколи не зраджує парижанина»* [7 : 2 : 388]. Традиційним є погляд на представників цієї нації як на людей, що наділені тонким почуттям гумору. Проявами ідентичності головних персонажів від епізоду зустрічі з нападниками до моменту розстрілу виступають усвідомлення спільної долі, відчуття приналежності до нації, а відтак відповідальність за життя військових на посту. Слід відзначити, що в новелі «Святий Антоній» серед ознак етнокультурної приналежності головного персонажа оповідач виокремив такі ознаки як: хвалькуватість і боягузтво, що, на його думку, притаманна всім нормандцям.

У новелі «Мадемуазель Фіфі» оцінна інтерпретація *чужих* як представників німецької нації (в ментально-культурному ракурсі) здійснюється за допомогою акцентних деталей. Серед яких:

- апеляція до культурної німецької традиції (*«легенько тарабанив рейнського вальса»* [7 : 2 : 67], *«проглянувши німецькі газети»* [7 : 2 : 66] та ін.);

- виділення в портреті світлого кольору шкіри та білявого або рудого кольору волосся, типовості зовнішності представників нації (*«обидва з типовим німецьким обличчям, брутальним й похмурим»* [7 : 2 : 68], *«невеличкого блондина, зарозумілого й брутального з солдатами, жорсткого до переможених»* [7 : 2 : 67]; *«низенький, рудий»* [7 : 2 : 67],

«вогненно-руду бороду» [7 : 2 : 67], «здавалося, що лице натерто фосфором» [7 : 2 : 67], «бліде обличчя» [7 : 2 : 68].

Негативний імідж пруссаків, їхня внутрішня чужість проявляється через описи:

- звички зловживання спиртним: «пляшки з коньяком та лікерами переходили з рук до рук <...> усі вони раз по раз сьорбали із шклянок малими ковтками вино» [7 : 2 : 66], «поринули у хміль» [7 : 2 : 66], «похмуре пияцтво людей, що п'ють знічев'я» [7 : 2 : 66] та ін.;

- неповаги до переможеної нації, що виражалося в безжальному псуванні майна («німці всі стояли з усмішкою та з якимсь дитячим зацікавленням чекали, а коли вибух струснув замок, вони разом ринули до вітальні» [7 : 2 : 69], «широкі фломандські гобелени, порубані шаблями, пообвисали де-не-де, – все це свідчило, чим бавився Мадемуазель Фіфі під час свого байдикування» [7 : 2 : 67], «іноді, загострюючи олівця, офіцер-завойовник вирізьблював на коштовному столикові цифри або візерунки, які тільки-но вигадувала його лінива думка» [7 : 2 : 66]; «це була вигадка Мадемуазель Фіфі, його спосіб руйнувати, його улюблена розвага» [7 : 2 : 69] та ін.).

Також слід відзначити, що в описи дій німецької армії автор неодноразово вводив згрубілу лексику, наприклад: «нишпорили по лісах та по всіх хатах в долині» [7 : 2 : 69]).

Прозаїк підкреслив авторитарний характер спілкування між військовими німецької армії. Як і у творі «Два приятелі», в новелі «Мадемуазель Фіфі» солдати показані як маса, що безапеляційно виконує будь-який наказ. У останньому тексті ця поведінка увиразнена за допомогою введення характерологічного прізвиська «Слухаюсь» для називання старого унтер-офіцера, який «ніколи не всміхався й фанатично виконував хоч би там яке розпорядження свого начальства» [7 : 2 : 72]. Дотримання субординації серед загарбників було в усьому, навіть при «розподілі» жінок легкої поведінки, яких доставили для «приємного вечора»: «дотримуючись рангу й ні в чому не порушуючи ієрархії» [7 : 2 : 75].

Мовні партії офіцерів прусської армії сповнені конструкцій, що несуть загрозу існуванню базових цінностей французького суспільства, передусім – його незалежності: «Ми їхні господарі. Франція – наша» [7 : 2 : 75], «Наші Франція й французи, ліси, поля й будинки Франції» [7 : 2 : 75], «І все жіноцтво Франції також наше» [7 : 2 : 76] тощо.

Свої у творі об'єднані спільним поглядом на питання «національної честі» [7 : 2 : 73]. Для її захисту мешканці міста обрали мирний протест. Вони не відмовлялися брати німецьких постояльців, були ввічливими та покірними, опір зводився до відмови послуговуватися церковними дзвонами. Таку форму неприйняття загарбницьких дій запровадив абат

Шантавуан (людина «лагідності, а не ворожнечі» [7 : 2 : 73]), а парафіяни підтримали. Громада трактувала ці обмеження як «непохитну героїчність» [7 : 2 : 73] настоятеля, а свою підтримку як прояв протесту, гідний наслідування. Німці ж «глузували з цієї неуразливої мужності, а оскільки весь край виказував свою покірливість та уважливу до них лагідність, – вони витерплювали охоче мовчазливий її патріотизм» [7 : 2 : 74].

Слід відзначити, що у творі прояв активного спротиву, гніву та героїзму здійснює мешканка Франції, єврейка за національністю. Серед зовнішніх особливостей, що є складовою національної ідентичності, автор неодноразово акцентував на кольорі та типі волосся: «темні її кучері на шиї» [7 : 2 : 75], «її чорні кучері» [7 : 2 : 76], «чорнявку з темними, мов чорнильні плями, очима, єврейку, кирпатий ніс якої ніби ще більше стверджував те правило, що всі євреї гембаті» [7 : 2 : 76] та ін. Митець не подає повний опис зовнішності жінки. Як стверджує Л. Громик, портретні деталі у творах автора переважно слугують елементом певної психологічної конструкції [5 : 111].

На нашу думку, уведення персонажки, представниці іншої нації, що поділяє погляди місцевих та ідентифікує себе з ідеалами та цінностями держави, демонструє можливість етнічного розмаїття всередині єдності. При цьому самоідентифікація жінки пов'язана передусім із усвідомленням себе громадянкою країни, в якій вона живе.

На моделюванні образів чужих у новелі «Пампушка» відбилася тенденція негативного позиціонування, що обумовлена їх приналежністю до табору ворогів під час воєнних дій. Опис прусських військових у експозиції містить прямі називання («ворог», «переможці», «загарбники» та ін.), образні увиразнення («спустилася чорна лавина» [7 : 2 : 326], « потоки загарбників ринули» [7 : 2 : 326], «слідом за навалою йшла окупація» [7 : 2 : 327], «волочили по тротуарах свої довгі знаряддя смерті» [7 : 2 : 328] та ін.). Співвідносити їх із жорсткими руйнівниками дозволяють такі художні описи:

- наслідків дій загарбників («Землетрус, що нищить цілий народ під руїнами будинків, розлив ріки, що несе потонулих селян разом із трупами волів і зірваними кровками дахів, або переможна армія, яка вирізує тих, що захищаються, забирає в полон усіх інших, грабує в ім'я Меча і під гуркіт гармат дякує якомусь там богіві» [7 : 2 : 327] та ін.);

- загальної психологічної атмосфери в Руані («нестерпна чужа атмосфера, ніби якийсь запах, – запах навали» [7 : 2 : 328] та ін.);

- пограбувань місцевого населення та стягнення платні («вимагали грошей, великих грошей. Жителі платили без кінця» [7 : 2 : 328] та ін.).

Слід відмітити, що семантичне поле своїх (французьких військових) не є ідеалізованим. Назви загонів вільних стрільців автор іронічно називає

«героїчними»: «Громадяни могили», «Месники за поразку», «Учасники смерті» [7 : 2 : 326] та відзначає, що на вигляд їх учасники не відрізнялися від розбійників. Крім того в описах зовні солдати та офіцери постають неохайними, морально – часто деморалізованими. Іноді їхні дії та звички суголосні аморальній поведінці німців, наприклад: «зневажали простих громадян, мабуть, не набагато більше, ніж офіцери французьких егерів, що пиячили в тих самих кафе рік тому» [7 : 2 : 327] та ін. Митець таким чином виражає своє засуджуваче ставлення до війни, яка в цілому руйнує звичний життєвий устрій, деморалізує учасників воєнних дій, озиваючись деформуючим відлунням на психіці людей.

У творі наявні короткі описи, що є маркерами приналежності до табору своїх, та одночасно виступають засобами характеротворення представників нації. Зокрема, традиційна делікатність: *«кожний виправдовував себе головним аргументом, підказаним французькою ввічливістю: у себе вдома цілком припустимо бути чемним з іноземним солдатом, аби тільки на людях не виявляти цих близьких відносин»* [7 : 2 : 329]. Автор акцентує на зміні поведінки місцевих мешканців, що не співпадає з традиційною самоідентифікацією французів, історична пам'ять яких зберігає поведінкові норми переможців («нерозсудливість вже не є вадою руанських буржуа, як раніше, в часи героїчних оборон, що прославили це місто» [7 : 2 : 329]).

Проте існували й гострі прояви реакції на загарбників, що виражалися провідній емоції – *«ненависті до Чужоземця»* [7 : 2 : 330], що *«завжди озброює купу Безстрашних, готових померти за Ідею»* [7 : 2 : 330]. І це ставлення знаходило своє підтвердження в трупах німців («вбитих ударом ножа або кулака» [7 : 2 : 330]), які рибалки витягали з річки. Неприйняття *чужих* породило таку форму протистояння, що відбувалася на окраїнах Руана. Експозиційні замальовки загальної атмосфери, деморалізованого стану французьких військ, поведінки пруссаків-переможців подано в *«сконцентованому вигляді, як це притаманно жанровій матриці новели»* [11 : 262]. Вони увиразнюють соціокультурну ситуацію, розкривають реакції персонажів, що є представниками різних прошарків суспільства, на події.

Як в експозиційній частині, так і в подальшому розвитку подій *чужі* зображені як люди, що несуть реальну загрозу існуванню. На зупинці в селищі Тот відбулася зустріч із пруссаками. Вдруге в тексті подано звуковий образ – брязкіт шаблі, яка тягнеться по землі, та наведено зовнішню реакцію подорожніх на цей «добре знайомий звук» – «усі пасажири здригнулися» [7 : 2 : 339]. Цей прояв засвідчує максимальне напруження людей, домінуючим психічним станом яких став страх. Вони боялися фізичної розправи, на що лаконічно і чітко вказано наратором. Боязнь полонила всю сутність присутніх, що виявляється в позах нерухомості (*«ніхто <...> не рушив з місця»* [7 : 2 : 339]), портретних деталях

(«два ряди переляканих облич з роззявленими ротами й витріщеними від здивування і жаху очима» [7 : 2 : 339]).

Характеристика *чужого* як представника пруссаків доповнюється вказівкою на те, що він є носієм іншої мови – розмовляв німецькою або французькою з ельзаським акцентом. Наголос на неоднаковості мов (як засобу мислення та комунікації) відсилає до відмінності картин світу, менталітетів, культур народів.

Поведінкові вияви *чужого* видають його ворожість та зверхність щодо французів. Прикладом може бути епізод, коли Луазо привітався із німецьким офіцером, а той «із зухвалістю всевладної людини глянув на нього і нічого не відповів» [7 : 2 : 339]. На відчуття переваги переможця вказує і його поза («розкинувшись у кріслі і задерши ноги на камін» [7 : 2 : 345]), якою він вітав у кімнаті готелю французьких буржуа. Уточнення: *«Він не підвівся, не привітався з ними, не подивився на них. Він являв собою прекрасний зразок хамства, властивого солдафону-переможцеві»* [7 : 2 : 345], – засвідчує зухвалість та безцеремонність прусського офіцера.

Парадигма *свій – чужий* увиразнюється, коли за наказом німця пасажири виходять із диліжанса. І якщо черниці й буржуа продемонстрували покірність, то Пампушка та демократ Кордюне були «суворі й гордовиті перед лицем ворога» [7 : 2 : 340]. Із десяти осіб, що їхали з Руана, тільки вони яскраво проявили свою ідентифікацію з нацією, передусім відчували себе громадянами своєї держави, намагалися зберігати почуття національної гідності та були «обурені покладливістю своїх супутників» [7 : 2 : 340]. Автор підкреслив прагнення Пампушки виглядати «більш гордою, ніж її сусідки, порядні жінки» [7 : 2 : 340].

Чужість пруссаків усвідомлювали всі присутні. У розповіді мадам Фоланві вказано на такі риси, як: неохайність, здатність до пакості. Жінка здійснює проєкцію на бажане майбутнє та відзначає: *«Краще б вони землю оралі у себе на батьківщині чи дороги прокладали б!»* [7 : 2 : 342]. У її суб'єктивній оцінці французи (свої) постають як «бідолашний народ» [7 : 2 : 342], а німці (*чужі*) – як нація, метою діяльності якої є вбивства. На думку цієї жінки, дії загарбників поза оцінкою здорового глузду: *«Та й справді, хіба це не мерзота – забивати людей, хто б вони не були: пруссаки, англійці, поляки чи французи? <...> коли синів наших знищують, як дичину, з рушниць, виходить, це добре, – адже тому, хто знищить більше людей, дають ордени!»* [7 : 2 : 342]. Оцінне ставлення до діяльності німців увиразнено словом негативної конотації «мерзота», що передає презирливе ставлення. Ця мовна партія презентує суб'єктивний поділ військових на *своїх* та *чужих*. Самоідентифікація цієї жінки, її психологічне єднання з французькими солдатами («синів наших») обумовлені проблемами, які порушили загарбницькі дії пруссаків. Антивоєнні погляди висловлює і Кордюне, який засуджує війну як прояв варварства. Свою країну він

бачить як мирну, а тому дії французьких солдатів по захисту батьківщини трактує як «священний обов'язок» [7 : 2 : 342].

Як і новелі «Тітка Соваж», у творі «Пампушка» відбито народний погляд на війну, що презентує виправдовуваний вектор бачення дій німецьких солдат. Прості люди не відчували ворожнечі, розуміли проблеми вихідців із демократичних кіл. Коли граф та Корнюде знайомилися з селом, то побачили картини «сердешної згоди» [7 : 2 : 345] між представниками двох країн. Солдати-переможці та селянки-переможені, чий чоловіки були в складі діючої армії, порозумілися та разом вели господарство: німці чистили картоплю, рубали дрова, мололи каву, мили підлогу, допомагали бавити дітей тощо.

Позицію цих людей розкрив паламар, який сказав, що в усіх солдат лишилися вдома сім'ї, які так само тривожаться та сумують від цих подій, а тому *«війна для них – таке саме лихо, як і для нас»* [7 : 2 : 345]. На соціальному рівні вихідці з демократичних кіл (представники ворогуючих країн) знаходять спільні моменти ідентифікації: *«бідняки повинні допомагати одне одному»* [7 : 2 : 345] та звинувачують у смертях і нищеннях верхівку (*«війну затівають багатії»*) [7 : 2 : 345]. Близьким за змістом є й підсумок у промові мадам Фоланві, яка варіантом закінчення кровопролиття бачить смерть *«всіх королів, які затівають війни заради своєї втіхи»* [7 : 2 : 342]. Домінує ж у цій новелі погляд на пруссаків як на чужинців-ворогів. Вони несуть небезпеку та виступають втіленням зла.

У репрезентації образу *чужого* виникають нові характеристики, що пов'язані з можливістю насильницької позиції. Уява зляканих жінок приписує німецькому офіцеру злобні наміри. Пані Луазо висловлює свої побоювання так: *«Подумайте тільки, адже він тут хазяїн. Йому досить сказати: “Я хочу”, – і він зі своїми солдатами може силоміць оволодіти нами»* [7 : 2 : 351]. Таким чином образ чужого обростає новими ознаками, що актуалізують його антигуманні дії. Він виступає вираженням асоціальної позиції, втіленням сили, що не підлягає будь-яким нормам та правилам.

У аналізованих новелах про франко-прусську війну етнообрази *чужих* набувають переважно негативної або небезпристрасної конотації. Вони постають не просто чужинцями, а ворогами, що несуть смерті, загрозу, руйнації. Німці асоціюються з фізичною та моральною небезпекою, яка виступає стимулом об'єднання французької спільноти. Провідним маркером приналежності до категорії *своїх* виступає громадянство, відданість інтересам народу. Війна є тією обставиною, що пробудила історичну та індивідуальну пам'ять сучасників, оголила справжню суть людей, мобілізувала їхні дії, увиразнила життєві позиції тощо. Автор розкрив народний погляд на складні події доби, передав формування етнічного стереотипу, обумовленого міжнаціональним конфліктом.

3.2. Особливості відтворення соціально-рольової ідентичності персонажів у новелах митця

В. Ноккерт відзначає, що в деяких новелах про франко-пруську війну митець виходить за межі питання національної ідентичності [13 : 33]. Культурологічний, соціальний та психологічний виміри *чужого* простежуємо в новелі «Мадемуазель Фіфі». Особливістю імагологічної проєкції цього твору є те, що *інша* за національністю Рашель виявилася своєю за патріотичними пріоритетами. А етнічно *свої* виступають опозиційно за культурно-моральними показниками. У творі зображено жінок легкої поведінки, які відповідно до традиційних уявлень про шлюб та родину, уособлюють аморальність, безпринципність, гріховність. На суспільних стереотипах у творі практично не акцентовано. Вагому роль відіграє самоідентифікація повій, особистісний вектор ідентичності. Наприклад, Рашель відмежовує себе від більшості жінок через свою діяльність: «Я... я... я... не жінка, а паскуда, я якраз те, що пруссакам потрібне» [7 : 2 : 76]. Таким чином, акцентуючи на громадянській самоідентифікації цієї єврейки, митець демонструє її *іншість* за соціокультурним показником.

Картина світу, сприйняття німецьких солдатів жінками легкої поведінки розходяться з культурними стереотипами, цінностями нації. Вони з попри незначні докори сумніння погоджуються надати свої послуги окупантам, бо «за три місяці добре познайомились із пруссаками і змирились з ними» [7 : 2 : 75]. Особливістю комунікативної поведінки цих жінок виступає мимовільне примирення з ситуацією. Внутрішнім поясненням налагодження контактування із загарбниками стає специфіка їхньої діяльності.

У творі наявні описи, що розкривають особливості субкультури жінок легкої поведінки. Серед показників поведінкових стереотипів, які формують ідентичність повій, варто виокремити: вульгарне поводження («свідомість їхня прокидалася тоді лиш, коли барон випльовував зі своїх уст якісь сороміцькі слова, гідкі вирази» [7 : 2 : 76], «верещали, мов навіжені» [7 : 2 : 76] та ін.), демонстрацію сексуальної доступності («давали волю своїм звичкам: цілували на обидва боки вуса, щипали руки» [7 : 2 : 76], «щоденні любовні обов'язки» [7 : 2 : 75] та ін.), погляд на статеві стосунки («Цього вимагає наше ремесло» [7 : 2 : 76], «не потребували, щоб їх просили, певні, що їм добре заплатять» [7 : 2 : 76] та ін.) тощо. Подібні прояви утворюють сутність ментальної свідомості цієї групи жінок, репрезентують комфортну для них модель світу, яка відрізняється від соціокультурних норм.

Слід відзначити, що автор припускав можливість злиття Рашель (жінки легкої поведінки) із більшістю жіноцтва Франції, завершуючи твір такими словами: «покохавши її як жінку, він одружився з нею, і вона стала дамою не гіршою за багатьох інших» [7 : 2 : 77]. У такий спосіб митець продемонстрував можливу перспективу переходу *іншого* до категорії *свого*, зміни взаємодії в межах норми.

Імагологічний модус у новелі «Пампушка» («Буль да Суїф») також репрезентовано не тільки в етнічному, а і в соціальному зрізі. Т. Чобан наголошує на тому, що у творі представлені всі класи тогочасного суспільства: від буржуа до жінки з вулиці, революціонерів та церковників, які відігравали фундаментальну роль у формуванні ментальних установок епохи. Тобто у замкненому просторі диліжансу автором репрезентовано суспільний зріз. Кожна зображена особистість представляє собою зразок суспільства XIX століття [14 : 64-65].

Особливістю моделювання художньої концепції дійсності у творі є протиставлення продажної жінки шістьом особам, які мають важелі у суспільстві, проявляють «вірність релігії» та належать до категорії «*порядних людей*» [11 : 264]. У диліжансі зібралися в подорож представники різних верств:

- буржуа, що представлені родинами аристократа, фабриканта й оптового торговця («ці шестеро людей займали найкращу частину карети і уособлювали багату, владну й могутню верству суспільства, верству людей впливових, вірних релігії й твердим устоям» [7 : 2 : 333]);

- черниці («*перебирали довгі чотки, бурмочучи молитви*» [7 : 2 : 333]);

- демократ («*страховище всіх шановних людей*» [7 : 2 : 334]);

- повія («*жінка – з так званих осіб “легкої поведінки”*» [7 : 2 : 334]).

Зміна ціннісних векторів суспільства за умов війни обумовила трансформацію ідентифікаційних матриць громадян. Як стверджує М. Ткачук, воєнні події змінили «*звичний порядок речей у товаристві, де кожен повинен знати своє місце*» [11 : 263]. Чоловіки попри неоднакове соціальне становище в суспільстві знайшли позицію, що їх зблизила – це «інстинкт консерваторів» [7 : 2 : 334], вони вели розмови про матеріальний світ і виражали зневагу до нижчих верств населення. Спілкування між ними набуло нот компанійського: «*Всі троє обмінювались швидкими дружлюбними поглядами*» [7 : 2 : 334]; «*вони почували себе товаришами по багатству, членами великої франкмасонської ложі, що об'єднує всіх власників, всіх тих, у кого в кишенях дзвенить золото*» [7 : 2 : 335].

Засобом виокремлення чужої серед жінок стали культурні ідентифікатори. Три дами, відчуваючи відмінність у світоглядних засадах із повією, сформували спільний ментальний простір: «*присутність такого сорту особи несподівано зблизила, майже здружила їх. Чеснотливі дружини відчули потребу об'єднатися перед лицем цієї безсоромної продажної істоти, – адже любов законна завжди ставиться згорда до своєї вільної сестри*» [7 : 2 : 334]. Пампушку жінки сприйняли вороже, як виклик, навіть як загрозу. Її поведінка та спосіб життя не співпадав із традиційними, контрастував із унормованими засадами суспільства, де проституцію маркували як неславу, безчестя, духовну деградацію та аморальність. Шлюбні стосунки (у яких перебували три дами) та продажне кохання сприймалися як несумісні попри наявну в державі правову регламентацію.

Слід відзначити, що системний підхід до впорядкування надання інтимних послуг із метою втіхи статевого бажання сформувався наприкінці XVIII століття, коли в країні виникла криза заборонної системи проституції, що виражалося в неефективності каральних дій поліції та поширенні венеричних хвороб.

Неприятнь респектабельних дам до *чужої* збільшилася, коли розкрилася її побутова продумана стратегія та передбачливість. Коли всі учасники подорожі зголодніли і ладні були витратити шалені гроші за шматок їжі, вона витягла кошик із запасами провізії на три дні дороги, чим викликала неприховане роздратування жіноцтва: «презирство дам до “цієї дівки” перетворилося в лютість, в шалене бажання вбити її або викинути з диліжанса і сніг, разом з її чарочкою, кошиком і провізією» [7 : 2: 336].

Соціокультурне дистанціювання виявили черниці та демократ, їхні духовні запити були відмінними від запитів присутніх та стали засобом *іншування* в середовищі людей, які їхали в диліжансі. Ці персонажі не становлять загрози для більшості пасажирів, проте мають певні відмінності і не виказують спільних маркерів. Між ними та іншими подорожніми відсутня відверта ворожість, але відсутнє і порозуміння («*черниці <...> сиділи не рухаючись, вперто не підводячи очей і, безумовно, приймаючи як випробування послану їм небом муку*» [7 : 2 : 336]).

Відмінність у звичках, поведінкових нормах *своїх – чужих – інших* набуває конкретності в описах. Соціальний чинник відбивається на культурних відмінностях присутніх, що автор увиразнює деталлю: «*хто-небудь з пасажирів починав позіхати <...> відповідно до свого характеру, вихованості, суспільного стану, кожний по черзі відкривав рот, хто голосно, хто беззвучно*» [7 : 2 : 335].

У новелі шляхом демонстрації причинно-наслідкових зв'язків акцентовано на можливості зміни кордонів неприйняття *чужого*, розкрито потенції налагодження діалогу у межах парадигми. Рушійною силою трансформації став голод. Усі присутні, які з презирством дивилися на Пампушку, не змогли відмовитися розділити з нею обід. Виправдувальні репліки прозвучали з вуст Луазо («*Слово честі, я не відмовлюсь, я вже не витримую. На війні, як на війні, чи не так, мадам?*» [7 : 2: 336], «*В такі часи дуже приємно зустріти людину, яка може тобі допомогти*» [7 : 2 : 336], «*Йй-богу, в таких випадках всі люди – браття і мусять допомагати одне одному*» [7 : 2 : 337] та ін.), який першим приєднався до їжі. Після нього без будь-яких коментарів пропозицію підтримали черниці та мадам Луазо. У описі цього обіду застосовано синонімічний дієслівний ряд із вживанням стилістично зниженої лексики, яка має зневажливий відтінок: «*Роти безперервно розтулялись і затулялись, шалено жували, уминали, поглинали*» [7 : 2 : 337]. Автор застосував такий прийом для розкриття викривлених стереотипів, показу внутрішньої мізерності буржуа. Чотири

особи (родина графів де-Бревіль та сім'я Карре-Ламадон) відсторонено дивилися на цю трапезу, хоча дуже хотіли їсти. Ситуація загострилася після втрати свідомості дружиною фабриканта, коли *«Пампушка, червоніючи й ніяковіючи», «боячись почути образливу відмову»* [7 : 2 : 337] запросила й їх приєднатися. Буржуа опинилися в ситуації вибору між дотриманням соціальної дистанції, що продиктована причетністю до статусної групи, та подоланням почуття голоду. Вирішив це питання граф, адже *«ніхто не наважувався взяти на себе відповідальність за згоду»* [7 : 2 : 337]. Вагомою для розкриття позиціювання *свій – чужий* є деталь: він звернувся до жінки *«прибравши позу вельможі»* [7 : 2 : 337].

Маркерами ситуативного подолання бар'єру та зміни оціночної інтерпретації можна вважати фрази: *«важкий <...> перший крок», «рубікон було перейдено», «покинули церемонії»* [7 : 2 : 337] та ін. Усі пасажери виявили солідарність, мобілізуючим чинником стало розуміння того, що не етично їсти харчі людини та не підтримувати з нею діалог. Поступово бесіда із витриманої переросла у вільну, а дами, що виявляли ворожнечу, *«стали витончено люб'язними»* [7 : 2 : 337]. Наратор у визначенні суб'єктних координат вдається до зображення жінок протилежних життєвих позицій у близькому емоційному реєстрі: повія вела себе на диво добре, графиня демонструвала толерантність тощо. Представниці привілейованого прошарку виявилися навзаєм привітними до повії. І, коли дівчина замерзла, пані де-Бревіль дала їй свою грілку. У цілому в диліжансі відбувається зміна ціннісних матриць та встановлюються відносно рівні взаємини: пані Карре-Ламадон та Луазо запропонували черницям свої прилади для зігрівання.

Після розповіді Пампушки про агресію щодо пруссаків ставлення до неї змінилося і *«вона виросла в очах своїх супутників»* [7 : 2 : 338]. В її оповіді актуалізуються зміни, що сформувалися під час війни в ментальному просторі та обумовили специфічний погляд на добро та зло, порушуються проблеми екзистенційного спрямування: страх, неприйняття та протистояння з *чужим (ворогом, загарбником)*, відчай, відчуття втрати свободи тощо. Дівчина вказує на свій психічний стан, що виник від усвідомлення потреби спілкування з пруссаками у своєму будинку: *«не могла опанувати себе»* [7 : 2 : 338], *«все в мені так і переверталось від злості»* [7 : 2 : 338] та ін. Збірний етнообраз *чужих* містить знижену лексику (*«товсті кабани у гостроверхих касках»* [7 : 2 : 338]), що передає презирливе ставлення Пампушки до пруссаків, увиразнює негативну ідентифікацію. *«Задушити німця не важче, ніж будь-кого іншого!»* [7 : 2 : 338] – ця фраза нівелює стереотипне уявлення про неминучу загрозу від ворогів. Дівчина доводить своє непримиренне ставлення, відверто протистоїть ворогові, учепившись за його горло. Через цей вчинок вона змушена була переховуватися та за першої нагоди виїхати з міста.

Гострою була реакція Пампушки на пропозицію німецького офіцера, зроблену під час зупинки в подорожі, провести з нею ніч задля отримання тілесних задоволень. Як зауважує М. Ткачук, вона категорично відмовила пруссаку, який наполягав на інтимних стосунках. Для неї він є загарбником, ворогом, а тому виконати його вимогу не припустимо, оскільки жінка наділена почуттям власної гідності та патріотизму [11: 265]. Психологізований портрет цієї Пампушки розкриває зовнішній прояв стресу. Дієслівний ряд передає надмірне збудження: *«завмерла <...>, пополотнівши; <...> зразу почервоніла й захлинулася від злості»* [7 : 2 : 347].

Автор означає специфіку психолого-емоційного міжгрупового сприйняття *чужого*. Реакція жінки викликає відгомін у душах інших подорожніх. Засобом прямого називання передано психічний стан цих людей: *«усі були обурені»* [7 : 2 : 347], *«піднявся дружній крик обурення»* [7: 2: 347], *«усі палали гнівом»* [7 : 2 : 347], *«усі об'єдналися для опору»* [7 : 2 : 347] та ін. В епізоді зображено різні прояви вболівань жіноцтва: люб'язне співчуття буржуа та мовчазна й безчасна присутність черниць. Об'єднання в спільноту усіх пасажирів відбулася внаслідок протиставленням діям ворожого офіцера, який, за словами графа, вів себе *«не краще стародавніх варварів»* [7: 2: 347]. Наведений епізод репрезентує емоційне єднання людей, що в не екстремальних умовах за соціокультурними вимірами належать до опозиційних таборів. Це становище є тимчасовим та ситуаційним, проте воно увиразнює можливість міжгрупового бачення проблем навколишньої дійсності. Стрессова ситуація у творі постає приводом для оприявлення непростой імагологічної проєкції.

Емоційна хвиля швидко спала, *«перший порив обурення минує»* [7 : 2 : 349] і ставлення до ситуації змінилося: з'явилася певна байдужість до повії, оскільки в результаті нічних думок погляди частково трансформувалися. Ранкові міркування подорожніх відрізнялися від вечірнього обурення і пасажири диліжансу подумки нарікали на Пампушку за те, що вона виконала бажання німця. Час сприяв втраті життєстійкості спільної позиції спротиву щодо дій офіцера-пруссака. Притаманні буржуа уразливість до стресу та байдужість до долі інших взяли гору і таким чином опозиція *свій – чужий* знову увиразнилася. Якщо на початку твору повія була *чужою* через аморальну позицію, то цей епізод репрезентував внутрішню безпринципність представників пристойних прошарків суспільства. М. Ткачук відзначає: *«Щоб особливо відтінити чужість буржуазно-аристократичної верхівки суспільства національним інтересам, її егоїзм і продажність, наратор створює образ Пампушки»* [11: 266].

Кожен (кожна) з присутніх, не оприлюднюючи вголос свою позицію, мріяли про таємну нічну зустріч повії з офіцером та полегшення таким чином їхньої ситуації. Гетеродієгетичний тип наратора надає можливості

простежити плин їхніх думок та викривлений погляд на пристойності: «<...> усі майже досадували <...>, що вона таємно не зустрілась з пруссаком і не приготувала на ранок своїм супутникам приемного сюрпризу. <...> Для пристойності вона могла б сказати офіцерові, що робить це, бо їй шкода своїх бідлашних супутників» [7 : 2 : 353]. У думках цих людей знову спливає погляд на Пампушку як жінку легкої поведінки, сформований на основі упереджень та соціальних установок. Луазо в товаристві чоловіків сумує з приводу того, що вони «через цю повію» [7 : 2 : 353] змушені перебувати в глухомані та не можуть продовжити свій шлях. А коли жінки під час прогулянки зустріли німецького офіцера, то «відчули глибоке приниження» [7 : 2 : 356] через присутність у їхній компанії Пампушки.

Наратор кожного дня фіксує зміни, які підсилюють бачення *чужості* Пампушки. Фактори небезпеки та несприятлива ситуація оголила справжню сутність буржуа, розкрила аморальність, лицемірність та підступність їхньої позиції. Це відбивалося на поведінці: вони відчували озлобленість, а жінки практично не розмовляли з Пампушкою. Байдушність до її долі підкреслено у спробі домовитися з німцем затримати лише повію, а іншим дозволити їхати. Ця пропозиція, що була озвучена паном Луазо, увиразнила пріоритетність *своїх* перед *чужими*. Подружжя Луазо застосовує згрубілу лексику задля характеристики Пампушки, називаючи її «паскудницею», «поганкою» [7 : 2 : 357].

Між буржуа (за відсутності Пампушки) відбувається діяльна взаємодія та спілкування на рівних, що вказує на сформований колектив *своїх*. За словами О. Гальчук, представників цього товариства вирізняє «*груба сила, зневага норм моралі, лицемірство, підступність і віроломство як риси маккіавелізму*» [4 : 379]. Переживання за свій комфорт підноситься вище, ніж норми моралі. Ці люди з легкістю, втішаючись своїм планом та внутрішньо відчуваючи можливості його реалізації, приймають рішення переконати жінку провести ніч із німцем (заради їхньої безпеки). Застосовуючи крутість, вони вирішують улаштувати «*любовну справу з хтивістю кухаря-ласуна, що готує вечерю для іншого*» [7 : 2 : 358]. Обмірковуючи можливість схилити повію до поступок прусському офіцеру, вони висловлюють стереотипну думку, яка репрезентує бачення особливостей поведінки жінок легкої поведінки, що різко сформулювала пані Луазо. Ці уявлення базуються на сформованих у суспільстві соціально-культурних засадах: «<...> *всіма оволоділа думка, грубо висловлена його дружиною “Якщо у цієї дівки таке ремесло, з якої речі вона відмовляє кому б не було?”*» [7 : 2 : 358]. Застосовуючи відверті маніпуляції у вигляді люб'язно-дружніх розмов, обговорення теми самопожертви, зміни звертання з «мадам» на «мадемуазель», прикладів із життя святих, завуальованих прохань, пасажири диліжансу вмовили Пампушку провести ніч із пруссаком. Автор застосовує прийом парадоксу, відтворюючи духовне спустошення високосвітського товариства та позначаючи моральну вищість повії. В. Пащенко вказує на ницість, лицемірність

поведінки буржуа, які підштовхнули жінку до цього вчинку, а потім піддали осуду її поведінку. Серед способів художньої передачі підлості цих людей дослідник називає: гострі авторські характеристики, діалоги, що засвідчують обмежені інтереси, що охоплюють опікування своїм майном чи плітками [8 : 85].

А.-Р. Добреску зауважує, що Пампушка є образом мучениці, що підкорюється примхам прусського офіцера. На її думку, згівалтування є центральним елементом сюжету, а агонія повії автором перебільшена, що виражено через прояви бурхливого гніву та потік образ. Опис цього психічного стану подано з метою піднесення думки, що, будучи повією за професією, вона не повинна вважатися «ув'язненою проституції» [15 : 94]. Дослідниця наголошує на дистанціюванні пасажирів диліжансу від повії, адже замість об'єднання зусиль вони вирішують підштовхнути вразливу жінку до вигідного їм вчинку [15 : 95].

Віддаленість соціокультурного простору цієї жінки та усіх подорожуючих виразно підкреслено в розв'язці, коли її не помічають, ставляться зверхньо, демонструють зневагу. Жінка *«відчувала, що потонає в презирстві цих чесних мерзотників, які спочатку принесли її в жертву, а потім відкинули, як брудну й непотрібну ганчірку»* [7 : 2 : 360]. У такий спосіб митець підкреслив моральну вищість повії. І. Соловцова стверджує, що автор застосував іронію для відтворення двоєдушності та крутійства буржуа, які навіть не думали про захист батьківщини, а коли і називали себе її рятувальниками, то тільки *«з егоїстично-корисливою метою»*, оскільки матеріальні вигоди для них виявляються пріоритетніші від оборони вітчизни, зрадництво більш вигідне, ніж прояви патріотизму [9 : 21].

Отже, у новелах «Пампушка» та «Мадемуазель Фіфі» дихотомію *свій / чужий* репрезентовано як в етнічному, так і в соціальному вимірі. *Чужість* на соціальному рівні репрезентують образи повій, які згідно з традиційним поглядом на родину уособлюють руйнування моральних цінностей, безпринципність. Але автор демонструє моральну вищість жінок легкої поведінки, патріотизм, здатність відстоювати інтереси батьківщини (Рашель, Пампушка) та викриває духовне зубожіння, жорстокість, самолюбство, крутійство буржуа. Усі їхні дії підпорядковані користі, світ людських почуттів для них нічого не значить.

4. ВИСНОВКИ. Новели Гі де Мопассана воєнної тематики, у яких осмислено період франко-пруської війни, художньо відтворюють прояви соціокультурного життя народів, що перебувають у конфліктному протистоянні. Відповідно складники дихотомії *свій / чужий* набувають особливої гостроти і в етнообразі *чужого* неодноразово відтворено традиційне бачення ворога, що руйнує гармонійне життя, несе лихо, становить загрозу фізичному існуванню людей.

Хронотоп воєнного часу набуває опозиційного забарвлення по відношенню до проявів мирного життя. Перцепція німців (*чужих*) французами у переважній більшості творів має яскраво виражену емоційну складову, за якої образ ворога має ознаку невідворотності небезпеки. Події франко-прусської війни в новелах прозаїка є трагічним фоном, що дозволяє розкрити справжнє ество людей, оприлюднити життєві позиції. Письменник передав народний погляд на історичні події, зумів розкрити процес формування етнічного стереотипу, обумовленого міжнаціональним конфліктом.

Слід відзначити, що в деяких творах зафіксовано зміни в сприйнятті етнообразів (від *чужого*, якому притаманні національні відмінності, до *ворога*), коли *чужий* набуває ознак руйнівника, вбивці. Подібні трансформації у свідомості персонажів новел «Тітка Соваж», «Дядько Мілон» та ін. обумовлені насамперед збройною формою вираження протиріч. Персонажі низки творів («Два приятелі», «Тітка Соваж», «Пампушка» та ін.) війну розглядають як наслідок політичного честолюбства можновладців, тому відповідальність за неї покладають на правлячу політичну еліту країни.

Приналежність до кола *своїх* у новелах обумовлена рядом чинників. Передусім це належність до спільного етносу (що набуває значної ваги саме в конкретно-історичній ситуації війни), історична пам'ять, світогляд, життєвий досвід. У творах «Полонені», «Два приятелі», «Мадемуазель Фіфі» митець акцентував на здатності колективної пам'яті утримувати вагому етнокультурну інформацію, що сприяло згуртованості людей та виробленню спільного погляду на ситуацію. Спалах збройного конфлікту обумовив активізацію дій населення та відродив сформовані стереотипи.

У аналізованих новелах інтерпретація *чужих* як представників німецької нації (в ментально-культурному ракурсі) здійснюється за допомогою акцентних деталей. Серед яких: мовний фактор, типові деталі зовнішності, апеляція до культурної німецької традиції. Негативний імідж прусаків, їхня внутрішня *чужість* проявляється через опис грубої поведінки, неповаги до переможеної нації тощо. Характеристика пруських військових у творах часто містить прямі називання («ворог», «переможці», «загарбники» та ін.).

У новелах «Пампушка» та «Мадемуазель Фіфі» імагологічний модус репрезентовано як в етнічному, так і в соціальному аспекті. У цих творах зображено жінок легкої поведінки, які відповідно до традиційних уявлень про шлюб та родину, уособлюють аморальність, безпринципність, гріховність. Засобом виокремлення *чужих* стали культурні ідентифікатори. У новелі «Мадемуазель Фіфі» повії демонструють та свідомо вказують на соціальну диференціацію від інших груп жіноцтва. У творі «Пампушка» головна героїня за певних обставин зближується з соціально благопристойними особами (не трансформуючи відносини всередині

системи), проте асиміляція не відбувається. При цьому авторська позиція розкривається доволі часто через іронічні висловлювання стосовно «добропорядних» мешканців (буржуа, черниць), чим переосмислюється з позиції моральності соціально-ієрархічна система. Маркованість персонажів як *своїх* у цих творах обумовлюється цінностями, нормами та соціальними установками суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алієва З. Архетипні риси ментальності в імагологічних літературознавчих студіях. *Філологічні науки* : збірник наукових праць. 2012. № 12. С. 52–60.
2. Алієва З. Імагологія в літературі: національні стереотипи та конструювання ідентичності в художній літературі. *Philology and linguistics*. 2023. № 151. С. 262–267.
3. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. 2007. № 3. С. 52–63.
4. Гальчук О. Інтертекстуальні наративи «Пампушки» Г. де Мопассана. *Грааль науки*. 2022. № 12-13. С. 375–381.
5. Громик Л. Портретотворчий потенціал і композиційна обумовленість художньої деталі в новелістиці Марка Черемшини й Гі де Мопассана. *Філологічні дисципліни в закладі вищої освіти: лінгводидактичні аспекти* : монографія / за заг. ред.: І. І. Гуменюк. Львів : Liha-Pres, 2023. С. 102–119.
6. Дубініна О. «Імагологічні студії» Генрі Джеймса. *Літературна компаративістика*. Вип. 4 : Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 2. Київ : Стилос, 2011. С. 72–108.
7. Мопассан Г. Твори: в 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2 : Наше серце, Сильна, мов смерть: Романи. Вибрані оповідання. 670 с.
8. Пащенко В. Гі де Мопассан: нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1986. 230 с.
9. Соловцова І. Гі де Мопассан – неперевершений майстер реалістичної новели другої половини XIX ст. *Зарубіжна література*. 2004. № 11–12 (363–364). С. 20–26.
10. Ступницька Н., Ленська О. Інтерпретування поняття імагології у сучасному літературознавчому дискурсі. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 2. С. 194–197.
11. Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Літературознавство. 2014. № 41. С. 259–277.
12. Яцків Н. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана. *Молодий вчений. Філологічні науки*. № 11(26). Ч. 1. 2015. С. 125–130.
13. Snockaert V. Portraits de l'ennemi : le Prussien, la prostituée et le cochon Boule de suif et Saint-Antoine de Guy de Maupassant. *Études françaises*. 2013. V. 49. № 3. P. 33–46.
14. Çoban T. Boule de suif; une prostituée pas comme les autres, victime de son époque. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*. 2018. № 11. Issue 60. P. 63–66
15. Dobrescu A.-R. La guerre franco-prussienne «traduite» a la litterature : Les Soirées de Médan. *Études Sur La Région Méditerranéenne*. 2020. № 30, P. 89–99.
16. Faugere C. Gustave Flaubert et Guy de Maupassant. *Littérature et censure*, 2023. № 12. P. 87–103.
17. Oyono O. Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Guy de Maupassant. *Littératures*. Université de Lyon, 2022. 450 p.
18. Yaremenko N., Kolomiyets N. Reinterpretation of the archetypes of the “divine child” in the aspect of the implementation of the sustainable development program. *Public management : collection (Special edition)*. Kyiv : ДП Видавничий дім «Персонал», 2018. С. 378–389.

REFERENCES

1. Aliieva Z. Arkhetypni rysy mentalnosti v imaholohichnykh literaturoznavchykh studiiakh. *Filolohichni nauky : zbirnyk naukovykh prats.* 2012. № 12. S. 52–60.
2. Aliieva Z. Imaholohiia v literaturi: natsionalni stereotypy ta konstruiuvannia identychnosti v khudozhnii literaturi. *Philology and linguistics.* 2023. № 151. S. 262–267.
3. Budnyi V. Rozghadka chariv Tsirtsei: natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittleni literaturnoi etnoimaholohii. *Slovo i chas.* 2007. № 3. S. 52–63.
4. Halchuk O. Intertekstualni naratyvy «Pampushky» H. de Mopassana. *Hraal nauky.* 2022. № 12-13. S. 375-381.
5. Hromyk L. Portretotvorchyi potentsial i kompozytsiina obumovlenist khudozhnoi detali v novelistytsi Marka Cheremshyny y Hi de Mopassana. *Filolohichni dystsypliny v zakladi vyshchoi osvity: linvodydaktychni aspekty : monohrafiia / za zah. red.: I. I. Humeniuk.* Lviv : Liha-Pres, 2023. S. 102–119.
6. Dubinina O. «Imaholohichni studii» Henri Dzheimsa. *Literaturna komparatyvistyka. Vyp. 4 : Imaholohichni aspekt suchasnoi komparatyvistyky: stratehii ta paradyhmy.* Ch. 2. Kyiv : Stylos, 2011. S. 72–108.
7. Mopassan H. *Tvory: v 2 t.* Kyiv : Dnipro, 1990. T. 2 : Nashe sertse, Sylna, mov smert: Romany. Vybрани opovidannia. 670 s.
8. Pashchenko V. *Hi de Mopassan: narys zhyttia i tvorhosti.* Kyiv : Dnipro, 1986. 230 s.
9. Solovtsova I. *Hi de Mopassan – neperevershenyi maister realistychnoi novely druhoi polovyny KhIKh st. Zarubizhna literatura.* 2004. № 11–12 (363-364). S. 20–26.
10. Stupnytska N., Lenska O. Interpretuvannia poniattia imaholohii u suchasnomu literaturoznavchomu dyskursi. *Zakarpatski filolohichni studii.* 2022. Vyp. 21. T. 2. P. 194–197.
11. Tkachuk M. *Novelistychnyi dyskurs Hi de Mopassana.* *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii : Literaturoznavstvo.* 2014. № 41. S. 259–277.
12. Iatskiv N. Strukturno-stylovi dominanty novelistyky Hi de Mopassana. *Molodyi vchenyi. Filolohichni nauky.* № 11(26). Ch. 1. 2015. S. 125–130.
13. Cnockaert V. *Portraits de l'ennemi : le Prussien, la prostituée et le cochon Boule de suif et Saint-Antoine de Guy de Maupassant.* *Études françaises.* 2013. V. 49. № 3. P. 33–46.
14. Çoban T. *Boule de suif; une prostituée pas comme les autres, victime de son époque.* *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research.* 2018. № 11. Issue 60. R. 63–66
15. Dobrescu A.-R. *La guerre franco-prussienne «traduite» a la littérature : Les Soirées de Médan.* *Études Sur La Région Méditerranéenne.* 2020. № 30, R. 89–99.
16. Faugere C. *Gustave Flaubert et Guy de Maupassant.* *Littérature et censure,* 2023. № 12. R. 87–103.
17. Oyono O. *Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Guy de Maupassant.* *Littératures.* Université de Lyon, 2022. 450 r.
18. Yaremenko N., Kolomiyets N. *Reinterpretation of the archetypes of the “divine child” in the aspect of the implementation of the sustainable development program.* *Public management : collection (Special edition).* Kyiv : DP Vydavnychiy dim «Personal», 2018. S. 378–389.

С. С. Журба,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур

e-mail: zss69@ukr.net

ORCID: 0000-0002-6090-7742

УКРАЇНСЬКА ТА ПОЛЬСЬКА ПОЕЗІЯ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ: КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР СВОГО / ЧУЖОГО

1. ВСТУП. Актуалізація онтологічного буття українців у художніх текстах діаспори визначається в процесі осмислення національної культури, літератури, мистецтва. Провідна роль у збереженні й популяризації українських традицій в екзилі належить представникам другого покоління емігрантів, серед яких можна виокремити Ю. Дарагана, Ю. Липу, Н. Лівіцьку-Холодну, О. Лятуринську, Г. Мазуренко, Є. Маланюка, А. Мосендза, О. Стефановича, О. Телігу. Розвиток української літератури між двома світовими війнами ХХ століття відбувався у двоколінному процесі, про що свідчило звернення до національної тематики, експериментаторство форми, психологізм епіки. Діаспорна культура цього періоду представлена Празькою поетичною школою (Чехія), варшавською групою “Танк” (Польща). Творчість письменників-емігрантів, які з політичних, релігійних, економічних причин виїхали на постійне проживання в країни Європи, декларована свободою художнього вираження, критичним осмисленням подій в Україні.

Літературне угруповання українських митців “Танк” створено у Варшаві в 1929 році. Організатором та натхненником став Ю. Липа, об’єднавши письменників, які на той час перебували на території Польщі: Є. Маланюка, А. Коломийця, Ю. Косача, А. Крижанівського, Н. Лівіцьку-Холодну, Б. Ольхівського, О. Телігу. Угруповання проіснувало недовго, проте його ідеї знайшли реалізацію серед членів групи “Варяг” та на сторінках журналу “Ми” (1933–1937 рр. видавався у Варшаві, 1937–1939 рр. – у Львові). Поезія представників цих літературних організацій детермінована “празьким” та “варшавським” текстами, що розкривається через ідею збереження власної ідентичності та прийняття *Іншого* в координатах *Свого/Чужого*. Взаємодія, літературний діалог митців з *Іншим* приводить до розширення культурного простору, і разом з тим – збереження етнічного, національного.

У період міжвоєнного двадцятиліття існувала польська група митців “Skamander” (1918–1939), що об’єдналися навколо часопису Варшавського університету “Pro arte et studio”. До угруповання належали Ю. Тувім (Julian Tuwim), Я. Івашкевич (Jarosław Leon Iwaszkiewicz), Я. Лехонь (Jan Lechoń), К. Вежинський (Kazimierz Wierzyński), А. Слонімський (Antoni Słonimski) та ін. Вони пропагували зв’язок поезії з суспільно-політичним життям, вказували на поєднання традицій із здобутками культури, зверталися до

історичного минулого власного народу. Розкриваючи національні проблеми, Я. Івашкевич, Б. Лесьмян (Bolesław Leśmian), Ю. Лободовський (Józef Łobodowski) у ранніх віршах інтегрували польську етнокультуру в український простір, акумулювали образ *Іншого* в соціокультурі *свого*, оскільки перший період їх творчості був безпосередньо пов'язаний з Україною.

Українсько-польський культурний дискурс міжвоєнного двадцятиліття розвивався в умовах комунікативних відношень *Свій/Інший*. Українець залишав свої маркери в польській літературі/культурі, відповідно й польська поезія маркована українським топосом. Витворення етнообразу в концептах *Свого/Чужого*, простеження інтертекстуальних запозичень детерміновано осмисленням власного національного образу, національної ідентичності в культурі *Чужого*. На думку Д. Наливайка, “Своє і Чуже, Свій і Інший виступають у сучасній імагології як взаємопов'язані й взаємопроникні світи, тут *Інший* є не лише опозицією *Своєму*, а способом та формою його присутності у світі” [18 : 93]. Рецепція *Іншого* в просторі *Свого* детермінована взаємовпливами культур та кодами національних літератур. Інтерпретація літературного образу українця як *Іншого* у польському контексті та поляка в українському потребує осмислення в руслі імагологічних досліджень.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ.

Мета роботи полягає в інтерпретації культурологічних, національних образів у творах українських та польських письменників першої половини ХХ століття; розкритті *Свого/Чужого* в діалектичній єдності – збереженні власної культурної ідентичності та прийнятті до світу *Іншого*; простеженні особливостей художньої інтерпретації географічного, культурного простору (Київ – Варшава, Україна – Польща), зреалізованого у творах Є. Маланюка, Ю. Липи, О. Теліги та поезії польських митців – Я. Івашкевича, Б. Лесьмяна, Ю. Лободовського.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Українсько-польські контакти міжвоєнного двадцятиліття: комунікація культур

(Не)належність до світу певної культури людина визначає шляхом розмежування на *Свій* (внутрішній) та *Чужий* (зовнішній) простір. Символічне поняття межі культурного простору відіграє важливу роль у процесі самоідентифікації індивіда, адже у “структурі людського мислення відбувається бінарна структуралізація світу на «свій» і «чужий» життєпростір, культуру тощо” [14]. У наукових розвідках представники імагологічної теорії вказують, що поширеним явищем в образі “чужих” спільнот є відмова у визнанні позитивних вартостей і потенціалів [18 : 95]. *Чужа* культура відкриває інші смислові глибини, розширює горизонти сприйняття. Представники імагології звертають увагу на етнокультурне *Інше* у відносинах з чужими спільнотами та їх образи/іміджі. Поняття

автообразу (автоімідж, auto-image) й гетерообразу (гетероімідж, hetero-image) науковцями розглядаються як концепти імагології. Погоджуємося з думкою З. Алієвої, що “за своєю природою і структурою імагологічний літературний образ є ансамблем уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних” [1 : 4].

Своє і Чуже в імагології інтерпретується не тільки як опозиція, а й спосіб взаємопроникнення світів, увиразнення власного в культурі *Іншого*. Здатність до діалогу, толерантність, відкритість сучасного суспільства визначає повагу до себе й уміння сприймати поряд з собою *Іншого* та поважати його інакшість. На думку дослідниці В. Суковатої, “категорія *Іншого* – одна із центральних в культурологічних дослідженнях другої половини ХХ і початку ХХІ ст. Найбільш поширені змісти категорій *Іншого* (Other) та *інакшості* (otherness) пов’язані з розвитком таких концептів як: альтернативність, протилежність, відмінність; діалогічність культури, роздвоєння, подвоєння, суперечність; існування стосунків; границя, межа; відчуження, ворожість, а також солідарність, гостинність; необхідність відгуку на виклик” [22 : 286].

Зміна суспільно-політичної ситуації в ХХ столітті, толерантність у сприйнятті представників інших етносів стає основою переосмислення образу письменника-емігранта в літературі. З погляду постколоніальної критики він перестає бути вигнанцем, а займає активну позицію *Іншого*. Г. Сиваченко вважає, що “з перспективи еміграції зображення Іншого перебуває в іншому силовому полі, оскільки письменник сам перебуває у полі Іншого, де саме його Я сприймається як Інше” [21 : 289]. Тому в літературному творі вияв *Іншого* набуває смислового значення через переосмислення досвіду митця-емігранта, його самовизначення, ідентифікацію, вплив культури *Іншого*. Письменник-емігрант, перебуваючи в силовому полі культури чужої країни, виявляється залежним від мас-медіа, звичаїв, традицій, способу життя. Польський дослідник М. Питаш (Marek Pytasz) визначає “узгодження ролей” [32 : 15] митця-емігранта між концептами “письменник” – “емігрант” – “послідовний”; “письменник” – “емігрант” – “непослідовний” [32: 20]. Відповідно, письменник, що продовжує традиції своєї культури та пише рідною мовою – “послідовний” письменник; той, хто погоджується з умовами країни перебування – “непослідовний”.

Українсько-польські культурні контакти досить давні: літературний етнообраз українця від перших літературних згадок до сучасності зазнав змін. Питання образу українця як *Іншого* в польській літературі окреслено в наукових розвідках О. Астаф’єва, М. Брацької, О. Веретюк, О. Вознюк, О. Гнатюк, Г. Грабовича, І. Кропивко, Д. Наливайка, Є. Нахліка, О. Нахлік, Д. Сосновської, О. Сухомлинова, Р. Радишевського, О. Харлан, Е. Циховської, О. Яручик та ін. Спробу періодизації українсько-польських міжнаціональних контактів здійснив Г. Грабович у дослідженні “Польсько-

українські літературні взаємини: питання культурної перспективи”. Літературознавець виділяє чотири періоди літературних взаємин: ранній період (XVI–XVIII ст., що охоплює пізній польський Ренесанс і більшу частину польського й українського бароко); романтичний період (перша пол. XIX ст.); постромантичний період, який тривав до Другої світової війни; післявоєнний період [4]. Науковці вказують на неоднозначність польсько-українських контактів у зв’язку з імперською політикою та відсутністю диференціації між літературами. Польська рецепція української літератури визначається впливом політики, а оскільки частина України була під владою Польщі, то очевидним є державницьке мислення польських письменників, навіть дружньо налаштованих до українців. У добу романтизму в польській літературі з’являється т. з. “українська школа” митців, які відображали у творах власну візію українця, міфологізуючи простір України як *Чужий*: Т. Падура (“Українки” (“Ukrainky”)), А. Мальчевський (“Марія” (“Maria”)), С. Гоциньський (“Канівський замок” (“Zamek Kaniowski”)), Б. Залеський (“Думка гетьмана Косинського” (“Dumka hetmana Kosińskiego”)) та ін.

Тісні культурні зв’язки межі XIX – XX століть сприяють поетизації образу України в польській літературі (“Молода Польща”). Історичні та політичні чинники у міжвоєнне двадцятиліття вплинули на літературний образ українця в польській літературі: від негативної конотації (В. Одоєвський) до захоплення культурою (Ю. Лободовський). Обидва народи виборювали право на незалежність і протистояли один одному, що знайшло вираження в суспільній свідомості. Події Другої світової та поствоєнні негативно сприяли поширенню думки про ворожість двох народів.

У міжвоєнний період презентація української літератури на теренах Польщі змінилася, адже до неї долучилися представники української еміграції: Б. Лепкий, Ю. Липа, Є. Маланюк. У Галичині (тодішній території Польщі) популяризували українську літературу С. Гординський, М. Рудницький. На думку С. Когут, “більшість українських галичан саму ідею такого «посередництва» сприймали як національне приниження і шкідливе для нації «полонофільство», як і згадану вище «автопрезентацію» української культури польській публіці, і намагалися дистанціюватися від польських впливів для самозбереження себе як українських письменників та збереження власної національної традиції” [12 : 203].

Українсько-польський діалог першої половини XX ст. виформовується в емігрантському просторі на шпальтах часопису “Культура”, в якому артикульовано зацікавлення українською історією й культурою, задекларовано питання сприйняттям українця як партнера, *Іншого*, але не *Чужого*. Автори рубрики «Українська хроніка» Є. Гедройц, Ю. Лободовський, Є. Стемповський інформують читачів про Україну, українсько-польські відносини, відмовляються від імперських амбіцій, акцентуючи на позитивній рецепції українця в еміграційному вимірі. О. Вознюк зазначає, що “Візія України у польських авторів «Культури» охопила головні проблеми української історії та культури, представляючи її у

світовому контексті як культуру Іншого” [2 : 64]. Розуміння українця як *Свого/Іншого* розглядається в розвідках у культурологічному, історичному, політичному, релігійному аспектах. Це свідчить про зацікавлення поляків історією, літературою, мистецтвом сусідів та осмислення їх у польсько-українському імагологічному дискурсі. Досліджуючи полоністику ХХ століття, Р. Радишевський зазначає: “Кожен польський письменник мабуть-що розрізняє образ власного етнокультурного «я», і образ іншого, гетерообраз (гетероімідж). Спектр художніх жанрів, які генерують етнокультурні образи, не лише фіксують їх, а й формують історію міжкультурного спілкування між українським та польським народами, взаємопізнання, надзвичайно широкий: спогади, мандрівні записки, романи, повісті, оповідання, публіцистична есеїстика, критична рецепція тощо” [20: 578]. Літературні тексти позначені маркерами діалогу, завдяки якому створюється етнообраз *Іншого*, виформовується культурний етнокод, що впливає на інтелектуальну рецепцію читача.

Живучи й працюючи на теренах іншої країни, українські письменники-емігранти прагнули зберегти своє творче Я, намагалися не розчинитися в культурному просторі *Іншого*. Питання збереження національної автентичності для української діаспори було важливим, про що свідчать друковані видання – “Польсько-український бюлетень” (“Biuletyn polsko-ukraiński”), “Бунт молодих” (“Bunt Młodych”), паризька “Культура” (“Kultura”) та лондонські “Відомості” (“Wiadomości”). На сторінках цих часописів друкувалися польські та українські письменники, обговорюючи питання діалогу та комунікації культур – Ю. Лободовський, Я. Парадовський, Я. Липовецький, Є. Погоновський, Б. Лепкий, Є. Маланюк, А. Крижанівський, В. Кубійович та ін. Про польську літературу писали українські часописи – “Критика”, “Нові Шляхи”, “Вікна”, “Назустріч”. Українські емігранти А. Мосендз, Ю. Лавріненко, Ю. Шерех-Шевельов друкують в «Культурі» статті, в яких висвітлюють буття українця в материковій Україні та в екзилі як *Свого*, вказують на зміни в українському суспільстві, непомічені *Чужим* (поляком).

3.2. «Варшавський» текст українських поетів

Українська література діаспори написана митцями, які з політичних, релігійних, економічних причин, через репресії в Україні у ХХ столітті опинилися за кордоном. Письменники-емігранти отримали свободу в художній інтерпретації тем, табуованих в радянському союзі, вільному вираженні думок. Літературні угруповання в екзилі почали активно з'являтися під час другої хвилі еміграції, пов'язаної із поразкою національно-визвольних змагань в Україні 10-20-х років ХХ століття. Саме тоді сформувалася Празька поетична школа; групи “Танк” і “Ми” в Польщі. Ностальгія за рідною землею, історіософська (Ю. Клен, Є. Маланюк) та фольклорна (О. Лятуринська, О. Стефанович) інтерпретація образу батьківщини реалізовані в поетичних, прозових та драматичних творах

емігрантів. Образ України в поезії митців діаспори ідеалізований, адже їхній світогляд, вважає І. Фізер, “був перевантажений неймовірною трагедією їхнього народу... Втрачена батьківщина і майже травматична туга за нею в творчості цих поетів-емігрантів є фактором великого значення. Вона часто-густо мобілізує їхню увагу, вона викликає надмірну ідеалізацію історичної минувшини... Україна для цих поетів була реальнішою дійсністю, ніж дійсність, у якій вони жили на еміграції” [26 : XXVI]. Еміграція, руйнуючи звичний світ особистості, збагачує її новим досвідом, новою візією сприйняття *Чужого/Іншого* простору. Перебуваючи під впливом чужої культури, письменник-емігрант залежний від способу життя, традицій країни проживання, відповідно знаходить шляхи для вираження власного Я: “реалізує свій письменницький талант рідною мовою, продовжуючи традиції материкової батьківщини”, або ж «йде на компроміс із країною перебування” [2 : 42]. Представники української діаспори виконували місію як політичних діячів, так і культурницьку – пропагували національну ідею через художнє слово.

Проблеми збереження національної ідентичності в чужому культурному просторі, дослідження поетичних образів Варшави, Польщі, Праги, Чехії, реалізованих українськими поетами-емігрантами міжвоєнного двадцятиліття; вплив міста як духовного, культурного, соціального феномену та життя та творчість поетів; концепти *Свого/Чужого* як маркери поліетнічного простору в українському літературознавстві досліджували О. Астаф’єв, О. Веретюк, О. Гнатюк, Ю. Клімчук, С. Когут, Ю. Крюкова, Г. Сиваченко, Е. Яковенко та ін.

Ідейно-естетична програма групи “Танк” апелювала до відродження споконвічних цінностей княжого Києва, його політичного та культурного рівнів. Лідер угруповання Ю. Липа вважав, що місія України полягає у “хрестовому поході” української культури на Заході. М. Ільницький, аналізуючи творчість митців Празької поетичної школи, вказував, що література в екзилі “не могла замінити «розстріляного відродження» в Україні, але вона в міру сил і можливостей розвивала ті течії, які були там припинені тиском унітарного, репресивного режиму. Отже, коли головна крона була підірвана, бокова намагалася рости буйніше, коріння віддавало соки тим гілкам, які могли їх засвоїти” [8 : 4]. Таку ж функцію виконували й представники групи “Танк”, основу якої складали ті ж, хто належав до пражан. У творах митці, означуючи аксіологічні смисли, формулювали національні засади. У 30-х роках ХХ століття вийшли друком цикл поезій “З Київських легенд”, роман “Козаки в Московії”, новели “Нотатник”, поетична збірка “Вірую” Ю. Липи, в яких домінуючою стає українська тематика. Письменник, синтезуючи дух часу, національну ідею, втілену в художньому слові, відстоював автономію української державницької літератури в літературознавчому есе “Бій за українську літературу”.

Символічність назви поетичної збірки “Вірую” прочитується як авторська віра в незнищенність української душі в умовах життя чужого їй суспільства, мрія повернутися в Україну і будувати власну державу.

Опозиція *Свій/Чужий* у вірші “Простовіч” формується через усвідомлення, “що є рідне, то – рідне, вороже – ворожим зостане” [16: 19]. Рецепція Ю. Липою питання національної ідентичності, дотримання законів християнської моралі є засобами самоорієнтації особистості та самобутності культури в імагологічному аспекті. Сподівання поета на “оновлення з руїни”, об’єднання українських емігрантів для реалізації ідей, що покладені на них Господом, звучать у вірші “Будь благословен, Боже України”. Автор у циклі поезій «Суворість» апелює до тих, хто розсипався “по гранітах Європи, / Як стовпи іскор з вогню / Великої легенди” [16: 74], відчуває себе чужинцем у світі (Німеччині, Чехії, Польщі, Бразилії), але знає, що за свою державу боровся не даремно. Ю. Липа у віршах пропагує ідею зближення, “з’єднання у Світлі” розгублених по чужих землях, роздратованих, зневірених українців, щоб стати “в обороні свого”, апелюючи до біблійних образів і мотивів. Показуючи українців як націю, поет увиразнював питання національної ідентичності у віршах, відсилав до етнообразу в *Іншому* культурному дискурсі.

Варшава, Краків, як і Прага, були тим культурним середовищем, що сприяло становленню творчих особистостей, розвитку індивідуального поетичного мислення, світогляду митців. У Польщі кінця XIX – початку XX століть зосередилася велика мистецька українська діаспора: тут навчалися, працювали Д. Донцов, Б. Лепкий, В. Стефаник, Є. Маланюк, Ю. Липа, О. Теліга, Н. Лівницька-Холодна, П. Холодний-молодший, які підтримували тісні зв’язки з польськими письменниками – В. Морачевським, В. Орканом, С. Пшебишевським, Ю. Лободовським, Л. Стаффом та ін. Культурна атмосфера, що сформувалася в польських містах, була порятунком від асиміляції українських емігрантів в інокультурному середовищі. На думку Ю. Крюкової, для представників Празької поетичної школи, як і для українських поетів у польському середовищі, “художнє слово стало способом збереження свого екзистенційного Я та каталізатором міжкультурного діалогу, способом примирення та прийняття себе як *іншого, іншого* як себе. Поети намагалися таким чином не лише досягнути свій національний образ, свою національну ідентичність у чужому просторі за посередництвом художніх творів, а й сформувані та поширити певне уявлення, образ, імідж своєї країни у культурі інших народів” [13 : 163].

Міжкультурна взаємодія трансформувалася в новий тип відношень, виформовуючи власну ідентичність у діалогічній взаємодії з *Іншим*. Імагологічний спектр відношень в осмисленні *Іншого* в поезії українських та польських митців першої половини XX століття визначається категоріями митець/місто, місто/емігрант, свій край/чужа сторона тощо. Втрачаючи своє, українські письменники разом із втратою батьківщини залишалися без власного мовного, культурного середовища. Спроби зближення з простором *Іншого* презентовано через навчання, роботу, нові знайомства. Письменники-емігранти, вважає польська дослідниця Е. Вегант (Ewa Wiegand), мали можливість реалізувати себе та зберегти ідентичність через звернення до минулого (формується “література туги”);

приймаючи за центр простір *Іншого*, де перебуває письменник, тобто еміграцію, відповідно починається процес інкультурації, коли емігрант сприймає *Іншу* культуру як *Свою* і втрачає свій статус емігранта; дотримуючись та культивує власні традиції, письменник намагається знайти спільні точки дотику та порозуміння з традиціями *Іншого*, перебуваючи у стані рівноваги з *Іншим* [34 : 66]. Митець не завжди може знайти “компромісний варіант”, але намагається вплинути на реципієнта та його сприйняття *Іншого*. Рецепція чужої культури для О. Теліги увиразнювала її власну ідентифікацію, саморефлексію. Столиця Польщі на десять років (1929–1939) стала прихистком для подружжя Михайла та Олени Теліг. Переїхавши з Праги до Варшави, сім'я мешкала поряд із видавництвом “Варяг” (1933–1939), яке видавало часопис “Ми”. Місто на Віслі не було чужим для поетки: *«Але, буває, крізь вогонь межі / Минулі дні вертаються, як спогад. / Ми завтра знов не будемо чужі, / Це світлий дар приймаючи від Бога»* [25 : 66]. Для українських політичних емігрантів столиця стала центром культурного життя, тут перетиналися шляхи політиків, митців, учених. Польське середовище підкреслило національний акцент творів поетки, усвідомлення *Свого* на тлі *Чужого*. Розкриття *Свого* увиразнюється через сприйняття власного й зацікавлення *Іншим*, *Чужим*. Індивідуальна візія автора, національна ідентичність, з якою позиціонує себе щодо *Чужого*, розглядається в імагології при дослідженні літературного тексту.

Історико-культурна ситуація кінця 20-х – початку 30-х років ХХ століття вплинула на чисельність української політичної еміграції в Польщі. Тут О. Теліга пов'язала свою діяльність із заснуванням Українського театру та Української школи у Варшаві. Поширюючи ідеї українського націоналізму в середовищі молоді, вона викладає в школі, зустрічається зі студентами Української студентської громади. Її слово, наповнене духом патріотизму, українською ідеєю, звучить гостро. Початок Другої світової війни, капітуляція Варшави остаточно визначили її політичну орієнтацію – вона стає членом Організації Українських Націоналістів (ОУН). У 1932 році надрукований у «Літературно-науковому віснику» вірш «Мужчинам», у якому поетка окреслила власну місію – жінки, яка стає поряд з чоловіком і підтримує його в боротьбі для здобуття перемоги (очевидно, що це буде боротьба за українську державу). Рецепція власного Я, суспільних цінностей визначає авторський образ у свідомості читача, ретранслює культурософську візію світу. Літературний вияв національного образу України реалізований у триптиху “Чужа весна”, “Сонний день”, “Пломінний день”; поезіях “Поворот”, “Засудженим”. Проблема ідентичності осмислена через власну етнічну ментальність, увиразнення уявлення про *Чужого* реалізовані в образах чужої весни і чужих людей: *“Ти не з мого запеклого, тьмяного краю, / І тобі не розплутать заплутані межі...”* [25: 36]. Еміграція вплинула на переосмислення поеткою власного досвіду та культурної спадщини свого народу, сприяла налагодженню зв'язків між різними народами, які перебувають у силовому полі *Іншого/Чужого*.

Відтворюючи простір рідної землі, емігранти у творах іноді створювали ілюзію власної присутності на малій батьківщині, ідеалізували її. Простір віршів О. Теліги років перебування в Польщі означений локусами місцепроживання (Варшава, Желязна Жондова, Краків), наповнений емоційними почуттями від спілкування з однодумцями, яким присвячені поезії: “Напередодні” (Олегові Ш. (Штулю – С. Ж.)), “Соняшний спогад” (Василеві К(уриленкові), “Без назви” (Д. Д. (Дмитрові Донцову – С. Ж.)), “Лист” (Леонідові Мосендзу). У Варшаві сім’я Теліг винаймає помешкання на вулиці Каліська 17, квартира 33, на п’ятому поверсі, про що пише поетка у вірші “П’ятий поверх (Емігрантське)”. Кімната, в якій проживають, досить скромна, проте молоде подружжя створює атмосферу, сповнену радості, енергетики любові: *“безжурно скинуті турботи”*, і чужий простір наповнюється казковими мотивами, що вириваються зі спогадів [25: 34]. Незатишність міського простору (*Чужого*) авторка прагне компенсувати приємними переживаннями, пов’язаними із особистим (*Своїм*). Рецепція Варшави поступово змінюється у зв’язку із знайомством із топосом та локусами міста і його жителями: *«Хоч людей докола так багато, / Та ніхто з них кроку не зупинить, / Якщо кинути в рухливий натовп / Найгостріше слово – Україна»* [25 : 11]. Поетка витворює міфічний простір через деконструювання культурних традицій, бінарну опозицію *Свого – Чужого*.

Образ польської столиці, куди переїхав у 1929 році Є. Маланюк після закінчення Подебрадської академії, прочитується через топоси та локуси в поезії, спогадах. Особисте життя (розлучення), внутрішній стан поета, переїзд в місто через посилення національної політики в Чехії змусили шукати роботу в Польщі і наклали відбиток на сприйняття атмосфери Варшави. Прийняття польської столиці відбувається поступово: від розгубленості в чужому міському просторі до освоєння і зближення (“оваршавлення”). Місту на Віслі Є. Маланюк присвятив декілька віршів, написаних в різні періоди життя [28: 144]. Знайомство з Варшавою починається із залізничного вокзалу в циклі-хроніці “Міста, де минали дні”, написаному в 1923–1933 роках: *“І знову він, нещадний свідок – / Двірець Віденський – дим і чад. / Яку весну шукать поїду / під рівний грюкіт коліщат?”* [17 : 430]. Місто, в якому опинився в 1919 році вояк армії УНР, сприймає як “далечинь чужинну”, що вказує на важку долю: *“Яку весну шукать поїду / Під рівний грюкіт коліщат?”* [17 : 430]. Тему тяжкого емігрантського життя Є. Маланюк продовжить у поезії “З літопису”: *“Тіроль чи Шлеськ, Морава чи Мазовше – / Черства там праця і гіркий там хліб”* [17: 467]. Повернення до польської столиці через шість років не викликає позитивного настрою в поета, про що передано у вірші “Шість літ, як сон – і згадувать не варт”: його ніхто не зустрічає, перон порожній, *“гула Варшава, чорна і недобра”* [17 : 431]. Рецепція та реалізація в літературі *іншого* сприймається в діахронічному та просторовому вимірі, інтерпретується відносно місцезнаходження письменника.

Знайомство й одруження з чешкою Богумилою Савицькою зображено у вірші “На палубі, під зорями, удвох...” означає новий етап у житті поета. Урбаністичний простір поступово відкриває перед поетом своє, що засвоюється з користю, постає в новому освітленні. Стосунки “місто – емігрант” переходять у площину “діалогу” завдяки новим знайомствам, роботі, творчій реалізації. Як зазначає Ю. Клімчук, як і Прага, “Варшава для поета – не просто складова часопростору, а автобіографічно насичений образ, середовище, що здійснює безпосередній вплив на формування його світогляду” [11 : 45]. Поряд з цим, вважає Е. Циховська, польська столиця для Є. Маланюка залишається містом, де він відчуває себе чужим, емігрантом [28 : 128]. У вірші “Warszawa” з присвятою “Біля пам’ятника Міцкевичу” сприйняття міста передано поетом через найвизначніші локуси. Прикметно, що поезію переклав Ю. Тувім польською в 1933 р. Звертаючись до постаті визначної особистості Польщі, український поет порушує проблему митця й мистецтва, “розкриває діяльність Міцкевича, що все життя боровся за незалежність своєї держави, свого народу” [28 : 135]. Е. Циховська, здійснюючи аналіз поезії, вказує на паралелі “з життя та творчого доробку українського та польського поетів: обидва були емігрантами, політичними вигнанцями, діячами національно-визвольного руху” [28 : 135]. Крім образу Адама Міцкевича, у вірші згадується й відомий польський композитор Фредерик Шопен, який також був емігрантом (більшу частину життя провів у Франції, де й помер). Опозиція «колись – тепер», «теперішнє – минуле» увиразнює концепти *Свого/Чужого* у п’ятій частині циклу-хроніки “Посмертний день зміїться на руїнах”, й спонукає до філософського осмислення держави України як антипода Польщі.

Рецепція поетом Варшави як історичного міста в однойменному вірші наповнена експресивним змістом: похмуро, оповите безнадійністю, “закуте у залізо”, воно зображене в темній кольоровій гамі. Урбаністичний простір маркований негативними конотаціями: *«Але й вночі не спить це чорне місто: / Заулками, алями, садами / Минуле в нім блукає як повія, / І тьма кишить від блудних, грішних душ»* [17 : 375]. Місто викликає в українського поета неоднозначні відчуття: воно непривітне, чуже і водночас відчутне захоплення столицею, її культурно-історичними пам’ятками й духом незалежності. Подібні мотиви зустрічаємо у вірші “Чорна площа” О. Теліги: *“Сірий натовп, похмурий натовп / І не очі, а темна муть! / Хтось зігнувся – камінь підняти, / Хтось зірвався – мене штовхнуть”* [25 : 43]. Урбаністичний ракурс зображення репрезентований через міські реалії, що мають для поетки певний символічний смисл. Сіримі фарбами передана Варшава у вірші «Мазовше» Є. Маланюка: *“зимна мжичка, колючий туман та нерадісні сни”* [17 : 562], суголосна внутрішньому стану автора. Цей простір чужий поету, тут *“ніколи не сяjala ласка Даждьбога”* [17 : 561]. Образ міста виформовувався через первинне сприйняття, атмосферу, побут і поступово трансформовувався після

знайомства з європейським урбаністичним простором. Сприйняття поетом культурних надбань Польщі впливає на етнообраз *Іншого* у віршах.

Варшава в поезії Є. Маланюка, О. Теліги визначається множинністю художніх втілень, дає уявлення про місце в житті та творчості українських митців, характеризується багатошаровістю культурних та історичних значень. Урбаністичний простір прочитується на мікрорівні – вулиці, площі, будинки, пам'ятники, які формують цілісність столиці та виходять на макрорівень, що набуває рельєфних рис міста. Географічний рівень столиці проявляється зримо, постає в емоційному сприйнятті та візуальному ракурсі через певні локуси. Важливою в цьому плані є “взаємопов'язаність біографії й творчості поетів, бо нерідко їхні вірші – це пряма можливість «зчитування» тих чи тих картин” варшавського періоду життя, в “яких з надзвичайною точністю відтворено внутрішній стан, почуття, емоції та водночас передано атмосферу міста” [13 : 175]. “Варшавський” текст формують образи, мотиви, характерні для урбаністичного європейського простору, що вказує на приналежність до західної цивілізації.

Слід відзначити, що в міжвоєнне двадцятиліття Друга Річ Посполита розвивалася як національна держава, що утверджувала польську ідентичність. Ідеї польської державності близькі Є. Маланюку, який вбачав власну місію в боротьбі за національне самоутвердження, відродження України (“Степової Еллади”). Концепт “чужина” асоціюється з поневіряннями, нещасливою долею (відчутна закоріненість у фольклор) у поезіях “Чужина”, “Під чужим небом”, “Еміграція”. Цей концепт протиставляється “рідній стороні”, репрезентованій образами Земної Мадонни та Степової Еллади в однойменних віршах Є. Маланюка. Переживання автора, внутрішній дисбаланс передається через перебування далеко від рідного дому та сподівання повернутися на батьківщину. Історична значущість відновлення польської держави в 1918 році й наступні події викликали неоднозначні відчуття в колишніх вояків УНР, які пам'ятали проголошення незалежності і втрату української державності. Проте польська політика стала причиною й внутрішніх протиріч у національному питанні, особливо щодо відношення до українців, які населяли частину країни.

Полісемантичність образу польської столиці у віршах поетів характеризується багатошаровістю культурних та історичних символів, кодів, поліфонічністю поетичних втілень. Образ Варшави постає у подвійній іпостасі: як урбаністичний центр, європейське місто та топос, наповнений таємницями, похмуре, непривітне місто. Імагологічний образ *Іншого/Чужого* виступає полем для підкреслення іманентного *Свого*. Формуючи власний світогляд на ґрунті національної та польської культур, українські поети активізували історичну пам'ять, увиразнювали етнічний аспект. Культурна ситуація в Польщі міжвоєнного двадцятиліття сприяла інтелектуальному та мистецькому розвитку українських емігрантів.

3.3. Київ–Україна як культурний простір *Свого/Чужого* у творчості польських поетів

Імагологічний дискурс польсько-українських міжнаціональних взаємин вибудовувався через національну ідентичність, саморепрезентацію митців, культурні відношення *Свого/Чужого/Іншого*. На вплив польської культури на українське письменство, присутність *Іншого* (українця) у літературі Польщі, який не визначався як *Чужий*, а набув конотації *Іншого* (близького), чому сприяли тісні зв'язки, слов'янська близькоспоріднена культура, історичні обставини вказував у дослідженнях І. Франко. Особисті знайомства письменника визначали нове бачення українсько-польських контактів, осмислення *Іншого* та розуміння *Себе* через *Іншого* в літературних джерелах та культурній рецепції світу. Еволюція візії українсько-польських стосунків у культурно-інтелектуальному просторі на прикладі художніх текстів окреслена в літературознавчих дослідженнях І. Франка, який вказував на особливість присутності *Іншого* (українця) у польському поетичному дискурсі, що набув конотації близького, зважаючи на спорідненість культур [27].

Рецепція поляка в україномовному світі, сприйняття *Себе* через *Іншого* вказала на імагологічний вимір творчості митців. Українська земля дала польській культурі А. Міцкевича, Ю. Словацького, Л. Стаффа, М. Конопницьку, Г. Збігнева та ін. Питання функціонування візії українця як *Іншого* в творах польських письменників Є. Стемповського та Ю. Лободовського, спільні та відмінні підходи до імагологічного прояву українця як *Іншого* в літературному тексті досліджує О. Вознюк; тема України, Скіфської Еллади у творчості Ю. Лободовського стала предметом досліджень Л. Вахніної, І. Матковського, А. Татаренко та ін.; український географічний та культурний простір поетичних та прозових творів Я. Івашкевича, Ю. Лободовського, Б. Лесьмяна простежили у розвідках О. Астаф'єв, Ю. Булаховська, С. Греля-Кравченко, Т. Добрушина, Н. Єржиківська-Лисенко, Т. Клименко, Д. Павличко, Р. Радишевський, О. Сухомлинов та ін.; проблеми польсько-українського дискурсу, української тематики в польській літературній періодиці міжвоєнного періоду висвітлила С. Кравченко; дослідженню “празького тексту” (і “варшавського”) у творчості європейських поетів-модерністів першої половини ХХ ст. присвятила роботу Ю. Крюкова. У польському літературознавстві до образу українця у творчості митців міжвоєнного двадцятиліття зверталися П. Буняк, М. Гловінський, П. Лопушанський, Я. Савіцька, Л. Сірик, Б. Стоянович, Я. Тшнадель, І. Шиповська, Л. Фролак, А. Якубовська та ін.

Мистецький простір Києва кінця ХІХ – початку ХХ століття визначається розмаїттям культурних, релігійних, філософських ідей, діяльністю митців, що впливали на розвиток літератури. Українські реалії вписані в канву польської поезії Я. Івашкевича. Його творчість пов'язана з Вінниччиною, Києвом, Єлисаветградом, а культурна аура цих територій,

поєднання традиційного та нового, синтез музики, архітектури, живопису і поезії впливали на становлення стилю митця. Міжвоєнний період творчості Я. Івашкевича критики поділяють на два періоди – київський і варшавський. Навчання в Київському університеті імені Святого Володимира, знайомство з композиторами, художниками, українською плеядою сприяло формуванню світогляду молодого митця, зацікавленню філософією, поезією, музикою. Розвиток модернізму та авангарду в Україні припадає на час молодості Я. Івашкевича, написання перших творів, наповнених зображенням краси життя, його цінностей, переосмислення культурних набутоків. Інтерпретація класичних традицій зближує польського поета із творчістю українських неокласиків, зокрема М. Зерова, М. Рильського.

Науковий та літературно-мистецький рух початку ХХ століття в Києві сприяв дискусіям, які велися щодо традицій та новаторства літературної спадкоємності; історії та традицій культури, значення цього міста як центру в минулому (на шляху “із варягів у греки”), урбанізованого простору. Пам’ятки архітектури, живопису, музики, літератури, скульптури були втіленням квінтесенції багатьох мистецьких епох. Занурення митця в українську історію та визначення її естетико-філософської сутності детерміновано маркуванням знакових об’єктів Києва – Золотих воріт, Десятинної церкви, Софії Київської, Лаври тощо. Топос Києва, означений у віршах “Поділ” (“Padyi”), “Липки навесні” (“Lipki wiosne”) Я. Івашкевича, увиразнює урбаністичний простір. Ранні твори поета довго були невідомі загалу, проте їх у 2000 році переклав і надрукував Р. Радишевський [6]. Історико-культурний контекст сонетів прослідковується через мандрівку літературного героя містом, стежками якого проходив Оноре де Бальзак. Мотив дороги в сонетах прочитується через реалії (“люблю наблизитись під старовинний мур” – “Поділ”) та в підтексті (“Липки навесні”). Образ ліричного героя близький до постаті “універсального митця” в сонетах М. Рильського – самітника, який тікає від гомону міста, шукає спокою й умиротворення серед книг, музики, мистецтва (“Коли усе в тумані життєвому”, “Тобі одній, намріяна царівно”). Вплив на творчість Я. Івашкевича мали твори В. Шекспіра, Жозе Марії де Ередіа; критики вказують і про бальзаківський слід у віршах поляка. Ландшафт міста маркований найдавнішим історичним поселенням на території сучасного Києва – Подолом. У добу Київської Русі ця низинна частина правого берега Дніпра була причалом для подорожніх: сюди на човнах припливали вікінги, купці перепродували товари, звідси відправлялися в дорогу по Дніпру русичі. За часів Русі тут був розташований княжий двір, де відбувалося активне політичне, економічне, торгово-ремісниче, інтелектуальне життя. Третя строфа алюзійно відсилає до “Повісті минулих літ”, зокрема легенди про варягів Аскольда і Діра, що стали давньоруськими князями:

*Gdzie niegdys chytry Pers dzierzgany glaskal blawat
I luskal perly w dlon, rozwarlszy muszli strak –
Tam dzisiaj gwarny Zyd jedwabnu wiaze krawat*

*Lubieznym ruchem swych miekkoblyszczacych rak...
Tu po Wikingow lodz slala sie fala drzaca;
Rycerzy dymnych piers, strojna w stalowy blysk,
Gnala nad siny Dniepr rozboju dzika zadza.
Rozbil namioty tu od wiekow chciwy zysk... [6: 40].*

*Де хитрий перс-купець розхвалював обновку,
В долоню луцив перл, одкривши мушлі струк, –
Там балакун єврей краватки в'яже з шовку
Люб'язним порухом м'яких лискучих рук...
До лодей вікінгів тремкі стелились хвилі:
Грудь горда, лицарська, закута в криці блиск,
Жадою сповнилась – і, подолавши милі,
Намети край Дніпра поставив хтивий зиск...
(Переклад Ю. Бедрика) [6 :
41].*

Конотація українського простору означена словами-ключами, що сигналізують позицію автора щодо образу *Іншого* у поезії. Атмосфера давноминулого і теперішнього експлікована через опозицію *Свого/Чужого*. Поет навмисне перекидає місток ліричної оповіді від минувшини до дня сьогоднішнього, і читач разом із ліричним героєм (*alter ego* поета) опиняються на *Контрактовій площі* в районі *Гостинного двору*:

*Lecz czasem lubbiee pojsc pod starych domow mur,
Kedy spokojnych ksiag zlozono cichy sznur.
Znajduje stary sztych – zwierciadlo dawnych lat.
Zloto – splowialu strzep menuetowych szat...
Otrzasam miasta gwar – i czuje sie poeta,
I wielbie ciebie, ty – stare kijowskie Getto! [6: 42]*

*Люблю наблизитись під стародавній мур,
Де тихих книг ряди рівненькі, мов під шнур,
Гравюру там знайду – як люстро інших літ,
І менуетних днів побляклий оксамит...
Струснувши міста шум, – ізнов стаю поетом,
І київське старе благословляю гетто!*

(Переклад Ю. Бедрика) [6 : 43]

Історія славного міста на Дніпрі співзвучна із зображенням його в сонетах М. Зерова – “Київ навесні”, “Київ з лівого берега”, “Київ – традиція”. Історіософське осмислення минувшини міста, його знакових об’єктів доповнюється мистецькими алузіями. Форма сонету дозволила авторам сконденсовано передати тисячолітню історію величного міста, акцентувати на визначних місцях і вказати на продовження культурних традицій. Літературна тема не випадкова, адже і Я. Івашкевич, і М. Зеров були закоханими в слово, високо цінували здобутки античних авторів та французьких символістів, акцентуючи на ролі мистецтва. Фоліанти

“спокійних книг”, сюжет на гравюрі зачаровують ліричного героя Я. Івашкевича, що зближує із українським поетом-неокласиком, який писав: “...ми – тугі бібліофаги, / І мудрість наша – шафа книжкова” [9 : 67]. Мистецька атмосфера, танці (“менуєтні шати”), бали, свята увиразнюють атмосферу культурного простору тогочасного Києва в поезії польського митця [10 : 301].

Історичне минуле українського народу не було чужим для польського поета, воно проявлялося в зацікавленості його культурою, розумінні взаємодії Я та значимого *Іншого*. Слушною є думка Д. Павличка, який відзначав, що Я. Івашкевич “показав нам, українцям, нашу землю та історію з того боку, звідки вони були видні тільки йому. Але панорама його України – це також наша Україна. За допомогою Івашкевича ми пізнали себе як чумаків та хліборобів, мандрівних філософів і мрійників. Але, мабуть, найголовніше, що він сказав про нас – це те, що ми європейці” [19 : 173]. Польський митець захоплювався звичаями, обрядами, традиціями українців, толеруючи їхню “*Іншість*”. Багатокультурність українського суспільства, фольклор, пейзажі збагачували та наповнювали творчість Я. Івашкевича.

Історичний ландшафт Києва знайшов відображення в сонеті “Липки навесні”. Назва місцевості походить з часів, коли тут ріс липовий гай, який зрубали в 1833 році. На цьому місці знать побудувала маєтки в стилі ампір, для якого характерні парадно-монументальні форми будівель та інтер’єрів, декор в стилі античності. Подорож ліричного героя весняним Києвом є тлом вірша, “поетичною реставрацією” відчуття/настрою/аури/фону карнавалу. Мелодія пісні, що з глибини міського саду продовжує мистецьку атмосферу сонету: на бал з’їжджаються гості, звучить танцювальна музика.

*W cichej zadumie kijowskie Saint-Germain.
Wisniowe biale drzewa sciela swych platow lze...
Wygmana z sadow odwieczna piosnka lka..
Od miasta leci poszum... zwycieski zycia wir...
A domki stoja ciche, bielytkie – styl empire...
Tanczono ty lancieri i walce na try pas,
Gdzie w starej niskij Sali klawiakord cicho gra...
Wzmagal sie w karnawale prowinciji sennyj gmar.
Tanczono menuety i skoczne ecossaises,
I przez wyblakle sale szly ciche szepty par...
A dzis pod pustym oknem liliowy kwitnie bez,
Ostatnie stoja wisni, jak w szacie bladych lez –
Sciela sie platkow roje na ulic szary szlak,
Po ktorym niegdys chodzil – sam Honore Balzac... [6 : 42].*

*Київ. Задума. Тутешній Сен-Жермен.
Пелюстки-сльози сіє вишневий білий трен...
Мелодія-вигнанка з старих садів рида.*

*Від міста лине гомін... життя врочистий вир...
Будиночки біленькі, припишкли, стиль ампір –
Тут чулись лансієри і вальси на три па,
В старій низькій залі, де клавикорд луна...
Змагався в карнавалі весь провінційний чар.
Мигтіння менюету і екосезу скок...
В древніх бляклих залах снувався шепіт пар...
Тут під вікном порожнім тепер цвіте бузок,
Стоять останні вишні в сльозинках пелюсток –
По вулиці їх стелять роями абияк
Там, де колись проходив сам Оноре Бальзак...*

(Переклад Р. Радишевського) [6 : 43].

Київський куток автор порівнює із паризьким Сен-Жерменом, відомого красою липових та каштанових алей. Цвітіння дерев, квітів весняної пори увиразнює філософські роздуми про буття людини у світі, життя і смерть (“*стоять останні вишні в сльозинках пелюсток*”). Образ-метафора “київський Сен-Жермен”, на думку Н. Єржиківської-Лисенко має подвійну символіку, через яку “імплікуються історія та міфологія двох культурно-адміністративних районів світових столиць – Києва та Парижа” [10 : 301]. Інтертекстуальне поле сонета розширюється через французьку моду того часу, назви танців, одяг, архітектуру. У підтексті прочитуємо відсилання до французьких культурних діячів, які мали вплив на Я. Івашкевича й пов’язані з Україною–Польщею–Францією: Оноре де Бальзака і Евеліни Ганської, Адама Міцкевича, Ференца Ліста, Фредерика Шопена і Джордж Санд тощо. Поет сприймав Київ як культурний і духовний центр європейської культури, звертаючись у своїх творах до образів української землі. Слушною є думка О. Сухомлинова, який зазначає, що “...український простір розширив горизонти й відкрив перспективи для його творчості. Те, що він походив із України – регіону надзвичайно багатокультурного, сформувало необмежене й вільне від спрощень розуміння письменником світу. Вільне воно було також від націоналістичних тенденцій, що, зрештою, характерне для всіх письменників пограниччя” [23 : 128].

Позитивне сприйняття Я. Івашкевичем України спостерігаємо у віршах та прозі, написаних у другій половині ХХ століття. Ностальгія по малій батьківщині виражена у продовженні романтичної традиції, поширенні думки, що “письменник хотів стати кимось на кшталт єдиного представника «української школи» скамандритів” [2 : 151]. Спогади про Україну, дитинство на Вінниччині, київську молодість прочитуємо в сонеті “Життя складається з днів праці та забави” (“*Życie składa się z różnych dni pracy, zabawy*”). Топос української столиці розширюється до європейського простору, що виступає *Іншим*, але близьким для польського поета, який з теплою згадує краєвиди, пейзажі, побут, що й через роки надихають його, чарують музикою, морем “*бузків, / що сходять до Дніпра*” [7 : 79], квітами “*на узгір’ї / як в Кальнику*” [7 : 85]; “*вкраїнські з ярмарку горнята*” [7 : 73], “*чарує / море, А я родом з України. / Тут, у вас, – жовтаві гори, /*

Там – степи, поля, рівнини” [7 : 80] (антитеза у вірші означає бінарну опозицію). Річка, що тече біля міста Кременця (Тернопільська область) маркована у вірші-діалозі “Іква та я” (“Ikwa i ja”), присвяченому пам’яті Ю. Словацького. Присвята не випадкова, адже в цій місцевості народився польський письменник-романтик, автор драми “Мазепа” (“Mazepa”) та віршів про річку Ікву. Фольклорні мотиви наповнюють поезію яскравими образами русалки, води, річки, пісні. Декодування образу *Іншого* породжує множину значень етнообразу відповідно до рецепції автором та читачем. У 50-х та 70-х роках ХХ століття маршрут Я. Івашкевича під час подорожі Україною пролягає по місцях дитинства-юності, що лягли в основу поезій “Вірші з Києва” (“Wiersze z Kijowa”), “Ярославові дочки” (“Córki Jarosława”). Історична ретроспектива поезії “Ярославові дочки” – реалії ХІ століття, долі дочок Ярослава Мудрого: Інгігерди, Єлизавети, Анни, Анастасії. Приводом до написання поезії послужили фрески на стіні Софіївського собору.

Українська земля (Уманщина, Білоцерківщина, де він проводив своє дитинство) була другим домом ще для одного польського письменника – Б. Лесьмяна. Поетичний стиль та світогляд знайшов продовження в пізніших творах, формуючись як діалог східних та західноєвропейських культур. Студентські роки сприяли становленню особистості, але в цей час Б. Лесьмяна арештовують, він не бажає займатися юриспруденцією, тому образ Києва позбавлений “творчого” характеру. Період учнівства в поезії критики називали продовженням традицій “української школи” в польській літературі. Слов’янська міфологія, архетипні образи, проінтерпретовані автором, увиразнили характер письма Б. Лесьмяна, зокрема у циклі «Зелена година» (“Zielona Godzina”). Українські лісові ландшафти, таїна природи розкривають красу “зеленої магії”: “Rozechwiały się szumne gałęzi wahadła / Snem tracone! Wybiła Zielona Godzina! / Wynijdź, lesie, z swej głębi, ty nasz i nie nasz!” (“Загойдалися шумливі гілки маятника / сном торкнувшись! Зелена година пробіла! / Вийди, лісе, зі своїх глибин, ти наш і не наш!” (переклад мій – С. Ж.)) [30 : 181]. На творення етнообразу *Іншого* в художньому творі вплинуло знайомство митця з культурою та історією українського краю. Польські письменники, вважає О. Вознюк, які народилися, навчалися або відвідували Україну, “ознайомилися з її культурою, створили нову візію етнообразу Українця у своїх творах (наприклад, С. Вінценз, Є. Стемповський, Ю. Лободовський), незважаючи на негативні стереотипи українця та України в польській літературі початку ХХ ст.” [2 : 31].

Власний міф про Україну та генеалогічне українське походження створив Ю. Лободовський, який дитинство і молодість провів на цій території. Відкритість до чужої культури, повага до традицій демонструють авторську рецепцію українця як *іншого* (близького) у збірках “Розмова з батьківщиною” (“Rozmowa z ojczyzną”), “Золота грамота” (“Złota hramota”), “Пісня про Україну” (“Pieśń o Ukrainie”). Ю. Лободовський активно співпрацює з Є. Ґедройцом в журналі “Культура”, перекладає польською твори українських поетів, зокрема Є. Маланюка. Поет прагне зміцнити

зв'язки двох народів, активно пропагуючи концепцію польсько-українського примирення. Реконструюючи факти української історії, письменник акцентував на ідеї співробітництва обох народів заради їхньої свободи [33 : 178]. «Мала батьківщина» для Ю. Лободовського є сакральним місцем у “Пісні про Україну”. Написані польською мовою, вірші передають український колорит, звичаї й традиції, відсилають до літературних творів Т. Шевченка, Лесі Українки:

*Але ти, Україно, листків тих сердечний біль,
листоків, що універсалом бути б хотіли,
а відлітають під вітром, мов голуби білокрилі,
колись, як щасливіші дні у твоїй край завітають,
прочитаєш, як в мить перед боєм молитву читають,
і сином признаєш своїм, як не нині – в прийдешніх днях,
поета, що ляхом був, та славив тебе в піснях*
(Переклад С. Гординського) [3 : 416].

Поет впроваджує в польську культуру новий образ української землі – України-Еллади, що пов'язаний із Степовою Елладою Є. Маланюка, відсилаючи до Стародавньої Еллади в поезії “Скіфська Еллада” (“Hellada Scytyjska”). Земля, яку він оспівує у віршах – це країна “вільних скіфів”, що жили на північ від Чорного моря, країна вільних людей, і в цьому, вважає А. Татаренко, продовження митцем традицій “української школи” польських романтиків [24]. Алюзії на творчість Т. Шевченка, стилізація народних пісень створюють поліфонічну поетичну картину українського простору в поезії Ю. Лободовського.

Українська історія міфологізується поетом, де кожен образ набуває смислової інтерпретації символу, проводить паралелі минулого і теперішнього, вказує на циклічність розвитку європейської цивілізації. Він чи не найактивніший із польських митців, хто підтримує Україну, вказує, що її незалежність є акумулятором для вільної Польщі: “*wola kozacka i Rzeczpospolita...*” [31 : 10] (“воля козацька і Річпосполита” [30 : 11]), “*Ze gdy Polska upada, Ukrainę przygniata, a Ukraina jej nogi podcina*” [31 : 18] (“як Польща впаде й Україну причавить, / Україна їй ноги підітне” [31 : 19]. Переклад С. Гординського). Ю. Лободовський акцентує, що тільки в союзі України та Польщі може відродитися давня слава земель, адже треба покласти край давній ворожнечі: “*Długo marzyłem: / – Jak nasze narody wspólnie osiągną wolność bram*” [31 : 28] (“Я довго марив: / – Як народи наші доб'ються спільно до свободи брам” [31 : 29]); “*Zapomnieć, co mi gorzkie serce struło, znów Dniepr i Wisłę związać pieśni stulą. wyprostować ścieżki młodym dziejom*” [31 : 6] (“Забути все, що серце горем тисло, / знов піснею Дніпро з'єднати й Вислу, / в майбутнє юний випрямити шлях” [31 : 7]. Переклад С. Гординського). Фольклорні мотиви, архетипні образи-символи, філософські сентенції, авторські уявлення, постаті політичних діячів увиразнюють образ української землі. Семантика образів-символів України розкривається через концепти природи, національного характеру, історії народу, за допомогою виражально-зображальних засобів. Імагологічна візія

українського простору розкривається через образ країни з давніми традиціями, закладеними в добу Київської Русі. Роздумуючи над причинами трагедій України у минулому і сучасному, автор інтерпретує складну долю українців у боротьбі за волю і можливість самостійно розвиватися поза впливом інших держав, насамперед Речі Посполитої, Австро-Угорщини, російської імперії.

Твори поета присвячені й українсько-польським стосункам 20-х років ХХ століття, особливо діяльності С. Петлюри та Ю. Пілсудського – “Дума про отамана Петлюру” (“Duma o atamanie Petlurze”), “Донька отамана” (“Córka atamana”), “Пісня про Україну”. Українська земля зображена “як Інша земля, Інша батьківщина, яку сам ліричний герой називає першою. Проте поет вагається, намагаючись примирити у собі дві душі двох націй” [2 : 146]. Для Ю. Лободовського ця земля наповнена символами та знаками духовного смислу – генетичної пам’яті, що передається від покоління до покоління. Літературний образ України в поетичних та публіцистичних текстах письменника, вважає О. Вознюк, “реалізується в імагологічній рецепції української історії”, що стає основою для діалогу, “який набирає ознак Свого-Іншого” [2 : 187].

Київ, Україна для польських поетів стали місцем спогадів часів молодості, періоду творчого становлення, входження в літературу. Український світ репродукований у творах митців польською мовою. Поєднання *Свого* і *Чужого* у творах письменників означає діалогічні відносини, вказує на роль посередництва між двома культурами. Ю. Лободовський відходить від стереотипу сприйняття українця як *Іншого* в польському суспільстві, з симпатією зображає представників іншого етносу.

4. ВИСНОВКИ.

Літературна імагологія визначає культурологічні аспекти образів *Свого*, *Чужої* культури та *Іншої* нації через авторську інтенцію, світогляд письменника, творчий задум, досвід сприйняття культури *Іншого*. Польська столиця в поезії українських митців – це образ, через який вони прагнуть показати культурні традиції сусідів, переосмислюють власні імперативи, виформовуючи національну ідею. Топос Варшави репрезентований конкретними реаліями або узагальненими образами, через які зчитуємо емоції, внутрішні переживання митців, сприйняття ними *Чужого* простору та увиразнення *Свого*. Міський текст у творчому доробку українських та польських поетів змінюється від особистого сприйняття, зображення конкретних реалій Києва/Варшави, України/Польщі, що відображають історію та культуру до осмислення питань нації та особистості. Польська столиця у віршах Є. Маланюка, О. Теліги зображена на контрасті – від похмурого простору до величного міста, що підсилює біль розлуки із ріднокраєм, тугу за батьківщиною. Поезія Є. Маланюка, Ю. Липи, О. Теліги наповнена історіософським осмисленням минулого України, витворенням концепції духовної державності. Націофілософічність є провідною рисою поезики творів Є. Маланюка, О. Теліги, що дозволяє авторам

реконструювати та інтерпретувати українську історію. Україна та Польща постають у творах митців не тільки як культурний чи топографічний простір, але й самостійні образи, авторський міфосвіт, зумовлений психологічним сприйняттям ліричного героя/героїні, наповнений символічними знаками у просторі *Свого/Чужого/Іншого*.

Візія українця як *Іншого* в польській літературі міжвоєнного двадцятиліття відмінна від стереотипу цього образу в польському культурному дискурсі. Перебування письменника в іншій країні визначає його ситуацію як *Іншого* в просторі перебування на той час. Рецепція поляка в україномовному світі, сприйняття *Себе* через *Іншого* вказала на імагологічний вимір творчості митців. Українські реалії вписані в канву польської поезії Я. Івашкевича, Б. Лесьмяна, Ю. Лободовського; простір Варшави означений у віршах Є. Маланюка, Ю. Липи, О. Теліги. Київ для польських митців виступає не тільки складовою реального часопростору, але й культурним середовищем, що безпосередньо впливав на формування їхнього світогляду та поетичного таланту. Я. Івашкевич, Ю. Лободовський сприймають Україну, її столицю як культурний простір, наповнений позитивними конотаціями. Вони творять *Свій* образ Києва, з його виразними локусами, історичними реаліями, деталями побуту; виділяючи містичне, ірреальне, що розмиває часопросторову локацію міста, вказує на суб'єктивність сприйняття.

У поетичній рецепції українських митців Варшава – це європейське урбанізоване місто; Київ для польських поетів набуває рис міфологізованого простору, що корелює з міфом України. На текстовому рівні імагологічний образ Києва/України виступає полем для акумуляції *Свого/Іншого*. “Київський” текст у польській поезії не обмежується першою третинною минулого століття, він постає в спогадах і віршах пізнішого часу, зокрема у творах Я. Івашкевича, написаних в 70-х роках ХХ століття після відвідання України; критичних розвідках Ю. Лободовського. Культурний топос української столиці відзначається взаємопроникненням хронотопу, де перетинаються минуле і сучасне, історичний та особистісний час. Власне сприйняття поетів підсилює емоційну насиченість образів міста, якому притаманна реалістичність. Київ для поляків та Варшава для поетів-українців хоча й стали тимчасовим місцем проживання, але вплинули на становлення творчості, увиразнили поетичну складову, визначали самоідентифікацію, виформовували національну ідентичність.

Взаємопроникнення, взаємодія, літературний діалог митців з *Іншим* приводить до розширення культурного простору, і разом з тим – збереження етнічного, власного. Українсько-польський культурний дискурс міжвоєнного двадцятиліття розвивався в умовах комунікативних відношень *Свій/Інший*. Незважаючи на те, що українська поезія в екзилі та польська література творилися в чужому національному середовищі, вони зберегли форму, зміст, при впливі на них іншої культури. Історичний, географічний, урбаністичний простори Києва-Варшави, містичний ореол міст, культурне середовище активувало творчий потенціал митців та

доповнювало *Інший* вимір України та Польщі в поезії українських та польських митців першої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алієва З. Образ “Я” / Інший як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. 2013. №13. С. 3–6.
2. Вознюк О. Візія України в польській еміграційній літературі (на прикладі творчості Єжи Стемповського та Юзефа Лободовського). Дис. ... канд. філол. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Львів, 2010. 223 с.
3. Гординський С. Поезії : Вірші оригінальні і перекладні. Мюнхен : Вид-во “Сучасність”, 1989. 447 с.
4. Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи. *Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка*. Київ : Критика, 2003. С. 129–156.
5. Греля-Кравченко С. Юзеф Лободовський — митець, мислитель, бунтар та українофіл. Життя і творчість : монографія. Луцьк : Видавництво «Синя папка», 2019. 248 с.
6. Івашкевич Я. Поезії. *Iwaszkiewicz J. Poezji* / упоряд. Р. Радишевський. Київ : Б-ка Українця, 2000. 320 с.
7. Івашкевич Я. Твори: Поезії. Повісті та оповідання / пер. з польськ. Київ : Дніпро, 1979. 503 с.
8. Ільницький М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20–30-х років. Київ : Товариство “Знання” України, 1992. 48 с.
9. Зеров М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії. Переклади. 843 с.
10. Єржиківська-Лисенко Н. Київський поетичний контекст Ярослава Івашкевича. *Проблеми діалогу літератур і культур*. 2008. С. 290–305.
11. Клімчук Ю. “Празький” та “Варшавський” тексти у творчості Є. Маланюка. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. №13. С. 42–48.
12. Когут С. Українсько-польський літературний діалог міжвоєнного періоду: тенденції, контексти, «механізми» контактів. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2018. Вип. 10. С. 195–212.
13. Крюкова Ю. «Празький текст» у творчості європейських поетів-модерністів першої половини ХХ століття. Дис. ... канд. філол. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Луцьк, 2021. 224 с.
14. Куций І. Імагологія як стратегія дослідження цивілізаційних образів в українській історіографії. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_iak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizat_siiynykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf?PHPSESSID=p0ofu8jpthih4gaitqje8qr0t7
15. Лесьмян Б. Поезія для обраних ; пер. з пол. Ю. Лискун. Кам’янець-Подільський: Звойленко Д. Г., 2017. 120 с.
16. Липа Ю. Поезія. Торонто : Гомін України, 1967. 292 с.
17. Маланюк Є. Поезії ; упоряд. та передм. Т. Салиги, прим. М. Старовойта. Львів : УПІ ім. І. Федорова ; «Фенікс Лтд», 1992. 686 с.
18. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії. *Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. С. 91–103.
19. Павличко Д. Літературознавство. Критика : у 2 т. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. Т. 2: Світова література. 453 с.
20. Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силъетки. Київ, 2010. 620 с.
21. Сиваченко Г. Імагологічні інтенції в емігрантологічному дискурсі. *Слово, яке тебе обирає* : збірник на пошану професора Володимира Моренця / упоряд. В. Є. Панченко. Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. С. 286–294.

22. Суковата В. А. Філософія Іншого, її джерела та сучасні напрямки: методологічний аналіз. *Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження*. 2014. №31. С. 285–301.
23. Сухомлинов О. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття : монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. 376 с.
24. Татаренко А. “І переінівився вже Київ у старий ахейський Вавель...” Діалог культур у творчості Ю. Лободовського. URL: <http://www.ukrainepoland.com/u/kultura/kultura.php?id=16> (19.05.24)
25. Теліга О. Збірник. Детройт–Нью-Йорк–Париж : Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977. 486 с.
26. Фізер І. Вступна стаття. *Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході* / упор. Б. Бойчук і Б. Т. Рубчак. Мюнхен : Вид-во «Сучасність», 1969. С. XIII–XXXII.
27. Франко І. Сучасні польські поети. *Франко І. Зібрання творів : у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). С. 385–412.
28. Циховська Е. Поезія Євгена Маланюка і Польща : компаративні аспекти : навч. посібник. Ніжин : ТОВ “Видавництво «Аспект-Поліграф»”, 2006. 204 с.
29. Krawczenko S. Józef Łobodowski i jego punkt widzenia stosunków polsko-ukraińskich. *Rocznik Kresowy*, Warszawa, Muzeum Niepodległości, Rocznik II, 2016. №2. S. 87-101.
30. Leśmian B. Wybór poezji, Warszawa : PIW, 1996. 419 s.
31. Lobodowski J. Pieśń o Ukrainie / z przekładem na język ukraiński Ś. Hordynskiego. Paryż Instytut Literacki, 1959. 33 s.
32. Pytasz M. Wagnanie, emigracja, diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika. Katowice : Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 1998. 172 s.
33. Siryk L. Słowo o Józefi e Łobodowskim i konferencji naukowej w Lublinie z okazji 110 rocznicy urodzin pisarza. *Studia Polsko-Ukraińskie*. Warszawa, 2019. Т. 6. S. 175–190.
34. Wiegand E. Emigracyjne teorie „małych ojczyzn”. *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania* / pod red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk. Warszawa : Elipsa, 2005. S. 63–78.

REFERENCES

1. Aliieva Z. (2013). Obraz “Іа” / Inshyi yak problema imaholohii. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. №13. S. 3–6.
2. Vozniuk O. (2010). Viziia Ukrainy v polskii emigratsiinii literaturi (na prykladi tvorchoosti Yezhy Stempovskoho ta Yuzefa Lobodovskoho). Dys. ... kand. filol. nauk. 10.01.05 – porivnialne literaturoznavstvo. Lviv.
3. Hordynskiy S. (1989). Poezii: Virshi oryhinalni i perekładni. Miunkhen : Vyd-vo “Suchasnist”.
4. Hrabovych H. (2003). Polsko-ukrainski literaturni vzaiemyny: pytannia kulturnoi pesrpektyvy. *Hrabovych H. Do istorii ukrainskoi literatury. Doslidzhennia, esei, polemika*. Kyiv : Krytyka. S. 129–156.
5. Hrelia-Kravchenko S. (2019). Yuzef Lobodovskiy — mytets, myslytel, buntar ta ukrainofil. Zhyttia i tvorchist : monohrafiia. Lutsk : Vydavnytstvo “Synia papka”.
6. Ivashkevych Ya. (2000) Poezii. Iwaszkiewicz J. Poezji / yporiad. R. Radyshevskiy. Kyiv : B-ka Ukraintsia.
7. Ivashkevych Ya. (1979). Tvory: Poezii. Povisti ta opovidannia / per. z polsk. Kyiv : Dnipro.
8. Ilnytskyi M. (1992). Zakhidnoukrainska i emihrantska poeziia 20–30-kh rokiv. Kyiv : Tovarystvo “Znannia” Ukrainy.
9. Zerov M. (1990). Tvory : u 2 t. Kyiv : Dnipro, 1990. Т. 1: Poezii. Pereklady.
10. Yerzhkyivska-Lysenko N. (2008). Kyivskiy poetychniy kontekst Yaroslava Ivashkevycha. *Problemy dialohu literatur i kultur*. S. 290–305.
11. Klimchuk Yu. (2012). “Prazkyi” ta “Varshavskiyi” teksty u tvorchoosti Ye. Malaniuka. *Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. №13. S. 42-48.

12. Kohut S. (2018). Ukrainsko-polskyi literaturnyi dialoh mizhvoiennoho periodu: tendentsii, konteksty, "mekhanizmy" kontaktiv. *Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteky Ukrainy imeni V. Stefanyka*. Vyp. 10. S. 195–212.
13. Kriukova Yu. (2021). "Prazkyi tekst" u tvorchoosti yevropeiskykh poetiv-modernistiv pershoi polovyny KhKh stolittia. Dys. ... kand. filol. nauk. 10.01.05 – porivnialne literaturoznavstvo. Lutsk.
14. Kutsyi I. Imaholohiia yak stratehiia doslidzhennia tsyvilizatsiinykh obraziv v ukrainiskii istoriohrafii. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_iak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizat_siiinykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf?PHPSESSID=p0ofu8jpthih4gaitqje8qr0t7
15. Lesmian B. (2017). Poeziia dlia obranykh ; per. z pol. Yu. Lyskun. Kam'ianets-Podilskyi: Zvoilenko D. H.
16. Lypa Yu. (1967). Poeziia. Toronto : Homin Ukrainy.
17. Malaniuk Ye. (1992). Poezii ; uporiad. ta peredm. T. Salyhy, prym. M. Starovoita. Lviv : UPI im. I. Fedorova ; "Feniks Ltd".
18. Nalyvaiko D. (2006). Literaturna imaholohiia: predmet i stratehii. *Nalyvaiko D. Teoriia literatury y komparatyvistyka*. Kyiv : Kyievo-Mohylianska akademiia. S. 91–103.
19. Pavlychko D. (2007). Literaturoznavstvo. Krytyka : u 2 t. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy». T. 2: Svitova literatura.
20. Radyshevskiy R. (2010). Ukrainska polonistyka: problemy, shkoly, sylvetky. Kyiv.
21. Syvachenko H. (2013). Imaholohichni intentsii v emihrantolohichnomu dyskursi. *Slovo, yake tebe obyraie : zbirnyk na poshanu profesora Volodymyra Morentsia / uporiad. V. Ye. Panchenko*. Kyiv : Kyievo-Mohylianska akademiia. S. 286–294.
22. Sukovata V. A. (2014). Filosofiia Inshoho, yii dzherela ta suchasni napriamky: metodolohichni analiz. *Totallogy-XXI. Postneklasychni doslidzhennia*. №31. S. 285–301.
23. Sukhomlynov O. (2012). Etnokulturnyi dyskurs u literaturi polsko-ukrainskoho pohranychchia XX stolittia : monohrafiia. Donetsk: LANDON-XXI.
24. Tatarenko A. "I pereminyvsia vzhe Kyiv u staryi akheiskiy Vavel..." Dialoh kultur u tvorchoosti Yu. Lobodovskoho. URL: <http://www.ukrainepoland.com/u/kultura/kultura.php?id=16> (19.05.24)
25. Teliha O. (1977). Zbirnyk. Detroit–Niu-Iork–Paryzh : Vydannia Ukrainskoho Zolotoho Khresta v ZSA.
26. Fizer I. (1969). Vstupna stattia. Koordynaty. Antolohiia suchasnoi ukrainskoi poezii na Zakhodi / upor. B. Boichuk i B. T. Rubchak. Miunkhen: Vyd-vo «Suchasnist». S. XIII–XXXII.
27. Franko I. (1981). Suchasni polski poety. *Franko I. Zibrannia tvoriv : u 50 t*. Kyiv : Naukova dumka. T. 31: Literaturno-krytychni pratsi (1897–1899). S. 385–412.
28. Tsykhovska E. (2006). Poeziia Yevhena Malaniuka i Polshcha: komparatyvni aspekty : navch. posibnyk. Nizhyn : TOV "Vydavnytstvo «Aspekt-Polihraf»".
29. Krawczenko S. (2016). Józef Łobodowski i jego punkt widzenia stosunków polsko-ukraińskich. *Rocznik Kresowy*. Warszawa, Muzeum Niepodległości, Rocznik II. №2. S. 87- 101.
30. Leśmian B. (1996). Wybór poezji, Warszawa : PIW.
31. Lobodowski J. (1959). Pieśń o Ukrainie / z przekładem na język ukraiński Ś. Hordynskiego. Paryż Instytut Literacki.
32. Pytasz M. (1998). Wygnanie, emigracja, diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika. Katowice : Wyd. Uniwersytetu Śląskiego.
33. Siryk L. (2019). Słowo o Józefi e Łobodowskim i konferencji naukowej w Lublinie z okazji 110 rocznicy urodzin pisarza. *Studia Polsko-Ukraińskie*. Warszawa. T. 6. S. 175– 190.
34. Wiegand E. (2005). Emigracyjne teorie "małych ojczyzn". *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania / pod red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk*. Warszawa : Elipsa. S. 63–78.

**ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОЗИЦІЇ СВІЙ / ЧУЖИЙ
У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

1. ВСТУП. В сучасному світі в умовах щоденних викликів буття питання ідентичності набуває особливої актуальності й гостроти. Адже саме з ідентифікацією, відчуттям й усвідомленням приналежності до певної нації, культури, суспільного й соціального середовища пов'язується постійна ситуація вибору, становлення й формування особистості, набуття нею цілісності. Важливе місце в дискурсі осмислення та утвердження ідентичності посідає усвідомлення змісту того чи іншого її прояву, проблеми особистісного вибору й готовності стверджувати цей вибір у складних, часто екзистенційних ситуаціях. Необхідність ідентифікування й шляхів його реалізації, питання пошуку особистості шляхом осмислення й вираження відповідних життєвих пріоритетів, здатності до боротьби, отримання / заперечення певної ідентифікації неодноразово ставало основою мистецьких пошуків письменників різної, часто протилежної ідейної та художньої спрямованості, мистецьких позицій та орієнтацій. В українській літературі доби раннього модернізму пошук і утвердження індивідуальності й оригінальності самодостатньої суверенної особистості, часто поза межами навколишнього світу або в конфлікті з його виявами, є одним із значущих чинників художнього зображення загалом. У залежності від індивідуальних стильових пріоритетів митця підхід до зображення особистості відзначається різноманітністю, одним із численних змістів якої постає розкриття опозиції *свій / чужий* як основи визначення певної ідентичності персонажа літературного твору. Серед митців українського слова вказаної доби, які приділяли суттєву увагу питанню розкриттю проблематики, заснованої на визначенні змісту та функцій опозиції *свій/чужий*, чільне місце належить Лесі Українці. Авторка низки драматичних творів, у яких провідне місце посідає «образ рідної неволі», осмислений у філософському, національному й особистісному контекстах, зосереджувала увагу на тих конфліктах і персонажах, які презентують яскраве втілення опозиції *свій/чужий* на різних ідейно-світоглядних та культурних рівнях. Загострене відчуття приналежності до окремого мистецького, релігійного, національного світу, прагнення реалізувати й утвердити чіткі ідейні орієнтири відзначають протагоністів у драматургічному доробку письменниці.

Драми ідей Українки (за визначенням Юрія Шевельова [27]) позиціонують чітко визначення бінарних опозиційних структур *свій/чужий* на різноманітному художньому матеріалі, проте для своїх творів авторка обирала ті історичні та міфологічні сюжети та образи, які, як слушно вказувала Л. Масенко, були суголосні з українською історично-суспільною ситуацією доби зламу XIX і XX століть [15]. Отже, це не періоди розквіту й сильного, незалежного існування країни, її утвердження й добробуту, а періоди поневолення, часто занепаду. У таких умовах опозиція *свій / чужий* набуває у творах авторки суттєвої загостреності, непримиренності, актуалізації не лише екзистенційного часопростору, але й набору специфічних світоглядних моральних, особистісних рис персонажів. Моделі світу можуть змінюватися, але вісь протистояння ідей у драматургії Лесі Українки послідовно актуалізується, що робить її світоглядну позицію виразною («я любить не вмію ворогів»), а твори сучасними й безумовно ідейно навантаженими. При цьому функціонал опозиції *свій/чужий* може варіюватися, набувати різноманітних художніх виявів, але послідовно ідентифікуватися як вияв непримиренності й моральної сили персонажів.

У сучасних дослідженнях опозиційні структури *свій/чужий* активно осмислюються науковцями як частини єдиного концепту. При такому підході характеристики цих структур визначаються як загальнонаціональні, групові та індивідуальні [2].

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ. Мета роботи полягає в аналізі функціональних особливостей та інтерпретації опозиції *свій/чужий* у драматичних творах Лесі Українки.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Проблема особистісного вибору в контексті вияву опозиції *свій/чужий* у драматичних творах Лесі Українки.

Опозиційні структури *свій/чужий* у драматургії Лесі Українки тісно пов'язані із проблематикою вибору, актуальність якої визначається дослідниками. Проблематика вибору часто окреслюється як провідна для ідейного змісту та стилю авторки, що послідовно виявляється у її творах [1 ; 5 ; 21 ; 25]. Вибір, пов'язаний із опозицією *свій/чужий*, у творах Лесі Українки часто передбачає не лише саму, часто екзистенційну, ситуацію, в якій такий вибір здійснюється, але й неоромантичну здатність персонажів перебувати в опозиції до загалу. Інколи персонажі набувають здатності об'єднуватися, комунікувати, бути поцінованими іншими дійовими особами, знаходити однодумців. Утвердження ситуації вибору визначається тим, наскільки важливим для дійової особи є сам вибір, продовження перебування в складній ситуації, або здійснення вибору «з волі в неволю». Репрезентація наслідків вибору в опозиції *свій/чужий* варіюється від можливості утвердження обраних ідей, світогляду, почуттів до вибору трагічного, часто смертельного, проте необхідного для

збереження цілісності персонажа, утвердження його духовної зрілості та здатності до боротьби. Значущість визначення *свій/чужий* у драматургії Лесі Українки підтверджується актуальністю концептуальних світоглядних позицій, якими не може поступатися той чи інший персонаж. Будь-яка амбівалентність відкидається, проблематика вибору пов'язується із утвердженням відкритого морального максималізму, що уможливає розгортання різко загострених, антагоністичних колізій та конфліктів.

Одним із творів, у якому позиціонується значущість особистісного вибору, є твір «Осінь казка», що посідає помітне місце у драматургічній спадщині Лесі Українки. «Осінь казка» написана поетесою з використанням фольклорних або стилізованих компонентів, серед яких скляна гора, три дівчини (пряха, ткаля і прачка), а центральні образи корелюють із образами «високої» літератури – Принцеса, Лицар, Пастух, Службачка, позатекстовий образ – Король. Окреме місце у творі посідають образи Будівничого й робітників. Серед атрибутів дії важливе місце посідає скляна / льодова / кришталева гора, на якій в ув'язненні перебуває Принцеса, хліви з худобою, свинарник, болото тощо. Показово, що підніжжя скляної гори зовсім не таке кришталево чисте, як сама гора, воно вкрите брудом і кров'ю. Центральною постаттю, що консолідує у творі елементи опозиції *свій/чужий*, є Принцеса. Саме їй доводиться робити вибір, яким визначатиметься її подальша доля, хто стане своїм, а хто чужим на шляху боротьби. Складність вибору визначається тим, що Принцеса в минулому «босоніжка», яка і мріяла стати принцесою. Проте, коли мрія збулася, виявилось, що здобувши статус, Принцеса втратила будь-яку можливість особистої свободи, займається марними справами – вишиванням. Конфлікт ускладнюється й тим, що перебуваючи на вершині, Принцеса бачить і відчуває дії «всесвітнього тирана», тобто Короля, спрямовані як проти неї самої, так і проти людей, що перебувають біля скляної гори:

*Принцесо, час покинути химери!
Волим тобі пробачити ласкаво
поводіння зрадливе й недоречне
і нашою дружиною назвати,
і королевою вінчати привселюдно,
якщо покаєшся й попросиш пільги [14].*

Такі вимоги характеризують Короля як типового аб'юзера, який зазвичай в усіх негараздах звинувачує жертву, маючи на меті підкорити її остаточно.

Якщо ставлення Короля до Принцеси призводить до її особистої несвободи, то ставлення до людей показує справжню сутність королівської влади, адже на місці старого хліва Король задумав побудувати незвичайну в'язницю –шпиталь для божевільних. Прикметно, що питання, кого

вважати божевільним, буде вирішувати теж Король, на основі вигадки якогось ученого лікаря:

*Тюрма для божевільних! Добра штука!
Се вигадав один учений лікар
і написав про те грубезну книгу,
а наш король йому дав нагороду
і вже тепер новий наказ готує,
кого вважати треба божевільним,
хто «має право» на шпиталь довічний [14].*

На боці Короля виступають персонажі Пастух і підпаски. Їх постаті не подаються детально, вони окреслені фрагментарно, проте їх функції деталізуються шляхом уведення відповідних колізій. Саме Пастух і підпаски як належне сприймають наказ Короля, а Пастух ще й хоче віднести поранених Принцесу й Лицаря до того ж королівського шпиталю, тобто назад до в'язниці, з якої важко було вирватися.

Опозиційними до названих персонажів постають образи Будівничого та робітників. У творі підкреслюється, що настає момент і вони відмовляються будувати королівські тюрми та довічні шпиталі для «божевільних»:

*Хлопці, не даваймо!
Доволі з нас тих тюрем і шпиталів! [14].*

Маркерами готовності до боротьби для цих персонажів постають нескореність, готовність боротися та наполегливість, із якою вони беруться прорубувати шлях до вершини скляної гори. Мотивом для них стає усвідомлення того, що «на гору доступитися нелегко, / зате з гори зручніше боронитись» [14]. Показово, що Будівничий та робітники не самотні у своїй боротьбі за звільнення. Згідно із неоромантичною концепцією вони мають «товаришів»-однодумців, впевнені в тому, що ці товариші прийдуть на допомогу.

*Чей єсть у нас товариші вірненькі,
чей озовуться на братерський поклик,
чей не дадуть нам пропадати марне! [14]*

У такий спосіб окреслюється коло чужих, проти яких ведеться боротьба і своїх, які готові прийти на допомогу. Робітники і Будівничий не мають упередження щодо Принцеси, вони приймають її до свого кола поза увагою до її статусу. Важливо, що для Принцеси знаходиться місце і справа в їхньому середовищі: вишивка цехового значка. «Марна справа» вишивки перетворюється у важливу серед однодумців – борців за волю. Принцеса стає своєю для тих, хто не підкоряється Королю.

Ситуація вибору, в яку поставлено Принцесу, інтерпретується неоднозначно, створюючи доволі складну світоглядно-діяльнісну парадигму. З одного боку Принцеса отримала здійснення своєї мрії, хоча й розчарована результатом, з іншого долучається категорична вимога

підкоритися й одружитися з Королем, марне витрачання часу на непотрібні справи. На гору до Принцеси намагаються дістатися рятувальники-визволителі, але падають і гинуть, що персонаж болісно переживає. Крім того, до твору уведено позатекстову колізію про те, що Принцеса сприйняла від Лицаря високі ідеали ненависті до Короля як тирана і закохалася в нього. Рішення Принцеси скотитися з гори у «свинячий», брудний бік підтримується звісткою-закликом «вірного блазня». Зрештою поранена Принцеса опиняється внизу, де набуває однодумців в особах робітників та Будівничого і знаходить сили, щоб підніматися на гору знову. При цьому сумніви щодо можливості такого шляху розвіяні реплікою одного з персонажів про те, що в гурті можна досягти обраної мети. Вибір Принцеси ускладнюється ще й тим, що Лицар – носій і натхненник ідеалів ненависті й боротьби проти Короля-тирана, зневірюється й відмовляється від подальшої боротьби, а саму Принцесу звинувачує в тому, що вона робить легковажні вчинки. Вибір Принцеси між Лицарем і боротьбою розв'язує опозицію *свій/чужий*, репрезентуючи перемогу ідеї боротьби і свободи:

*Лицарю, я дякую тобі за стидкі речі, –
тепер мені тебе не трудно кинуть.
Ти, певне, знов здоровим, дужим станеш,
але для мене ти вже вмер. Я друга
сьогодні поховала, може, завтра
зустріну ворога... [14].*

Маркером вибору Принцеси стає й кольорова деталь – червоне покривало, колір якого корелює із червоними короговками робітників.

Отже, ситуація вибору для Принцеси передбачає вибір між двома опозиційними структурами: Королем як утіленням ідеї влади, яка пригнічує людей і позбавляє їх будь-якої свободи й Будівничим та робітниками, в постатях і діях яких зреалізовано ідею боротьби за свободу й можливість вільного життя загалом. Рішення Принцеси зумовлює утвердження ідеї свободи й необхідності боротьби за неї. Будівничий і робітники радо приймають Принцесу до свого гурту, визнаючи її право на вибір і знаходячи для неї гідне місце в своєму колі борців. Опозиція *свій/чужий* у такому ракурсі виконує ідейну функцію, що полягає в апології ідеї свободи й боротьби, активної діяльності задля її досягнення.

Показовим у досліджуваному сегменті постає образ Лицаря. Зміст та смислове навантаження цієї дійової особи зазнають у творі полярних змін: від визнаного захисника гуманістичних ідей до зневіреного, деморалізованого персонажа, який залишається самотній на уступі квазіскляної гори. Поруч із відмовою Лицаря від ідей боротьби і свободи авторкою зацентровано на його моральній зниженості, яка виявляється в колізії Лицаря і Принцеси, яку він звинувачує в невірності. Розвиток колізії полягає в тому, що Принцеса остаточно відмовляється від Лицаря,

обираючи натомість боротьбу і свободу, вирішуючи дилему *свій/чужий* в особистісному аспекті. Відчуження Принцеси від Лицаря не залишило Принцесу самотньою, вона знаходить підтримку в тих, хто готовий діяти, боротися за свободу.

Складні моральні імперативи, пов'язані із концептами свободи /несвободи та проблематикою вибору, представлено в драматичній сцені «Три хвилини». Дія твору відбувається у Франції і в Швейцарії. Центральним персонажем є Жірондист, який у зав'язці твору перебуває у в'язниці за свою діяльність. Опозиційним персонажем є Монтаньяр, який, незважаючи на ненависть до ідей жірондистів та самого опонента, пропонує своєму противнику втечу із в'язниці за умови, що він не буде продовжувати боротьбу. Монтаньяр відверто висміює ідеї жірондистів, знижує їх прагнення не лише боротися, але й загинути за Францію, апелюючи до постатей різних історичних та міфологічних діячів і постатей. Для прикладів Монтаньяром залучаються імена як французьких, так і давньоримських і християнських персоналій. Колізія розвивається і, зрештою, йому вдається переконати Жірондиста в марності загибелі під час страти, повідомивши про страту лідера жірондистів Лавуазьє. За допомогою Монтаньяра він втікає із в'язниці у Швейцарію, отримавши в такий спосіб особисту свободу. Деякий час жірондист отримує листи від товаришів із Франції, проте надалі зв'язок із батьківщиною остаточно розривається. Подальші монологи Жірондиста вказують на те, що він у Швейцарії відчувається чужим, звертаючися думками до Франції та тих, хто продовжує боротьбу.

Гнітить мене твоя краса, чужино!

Занадто гарне ти, моє вигнання!

Занадто вільна ти, моя в'язнице! [15].

Несподіваним фактом виявляється те, що Жірондист сумує навіть за в'язницею Консьєржері, з якої втік три роки тому. Виявляється, саме там «було життя, / між тими мурами, де кожний вечір /здавався нам останнім» [15]. У творі підкреслено, що особиста свобода на чужині не дає повноти життя, яка можлива лише серед товаришів, однодумців і в боротьбі:

Хоч би часинку погуляти буйно

серед батов товаришів нових!

Нехай би кидали мене та розбивали

об гострі скелі, гуркотом валів

глушили б голос мій, дрібним камінням

та піною мені мутили барву, –

змагався б я, боровся, поривався,

тремтів би за життя своє хвилеве,

але я жив би. Я б людей любив,

людей ненавидів, а не привиддя,

не тіні вмерлих...[15].

Результатом болісних роздумів стає рішення повернутися до Франції і до боротьби, а подальші дії персонажа підтверджують значущість його вибору, здійсненого «з волі в неволю» [15].

Отже, використовуючи культурні коди Французької революції, Леся Українка не лише актуалізує проблему особистісного вибору, але й пов'язує її з опозицією *свій/чужий*, трактуючи своїх як однодумців та товаришів у боротьбі. Уведений до твору широкий історично-міфологічний контекст підкреслює філософсько-екзистенційний сенс зображуваного, який виходить далеко за межі заявленого у творі хронотопу.

3.2. Опозиція *свій/чужий* як вияв заангажованості мистецтва в екзистенційних ситуаціях буття.

Проблематика змісту і сутності мистецтва та постаті митця набирає нового тлумачення в українській культурі й літературі кінця XIX – початку XX століття. Модерністський підхід до мистецтва загалом і літературної творчості зокрема передбачає засвоєння європейських мистецьких орієнтирів, пошук нових жанрово-стильових форм та апологію мистецтва як самодостатньої структури. Мистецтво часто розглядається як окремих, відділений від реальності світ, у якому має значення лише творче натхнення, особистісна потреба митця. Леся Українка як авторка приділяла значну увагу проблемам сутності мистецтва й постаті митця, проте не заперечувала а стверджувала значущість мистецтва й митця в культурному, а передусім у національному середовищі. Помітне місце у драматургії авторки посідають твори, у яких розгортається не лише конфлікт мистецтва і дійсності, але й конфлікт митця із ворожим середовищем, реалізований через опозицію поневолені / поневолювачі, за змістом споріднену з опозицією *свій/чужий*. Як відомо, письменниця часто зверталася до певних історичних та міфологічних аналогій, осмислюючи сучасне для неї недержавне, поневолене існування України. Авторка в ряді драматичних творів розкриває проблеми місця митця в поневоленому суспільстві, розглядає, які можливості для творчості має митець у ворожому середовищі. Серед таких творів відзначимо твір «Вавилонський полон», центральним персонажем якого постає митець Елеазар, який є митцем поневоленого Ізраїля, змушеним співати серед ворогів, щоб заробити на хліб, оскільки не здатний до іншої, простої роботи. Вавилон послідовно репрезентується як вороже середовище, чуже й вороже для поневолених ізраїльтян. Трагедія посилюється й докорами тим, що «*мовою чужою / між ворогами звикли розмовляти*» [11]. Співець Елеазар як носій мистецької культури знаходить власний шлях спротиву чужим – поневолювачам. Він не виконує ізраїльських пісень про кохання, про славу і сльози, не возвеличує піснею завойовників. Для виконання перед ворогами Елеазар обирає такі пісні, які не хвалять, не підносять Вавилон, а нагадують про те, що були інші завойовники, сильніші й потужніші від вавилонських, але й

вони могли підкоритися, стати рабами, хоч і усвідомлює певну амбівалентність такого мистецького слова:

*І нечесть пойняла мої уста,
бо з голоду уста сі не замовкли,
а промовляли мовою чужою
на тих від бога проклятих майданах,
де всі пісні бринять, а тільки тая,
що з серця рветься, мусить умирати.
Гнітить нас ганьба тяжче від кайданів,
гризе нас гірше, ніж залізні пута.
Терпіть кайдани – то не світський сором,
забуть їх, не розбивши, – гірший стид [11].*

Важливість пошуку Ізраїля як своєї землі, своєї духовної сутності в умовах «вавилонського полону» розкривається у фінальному монолозі Елеазара. Підкреслимо, що шлях пошуку пов'язується не лише із збереженням національної ідентичності ізраїльтян, але і з мистецьким служінням:

*О, рано ще радіти, Вавілоне!
Між вербами бринять ще наші арфи...» [11].*

Отже, опозиція свій / чужий у вказаному творі реалізується через протистояння поневолювача Вавилону та поневоленого Ізраїля, нескореність якого виявляється в постатях таких митців, як Елеазар. У центрі функціоналу означеної опозиції перебуває ідея збереження національної ідентичності, а роль митця полягає у виконанні завдання підтримати «живу душу» поневолених. Зазначимо, що алюзія до українського буття підкреслена використанням образу української верби в метафорі «між вербами бринять ще наші арфи». В українському фольклорі верба постає символом відродження, що буде унаочнено і в драмі-феєрії «Лісова пісня», де духовне відродження Мавки пов'язується саме з відродженням верби як сакральної рослини, яка має цілющі властивості. Поєднання у «Вавилонському полоні» семантики конотації верби як цілющої рослини та символу відродження із звучанням музичного інструменту – арфи пов'язує відродження душі народу із музикою або із мистецтвом загалом. Подібна ідея утверджується і в «Лісовій пісні»: саме мелодія сопілки Лукаша будить Мавку навесні, пробуджує кохання. Набуття душі в діалозі Мавки й Лукаша порівнюється із тим, як з-під ножа народжується голос сопілки. Зрештою, саме музика Лукаша виявляється здатною зробити те, чого не може зробити природа: перетворити похмурий зимовий день у квітучу весняну ніч, хоч і на короткий час. Показово, що в останньому монолозі Мавки актуалізується прагнення своєрідного спілкування з людьми, яке корелює із природною сутністю Мавки.

Звернення до опозиційної структури *свій/чужий* в аспекті мистецької проблематики відбувається і в драматичній поемі «У пущі», дія

якої відбувається в Північній Америці. Головним персонажем твору є скульптор Річард Айрон. Безсумнівний талант Річарда виявляється в різних ситуаціях, проте авторка послідовно випробовує персонажа колізіями, пов'язаними з його визнанням. У пуританській громаді Річарда, який не хоче підкорятися проповіднику, обмовляють, і він змушений виїхати з Масачузету, так і не знайшовши свого місця серед фанатиків-пуритан. У Род-Айленді, де оселяється митець, його теж не визнають своїм, не цінують і не вважають його твори мистецькими. Не маючи достойних рецензентів, Річард переживає складну ситуацію відчуженості, сумнівів у доцільності творчої праці, і, зрештою, втрачає талант. Байдужість і недалекість оточення виявляються гіршими від відкритої ненависті ворогів:

*Тепер я був би й ворогові радий,
але його немає» [16].*

Багатовимірність і неоднозначність постаті скульптора Річарда Айрона підкреслено в його монолозі, що вказує на відчуженість персонажа від світу, його опозиційність до оточення:

*Хто ж із того винен,
що в мене в грудях серце неспокійне,
що попалив його якийсь вогонь,
до варива та печива нездатний, –
він, може б, міг на алтарі великім
палить великі жертви всепаління...
Та де ж ті алтарі? Я наче бранець,
що на чужій землі шанує бога,
нікому не відомого в країні... [16].*

При цьому персонаж зберігає силу характеру, продовжуючи вірити в силу краси й мистецтва, значущість і відмінність від різних контекстів буденного людського життя. У фіналі твору утверджується думка про минуцність життя, але про вічність справжнього мистецтва-мрії:

Pereat mundus, fiat ars [16].

Важливо, що авторка не відходить у творі від елементів неоромантичної естетики раннього модернізму, які передбачають можливість наявності у персонажа прихильників, однодумців, тобто альтернативою самотності є відсутність «моральної казарми». Скульптор має достойного учня, якому передає свій духовний заповіт, закликаючи не коритися обставинам.

Однією з концептуальних ідей твору є утвердження думки про те, що найстрашнішим для митця й мистецької сутності є не заперечення творчості, не зневага митця і його творів, а байдужість і оцінка творчості лише як засобу збагачення, можливості заробити гроші. Такий підхід руйнує самоусвідомлення митця, що призводить до втрати таланту. Поруч

із цим слід відзначити, що драматична поема «У пущі» має відкритий фінал, який дає простір для вияву думки читача / глядача, що є загалом властивим для естетики модернізму.

До проблеми самовизначення митця в умовах національного поневолення Леся Українка звернулася в драматичній poemі «Оргія». Авторка розкриває політику культурного колоніалізму поневолювача Риму у ставленні до поневоленої Греції. Уже в першій ремарці до твору вказано, що дія відбувається в еллінському місті Коринфі, але під римським пануванням. У драматичній poemі розгортається конфлікт між поневолюваними і поневолювачами, які проводять політику знищення грецької духовності і культури, змушуючи її представників асимілюватися до духовних запитів Риму. Своєрідний аналіз дій Риму щодо поневолення грецької духовності розкрито в полілогах представників римської верхівки. Прокуратор та Префект відкрито заперечують і нівелюють здобутки грецької культури, зневажливо ставляться до будь-яких її проявів. Проте справжнім носієм колонізаторської політики постає Меценат, який діє іншим шляхом, послідовно відшуковуючи серед еллінів таланти, привласнюючи їх здобутки. Римська політика культурного поневолення яскраво розкрита реплікою Мецената:

*привчати ласкою, дарами навіть,
всіх видатних чужинців Рим любити.
Хто любить, той уподобитись може
до любого і тілом, і душею [13].*

У такий спосіб культурні цінності, створені еллінами, не презентують у світі еллінську культуру, а представляють римську – культуру колонізаторів. У творі наведено кілька зразків не лише реплік, але й діяльності Мецената, які свідчать про його послідовність і цілеспрямованість. Меценат відшукує талановитих еллінів-співаків і запрошує їх до римського хору панегіристів, купує у еллінського скульптора Федона статую музи Терпсіхори. Він намагається спокусити славою та визнанням одного з найбільш талановитих еллінських співців Антея. Той же Меценат запрошує на римську оргію талановиту танцівницю – дружину Антея Нерісу. Показово, що політика Мецената виявляється активно дієвою. Хілон – кращий учень Антея – вступає до хору панегіристів, Федон, шукаючи слави для еллінів, продає свою скульпторську роботу Меценату. На відміну від Префекта і Прокуратора Меценат нівелює опозицію *свій/чужий* між римлянами й еллінами опосередковано, назовні мирно, проте дуже дієво.

Протистоїть політиці завойовників співець Антей. Маючи непересічний талант, він відмовляється служити Риму і римській культурі, незважаючи на спокуси Мецената. Персонаж сприймає служіння ворогу як зраду не лише мистецьких цінностей, але й еллінських ідеалів загалом. Антей гідно відповідає на погрози Префекта:

*<...> музи, що сьогодні не голодна,
слід пам'ятать, що й у богів є завтра
лише тоді, коли його заслужать. –
Не раз, хто забувається про завтра,
той має вічність [13].*

Конфлікт залишається відкритим, однак у фіналі твору Антей – носій і творець еллінської культури так і не підкоряється римлянам, хоч і змушений прийти на оргію.

Розуміє і підтримує Антея лише його сестра Евфрозіна, символічною є сцена коли Евфрозіна увінчує брата лавровим вінцем. інші його друзі та учні переходять до римської культури, що свідчить про масове стирання опозиційності *свій/чужий* серед поневолених еллінів.

Символічною є сцена, в якій Меценат дає Антею ліру, для виготовлення якої було взято матеріал із різних країн світу:

*Антею, сая ліра — дар всесвіту,
бо роги в неї з тура пуц германських,
слон африканський дав оздоби з кості,
край арабійський золота прислав,
а дерева — індійський ліс таємний,
мозаїка прийшла з країни снів,
найкращі в світі струни італійські
оправлено в британське ясне срібло [13].*

Антей зауважує, що в тій лірі немає нічого еллінського, проте, коли починає грати, ліра звучить дуже гарно. Припускаємо, що ідейний функціонал цієї сцени полягає у ствердженні думки про можливість зближення різних країн, подолання відчуженості саме шляхом взаємопроникнення культури і мистецтва, а не шляхом культурної колонізації. Висловлена ідея цілком корелює із естетичними засадами раннього українського модернізму.

Окреме місце в розкритті модусу *свій/чужий* посідає проблема зради, презентована в особистісному й національному вимірах. Розкриття означеної проблеми відбувається шляхом загострення колізій, пов'язаних із образом дружини Антея Неріси. Неріса зростала й була вихована в рабському, чужому для еллінів середовищі, в якому були розмиті поняття моральних цінностей. Маючи й демонструючи талант танцівниці, вона з дитинства звикла до виявів захоплення й подарунків:

*Я завжди йшла на оргію весела,
там ласощів я їла досхочу,
та й забавки перепали часом,
бо гості пестили мене... [13].*

Неріса прагнула не лише визнання і слави, у творі підкреслено, що вона впевнена у тому, що може заробити танцями більше, ніж Антей співом.

Репліки Неріси в діалозі з Антеєм показують, що її амбіціям тісно в сімейному колі, у яке її вводить Антей, викупивши із рабства. Неріса сприймає ситуацію римської оргії не як вияв поневолення й розпусти, а як можливість здобути славу й нагороду у римлян, якщо не може здобути її в еллінів:

*У римлян чи в інших —
однаково. Мені потрібна слава,
як хліб, вода й повітря. Коли ти
мені того постачити не можеш,
без чого я не проживу, то мушу
сама собі здобути, а вмирати
не хочу я, бо я ще молода [13].*

Спочатку Антей не хоче вірити в серйозність намірів дружини. Маючи цілком сформовані погляди на сутність римської політики духовного знищення Греції, усвідомлюючи справжній зміст римських оргій, він застерігає Нерісу від участі в таких оргіях, спираючись на сумний приклад її матері:

*Але тепер ти знаєш, чим бувають
рабині-танцівниці для римлян,
і тямши добре, що тебе спіткало б,
якби ти серед оргій тих зросла
так, як твоя матуся нещаслива,
що згинула, мов забавка розбита,
у забутті, в недузї та в погорді [13].*

Неріса йде на оргію, відверто танцює перед завойовниками, приймає від них оплески і подарунки, навіть не усвідомлюючи, що зраджує чоловіка. Ставлення римлян до Неріси яскраво характеризується прізвиськом, яке вона отримала: «маленька мавпочка з Танагри».

Одним із ключових епізодів твору є сцена, в якій Антей на римській оргії вбиває зрадницю Нерісу струною зі словами:

Товариші, даю вам добрий приклад [13].

Можемо трактувати цю сцену як заклик до непокори й боротьби із поневолювачами-чужинцями. Намагання зберегти національну ідентичність в межах мистецтва і культури загалом. Опозиція *свій/чужий* в аналізованому творі має виразне ідейне спрямування: розкриття і засудження політики культурного колоніалізму та заперечення духовної колаборації із поневолювачами.

3.3. Рецепція опозиції *свій / чужий* як вияв гостроти національної проблематики у драматичних творах Лесі Українки.

Національна проблематика, як указує низка сучасних досліджень, посідає центральне місце у творчості Лесі Українки. Епоха, в яку жила письменниця, позначалася активізацією національних шукань у суспільстві

та формуванням української нації. Важливою складовою утвердження національних цінностей є поняття української національної ідентичності, усвідомлення української історії, культури, літератури, мови як ключових компонентів існування українства загалом й української особистості зокрема. Погляди на національне питання й питання усвідомлення себе як українця Леся Українка висловлювала у листуванні з різними респондентами, утверджуючи проблемні питання. Чітку й виважену позицію з «українського питання» Лесі Українка висловила в листуванні з Михайлом Кривинюком, послідовно стверджуючи, що українці й росіяни далеко не «один народ», вони просто народи-сусіди [9], історично об'єднані певними чинниками, основним із яких є перебування у складі Російської імперії. При цьому українці перебувають, на відміну від росіян під подвійним гнітом – як соціальним так і національним. Тому опозиція свій / чужий у тих творах письменниці, в яких вона торкається національної проблематики, позиціонується як опозиція батьківщина / чужина, Росія / Україна, друзі, однодумці / вороги. Яскравим прикладом такого підходу є драматичний діалог «В дому роботи, в країні неволі». Діалог відбувається між двома рабами – єгиптянином та гебреєм. Обидва раби важко працюють на будівництві храму в Єгипті, проте для одного Єгипет є батьківщиною, а для іншого чужиною. Ця відмінність і стає рушійною силою конфлікту, що розгортається у творі. Змістом діалогу рабів є питання, що робив би кожен, якби був вільним. Раб-єгиптянин мріє про те, що якби був вільним, то продовжив би будувати храм, але інакше: інші розміри, інші прикраси, але ті самі боги. Призначення пірамід теж інакше бачиться єгиптянином:

*А знаєш, я б ховав у пірамідах,
скажу тобі по правді, не царів,
а всіх, що добрії діла робили,
всіх, що жили по правді [12].*

Здавалося б, благородна мета й наміри, однак раб-єгиптянин ударив гебрея, коли той йому заперечує, щоправда потім перепрошує, мотивуючи тим, що вони товариші, які мають спільний «дім роботи».

Позиція раба-гебрея розкривається як цілком інакша в контексті розкриття подвійного рабства. Гебрей усвідомлює, що, працюючи на будівництві, так чи інакше служить єгипетським, чужим для нього богам і це руйнує його душу. На питання, що робив би, коли б був вільним, гебрей гнівно відповідає:

*Я! Що зробив би я? Розруйнував би
усі ті храми ваші й піраміди!
Порозбивав би всі камінні довбні!
Всіх мертвяків повикидав би геть!
Загородив би Ніл і затопив би
увесь сей край неволі! [12].*

Для раба-гебрея єгипетські боги є чужинськими, а Єгипет – країною, в якій він перебуває в рабстві. Тому для нього це не «дім роботи», а «країна неволі». Себе в цій країні він визначає як «раба рабів» у чужому середовищі :

*Я мушу знать, що я тут раб рабів,
що він мені чужий, сей край неволі,
що тут мені товаришів нема [12].*

Отже, у драматичному діалозі «В дому роботи, в країні неволі» опозиція *свій/чужий* підкреслює подвійне підневільне соціальне й національне становище раба-гебрея, яке цілком корелює із буттям українців у межах Російської імперії. Метафора «раб рабів» у такому контексті має як конкретне, так і символічне значення, виступаючи маркером стану українців під владою Росії.

Яскрава поляризація опозиційної пари *свій/чужий* представлена у драматичній поемі «Бояриня». Протиставляються ментальні особливості українців та росіян, звичаї, традиції, культура, гендерні, національні елементи. Є численні наукові розвідки, які вказують на гострі відмінності життєвих принципів представників цих народів. Зауважимо, що всі відмінності через призму сприйняття звичайної української дівчини, яка виїздить до Росії після одруження із коханим чоловіком. Оксана на початку твору не має ніяких упереджень до Москви та московського життя, вона готова пристосуватися і не опирається необхідності дотримуватися правил життя в Московії. Опозиція Оксани до чужого буття накопичується і розгортається на широкому побутовому матеріалі. Дівчину дивує жіночий одяг, пліткування «московок» у церкві, вона не розуміє, чому літня мати Степана має жити у високому теремі. Внутрішній протест викликає ставлення до жінок, яке повинні закривати обличчя, не мають права бути присутніми при чоловічій «бесіді», дівчата не зустрічаються і не співають разом. Не менш дивними видаються правила, за якими дівчина не може побачитися із хлопцем до одруження, традиції одружуватися через сваху. Опозиція виявляється і в оцінці самих українських і московських жінок:

*Усі ми ріжемо словами,
а тут жінки плохі,
вони бояться [10 : 370].*

До кола правил, які викликають подив і обурення в Оксани, долучається усвідомлення зневаги, яку має московське оточення до чужих, передусім українців.

Процес занепаду української самосвідомості й, відповідно, втрату національної ідентичності відображено через колізії, пов'язані з персонажами родини Степана. Батьки Степана у свій час обрали життя в Москві, як стверджує Степан, для того, щоб допомагати українцям, «єднаючи для них цареву ласку» [10 : 351]. Батько став боярином, а Степан перебрав від нього боярство як атрибут правлячого стану. Проте

реальної влади, незважаючи на високе звання, він не має, про що є не одна згадка у творі: у посольство до України його посилають під наглядом, старший боярин вважає звичайним цілувати його дружину, цар називає «холопом Стьопкою». Попри всю таку зневагу, Степан не раз демонструє належність саме до московського світу, асимілюючи світогляд та національну ідентичність, що виявляється в діях та діалогах з Оксаною. Степан відмовляється втікати з Москви, до чого закликала Оксана, під час повстання Дорошенка забороняє спілкуватися з рідними та знайомими. Ключовою для розуміння сутності Степанової колаборації через довге життя в Москві, є сцена, в якій Степан віддає супліку від Гостя з України п'яному цареві, тим самим фактично відмовляючись допомогти українцям. Кульмінаційним виявом усвідомлення втрати чоловіком української національної ідентичності є сцена, в якій Степан пропонує хворій Оксані поїхати на прощу в Україну. Монолог Оксани виразно свідчить про прірву світоглядів та вияв московської ментальності, якої набуває Степан:

*Сидів-сидів у запічку московським,
поки лилася кров, поки змагання
велося за життя там, на Вкраїні, –
тепер, як «втихомирилось», ти їдеш
туди ясного сонця заживати,
що не дістали руки загребуці,
та гаєм недопаленим втішатись.
На пожарині хочеш подивитись,
чи там широко розлилися ріки
від сліз та крові? [10 : 372].*

Трагізм конфлікту полягає в тому, що Степан і Оксана залишаються подружжям, у якому обидва кохають одне одного. Оксана і засуджує обох у бездіяльності. Для підсилення ідейного навантаження твору авторка використовує образ шаблі, що заіржавіла у піхвах:

*У батенька була така шабля...
вони її закинули... ми з братом
знайшли... в війну побавитись хотіли...
не витягли... до піхви прикипіла...
заржавіла. Отак і ми з тобою...
зрослись, мов шабля з піхвою... навіки...
обоє ржаві... [10 : 373].*

Отже, функціонал опозиції *свій/чужий* у драматичній поемі «Бояриня» полягає передусім у розкритті відмінностей українського та московського буття на різних рівнях – від побутового до національного. Аспект етноімагології охоплює практично всі сфери українського і російського буття від приземленого хатнього сімейного до національно-філософського. Вектор *свій/чужий* окреслює Москву як ворога, а опозиція *свій/чужий* виявляє, що конфлікт так і залишиться непримиреним, оскільки «чужий», тобто Москва, не визнає ніяких прав українців. Московія

відверто і послідовно їх нищить. Той, хто обирає життя в Москві, асимілюється до її законів, звичаїв, традицій побуту, втрачаючи українське. Ситуація влучно характеризується фразеологізмом, який вживає мати Степана:

З вовками жий – по-вовчи виї [10 : 353].

У творі виразно звучить застереження щодо втрати української національної ідентичності в московському середовищі. Показово, що будь-як виступи проти Москви дуже жорстоко караються нею. У драматичній поемі максимально чітко розкривається сутність Москви, маркованої як «чужий», у ставленні до України: загарбницька політика, вимога повної асиміляції на всіх рівнях від побутового до світоглядного, надзвичайна жорстокість, відвертий шовінізм. З іншого боку у творі підкреслюється віра в те, що українці знову зберуться «до бою».

4. ВИСНОВКИ. Проведений аналіз показав значущість опозиції *свій/чужий* та її широку презентацію у драматичних творах Лесі Українки.

Діалектика етноімагологічної структури *свого/чужого* у драматичних творах Лесі Українки представлена на різних рівнях протистояння: мистецько-культурному, національному, філософському. Конфлікти реалізуються передусім через особистісні та ідейні колізії. Персонажі-протагоністи виступають носіями загальнолюдських та національних цінностей: свобода, високе, справжнє мистецтво, національна ідентичність тощо. Натомість категорія чужого представлена часто протилежними цінностями: залежність, прагматичність, байдужість, національне та культурне поневолення. Характерною особливістю вияву відповідних категорій є їх зв'язок із категорією оцінки, яка може варіюватися протягом твору, створюючи окрему парадигму.

Ситуація взаємин *своїх/чужих* визначається актуалізацією концепту непримиренної боротьби, часто без можливості примирення. Важливо, що конфлікти у більшості випадків залишаються відкритими, що може безпосередньо пов'язуватися із українською історією та культурою межі ХІХ і ХХ століть.

Образ *чужого* осмислюється як передусім я образ ворога, оцінюється як негативний, хоча в такому ставленні можливі трансформації, пов'язані із тим, що *чужий* або підтверджує свою опозицію відповідними діями та вчинками, або відмовляється від цієї опозиції, переходячи в категорію *свого*. Для драматургії Лесі Українки домінантним є утвердження ситуації непримиренності центральних персонажів із світом та діями ворогів.

Колаборація з ворогами послідовно засуджується, а відмова від боротьби так чи інакше карається. Персонажі часто діють із позицій суворого морального максималізму, який не передбачає примирення із ворогами-чужими. Означена поляризація персонажів зумовлюється

протилежністю, граничною опозицією тих ідей, виразниками яких є дійові особи.

У перспективі дослідження опозиційної структури *свій/чужий* у художньому світі творчості Лесі Українки з позицій відображення етноімагології як атрибутивного модусу може бути продовжене.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ : Либідь, 2001. 261 с.
2. Гаврилюк І. Основні підходи до вивчення феноменів свій і чужий у сучасній лінгвістиці. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2015. № 3. С. 67-71.
3. Годік К. Концепція деструктивної особистості в драматургії Лесі Українки. *Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції «Ідеологія національної аристократії» (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)*. Львів, 2021. С. 31-36.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Київ : Критика, 2009. 448 с.
5. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
6. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006, 498 с.
7. Калашник В. Мовна репрезентація зіткнення етнічних концептосфер у драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня». *Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. Вип. 21. С. 339-343. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uks_2012_21_26
8. Киридон А. Диспозиція «Свій-Чужий-Інший» як смисловий маркер соціокультурного простору. *Українознавство*. 2015. № 2. С. 33-43. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2015_2_8
9. Косач-Кривинюк О. П. : Леся Українка : хронологія життя і творчості. Укр. Віл. Акад. Наук у США. Нью-Йорк, 1970.
10. Леся Українка. Бояриня. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 2008. С. 317-378.
11. Леся Українка. Вавилонський полон. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/UPoloni.html>
12. Леся Українка. В дому роботи, в країні неволі. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/VDomuRoboty.html>
13. Леся Українка. Оргія. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/Orgija.html>
14. Леся Українка. Осіння казка. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/OsinKazka.html>
15. Леся Українка. Три хвилини. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/3Xvylyny.html>
16. Леся Українка. У пущі. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/UPusci.html>
17. Масенко Л. У Вавилонському полоні. Теми національної неволі у драматургії Лесі Українки. Київ : Соняшник, 2002. 151 с.
18. Матющенко А. В. Час героя : Українська драматургія першої третини ХХ століття. Київ : Фоліант, 2004. 124 с.
19. Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. Київ : Наукова думка, 1992. 629 с.

20. Набитович І. Протиставлення психокультур українців та росіян у драмі Лесі Українки «Бояриня». *Roczniki Humanistyczne*. Lublin, 2012. Т. LX, zeszyt 7. С. 51-73.
21. Одарченко П. В. *Лесья Українка : Розвідки різних років*. Київ : Видавництво М. П. Коць. 1994. 126 с.
22. Приліпко І. Конфлікт «Свій-Чужий» у драматургії Лесі Українки: етнонаціональний та світоглядний аспекти. *Слово і Час*. 2021. № 1. С. 22.
23. Скупейко А. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки : монографія. Київ : Фенікс, 2006. 414 с.
24. Стернічук В. Б. Лобанова С. І. Епітекст як інтертекстуальна гра «свій – чужий» / *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2017. Вип. 64 (2). С. 136–139. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2017_64\(2\)_51](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2017_64(2)_51)
25. Сулятицький М. Особливості трансформації загальнокультурної традиції в драматичних поемах Лесі Українки. *Дивослово*. 2000. № 11. С.4-6.
26. Турган О. Українська література кінця XIX початку XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). Київ, 1995. 172 с.
27. Шевельов Ю. Літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 367 с.

REFERENCES

1. Aheieva V. *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii*. Kyiv : Lybid, 2001. 261 s.
2. Havryliuk I. *Osnovni pidkhody do vyvchennia fenomeniv svii i chuzhyi u suchasni linhvistytsi*. *Naukovyi visnyk Skhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. 2015. № 3. S. 67-71.
3. Hodik K. *Kontseptsia destruktivnoi osobystosti v dramaturhii Lesi Ukrainky*. Zbirnyk naukovykh prats za materialamy vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Ideolohiia natsionalnoi arystokratii» (na poshanu 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky). Lviv, 2021. S. 31–36.
4. Hundorova T. *Provlennia Slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu*. Kyiv : Krytyka, 2009. 448 s.
5. Zabuzhko O. *Notre Dame d'Ukraine : Ukrainka v konflikti mifolohii*. Kyiv : Fakt, 2007. 640 s.
6. Zborovska N. *Kod ukrainskoi literatury. Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury : monohrafiia*. Kyiv : Akademvydav, 2006, 498 s.
7. Kalashnyk V. *Movna reprezentatsiia zitkennia etnichnykh kontseptosfer u dramatychnii poemi Lesi Ukrainky «Boiarynia»*. *Ukraina : kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*. 2012. Vyp. 21. S. 339–343. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uks_2012_21_26
8. Kyrydon A. *Dyspozytsiia «Svii-Chuzhyi-Inshyi» yak smyslovyy marker sotsiokulturnoho prostoru*. *Ukrainoznavstvo*. 2015. № 2. S. 33–43. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2015_2_8
9. Kosach-Kryvyniuk O. P. : *Lesia Ukrainka : khronolohiia zhyttia i tvorchosti*. Ukr. Vil. Akad. Nauk u SShA. Niu-York, 1970.
10. *Lesia Ukrainka. Boiarynia. Ukrainka Lesia. Poeziia. Dramatychni tvory*. Kyiv : Naukova dumka, 2008. S. 317-378.
11. *Lesia Ukrainka. Vavilonskyi polon*. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/UPoloni.html>

12. Lesia Ukrainka. V domu roboty, v kraini nevoli. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/VDomuRoboty.html>
13. Lesia Ukrainka. Orhiia. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/Orgija.html>
14. Lesia Ukrainka. Osinnia kazka. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/OsinKazka.html>
15. Lesia Ukrainka. Try khvylyny. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/3Xvylyny.html>
16. Lesia Ukrainka. U pushchi. URL : <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/UPusci.html>
17. Masenko L. U Vavylonskomu poloni. Temy natsionalnoi nevoli u dramaturhii Lesi Ukrainky. Kyiv : Soniashnyk, 2002. 151 s.
18. Matiushchenko A. V. Chas heroia : Ukrainska dramaturhiia pershoi tretyny KhKh stolittia. Kyiv : Foliant, 2004. 124 s.
19. Moroz M. O. Litopys zhyttia ta tvorchosti Lesi Ukrainky. Kyiv : Naukova dumka, 1992. 629 s.
20. Nabytovych I. Protystavlennia psikhokultur ukrainsiv ta rosiiian u dramy Lesi Ukrainky «Boiarynia». Roczniki Humanistyczne. Lublin, 2012. T. LX, zeszyt 7. S. 51-73.
21. Odarchenko P. Lesia Ukrainka : Rozvidky riznykh rokiv. Kyiv : Vydavnytstvo M. P. Kots. 1994. 126 s.
22. Prylipko I. Konflikt «Svii-Chuzhyi» u dramaturhii Lesi Ukrainky: etnonatsionalnyi ta svitohliadnyi aspekty. *Slovo i Chas*. 2021. № 1. S. 22/
23. Skupeiko L. Mifopoetyka «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky : monohrafiia. Kyiv : Feniks, 2006. 414 s.
24. Sternichuk V. B. Lobanova S. I. Epitekst yak intertekstualna hra «svii – chuzhyi» / Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademiia». Seriiia : Filolohichna. 2017. Vyp. 64 (2). S. 136–139. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2017_64\(2\)_51](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2017_64(2)_51)
25. Suliatytskyi M. Osoblyvosti transformatsii zahalnokulturnoi tradytsii v dramatychnykh poemakh Lesi Ukrainky. *Dyvoslovo*. 2000. № 11. S.4-6.
26. Turhan O. Ukrainska literatura kintsia XIX pochatku XX st. i antychnist (Shliakhy spryiniattia i zasvoiennia). Kyiv, 1995. 172 s.
27. Shevelov Yu. Literaturoznavstvo. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2009. 367 s.

Наталія Яременко,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
e-mail: yartala28@gmail.com
orcid.org/0000-0003-2834-0894

ПАРАМЕТРИ МОДУСІВ СВІЙ / ІНШИЙ / ЧУЖИЙ В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО "САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ"

1. ВСТУП. Сучасний складний світ в умовах глобалізації, коли представники різних культур живуть пліч-о-пліч, вимагає від людства реалізації вагомих цінностей: толерантності, відкритості, вміння вести діалог, втілювати в реальність принципи партнерства. Це можливо тільки за умови досягнення особою власної ідентичності, поваги до свого народу, до іншого та його унікальності, вміння протистояти чужому. Геополітична ситуація в Україні змушує глибоко вивчати специфіку цивілізаційних виборів, що постали перед країною і світом останнім часом. Чи не найгострішою, власне, і є проблема ідентичності, яку людська спільнота прагне вирішити протягом століть.

Ідентичність створюється в процесі ототожнення, апелюючи до антонімічних категорій *свій/інший/чужий*, що закорінені, на нашу свідомість, не лише через етно-, а й через соціальні (або і політичні) модули. Відтак дискурс ідентичності постає як один із найактуальніших у полі зору сучасного українського літературознавства, яке переважно зосереджує увагу саме на етнофакторах. Модули національних культур освоюються в колі інтересів літературної імагології, оскільки “<...> для успіху будь-якого спілкування – міжособистісного чи міжкультурного – важливе значення мають взаємні уявлення його учасників одне про одного – як пізнання себе через власне Я та через сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого – як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера” [3: 349]. Образи *інших/чужих* народів, культур, країн, осередків, спільнот, характеризують також суб'єкта сприйняття, його систему пріоритетів як свою. Цей дискурс висвітлено в напрацюваннях З. Алієвої, В. Будного, М. Ільницького, Д. Наливайка та інших науковців. Так, В. Будний слушно зазначає, що імагологія виступає багатовекторною системою споріднених наукових дисциплін, які зосереджені на вивченні історичних, соціологічних, культурологічних, психологічних, політологічних аспектів тих образів, за участю яких учасники комунікації сприймають самі себе й партнера. Дослідник також наголошує, що імагологія як напрям літературознавства обирає чітко окреслений спектр дослідних завдань: прагнучи не випускати

з поля зору мистецьку образність як таку, вона зосередилася на національних образах – літературних моделях інших етнокультур [4 : 349].

Розрізнення модусів *свій/інший/чужий* відбувається у процесі ідентифікації та розрізнення за різними параметрами. *Інший* розглядається як такий, що відрізняється від *автообраза*, але не протистоїть йому. *Чужий* же, за Ю. Кристевою, – сторонній, загрозливий, небезпечний, такий, що протистоїть ментально, психологічно, духовно [9 : 162]. Таким чином модуси групової ідентичності *чужого* формуються в тому числі й на основі соціальних стереотипів, про які йдеться зокрема в працях Г. Тешлера, Е. Еріксона, Дж. Теренера, Д. Пажо та ін. Вони розглядаються як сторонні або ворожі по відношенню до чітко окреслених груп, долучення до яких обмежене.

Значний інтерес з цього погляду становить творчість митців МУРу, з якою український читач отримав можливість познайомитися на початку 90-х років ХХ століття. Творчий доробок І. Багряного, як і художні тексти В. Барки, У. Самчука, Є. Маланюка Т. Осьмачка та інших письменників-емігрантів, стали першими внесками в процес реінтерпретації української історії, осягнення глибини трагічних подій, у які поринула Україна. Осмислення проблеми ідентичності постає в центрі уваги в літературі українського зарубіжжя, зокрема у творах письменників Мистецького Українського Руху, який, як зауважено О. Міллер, був результатом історичного, культурного та особистісного “шоку” і консолідував зусилля митців задля віднайдення відповідей на питання “Хто Я?” [14 : 14]. Осередок, що об’єднав українських письменників-емігрантів у 1945 році, спрямував їхні зусилля на створення української літератури за межами материзни для відродження національного духу, осмислення помилок, віднайдення глибинних внутрішніх зв’язків, творчого засвоєння кращих здобутків вітчизняного та світового письменства.

Одним із найактивніших учасників організації був І. Багрянний. Художнє мислення митця розкривало синкретизовані потенції жанрової та стильової своєрідності української літератури середини двадцятого століття. Вивчення романістики митця започатковано ще його сучасниками, які акцентували на протестному характері творчості митця, тяжінні до неоромантичної стилістики, прагненні охопити широкий контекст для осмислення. Так, деякі критики звертали увагу на природу прози І. Багряного. Л. Луців відзначав, що роман “Сад Гетсиманський” містить значну кількість публіцистичних вкраплень, які, на думку критика, не мають великої художньої цінності [12 : 472]. У праці Ю. Лободовського, зауважено, що автор роману “Сад Гетсиманський” свідомо включає в текстове поле твору “деталізовані, широкі ліричні відступи, анекдотичні ситуації”, чим розпорошує увагу читача. При цьому літературознавець відзначає неабиякий оптимістичний пафос роману, вдале використання

“шибенецького гумору, що полегшує сприйняття усіх в'язницьких жахів” [11 : 866].

Своєрідним експериментом синтезу авторського сюжетотворення, “в'язничних мемуарів доби Єжова” й художнього узагальнення назвав роман “Сад Гетсиманський” Г. Костюк, на думку якого, заглиблення автором у спогади є дещо надмірним, знижує художню вартість тексту, хоча й транслює надзвичайно цінний досвід митця [7 : 548]. Подібні зауваги щодо заглиблення в мемуаристику зроблено й у розвідках І. Кошелівця [8 : 9.], Ю. Мулика-Луцика [17 : 457] та інших дослідників.

Сучасні літературознавці як от: С. Кобут [6], Н. Лисенко-Ковальова [10], Х. Макарадзе [13], Л. Михида [15] та інші, вивчаючи прозу І. Багряного, відзначають цінність деталізації історичних концептів, відтворених у прозі митця. Дослідники наголошують, що саме роман “Сад Гетсиманський” постає багатим джерелом для аналізу в різних аспектах. Вагомим, зокрема, вважається можливість простежити джерела творчості автора, спостерегти елементи автобіографізму, досягнути природу образності в романі, систему символів, поезику, композиційну своєрідність твору тощо. Як слушно зауважено М. Ткачуком, прозовий доробок І. Багряного “<...> будується на гуманістичній філософії екзистенціалізму, відтворюючи складне буття людини за умов наступу тоталітаризму на духовний світ особи” [19, с. 268].

Написаний І. Багряним у 1950 році й виданий у Новому Ульмі (Німеччина) роман “Сад Гетсиманський” став своєрідною Книгою Буття, де розкривається сутність протистояння екзистенцій у найгостріших їхніх проявах, не уникаючи заглиблення в ідеологічну складову зображуваного, є яскравим художнім конструктом, який відтворює потворність радянської репресивної системи, що панувала в країні пролетарської диктатури.

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – дослідження специфіки художнього вираження модусів *свій/інший/чужий* в романі І. Багряного “Сад Гетсиманський”.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

3.1. Модус *свій* як вагомий елемент структурування художнього світу роману І. Багряного “Сад Гетсиманський”. Сценарій, у межах якого розгортається антиномія *свій/чужий* у досліджуваному романі вибудовано на основі соціокультурного протистояння, доповнено модусом *інший*, який не вступає у конфлікт, але демонстративно увиразнюється в оповідному полотні твору.

Неоромантична стилістика, у межах якої розгортається творча парадигма І. Багряного, тяжіє до критичної аксіологічної поляризації образів. Така нарративна модель репрезентує модус *свій* як такий, що постає в полі самоідентифікації та позитивного оцінювання, відтак *чужий* – у

негативному. Оскільки в основу роману “Сад Гетсиманський” покладено гостре соціальне протистояння, то й поляризація персонажів переважно проявляється саме в соціальному вимірі. Герої, що прагне вибороти екзистенційне право залишатися людиною (Андрій Чумак, його батьки, брати та сестра, ув’язнені, яких автор називає “Січ ворохобна”), входять до складу смислового ядра модусу *свій*, що базується на зв’язках із з Я-образом і проявляється як близьке по духу, схоже, зрозуміле, належне до спільної групи.

І. Багряному властивий дар бачити красу людини у її порухах, діях, думках. Тому персонажі його творів – це не лише конструкти карально-обмежувальної системи тоталітаризму (її жертви або кати), а й уособлення переможних у боротьбі з жорстоким режимом сил. Провідний конфлікт твору обумовило глобальне протистояння природного прагнення людини до свободи та обмежень тоталітарної системи. Так, Андрій Чумак, головний персонаж роману – це людина неординарна, вольова, морально досконала, здатна вести боротьбу із абсолютним злом, пережити тортури, зневіру й приниження. Події у творі подаються крізь призму його свідомості. Власне Андрій Чумак є Я-героєм, що максимально близький до подій, про які йде мова у творі, і при цьому мінімально віддалений від автора, але не ототожнений із ним. Його можна вважати *alter ego* автора, бо митець проводить свого героя крізь випробування у надскладних ситуаціях, які долав і сам.

Андрій Чумак, довершений морально й фізично, вихований на високоморальних зразках української родинної етики ще в дитинстві, поклявся *“всім своїм еством любити добро й ненавидіти зло”* [1 : 34]. Для героя найважливішою є здатність людини творити саму себе і світ, обирати модель майбутнього. У цьому для нього й полягає сутність свободи. Така інтерпретація модусу “свобода” суголосне з тим, як його подає філософія екзистенціалізму, наголошуючи, що воля людини може зберігатися за будь-яких умов і проявляється в можливості робити вибір. Слушною в цьому плані видається позиція І. Дзюби, який відзначив, що герої І. Багряного перманентно перебувають у межових ситуаціях. При цьому, щодо настроєвої палітри персонажів науковець зауважив, що “праматерією їх душі не є безнадійність, тривога, розпач. Навпаки, вони борються, вони вірять в перемогу і навіть досягають її. Герої Багряного, як і він сам, переходять, навіть живуть у садах гетсиманських. Але до них прилітає янгол з чашею потіхи й підбадьорення” [5: 13].

Відтак Андрій Чумак не сприймається як жертва обставин, що склалися. Він свідомо вступає у двобій із світом, який сприймається як низове потойбіччя. Він свідомий не лише своєї сили, а й слабкості. Узявши на очах слідчих із рук конвоїра кухоль із солодким чаєм, Андрій *“<...> зненавидів себе за слабодухість, сам собі став противним, нікчемним”* [1 : 79]. Йому хотілося гордо кинути шматок хліба на підлогу, але тверезий

розум змусив стриматися: “<...> *мушиш з’їсти, щоб витримати*” [1 : 80]. Повернувшись із першого допиту герой усвідомив, що був на пів крока від поразки, що сили для протистояння майже вичерпані: “<...> *великий клубок, що стояв коло горла, раптом вибухнув і буйні сльози полилися йому з очей. Він весь стинався від плачу, слухаючи, як там, за щитком, на волі горобці зустрічали сонце, зчинивши тріумфальний писк на каштані. Він вже не володів собою і рештками сил плакав, знаючи, що його ніхто не бачить... «Брати мої! Брати ж мої!»* [1 : 91]. Хвилинна слабкість, розпач, зневіра у свої сили згодом минули. І хоч надії на повернення у світ “за щитком” не було, внутрішній стан героя поступово стабілізувався.

Портретні деталі дають можливість оповідачеві не лише візуалізувати персонаж, а й відтворити візію його особистості. Так, у романі через деталізоване портретування зображено процес трансформації героя: “*Андрій уже зробився, як тінь, і ніхто з друзів не зміг би його впізнати. Навіть мати рідна. У нього, колись такого сильного, вже тремтіли кінцівки, мов у розбитого паралічем, і весь час наморочилась голова від утоми й недокрів’я. Він уже став не те що неврастеником, він став істериком і лише безумним напруженням волі ще сяк-так тримав себе в руках. Ні, не напруженням. Його тримала й його волю підстьобувала безодня зненависті, що прогресивно зростала, а з нею прогресивно зростала упертість*” [1 : 92]. Герой, змучений тортурами, ослаблений від голоду й утоми, критично оцінює свій стан. Він констатує порушення кінестетичних (“тремтіли кінцівки”, “паморочилося в голові”) та емоційних (“став істериком”) реакцій.

Сила характеру Андрія Чумака проявлялася в кожному акцентному епізоді. Характерним у цьому сенсі був випадок, коли в’язнів камери ч-49 перевели з Раднаркомівської в Холодноярську тюрму. Герой намагався навчити своїх друзів по нещастю арештантської грамоти, щоб підтримувати зв’язок із мешканцями сусідніх камер. Однак для цього потрібен був папір або щось подібне. Чумак уперто шукав вихід із ситуації, що склалася: “*Він був феноменально упертою людиною, для якої не існувало речей неможливих, він не визнавав їх. Що значить неможливо? Як не існувало й поняття «не вмію»* [1 : 133]. Андрій знайшов феноменальний вихід. Він використав гумові калоші, як грифельні дошки, покриваючи їх крейдою зі стіни і вже по білому можна пишучи загостреним сірником. Оповідач зазначає, що винахід був справді геніальним: “*Лінії були чорні, чіткі, яскраві. Можна було писати й навіть малювати з найтоншими нюансами!*” [1 : 133]. Це стало справжнім “проривом”, камера “зажила”, адже в’язні могли тепер писати, малювати і навіть грати в шахи.

Найболючішим для Андрія було усвідомлення дисонансу між вимріяною картиною “світлого майбутнього” і реальним буттям у країні рад. Герой із “маніакальною затятістю”, яка дивувала і напружувала навіть слідчих, змагався із молохом тоталітаризму. Як слушно зауважено

М. Шлемкевичем, більшість персонажів роману не просто вірять у перемогу, а й діють так, щоб “<...> вийти з екзистенційних криз, з темряви безнадійності й розпуки» [21 : 43]. Андрієві Чумаку вдалося зберегти в собі людське начало, що проявилось, зокрема, у здатності прощати й проявляти доброту навіть до ворога. Прикладом прояву такої потенції став епізод його зустрічі зі слідчим Олексієм Копаєвим, якого кинуто у в'язничну камеру, де був і Чумак. Усвідомлюючи, що кат стає жертвою, герой намагається почути людину, яка зламалася під впливом системи, “потрапила в чортове колесо й не може з нього вискочити” [1 : 518]. Прищеплені з дитинства християнські принципи, попри декларування своєї “невіри” в Бога, допомагають Андрієві зрозуміти і навіть простити ворога, який щиро кається у своїх злочинах.

Серед персонажів роману “Сад Гетсиманський”, маркованих як *свої*, у першу чергу виділяються члени родини Чумаків, що постають як складові сакрального коду роду. Оповідач концентрує увагу на неоціненних зв'язках між членами сім'ї: батьком, матір'ю, сестрою, братами.

Очілником роду є батько, Яків Чумак, на поховання якого приїжджають брати: “кремезний бравий командир” Микола, “орденоносець” Серьога, “Чорноморського флоту моряк і парторг” Михайло, “інженер і арештант” Андрій. Характеристика патріарха подається через портрет, який намалював Андрій “хоч і по-дилетантськи, але натхненно, з Божою іскрою” : *«На покуті, залитий сонцем, під сліпучою синявою неба сидів старий Чумак. Посміхався в своїй довгий запорозький вус, як це він робив завжди. Монументальний, кремезний і могутній, як сама земля, коваль Чумак. Руки були намальовані широченними мазками і недокінчені, грубі необтесані ковальські руки»* [1 : 24]. Портрет сприймається як іконічний образ. Фокус художника сконцентровано на деталях, що увиразнюють життєве амплуа героя, залучаючи епітети з оцінним ефектом: *«монументальний», «кремезний», «могутній», порівняння «як сама земля»*. Оповідач свідомо вдається до актуалізації архетипного образу “мудрого старого”, який транслює мотив єдності роду та передачі наступному поколінню засадничих принципів світосприйняття, уявлень про добро і зло, систему цінностей. Крім того, старий Чумак утілює ідею неперервності козацької слави. Саме батькова настанова для братів “триматися разом” створює баланс і дає можливість Андарієві тримати рівновагу у найважчі моменти.

На перебіг подій і думок, трансльованих у романі, екстраполюється розгортання біблійного сюжету про Каїна й Авеля. Найбільшим жахом для Андрія Чумака є припущення, що його зрадили рідні брати, з якими й нього були не лише кривні, а й духовні зв'язки. Слідчі свідомо створюють такі умови, за яких молодший Чумак мусить повірити у відступництво найрідніших. Головний персонаж «намагається заперечити таку можливість зради, адже його брати зовсім не схожі на Каїна, брати, як і

Андрій, належать до одного роду Чумаченків, у якому не може бути зрадиництва» [2 : 49.]. Безпосередня взаємодія головного персонажа та братів відбувається на початку й у кінці роману, утворюючи своєрідне сюжетне кільце, яке посилює наративне начало основної сюжетної лінії. При цьому подумки Андрій весь час повертається до минулого, згадує дитинство. Саме спогади про “золоте дитинство” живлять душу героя у найважчі миті, бо є складовими “нормального” життя. Для родини Чумаків природним є нерозривний, майже сакральний, зв’язок, вірність один одному, збереження родових чеснот. Брати з дитинства були згуртовані, довіряли один одному. Така близькість і тотожна система ціннісних орієнтирів дали їм можливість протистояти світу абсурду та пройти усі неймовірні випробування: “Брати стояли біля нього муром, і Андрій тримався за них всім серцем” [1 : 101]. Відтак, найбільшим страхом для героя був страх втрати цей зв’язок, розчаруватися в найрідніших: “<...> панічно боявся чорного провалля, куди полетить цю віру втративши” [1 : 169]. У його свідомості весь час болісно зринало питання “хто зрадив?”. Відтак реакція Андрія на розповідь Копаєва, що перебував свого часу в камері з братами, була радісна, він відчув неабияке полегшення, бо “<...> віра в братів була не марна” [1 : 528]. Навіть смертний вирок сприйнявся героєм у позитивному ключі, бо віра у непереможність духу братів дала йому сили перемогти в межовій ситуації. Відтак дещо оксюморонно виглядає сцена суду, де, вислухавши “розстрільний” вирок, герої раділи, адже «найстрашніший тягар сповз з їхнього серця, бо честь роду збережено» [1 : 528].

У парадигму модусу свої варто включити й образ священника Української автокефальної церкви Петровського, який своїм життям утверджує християнські догмати, зберігаючи вірність Христовому вченню, уявленням про честь і совість. Персонаж демонструє наявність потужного внутрішнього потенціалу, що унеможливає бажання “розколотися”, зрадити, проявити слабкість. Сили для цього Петровському дає беззастережна віра в Бога. Зрештою, він постає справжнім мучеником, адже “<...> сидить скоро рік у цих мурах, ходить по всіх сферах новітнього цього пекла, носить по тому пеклу своїх вісімдесят років і свою гилу, притримуючи її руками, і зовсім не вимагає ні від кого ані співчуття, ані зрозуміння свого мучеництва» [1 : 221]. З точки зору оповідача цей персонаж наділений неабиякою величчю, заслуговує поваги. Він щиро співчуває і побивається через стражання Давида та Андрія, наче не помічаючи власного болю від нестерпних тортур: “<...> з огляду на його гилу, Петровського змушували стояти довгими годинами, стрибати, бігати по кімнаті, сидіти на ріжечку, а то ще й читати напам’ять всенощну службу божу. Ну й, звичайно, катували морально, принижували. Але це все були легкі тортури з “огляду на його старість” [1 : 135]. Оповідач зауважує, що скромна мужність священника свідчить про щирість його віри в Христа, про муки якого Петровський стиха розповідав

директору Харківської гімназії Кулиничу, який “розколовся”, обираючи швидку, на його думку, смерть замість тортур і приниження.

3.2. Етичний аспект проблеми осягнення феномену *іншого* в романі І. Багряного “Сад Гетсиманський”. В умовах мультикультурного світу праці сучасних імагологів у першу чергу зосереджуються на специфіці мистецької реалізації етнокультурної ідентичності, осмисленні сутності модусів *іншого* в межах і за межами етно-соціальної рами. При цьому він сприймається як багатопланова змінна система, що поєднує в собі емоційні та ментальні компоненти, стереотипні й диференційовані ознаки. Компонування цих характеристик обумовлене світоглядом суб’єкта сприйняття, його досвіду взаємодії з представниками й артефактами іншої культури та соціальних осередків, мірою міфологізації свідомості. За Х. Дізеринком, *інший* може корелювати із модусом *свій*, за умови співвіднесеності з “нормою”.

У полі роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” обмежувальним конструктом є тоталітарна система, що деформувала людський Універсум і змушувала індивіда постійно перебувати в умовах межової ситуації, вибудовуючи тим самим конструкт *свій/інший/чужий*. При цьому оцінним вектором часто постає не етнохарактеристика, а морально-етичні константи. З точки зору Л. Лейрсена, в основі ідентичності лежить суб’єктивне відчуття тотожності й цілісності, яке певним чином співвідноситься з самоусвідомленням унікальності індивіда й із солідаризацією з ідеалами осередку. Групова ідентичність, вважає дослідник, ґрунтується на єдності групи, яка утворюється завдяки превалюванню колективних відмінностей над особистісними [24 : 338].

Зразковими в цьому плані є персонажі, які змушені перебувати в камері ч. 49: махновець Охріменко, комбриг Васильченко, професор медицини Литвинов, штурман на прізвисько “Кровавая піца”, колишній командир червоних партизанів орденоносець Васильченко, поляк Гловацький та інші. Вони протистоять каральній машині, ворожим *іншим (чужим)*, прагнучи зберегти свої ідеали. Слід відзначити, що етнічний склад гурту різний, є представники різних національностей, але більшість ув’язнених – це українці.

Спочатку автор робить своєрідний екскурс, знайомить читача з учасниками оповідного конструкту. Про кожного із двадцяти восьми мешканців камери, в якій було ув’язнено Андрія, розповідається коротка історія, в якій окреслюється їхня історія, життєва місія, досягнення. Охріменко, “*сусід зліва – волохатий, буквально саженого зросту й тяжкої комплекції велетень, голюнький, в чому мама родила, зарослий кучерявим волоссям по всьому тілу, з банькатими, налитими кров’ю очима. Справжній Голіят*” відверто й щиро розповідав Чумакові про кожного із товаришів по нещастю [1: 29]. Портретуючи цього персонажа, митець залучає оксюморонні поєднання оцінних епітетів: “Голіят тяжкої

комплексії”, “печальний Голіят”, “велетен з налитими кров’ю очима” – “голюнький”, “у чому мама народила”, що видається Чумакові “наївною й тяжко скривдженою дитиною”. Так проявляється сутність характеру Охріменка: сповнений протиріч, сильний, відвертий, щирий, якоюсь мірою наївний. У епізоді, де змальовується повернення Андрія Чумака після першого, чи не найважчого допиту Охріменко постає в зовсім новому ключі. Герой відчув, що: “<...> він прикладає рушник до самісінького його серця, цей печальний і ніжний, як мати, Голіят-Охріменко. Він прикладає зволожений, заспокійливий рушник до його муки, до його спаленої стражданям душі, до набряклого бодем, перегрітого серця. І від того пекучий його сором вищує” [1 : 91]. Порівняння “як мати” характеризує персонаж як людину, наділену високими чеснотами, здатного до потужних проявів емпатії.

Ті, хто був здатен протистояти системі, не лише не ламаються, втрачаючи себе, а й допомагають іншим вистояти. Наділеним такими здібностями у романі постає вірменин Карапетьян, який розважав своїх “сокамерників” смішними історіями. При чому він “розповідав свої історії на перський лад, які в сумі можна б поставити під один заголовок – “Перські мелодії” або “Перські мотиви” [1: 32]. Образ вірменина-оповідача, схожого на “чорта-Мефістофеля”, увиразнюється мовною характеристикою: “Говорив він таким барвистим і оригінальним діалектом, який, на жаль, годі відтворити будь-якою іншою мовою” [1 : 38]. Так, скажімо, мовні партії персонажа ілюструють таку специфічну рису вірменської мови, як відсутність граматичної категорії роду. Персонаж натхненно розповідав про малограмотного й некмітливого чистильника взуття Аслана, який, щоб зупинити нескінченні допити й катування, придумував наївні та, на перший погляд, смішні колізії своєї “повстанської” діяльності.

Оповідки Карапетьяна Андрієм спочатку сприймалися як цинічні й безглузді. Однак із часом Чумак почав усвідомлювати всю глибину абсурду ситуації, в якій опинилися її учасники, а бідолашного Аслана сприймати, як уособлення “багатьох нещасних, пущених на конвеєр безглузної дійсності” [1, с. 39]. Письменник наголошує, що “Карапетьянові «перські мелодії» звучали, як фрагменти дивовижного, чадного сну, або рефлексії звихненої пам’яті божевільного” [1 : 39].

Так, за свідченням директора інституту фізкультури Бунчука, створено “терористичну організацію фізкультурників”, у планах якої було вбивство Косіора. Іванов же, інспектор мисливства, дав свідчення про існування осередка, до якого входили всі відомі йому рибалки й мисливці. Цей трагікомічний персонаж “<...> щиро оповідав про всі свої «контрреволюційні» походеньки, про свої карколомні терористичні плани й замаху, про фабрикування бомб з пляшок і піроксиліну, про корективи, які вносив слідчий в його убогі знання з галузі піротехніки та з галузі саперного

підривного діла” [1: 60]. Письменник зазначає, що камерою котиться сміх, спричинений дисонансом між фактами, суголосними з реальністю, та буттєвими картинами, створеними деформованою енкаведиською уявою, виконує функцію десакралізації ідеологічних догм. Залучаючи в оповідну структуру різні модуси комічного, автор віддає перевагу саме іронії, яка, на думку Л. Мороз, значною мірою відтворює авторську позицію, виступаючи “засобом реалізації суб’єктивно-оцінної модальності” та “віддзеркалює незадоволеність автора навколишнім світом” [16 : 110].

Ситуації абсурду, які є своєрідним проявом духовно-ментальної кризи, деформації у сприйнятті реальності, є найпотужнішим засобом виявлення алогічності й безглуздої сутності радянської каральної машини. В’язниця, як її структурний елемент, у романі часто зображується із використанням засобів комічного. Залучення в художню тканину тексту сарказму, іронії, гротеску уможливає декодування формальних і змістових протиріч, що існували в межах системи. Оповідач наголошує, що сміх ув’язнені “беруть собі за прапор”, “глузуючи й з усієї інквізиції, намагаючись перемогти її покорою, згодою на брехню й підлоту, поглиблюючи ту брехню й підлоту до крайнього абсурду, а потім стаючи геть над нею високо зі своїм сміхом” [1 : 58]. Сміх у романі генерує енергію протистояння, яка утворює химерну, неконтрольовану, спонтанну колективну емоцію. Скажімо, епізод, що змальовує перебування Андрія у “брехайлівці”, куди його запроторили, не давши одягу, голого, відтворив критично абсурдну ситуацію і завершився картиною гомеричного сміху: “<...> вся камера гомерично реготалася. Сміх заразливий. Ті, що недавно пищали й лаялися одчайдушне, стиснуті людським пресом, теж не могли втриматися й пересновували свій стогін корчами сміху” [1 : 60]. Така емоційна реакція, “шибеничний сміх”, є проявом потужного емоційного навантаження, яке проковує потребу вмикання захисних реакцій для відновлення емоційної рівноваги. Щоб вижити в нелюдських умовах, в’язні несвідомо залучали сміх як унікальний інструмент, якого неможливо було контролювати чи приборкати.

Автор “термінології” в’язнів (“чих-пих” – розстріл, “кунді-бунді” – биття по голові, “брехайлівка” – камера для тимчасового перебування, “фабрика-кухня” – в’язниця та ін.) агроном Хома Головченко, “<...> революціонер з ласки Божої, есер з партійної приналежності, націоналіст в душі; родом з славного Тростянця, земляк Хвильового, людина високої ідейності, виключної відданості своєму народові, надзвичайного життєвого оптимізму, безприкладної відваги”, не витримавши тортур і “розколовшись”, ішов із життя сміючись. Він “останні години просидів у цій камері й глузливо потішався над усім, був усе веселий, безтурботний, безмежно презирливий зі своїм сміхом” [1 : 59]. Сміх у зображуваному втілює протестну ідею, поєднуючи її з “універсальним сміхом” (за М. Поповичем) задля створення паралельної, “не ув’язненої” реальності. Репрезентація “шибеничного гумору” часто постає через критичну

антиномію життя / смерть, актуалізуючи алогізми, інтегруючи трагічне і комічне, знижуючи образи використанням ненормативної лексики, зооморфних метафор тощо.

Зразком злого “шибеничного гумору” в романі стали також написи на стінах Холодногорської тюрми: “Єжов не Ягода, весь народ став врагом народа!..”, “Чай Высоцкого, сахар Бродского, Россия Троцкого”. “Прощай, мама!” [1 : 131]. І далі: “Таких написів було скрізь багато. І були вони різної давності й різного характеру – писані олівцями, видряпувані цвяхами, були й рудуваті. Ці написи, як і взагалі масивні, товстелезні стіни цієї тюрми, були заяложені, вкриті плісенью, кіптявою” [1 : 132]. Візуальний образ тюремних стін створює своєрідне полотно, на якому проявляються палімпсести гротескової гримаси пересічного в’язня. Макабричний гумор у зазначеному контексті постає явищем амбівалентним, поєднуючи опозиційні складові: сміх, продукований іронією, сарказмом, та недотичні до смішного теми (біль, втрата, смерть тощо). Іронія, при цьому, використовується для розбудови та інтенсифікації комічності зображуваної ситуації, а сарказм залучається для вербалізації гострої емоційної оцінки зображуваного без апеляції до підтексту. Таким чином парадоксальне поєднання протилежностей створює специфічні комунікативні смисли.

Нездійсненні прагнення арештантів втілювалися в химерні формати, на кшталт “чорного, як циган, густо зарослого щетиною” поета А. Дикого: “А я б, якби мене оце випустили...я б!.. Всю дорогу, аж до самої Холодної Гори... горошину по тротуару... носом котив би! Через увесь Харків!” [1: 94]. Ця фраза містить пародійну картину, яка відтворює буттєву систему, де завуальована філософія дегуманізації людини в умовах тоталітарної системи демонструє нівеляцію особистісного начала, коли влада нехтує природними правами індивіда. Перебуваючи в естетичному полі чорного гумору, персонажі вибудовують альтернативну реальність, яка є не менш абсурдною, ніж та, що в ній вони мусять існувати.

Окремі персонажі в романі сприймаються на рівні стереотипів, які, за висловом Д. Наливайка, є «елементарними, нерідко карикатурними формами образів», що тяжіють до знаковості, є узагальненими уявленнями про групи людей, часто ґрунтуються на упередженнях чи неповній інформації [18 : 102]. Саме в такому форматі у межах концепту *інший* в досліджуваному творі змальовано образ Георгіані, який був “не просто собі грузин, а командувач військ ВЧК-ОГПУ в місті Харкові в революційні роки” [1 : 48]. Образ грузина традиційно у свідомості українця сприймається на тлі міжетнічного взаєморозуміння, проявленого в подібних емоційно-поведінкових реакціях, відбитках картин світу, системі етичних цінностей. Представники цього етносу зазвичай демонструють зразки психокультури суголосні українським: щирість, яскраві емоційні реакції, гордовитість, певна категоричність суджень.

Оповідач у деталях описує першу зустріч із персонажем: “<...> в дверях з'явилася людина в сніжно-білій одежі – якийсь випещений, пихатий красень в майському костюмі, з грузинськими рисами обличчя. Побачивши камеру, він отетерів, вилупив свої й без того банькати очі приголомшено” [1 : 49]. Психофізіологічна реакція персонажа на побачене в камері була подібна до Андрієвої. Однак, якщо Чумак вдумливо оцінив і сприйняв спостережене, спираючись на свій попередній тюремний досвід, Георгіані до першого допиту був упевнений, що потрапив у в'язницю випадково і помилка ця негайно виправиться. Автор підкреслює старання персонажа дистанціюватися від загалу, вважаючи себе “високоідейним членом партії”, що цілком випадково потрапив у середовище “позапартійних троглодитів”, злодіїв, бандитів: “Георгіані тримався підкреслено вороже, відчужено, презирливо – як тримається здоровий серед зачумлених. Його просили роздягатися – він не схотів і категорично обтяв будь-які розмови на цю тему. Так само обтяв розмови про волю, не відповідав на жодні запитання й взагалі не розмовляв. Дивився вовком” [1 : 49].

Гротесковий портрет персонажа виписується через залучення низки характерологічних епітетів, зокрема “сніжно-білий костюм”, “расове грузинське обличчя”, “орлиний ніс”, “чорні смоляні брови”, “білі шкарпетки”, “наманікюрені нігті” та ін. Найбільша частотність повторів, що увиразнюють візуальний образ Георгіані у сполучення “сніжно-білий”. Часом оповідач з іронією називає його “сніжно-білий гість”. Такий підхід до обрисів персонажа спричинений специфікою художньої палітри І. Багряного, що полягає в акцентуванні на колористично-візуальній складовій. Митець інтерпретує матеріал залучаючи, в першу чергу, малярське сприйняття матеріалу, структуроване й трансльоване засобами художнього слова. Білий колір зазвичай асоціюється з чистотою, недоторканністю. У аналізованому ж епізоді “сніжно-білий” набуває негативної конотації і сприймається як контрастний до тла, що його складає сіро червоне: “брудні тіла в'язнів”, “сіра, поплямована блощицями стіна”, “криваві плями на підлозі”. Після допиту відбулася страшна трансформація персонажа. Георгіані здеморалізували, руйнуючи також його візуальні обрисів: замість викоханого, упевненого в собі “совбарина” перед однокамерниками постала людина з “<...> безглуздими, широко витріщеними, розгубленими очима”, з побитого обличчя якої “стікав брудний рясний піт”, чий “сніжно-білий” одяг ряснів “темними – брунатними та чорними – смугами, товщими й тоншими смугами” [1 : 52].

Виборюючи свободу для свідомості, ув'язнені знаходили способи хоч подумки виходити за межі насильницьки обмеженого простору. Такими ментальними мандрівками були “літературні години”, під час яких бранці-інтелектуали (Приходько, інженер Н., Зарудний, Гепнер) перетворювалися на “живі книги”, переказуючи твори класичної світової літератури, задовольняючи непереборну спрагу на “слово мистецьке, літературу, книгу”

[1 : 41]. Герой-оповідач розумів, що такі миті дозволяють *“утекти від сьогоднішнього й від завтрашнього дня до лагідної, до прекрасної, до далекої мадам Боварі, в інший світ, в інше царство – в царство чаклуна й характерника, великого митця й естета Густава Флобера”* [1 : 42]. Подібними “вікнами” в іншу реальність ставали для в’язнів пригоди Трьох мушкетерів, Тіля Уленшпігеля, Дон-Кіхота. Отже *інший* у романі потрактовується як такий, що визнає свободу свого. При цьому “свобода” значною мірою сприймається подібно до гегелівської інтерпретації, як прагнення знайти себе в іншому.

У романі також простежується увага до так званого “єврейського” питання. Автор моделює дві групи персонажів, які за своєю етнічною приналежністю є юдеями. Образ “тихого й замріяного юнака Давида”, якого на підставі безглузвих свідчень (у часи голодомору двадцятих років він отримав пакет американської гуманітарної допомоги) обвинувачено в сіонізмі й участі в підривній організації Паолой-Сіон. Психологічний портрет цього персонажа виписано у пастельних тонах із любов’ю і світлим сумом. Оповідач зазначає, що Давид *“<...> ніколи нікого не скривдив, любив поезію, любив героїку, любив свою матір – любив її ніжно й для неї часто складав вірші, лежучи вночі, а тоді нишком читав їх Андрієві й дивився на нього зволоженими своїми великими очима. Щось в ньому було зворушливо наївне, дитяче. Бідолашний хлопчина мав лице розгублене, безтямне, перелякане”* [1 : 97]. Лексичні повтори “любив”, “зворушливий”, “наївний” функціонують в тексті, акцентуючи на домінантній рисі характеру Давида – його дитинності. Оповідач проявляє особистісне ставлення до персонажа через залучення оцінних епітетів *“бідолашний хлопчина”, “лице розгублене, перелякане, безтямне”, “очі повні дитячого жаху”*. Юнак утратив буттєві орієнтири та намагався дослухатися порад інших в’язнів, старших і більш досвідчених, як от: професор Литвинов чи Приходько. Концептуально-емоційне бачення автора проявлене в портретуванні цього персонажа: *“<...> на його майже дівочий профіль, в якому щось було біблійного, либонь, від тих отроків, що їх вкинуто було в піч вогненну і що в тій печі не згоріли (але ж то була не та піч! В ось цій печі все згорає!), дивився на всю його зігнуту постать тендітну, створену не для тортур, що відповідала й всій його душевній конституції, створеній теж не для тортур, і думав не про поради, думав про щось інше”* [1 : 98].

Андрій, розмірковуючи про ментальну специфіку юдейства, пригадав *“єдиного жида наглядача (коридорного)”*, який вирізнявся з-поміж *“Андрієвих одноплеменців, людей, прославлених репутацією вірних і твердих служак”* [1 : 98]. Герой згадує, що *“жид був зовсім молоденький, такий як і Давид, кучерявий, інтелігентний. Завжди був мовчазний, лише очі дивилися на в’язня чемно <...> . Руки в юнака тремтіли, чоло було вкрите потом і він, забувши, що в камері є в’язень, розгублено викрикував: “Я не можу!.. Я не можу!.. Я не можу!”* [1: 99]. Психологічний портрет персонажа сфокусований на відбитті його поведінкових і сугестивних

реакцій на страждання бранців. Митець, продовжуючи спостерігати прояви душі юнака, наголошує на його щирості й емпатійності: “<...> з того, вигукуваного з самого серця з почуттям сорому, болю, огиди, протесту, “Я не можу!” Андрій зрозумів, що цей юнак з обов’язку служби щойно був присутній при мордуванні людини, й його шляхетна душа не витримала” [1 : 99]. Фразовий повтор “я не можу” чітко окреслює етичну позицію, що її проявляє персонаж.

Унікальним конструктором, у якому реалізовано модус *інший* став гурт в’язнів, розміщених у камері ч.12 Холодногорської тюрми. Потрапивши в це приміщення оповідач збентежено спостерігає епічну картину: “<...> це величезний ярмарок, або мусульманська молельня, або жидівська синагога. Люди сиділи в молитовних позах, здавалось, безкінечними рядами, що губилися в диму, й бубоніли щось, гомоніли, дрімали, щось робили, сварились, співали, божевільне лаялись. Вірмени, жиди, німці, росіяни, а найбільша кількість – господарів цієї землі, українців. Ще були представники інших, непередбачених національностей” [1:172]. Створюючи уявну низку дієслів одного часового виміру (“бубоніли”, “гомоніли”, “дрімали”, “робили”, “сварились”, “співали”, “лаялись”), автор акцентує на хаотичності спостереженого Андрієм у камері руху. При цьому, констатація етнічної приналежності присутніх у приміщенні сприймається як цілісна модель модусу *інший*, до складу якого входять гетерообрази-протагоністи, характерні своєрідністю рис, типових для певної нації. Герой спостерігає дивний світ, “світ у домовині”, який він із болем називає “республікою людішек” [1 : 138]. У межах цього соціального утворення стираються межі етнічних відмінностей і протистоянь, а оприявляються нові грані модусу *інший*, що максимально наближається до свого: “<...> найдемократичніша республіка на планеті, якщо на мить забути про її залежність від світу, що за мурами, й від його церберів. Республіка із своїм урядом, із своєю конституцією, звичаями, фольклором, із своїм побутом, навіть із своєю термінологією, якої не існує там, поза мурами, в тому нереальному вже, втраченому світі <...> із своїм окремим соціальним та національним укладом, – вірніше, інтернаціональним укладом. Бо тут були всі – починаючи вірменськими дашнаками й кінчаючи німецькими щуцбундівцями та турецькими кемалістами” [1 : 138]. Консолідуючим фактором у цьому барвистому осередку була українська мова, яка сприймалася більшістю бранців як державна, та українська пісня, що її співали всі, “навіть перси”.

Семантика модусу *інший* у романі трансформується і може поставати як у контексті модусів *інший* / *свій* так і *інший* / *чужий*. Скажімо, образи в’язнів-зрадників провокаторів Азіка та Узуньяна, “вірменського «аристократа» з золотими зубами” тяжіють до формату модусу *чужий* [1: 140]. Андрій Чумак зіткнувся з ним під час першого знайомства з мешканцями камери ч.49 і одразу побачив їхню ницість (випадок із Ягельським, розподілом харчів тощо). Відтак, уся подальша комунікація з

цими персонажами була взаємно неприязною та сторожкою. “Узуньян позирав злорадно. А Азік позирав перелякано, – злорадство з яким мусив би позирати й він, спасувало перед страхом від тієї картини, що її, очевидно, малювала його уява, дивлячись на Андрія. Ця перспектива, може, чекає й його. І не було в Азікових очах злоби, лише був страх. Страх, що змушував його забути про свої неофіційні обов’язки» [1 : 92]. “Неофіційні обов’язки”, про які зазначає оповідач, власне було сексотство.

3.3. Модус чужий як структурний елемент моделі тоталітарної системи. Антиномія *свій/чужий* є основою у формуванні наскрізної смислової осі, що об’єктивує світобачення письменника та окреслює конфліктність реальностей, що складають його екзистенційну модель. Якщо модус *інший* викликає живий інтерес, цікавість, бажання взаємодіяти, то чужий розкодовується як *ворожий*, той, що заперечує цінності свого, унеможлиблює співіснування. На думку Ж.-Ф. Рейя, модус *інший* (*alter*) може реалізовуватися у декількох форматах: як образ-персонаж, якого оповідач наділяє подібними своїм власним характеристиками (своєрідне не-Я), відрізняється хоч і є учасником взаємодії, чужий (*alius*) – такий, що протидіє, випадає з комунікації в соціальній чи етнічній групі, сприймається як загроза, наближається за змістом до концепту *ворог* [22 : 5].

Позитивна конотація модусу *чужий* загалом не властива. У досліджуваному романі до його складу входять зокрема персонажі представники владної машини із її каральними органами, які за всяку ціну прагнули обмежити свободу особистості аж до нищення в ній людського: Нечаєва, Великін, Фрей, Сергєєв, Донець. Вважається, що ці персонажі мають реальних прототипів. Роман І. Багряного “Сад Гетсиманський” створений на біографічній основі, та вибудований через свідому інтерпретацію соціально-історичних змін, у яких мусив існувати і сам автор, і його сучасники, що й обумовлює жорстке, категорично неприйнятне ставлення до *чужих*. Авторська інтерпретація епохи сталінізму спиралася на низку перифраз, які вибудовують чіткі паралелі з історичними реаліями минулого: “соціалістична галера”, “корабель свавілля й опричнини”, “розгнuzдана опричнина” тощо.

У тоталітарних соціоконструктах після “вождя” найбільшу владу має система каральних органів. Представники цієї системи є носіями ідеології режиму й наділені специфічними рисами, як от: переконаність у власній правоті й безкарності, право на домінування, упевненість у приналежності до суспільної “верхівки”, наділеної сакральними повноваженнями. Ними рухали потяг до влади, кар’єризм і всеосяжний страх. Устами енкаведиста Копяєва, який спершу був слідчим під час першого арешту Андрія Чумака, а пізніше опинився із ним в одній камері як в’язень, автор висвітлює природу “перетворення”: “Все тут зв’язане круговою порукою кров’ю <...> Чи Андрій знає, що це значить зв’язане круговою порукою кров’ю? Це

значить, що все, що працює в НКВД, від начальника починаючи й отими кельнерками-комсомолками кінчаючи, мусіло, бодай раз, бути присутнім при розстрілах! Так, при розстрілах! Ну, а вже при екзекуціях само собою <...> І от тоді кров в'яже, й людина мусить мовчати, й покійно робити все, що їй призначать. А інакше – смерть. І не можна не бити <...>” [1: 517].

Одним із варіантів антиномії *свій/чужий* в романі виступає диспозиція *українське/російське (московське)*. З точки зору Е. Томпсона, існує кілька інваріантів націоналізму. Дослідник кваліфікує російський як агресивний та маніпулятивний, який, накладаючи тавро “винних у націоналізмі” на тих, хто змушений захищатися, виправдовуючи застосування сили, демонструє стратегією колонізаторів [20 : 27].

Яскравою ілюстрацією антигуманності буттєвої ситуації, осмисленої у романі, є епізод відвідин Андрія, закатованого під час чергового допиту, лікарем, якого в'язні назвали «помічник смерті». Оповідач свідомо знеособлює цього персонажа, акцентуючи на його російськомовності: “Людина спитала по-російськи, злегка сюсюкаючи: Кто сдесь бальной?” [1 : 117]. Фонічна деформація створює виразну картину деформації ментальної. Замість виконання гуманної місії з порятунку людей, цей кат у білому халаті їх принижує.

Посилення експресії в семантичній опозиції *свій/чужий* відбувається завдяки функціонування ксенонімів, які функціонально направлені на відображення елементів зовнішніх культур. Так, увиразнюючи сприйняття відчуженості у змалюванні образу панотця, письменник підкреслює відмінність номінативів “Яків” – патріарх родини Чумаків, українець, “Яков” – облудливий священик, “хитрун, обманець або підбурювач, провокатор” [1 : 21]. Саме російськомовний варіант імені: “отець Яков (чомусь неодмінно Яков, а не Яків, бо то, бач, звучить дуже фамільярно і по-простецькому, бо то Яків просто старого Чумака звали, бо був коваль), єдиний, якимось чудом уцілілий священик на цілу цю околицю, а може, й на ціле місто” [1 : 22]. Мовний портрет у романі є конструктом, що об'єктивує *чужого*. Портрет священика є невиразним, у свідомості Андрія його візуальний образ практично не відбився. Лише перебуваючи в камері, молодший Чумака пригадує “сіру та скромну”, безлику людину, яку годі було би ідентифікувати. Тому під час очної ставки герой не міг побачити в провокаторі Жгуті, портрет якого характеризувався яскравими деталями (“був із лисячим личком», «блискучими оченятами», «солоденька, чепурненька, свіженька» московського священика Якова [1: 239]. Потворного іншого видає миттєвий “погляд на прощання”, який на мить зринає в пам'яті Андрія і викликає почуття відрази. На цей персонаж екстраполюється образ біблійного Іуди, який деонімізувався із поняттями “підступний зрадник”, “продажна людина”, “лицемір” тощо.

Впадає у вічі, що прізвища слідчих, як от: Сергєєв, Сафигін, Нечаєва, Великін, також є російськими. Про Фрея, що здавалось би випадає з ряду,

оповідач зазначає: “Прізвище мав німецьке, але риси обличчя слов’янські, певніше, російські” [1 : 178]. Отже модус *чужий* у романі значною мірою суголосокий із “російський”.

Образи *чужих* моделюються в романі також через застосування гротескного портретування, в якому фокус художника зосереджується на певній характеристиці зовнішності зображуваного. Так, у зовнішності товариша Рибалки митцем відбито риси-акценти. Письменник відзначає, що персонаж був «<...> вайлуватий і нековирний чолов’яга, <...> величавий, повільний в рухах, сповнений престижу й монументальної могутності в своїй уніформі начальника міліції, в уніформі кольору сталі” [1: 63]. І далі портретна характеристика доповнюється безапеляційними оцінними судженнями: “<...> він свою безсмертну, історичну «хахляцьку» вайлуватість і розвезеність так геніально замаскував у велич, у маєстатичність держави, що її він репрезентує, в монументальність її “залізної охорони”, у велич самого “залізного наркома” [1 : 63]. Саркастичні перенесення, закриті для позитивних суджень, дозволяють оповідачеві “знищити” об’єкт спостереження, створюючи “саркастичну прірву” (за Р. Семківом) між характеристиками персонажа: “вайлуватий, нековирний чолов’яга” – “величавий, сповнений монументальності”, “хахляцька вайлуватість” – “велич, монументальність «залізної охорони””.

Зовнішній вигляд слідчого Сергєєва (черговий ксенонім) вводив у оману, адже, на перший погляд, спілкування з ним мало би бути безпечним, бо виглядав він як “зовсім зелений юнак, досить симпатичний і добродушний з вигляду” [1 : 121]. І далі: “Сірі втомлені очі його трохи глузливо посміхалися, а обличчя було досить наївне і бліде. Пасемко русявого чуба спадає на брову. Він в цивільній одежі, в сніжно-білій решетилівській сорочці, схопленій повище ліктів гумками. В роті тримає папіросу і пересовує її з кутка в куток, намагаючись одвести тонюньку цівку диму від очей” [1 : 122]. Портретна характеристика персонажа має суб’єктивізований характер і базується на актуалізації характеротворчих деталей. Так, перше враження про слідчого – дріб’язковість і примітивність. Таке сприйняття транслюється через використання зменшувально-пестливої лексики, що в контексті опису набуває зневажливого відтінку (“пасемко волосся”, “тонюнька цівка диму” тощо). Яскравим дисонансом до відтворюваної в епізоді ситуації та опису зовнішності персонажа, постає використання специфічного вестизму: Сергєєв, що повністю вписується в парадигму модусу *чужий*, робить спробу мімікрувати, одягнувшись у білу вишивану сорочку. Решетилівська сорочка, шита білим по білому, у свідомості українця втілює образ роду, національної гордості, чистоти, ознаки оберегу проти всього лихого. Хоча удавано національний стрій *чужого* специфічно відкореговано: сорочка із “Кустпрому”. Зауваження щодо походження сорочки (“Кустпром” – скорочення від “кустарний промисел”, артіль, створена в часи НЕПу приватними підприємцями для заробітку) знецінює її, стирає символічне

значення, обмежуючись утилітарним. Крім того, акцентовано, що “рукава схоплено канцелярськими гумками”. Така еkleктична деталь окреслює сферу діяльності персонажа.

Слідчий, намагаючись справити на піддопитного позитивне враження, називає Чумака “свій в доску парень”. Оповідач констатує невідповідність дій і зовнішності Сергєєва, наголошуючи, що “<...> суворий тон до юнака таки не пасував, було в ньому щось награне ніби, неправдиве. Було вражіння, що цей хлопчик лише бавиться в слідчого, як ті дітлахи на подвір’ї” [1 :105]. Ці спостереження для Андрія підтвердилися пізніше, коли йому вдалося “розколоти” слідчого на одному із допитів. Спостерігаючи за реакціями енкаведиста, герой достукався до деформованої, але місцями живої душі. “Із награного й набундюченого чекіста раптом вилуштив людину і сам здивувався. Не знати, як то надовго, але грізного Сергєєва не було, а був такий собі юнак, сіроокий і роззброєний. Та хоч би це було тільки на одну ніч – і то добре” [1 : 112]. І хоча такого більше не повторювалося, слідчий не виявляв “слабодухості, не гідної чекіста”, Чумак, спостерігаючи за ним під час епізоду із блошицями упевнився, що “<...> напевно розколов цього Сергєєва тієї ночі <...> і, здається, фундаментально” [1 : 104].

Подібну стратегію поведінки під час допитів використовує й слідчий Донець, цинічний і безжальний кат. Допитуючи Андрія Чумака, він спочатку апелює до підсвідомого, прагне вплинути на вразливі зони душі героя: любов до України й українського. “Слідчий говорив доброю й інтелігентною українською мовою, лише підкреслено грубо” [1 : 209]. Оповідач оцінює мовну вправність опонента, констатує вміння вести продуктивний діалог. Мова персонажа в художніх текстах може слугувати важливим маркером його психологічної характеристики. Спосіб, яким персонаж висловлює свої думки і емоції, вибір слів, граматична будова фраз, а також особливості мовного стилю можуть передавати читачеві певні аспекти психології персонажа. Взаємодія персонажів через мову є складною та динамічною. Стратегія поведінки слідчого спрямована на те, щоб його візаві змінив свою поведінку, щоб викликати довіру. Використання української мови в цій ситуації є спробою Донця вплинути на Андрія або змусити його змінити позицію. Донець наголошує на елітарності свого походження, стверджуючи, що має гарне козацьке прізвище, яке, як і у Андрія, не закінчується на “-ко”, а значить вони не “шантрапа і смерди, смердячого походження”, а “козацького славного роду” [1 : 209]. Оповідач констатує візуальні обриси персонажа, що відповідають заявленому ним статусу: «<...> цей Донець таки, мабуть, справді козацького, та ще й доброго роду. Расовий. Щось у ньому було від якогось репінського персонажа з картини “Запорожці пишуть листа..”. <...> Він мав приємний голос, а інтонація його мови милувала вухо” [1 : 209]. Підступний слідчий свідомо маніпулює візаві, здійснюючи емоційну експлуатацію й намагаючись переконати Чумака в їхній подібності й

заблокувати здатність до критичного мислення. Щоб реалізувати своє відчуття влади та контролювати піддопитного, Донець спочатку приховує свої агресивні наміри за удаваною привітністю та люб'язністю. Зрозумівши, що його обман викрито, енкаведист знімає личину і продовжує комунікацію російською: *«<...> посміхнувся іронічно й заговорив по-російськи. І вже далі говорив тільки по-російськи, так, ніби він української мови й не знав взагалі ... І вже з інтонації відчувалося, що ця людина говорить від імені диявольської системи, вважаючи себе вірним і авторитетним її стовпом»* [1 : 210]. Мова персонажа дозволяє окреслити його характер як повністю інкорпорований в державну раму імперського шовінізму.

Донець залякує й катує Андрія, прагне знищити, розчинити його особистість. Герой робить справедливий висновок, що *“рафінований кат”* *«<...> хоче роздушити саме “я”, розтягуючи муки до безкінечності, до остаточного заломлення»* [1 : 212]. Слідчий вдається до русизмів і “новоязу” для підримання іміджу панівної верхівки, нівеляції незручних питань на кшталт “національного”, “історичної пам'яті”, “родової честі”.

Персоналізований образ чужого увиразнений деталізованим динамічним портретуванням. Оповідач спершу констатує, що Донець зовні досить привабливий, доволі мускулінний. Висловлені Андрієм оцінні судження репрезентують позитивні обриси об'єкта: *«<...> грізний, суворий і... могутній. Так, могутній і гарний»* [1 : 273]. Однак, уважніше спостерігаючи за поведінкою цього персонажа, Чумак наголошує на примітивності та шаблонності його мислення, із сарказмом описуючи допити, що проводив цей “геніальний слідчий”: *“Накричавшись, Донець перейшов до іронії. Але спершу він замовк, закурив, посопів як роздрочений бугай, а тоді вп'явся в Андрія примруженими очима і почав без слів про себе з презирливою іронією мгикати”* [1: 311-312]. Виразна художня деталь, зооморфічне порівняння “як роздрочений бугай” та звуконаслідувальне “мгикати”, дозволяє автору створити рельєфний образ, який уособлює грубу, примітивну, некеровану, але безглузду силу.

Зооморфізм у відображенні образів чужих простежується й у портреті слідчого Великіна: *“Очі в Великіна викотилися, як у бика. Він сатанів, бризкав слиною, крутив своїми викоченими очима... І раптом та вся громохка злива шарпнула Андрієву душу, сягаючи до самих глибин: дійшовши до самого вершка свого шалу, вивершуючи Монблан нагромадженої похабщини”* [1 : 223]. Зооморфізми традиційно використовуються для називання ворога, акцентуючи на “зnelюдненні” об'єкта номінації, відсутності (нівеляції) у нього людського. Відтак порівняння “очі викотилися як у бика” має, на нашу думку, пейоративну конотацію.

Конструкт *чужий* в романі І. Багряного доповнюють образи жінок-енкаведисток, які деконструють традиційну раму фемінного у творі

української літератури, де жінка постає втіленням духовних начал, чеснот, які дозволяють вважати її джерелом найцінніших чеснот: мудрості, справедливості, милосердя, щедрості, доброти, оптимізму. Оповідач називає майора Нечаєву і “товаришку Клаву” зросійщеним словом “женщина”. Такий номінатив свідомо використовується в контексті твору для увиразнення духовного протистояння *своїх/чужих* в романі. Мовна партія персонажа містить штампи і кліше, які властиві соціо-культурним системам диктаторського типу, де влада здійснює агресивний вплив на характер офіційного мовлення.

Портретна характеристика “вогнегрової стомленої фурії” завершується висновком: «Яка вона була б гарна, якби не була брутальна!» [1 : 178]. Оповідач відзначає дисонанс між зовнішністю і поведінкою Нечаєвої, яка зазвичай демонструє неконтрольовану агресію, здатність спродукувати “якийсь вибрик, надзвичайний ефект”, що його, власне, очікували від жінки слідчі. Ця жінка вразила Андрія “страшною, брутальною, аж химерною лайкою”, яка, вочевидь, мала би залякати, однак викликала огиду, сором, відразу. Попри це в її поведінці прозирають риси, що ледь помітно відгукуються у свідомості Андрія як такі, що натякають на фемінність образу: на прохання Чумака вона здійснила порух, який засвідчив наявність у її понівеченій свідомості решток людяності. І хоча спроба передати Андрієвій матері листа виявилася невдалою, Сергеев не дав їй цього зробити, враження про Нечаєву дещо змінилося.

“Товаришка Клава” постає в романі як граничний прояв особистісної деградації: *“<...> років тридцяти, груба, хтива, з надзвичайним бюстом і дорідними стегнами, що ходили хвилями, буйно нафарбована. Вона зупинилася перед Андрієм, взявши руками в боки й курячи цигарку, й досить хижо, безсоромно й зухвало оглядала його. Ніби прицінюючись до бика й вивчаючи його на предмет племінної здатності. По оглядинах зробила досить похабну заувагу, взявши за об'єкт дотепу Андрієві подерті й закривавлені штани, тим викликавши сміх мужчин”* [1 : 178]. Портрет персонажа вибудовується через залучення низки оцінних епітетів, що створюють специфічну атмосферу образу: “хтива”, “груба”, буйно нафарбована”. Автор десакралізує жінку, зображуючи її як примітивну істоту поведінка якої повністю керується суто біологічними реакціями. Страшна репутація садистки-слідчої засвідчує повну деградацію цієї істоти. Варто також звернути увагу на те, що жінки, як і більшість персонажів із кола *чужих* не називаються наратором по імені. Навіть “товаришка Клава” – це скоріше прізвисько, яке підкреслює неприродність та штучність цього створіння.

4. ВИСНОВКИ. Таким чином, спираючись у дослідженні на концепцію, репрезентовану Д. Лірсеном у праці «Imagology: on using ethnicity to make sense of the world», апелюємо до контекстуального (історична, політична, соціальна обумовленість етнообразу) потрактування

модусів *свій/інший/чужий* [23 : 20]. У досліджуваному творі вибудовано своєрідну шкалу *свій/інший/чужий*, де перші дві позиції неантагоністичні. Модус *свій* розгортається переважно в зоні самоідентифікації та позитивної оцінки. Тобто його модель базується на тому, що пов'язане з я-образом: близьке по духу, схоже, зрозуміле, належить до спільної групи. *Свій* переважно оцінюється позитивно і репрезентований персонажами як-от: Андрій Чумак (Я-образ), члени родини Чумаків, священник Петровський.

Бінарна опозиція авто- та гетерообразу, яка умовно позначається дихотомією *свій/чужий*, має в романі складну структуру: гетерообраз являє собою тріаду *інший/чужий/ворог*, члени якої відрізняються різним ступенем відчуженості, або інакшості. Якщо *інший* викликає інтерес, зацікавлення, бажання йти на діалог, то *чужий* заперечує цінності опонента, унеможливає співіснування із собою, руйнує ці цінності, прагнучи знищити супротивника. У цьому ракурсі їх сприйняття в романі І. Багряного "Сад Гетсиманський" обумовлено параметрами соціокультурної ідентичності, що ґрунтується на ментальному та афективному компонентах. *Інший* у романі переважно інтегрується із модусом *свій*. Сміслові ядро модусу *інший* складають персонажі-в'язні, які "не розкололися".

Наскріза антитетична лінія у досліджуваному романі реалізована через конфлікт екзистенціалів у зображуваній реальності та репрезентована через протиставлення модусів *свій/чужий*. На відміну до потрактування *іншого* як відмінного, але дотичного модусу *свій*, конструкт *чужий* розкодовується як ворожий, антагоністичний, недружній, той, що відкидає й заперечує цінності, репрезентовані модусом *свій*. У романі І. Багряного "Сад Гетсиманський" модус *чужий* актуалізується через сему соціального статусу – це представники каральної машини тоталітаризму. Опозиція *свій/чужий* у творі реалізується також через актуалізацію маркованих російською антропонімів, що наділені високим ступенем виразності та призначені для передачі змістового підтексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Харків : Фоліо, 2013. 570 с.
2. Богданова І., Просалова В. Художня інтерпретація біблійних колізій Іваном Багряним. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2015. С. 49.
3. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
4. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. 2007. № 3. С. 52-63,
5. Дзюба І. Романтик серцем, реаліст думкою. *Освіта*. 1996, 13 жовтня. С. 12-13.

6. Кобут С. Концепція «вільної людини» у творчості Івана Багряного та Джорджа Орвелла. Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 порівняльне літературознавство. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2015. 263 с.
7. Костюк Г. Проба людини. Про «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. Багряний І. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2006. С. 541-548.
8. Кошелівець І. Роман і його автор. Сучасна Україна. 1951. № 23. С. 9.
9. Кристева Ю. Самі собі чужі. Київ : Основи, 2004. 262 с.
10. Лисенко-Ковальова Н. Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2005.
11. Лободовський Ю. Сад Гетсиманський. Іван Багряний: нове й маловідоме / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 866.
12. Луців Л. Новий твір Івана Багряного. Іван Багряний: нове й маловідоме / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 468-472.
13. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» (літературні твори та кіноверсії, еміграція – Україна). Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія (українська література). Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України, Харків, 2023. 245 с.
14. Міллер О. Модуси ідентичності в художній прозі Мистецького Українського Руху. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури» (03 – Гуманітарні науки (035 – Філологія)). Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2018.
15. Михида Л. Іван Багряний: таємниці творчої лабораторії. Мала проза. Монографія. Київ, 2018. 352 с.
16. Мороз Л., Федоряка Л. Іронія як форма реалізації комічного у художньому творі. Збірник статей учасників чотирнадцятої всеукраїнської практично-пізнавальної інтернет-конференції «Наукова думка сучасності і майбутнього». Дніпро : Видавництво НМ, 2017. С. 109-112.
17. Мулик-Луцик. Ю. Про книгу страстей українського народу. Іван Багряний: нове й маловідоме / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 466-467.
18. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 91-102.
19. Ткачук М. Українська література ХХ століття. Тернопіль, 2014. 606 с.
20. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. 368 с.
21. Шлемкевич М. Проводжаючи Івана Багряного. Сучасність. 1976. № 1. С. 34-44.
22. Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles. Sous la dir. de G. Ferréol et G. Jucquois. Paris: Armand Colin, 2010. 354 p.
23. Dyserinck H. 1966. Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*. 1966. № 1. p. 107-120.

24. Leerssen J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. 2016. № 10. p. 13-31.

REFERENCES

1. Bahrianyi I. *Sad Hetsymanskyi*. Kharkiv : Folio, 2013. 570 s.
2. Bohdanova I., Prosalova V. Khudozhnia interpretatsiia bibliinykh kolizii Ivanom Bahrianyom. *Visnyk studentskoho naukovooho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa*. 2015. S. 49.
3. Budnyi V., Ilnytskyi M. *Porivnialne literaturoznavstvo*. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2008. 430 s.
4. Budnyi V. Rozghadka chariv Tsirtsei: natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittleni literaturnoi etnoimaholohii. *Slovo i chas*. 2007. № 3. S. 52–63,
5. Dziuba I. *Romantyk sertsem, realist dumkoiu*. Osvita. 1996, 13 zhovtnia. S. 12-13.
6. Kobut S. Kontseptsiiia «vilnoi liudyny» u tvorchosti Ivana Bahrianoho ta Dzhordzha Orvella. *Rukopys. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filolohichnykh nauk zi spetsialnosti 10.01.05 porivnialne literaturoznavstvo*. Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv, 2015. 263 s.
7. Kostiuk H. *Proba liudyny. Pro «Sad Hetsymanskyi» Ivana Bahrianoho*. Bahrianyi I. *Vybrani tvory*. Kyiv: Smoloskyp, 2006. S. 541–548.
8. Koshelivets I. *Roman i yoho avtor*. *Suchasna Ukraina*. 1951. № 23. S. 9.
9. Krysteva Yu. *Sami sobi chuzhi*. Kyiv : Osnovy, 2004. 262 s.
10. Lysenko-Kovalova N. *Mystetskyi ukrainskyi rukh: modernizatsiia literaturnoi tradytsii i modernizm: dys. kand. filol. nauk: 10.01.01 / NAN Ukrainy; Instytut literatury im. T. H. Shevchenka*. Kyiv, 2005.
11. Lobodovskyi Yu. *Sad Hetsymanskyi. Ivan Bahrianyi: nove y malovidome / uporiad. Shuhai O*. Kyiv : Smoloskyp, 2013. Kn. 1. S. 866.
12. Lutsiv L. *Novyi tvir Ivana Bahrianoho. Ivan Bahrianyi: nove y malovidome / uporiad. Shuhai O*. Kyiv : Smoloskyp, 2013. Kn. 1. S. 468-472
13. Makaradze Kh. *Ideolohichniy diskurs romaniv Ivana Bahrianoho «Sad Hetsymanskyi» ta «Tyhrolovy» (literaturni tvory ta kinoversii, emihratsiia - Ukraina)*. *Dysertatsiia na zdobuttia stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 035 Filolohiia (ukrainska literatura)*. Kharkivskyi natsionalnyi universytet imeni V. N. Karazina, Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Kharkiv, 2023. 245 s.
14. Miller O. *Modusy identychnosti v khudozhnii prozi Mystetskoho Ukrainskoho Rukhu*. *Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filolohichnykh nauk (doktora filosofii) za spetsialnistiu 10.01.06 «Teoriia literatury» (03 – Humanitarni nauky (035 – Filolohiia))*. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka, Lviv, 2018.
15. Mykhyda L. *Ivan Bahrianyi: taiemnytsi tvorchoi laboratorii. Mala proza. Monohrafiia*. Kyiv, 2018. 352 s.
16. Moroz L., Fedoriaka L. *Ironiia yak forma realizatsii komichnoho u khudozhnomu tvoriv. Zbirnyk statei uchasyukiv chotyrynadtsiatoi vseukrainskoi praktychno-piznavalnoi internet-konferentsii «Naukova dumka suchasnosti i maibutnoho»*. Dnipro : Vydavnytstvo NM, 2017. S. 109-112.

17. Mulyk-Lutsyk. Yu. Pro knyhu strastei ukrainskoho narodu. Ivan Bahrianyi: nove y malovidome / uporiad. Shuhai O. Kyiv : Smoloskyp, 2013. Kn. 1. S. 466-467.
18. Nalyvaiko D. Literaturna imaholohiia: predmet i stratehii. Teoriia literatury y komparatyvistyka. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2006. S. 91–102.
19. Tkachuk M. Ukrainska literatura KhKh stolittia. Ternopil, 2014. 606 s.
20. Tompson E. Trubadury imperii: Rosiiska literatura i kolonializm. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2008. 368 s.
21. Shlemkevych M. Provodzhaiuchy Ivana Bahrianoho. Suchasnist. 1976. № 1. C. 34-44.
22. Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles. Sous la dir. de G. Ferréol et G. Jucquois. Paris: Armand Colin, 2010. 354 p.
23. Dyserinck H. 1966. Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*. 1966. № 1. p.107-120.
24. Leerssen J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. 2016. № 10. p. 13–31.

РОЗДІЛ 2.

ІМАГОЛОГІЧНІ КООРДИНАТИ ЛІТЕРАТУРИ КРИВОРІЗЖЯ

УДК 821.161.2-1.09 Доленник

І. М. Онікієнко,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
e-mail: Onikienko69@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4475-9986*

НА ПЕРЕТИНІ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ: ІМАГОЛОГІЧНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ІННИ ДОЛЕННИК

1. ВСТУП. В епоху глобалізації та гібридних воєн уявлення нації про себе й інші народи докорінно змінилося. Як зазначають дослідники сучасних літературознавчих стратегій, “картина світу – цілісна ідеологічна модель, що містить “локальні” елементи, інваріанти – релігійні, міфологічні, наукові, географічні, етичні, імагологічні тощо. Структура цієї моделі є відображенням структури свідомості та мислення цілого покоління чи кількох поколінь, які її створювали й моделювали” [13 : 29]. За дослідницьку стратегію було обрано імагологію як функціонування інонаціонального матеріалу в національній художній картині світу. Окрім дослідження інонаціональних реалій, якими, перш за все, є руйнівні наслідки “русского міра” на всю сучасну історію українського та кримськотатарського народів, вважаємо перспективним та продуктивним вивчення імагологічного матеріалу, зокрема етнообразів, в рамках національної картини світу Інни Доленник. Для характеристики етнообразів будемо застосовувати міфологічний аналіз, себто досліджувати міфомотиви, розкривати міфологічні смисли творів письменниці, бо, як стверджує Т. Марчук, “моделювання засобами художнього слова імагологічних аспектів картини світу цілої епохи в житті того чи іншого народу, безумовно, процес міфотворчий” [13 : 28].

2. МЕТОЮ наукової праці є познайомити читацьку аудиторію з творчістю криворізької письменниці Інни Доленник, дослідити художню своєрідність вираження жіночої та мистецької ідентичності авторки через ідентичність національну. В процесі даного дослідження простежимо, як хід історії спричинив трансформацію в свідомості українців образу московита з “чужого” в образ “ворога”. Оскільки ключовими ознаками архетипів є варіантність та спадковість, то на меті маємо представити образи-стереотипи, що маркують у віршах письменниці російського агресора. Дослідники імагології наголошують: “Ставлення до чужих

зазвичай базується на стереотипах-узагальненнях. Такі узагальнення виникають в екстремальних історичних умовах і успадковуються наступними поколіннями, в них – коріння національної ненависті” [13 : 33]. Крім того, в межах бінарної опозиції “свій” – “чужий” виокремлюємо та розглядаємо зміст образу-стереотипу “інший”, який є вельми важливим в художньому світі Інни Доленник з огляду на ту роль, яку він відіграв в ході трагічної української історії нашого часу. Розуміння національної картини світу неможливе без вираження на мовному рівні. Дослідники з цього приводу наголошують, що “стереотип довготривалий і стійкий до змін; він завжди пов’язаний із словом-назвою (або з висловлюванням з кількох слів), яке є імпульсом, що активізує зміст стереотипу в певному контексті” [13 : 33]. Тож на меті маємо простежити мовне вираження всіх “локальних” елементів національної картини світу письменниці. Розглянувши сукупність національних образів у творах Інни Доленник, побачимо цілісну національну художню картину світу, яка існує в ситуації міжкультурного діалогу та взаємного пізнання.

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

3.1. Імагологічна складова національної картини світу в поетичній збірці Інни Доленник “Навпіл”

Інна Доленник – сучасна криворізька письменниця, яка є членом НСПУ з 2017 року. Шлях нашої героїні до україномовної поезії не був ані швидким, ані простим. На запрошення криворізької поетеси Тетяни Меліхової Інна Доленник у 2002 році прийшла в Асоціацію криворізьких літераторів і почала утверджуватись в якості письменниці. До 2014 року вона створила чотири поетичні книжки російською мовою. З 2009 по 2020 роки була членом редакційної колегії криворізького літературного альманаху “Символ” (головний редактор Тетяна Меліхова).

З початком російсько-української війни на Сході України, поетеса відчула потребу висловити біль та підтримати боротьбу за свою державу рідною мовою: “Події на Сході розбудили моє українське коріння. Я дуже вболіваю за Україну. Події, які відбуваються на Сході, – це дуже страшно. Зараз там мій зять”, – сказала поетеса в інтерв’ю Першому міському телеканалу 2015 року [10]. Тоді національні тривоги зійшлися з особистими й послугували імпульсом до народження поетичної збірки “Навпіл” (2016).

Утверджуватися на україномовному шляху поетесі допоміг літературний конкурс “Рідкісний птах”, що відбувся в м. Дніпрі 2015 року. Туди було надіслано десяток віршів, які й отримали від журі премію з гучною назвою “Сіль землі нашої”. В інтерв’ю Першому міському телеканалу в листопаді 2015 року пані Інна зізнається, що мова відкрилася їй не одразу, було складно відшукувати потрібне слово, працювала зі словниками: “... а потім серед ночі почали народжуватись рядки українською. Земля і мова – сакральні речі, між собою взаємопов’язані.

Якщо я поетка, я повинна добре розуміти мову і щось нею створити, якщо я живу в Україні. Вірші тепер – це спосіб життя і без них я його не мислю” [11]. Під час інтерв’ю мова зайшла про геніальність, чи вважає себе поетеса геніальною і чи знає вона геніальних поетів сучасності. У відповіді нашої героїні простежується шлях від особистих переживань до читача: “Поезія – це відгук на те, що мене хвилює. Якщо це подобається іншим, то це свято”. З радістю та хвилюванням пані Інна відкриває для себе визнання її україномовних віршів читацькою публікою від невеликих аудиторій до поважних літературних зібрань. Серед поетичних геніїв сучасності, які, треба думати, є певними законодавцями літературного стилю для неї, Інна Доленник називає російську письменницю Анну Полетаєву, що живе у Вірменії, та криворізького поета Максима Кабіра, наголошуючи, що самі поети себе геніальними не вважають. Серед талановитих поеток Інна Доленник назвала імена Валентини Попелюшки, Лесі Коковської-Романчук та Тетяни Прозорової, вчительки з Інгульця, з якою вона познайомилася в січні 2017 року на фестивалі “Різдвяна зірка”. “Сергій Жадан – гордість України”, – таким підсумком завершується розмова про сучасну українську поетичну геніальність [11].

Збірка “Навпіл” вийшла у світ 2016 року, а в березні 2017 року поетеса презентувала її криворіжцям у міському театрі ім. Т. Г. Шевченка. Привітати поетесу прийшли колеги по перу, працівники освіти і культури, шанувальники її творчості і, що було дуже приємно, – не залишились байдужими українські військові, волонтери, громадські активісти. Особисто привітав поетесу учасник АТО полковник Петро Лисенко.

В. Стецюк у післямові до збірки так визначає суть її метафоричної назви та композиційну будову: “Ключовий образ поетичної збірки “Навпіл”, яка виходить у справді розколотий війною світ, є уособленням як особистого, так і загального, розділеного на до і після, мир і війну, здобутки і втрати, радість і горе, щастя і нещастя. Саме тому й сама поетична книжка ніби ділиться навпіл – на два абсолютно різні за змістом і емоційною напругою розділи” [18 : 114].

Перший розділ збірки має досить промовисту назву – “Коло”. Коло виступає символом мирного життя, особистих почуттів і прагнень ліричної героїні, коло подружнє, родинне, товариське, яке поетеса намагається увесь час гармонізувати. “Коло”, в якому авторка з властивим їй філософським розумінням жіночої сутності змальовує жінку в її постійному прагненні нести любов і творити в ньому гармонію, і є той “земний кругообіг любові”.

Назва другого розділу “Навпіл” вказує на інший ключовий символ збірки – розірване навпіл коло – як загроза гармонійному існуванню нашого національного буття. Якщо коло символізує гармонію та безкінечність, то розірване коло містить драматичні колізії перерваного буття. Збірка відображає реалії глобальної катастрофи як у вимірі окремої

людини, так і української нації й всього людства, що потерпають від військової агресії та гібридних воєн. У збірці чимало трагічних історій, але, попри все, головний її настрій – віра в перемогу, коли Україна, загоївши рани, знову відродиться у безкінечному колі буття, символом якого став дівочий вінок.

Етнообрази в першій частині “Коло” відображають циклічність поетичного мислення авторки й пов’язані з родинними та побутовими звичаями й традиціями рідного народу. Зимовий поетичний цикл відкриває вірш “Новорічне”, який представляє початок життєвого кола і передає відчуття особливого сакрально-релігійного зв’язку українського роду з божественним началом усього суцього на землі. У новорічний час світ населений казковими та міфологічними образами: чаклунка-завірюха, вітерець-музика зі святковою трубою. І кожен, якщо вслухається, зможе почути, як “Хтось Великий” [12 : 4] знову кличе нас до життя. Зможе повірити у Його присутність та підтримку впродовж усіх дванадцяти кроків, які символізують річний цикл. У вірші “Різдво” родину представлено як вищу національну цінність. Підтримуючи родинні традиції наших предків, ми довжимо у прийдешнє кольорову історію нашого роду. Головне, бути щирим та мати чисті по відношенню до світу думки. “Тож будьмо чистими, як сніг і діти”, – закликає поетеса [12: 4]. Римування у вірші перехресне, легке, символізує космічний рух: *кутя / Дитя; завірюха / білі мухи; подвір’я / пір’я; до столу / навколо; музика / великий*.

Образ родини, батьківської хати розкриває ключовий філософський концепт збірки – “земний кругообіг любові”. Звертаючись до своїх духовних витоків, лірична героїня в центрі образного ряду одноіменного вірша ставить ідеальну фігуру батька. З ним почувається захищеною, розрадженою, вдячною: “Скільки зібрав ти горошин негараздів з-під моєї перини...” [12 : 16]. Образ доброго батька міфологізується, влітається у матрицю казки “Принцеса на горошині” Г. К. Андерсена. Лірична героїня розмірковує про те, що кожен з нас колись долає той часовий поріг, коли треба вилітати з батьківського гнізда. Батьківську педагогіку вона переносить у власну родину. Так через родинне виховання, турботу й ніжність одне до одного відбувається зв’язок між поколіннями, довжиться “земний кругообіг любові”.

Поетеса прагне виразити свої стосунки з близькими по духу людьми, які є важливими у її житті. Вірш “Коли душа з душею...” присвячений дніпровському письменнику, другу й наставнику О. Кутняку, який у своїй творчості розмірковує над філософськими питаннями про сутність добра і зла, суєтного і вічного, смерті і безсмертя, розповідає історії реальних людей, з якими зустрічався під час мандрівок, з вдячністю згадує минуле. Ці життєві історії приваблюють поетесу. У вірші йдеться про підтримку та виняткове взаєморозуміння між поетами: “Ти бачиш мене краще за всі рентгени, я чую твої сакральні струни...” [12 : 5]. Олександр Кутняк також

журналіст, член НСПУ, НСЖУ, Конгресу літераторів України, шеф-редактор міжнародного літературного альманаху “Форум”, член оргкомітету міжнародного фестивалю “Рідкісний птах”, якого Інна Доленник представляє як людину, “яка зробила себе сама”.

Зодіакальний цикл має своє продовження в березні. Вірш “Ми народились у найпершому березні” присвячено риbam – березневим уродженням. Вірш можна розглядати як один із варіантів авторського самопрочитання власної мистецької та людської сутності. Відчувається прагнення заявити про себе, своє існування осмислити в контексті світоустрою. Увійшовши у свою національну сутність, це існування стало яскравішим, глибшим, органічнішим: “Нас цікавлять лише вись та глиб” [12 : 8]. Запорукою своєї успішної творчості поетеса називає дві риси – впертість та наполегливе самовдосконалення. Вірш написано в модерній оповідній формі при збереженні перехресного римування. Рими цікаві та несподівані: *люстерка / вперті; без упину / стомлені спина*.

Продовжуючи вписувати себе у космогонічний річний цикл, поетеса у вірші “Весна” створила власну легенду про місяць Квітень, про його закоханість та фатальну приреченість на розлуку з Весною. Бо Квітень, виявляється, несміливий “закоханий хлопчисько, / Складає жалісні пісні” [12: 10]. Весна, розпалюючись, вже прагне пристрасних променів-рук, палких розповідей про принади цілого світу, – всього того, що дарує палким натурам Травень. Тому, відходячи за обрій, Квітень завжди пускає на землю “дощ сліз”. Авторка оригінально відтворює фольклорні коди, не вдаючись при цьому ні до традиційної фольклорної образності, ані до фольклорних ситуацій чи мовних фольклорних формул.

Із міфологічним сюжетом словацької народної казки “Про дванадцять місяців”, який в українській авторки трансформується в метафоричний образ дванадцяти річних кроків, тісно переплітається тема творчості. У поезії “Вірші” бачимо імпресіоністичну спробу визначення сутності поезії. Вірш як художня цілісність спочатку набуває метафоричного порівняння з островом. Поетичний текст уміщає запахи та звуки рослинного світу, що є способом пізнати істини “предковічні”, подібно тим, які містяться у замовляннях та молитвах наших предків. Вірші подібні до островів ще й тому, що крізь ночі та неспокій океанів подають надію кораблю, що, долаючи безкрай водний простір, тримає курс до свого берега. Мабуть, для кожного митця його творчість є ключовою точкою опори в житті, територією, де він почувається упевнено. До віршів звертаються автори як до території самовіднайдення, тому “вони і є земля” [12 : 12].

Жіночу ідентичність поетеси виражає інтимна лірика, що передає широкий спектр почуттів закоханих, непередбачуваність вчинків, парадоксальність думок. У вірші “Вже котрий поспіль день” відбувається метафоричне розгортання пронизливо драматичного образу розлуки: *“Жебрачкою в лахмітті / Розлуки тінь іде / Крізь кострубаті віти / І*

тулить до вікна / свою вузьку долоню” [12 : 14]. Відмовлятися від почуттів, зневажати їх силу, а надто коли вони взаємні, – гріх, за який ціле подальше життя буде спокутою. Драматизм ситуації посилюють звукові образи та похмурі кольорові метафори: на місці втраченого кохання “розквітли чорні квіти” [12 : 14]. Втім, прощання може бути й оптимістичним, як у вірші “Бурштин”. Юнак “у вечір наш останній” подарував ліричній героїні бурштиновий браслет. Нанизані намистинки нагадують “дні шаленого кохання”, браслет символізує молодість, пам’ять про те прекрасне, що є пріоритетом молодих: “це бурштинове тепло лине і досі зігриває” [12 : 15]. Вірш наповнюють теплі тактильні відчуття, присутність чогось надзвичайного, незабутнього. Кохання на всіх своїх етапах не може бути буденним. Ось у вірші “Риторичне запитання” лірична героїня провадить уявний діалог зі своїм коханим про те, чи забувається кохання. У першій строфі створюється градаційний ряд порівнянь, де стверджується теза “*ти забудеш мене*”: “*як строкату весну восени*”, “*як гастроль зорепаду*”, “*як засохлу троянду / у книжці поміж сторінок*” [12 : 19]. Остання строфа звучить антитезою до першої: посеред забуття спалахує світло і горить “знайомим вже сяйвом” [12: 19]. Тож зайве питати про забуття. Лірична героїня хоче лишатися якщо не в серці, то в пам’яті коханого і сама любить мати якісь символи колишнього кохання, розглядаючи його як безцінний досвід, справжній дар і скарб. Заперечення / ствердження почуттів в інтимній ліриці демонстрував І. Франко у вірші “Чому являєшся мені у сні?..”. Поетичні антитези, внутрішня дискусійність, драматизм інтимної лірики Інни Доленник свідчать про її зв’язок з українською модерною поезією межі століть, зокрема з поезіями І. Франка та Лесі Українки. Є у творчому арсеналі Інни Доленник й іронічні вірші про кохання. Ось у вірші “Мої чотири кавалери” дівчина не може обрати жодного з чотирьох залицяльників. Попри їх обіцянки й дарунки, вона відчувається “у цілому світі одна” [12 : 22]. Так виникає образ кохання – таємниці: “*п’ятикутник – піраміда, / а піраміда – таїна*” [12 : 22]. Грайливо прощаючись із хлопцями, дівчина довіряє читачу свою таємницю: “*Я дочекаюсь чоловіка / свого*” [12 : 22]. Лірична героїня рішуча у прагненні бути щасливою. Весела, на перший погляд, але розважлива й терпляча в чеканні.

Зима, весна, літо, осінь мають в культурі українського народу тисячолітні традиції, але кожне покоління вносить щось своє у проживання річних циклів. Відомо, що міфологічні сюжети розгортаються та існують у варіантах: “Як невід’ємна частина художньої картини світу, міф відрізняється неконтрольованими варіантами осмислень, пов’язуючи категоріальні форми життя в єдине циклічне співучасне буття” [13 : 28].

У збірці Інни Доленник ми зустрічаємо варіанти міфологічних сюжетів, пов’язаних з річними циклами, де чуттєвість поєднується з прагненням глибше пізнавати національний світ. Зима дарується нам для спогадів, адже в цей час саме життя уповільнює крок. Зимові спомини ведуть до розгадки змісту прожитого, – розмірковує авторка у вірші “Ви тут

випадково? Невже?” [12 : 31]. На Різдво наші предки здійснювали ряд важливих магічних ритуалів, дівчата відгадували майбутнє: *“З ким доля невблаганна повінчана”* [12 : 39]. Міфологема Долі розгортається у вірші *“Майбутнє”*. Доля тримає у долоні кришталевий магічний шар і кожна людина бачить у ньому свою індивідуальність, *“штрих один”*, що вирізняє її від інших. Оце й є доля кожного. Хоча люди незмінно на Різдво й питають у люстерка й свічки про своє сокровенне, проте поетеса переконана, що *“пожина / людина те лиш, що натхненно сіє, / Того лише вартує, що уміє”* [12 : 39]. Завершальна частина вірша містить підсумок життєвого досвіду про те, що не варто покладатися лише на фатум: аби життя вдалося, треба прикладати максимум зусиль.

У вірші *“Великдень”* поетеса має власну інтерпретацію солярного міфу, що пояснює сутність наших весняних традицій. Як Син Божий помер, аби воскреснути, так і сонечко воскресає щоранку, аби осяяти наш шлях. У вірші сформульовано філософські питання, над якими ми всі розмірковуємо у Великодній тиждень: *“що смерть на смерть в цей день Господь прирік”* [12 : 24]. Великдень символізує життя у проявах духу.

Літній міфологічний цикл знайшов своє відображення у вірші *“Купальська ніч”*. Сучасна молодь, всупереч загальноприйнятій думці про її непосвяченість, обізнана з магічними ритуалами *“вогняного дійства кола”* й не боїться вийти *“на причастя долі”* [12 : 36]. Свято Купала стародавнє й водночас вічно юне, адже смисл його в тому, аби підтримати кохання, парування, шлюбівання, бо й Сонце в день літнього сонцестояння шлюбується. Дівчата, віддавши в полон ріки свої вінки, готові віддати своє серце тому, хто визволить вінок з полону. Купайло пов'язане з минулим світом наших пращурів, але й показує прийдешнє своїм шанувальникам. Це свято потрібне для того, аби саме життя продовжувалось.

Восени люди почувають себе найбільш незахищеними, цінують увагу до себе, прагнуть підтримки й теплих слів. Всеохопність осені авторка розкриває у вірші *“Осінь волає в простір”* через метафоричний дієслівний ряд: *“волає в простір”, “кусає губи”, “голосить хрипко”, “розливає тугу”* [12 : 30]. Жінки в цей час згадують своїх коханих, які посеред негоди дарували букетик квітів, а то й рятували не лише від смутку й самотності, а й від смерті. Уміння піклуватися прикрашає світ, не вимагає великих зусиль чи багато часу. Поетеса відчуває осінь як нагадування про неприпустимість бути байдужими одне до одного.

Як уже наголошувалося, тему колообігу доповнює образ родинного кола. Родина для поетеси має виняткове значення. Передусім, це зв'язок між поколіннями, передача життєвого і родового досвіду, уміння жити, підтримуючи одне одного. Сильні й ніжні почуття матері виражає вірш *“Донечці”*. Слова про неї миттю закарбовуються в пам'яті, їх хочеться повторювати й цитувати: *“Це їй – найперша вишенька, / Як у князівни стрій.../ така маленька дівчинка, / А щастя – аж до зір”* [12: 35].

Спогади про матусю, що виникли між снами і реальністю, виринають у вірші “Трійця”. Матуся, мов сонячний промінь, завітала зі снів і частує від щирого серця своїх діток вишеньками. З найдорожчою утратою важко змиритися, бо “без мами цей світ, як тканина, що вицвіла й зблякла” [12 : 98].

Отже, етнообрази створюють національну картину світу та розкривають зміст символу “коло”. Річний колообіг та пов’язані з ним національні свята, емоції, що є неповторними кожної пори року. Коло друзів. Родинне коло та традиції виховання, засновані на щедрості, доброті та безкорисливості. Це і зв’язок між поколіннями, обумовлений передачею життєвого досвіду. Спадок роду безцінний: “Одне золоте серце чого варте...” [12 : 40]. Засвоюючи духовні цінності свого роду, усвідомлюючи свою національну ідентичність, лірична героїня щаслива, виробляє впертий та безкомпромісний характер, який дається їй у боротьбі за свої істини, про що йдеться у вірші-роздумі “Щастя мое”. Мистецький світ поетеси також є частиною національного світу, тому він “дивовижний і ясний”, У вірші “Вибір” лірична героїня зізнається, що у процесі творчості прийшло надзвичайне уміння обертати “брехню і зраду в правду й вірність” [12 : 54].

У ході історичного розвитку накопичувався й розгортався російський мілітарний потенціал, посилювались неоімперські амбіції Москви, що призвело до зміни ціннісних систем, зміни змісту й форми моделі світу. Змінився образ-стереотип росіянина в очах українців. Тому варіант національної картини світу у Інни Доленник після 2014 року змінився і відображає героїчну боротьбу українського народу проти московських загарбників. У емоційно напружених віршах другої частини збірки “Навпіл” поетеса акцентує на головних битвах початку війни, на переважанні сил противника, на силі духу українського воїнства, яке всупереч обставинам не здавалося, хоча й несло непоправні втрати. Так література Криворіжжя має свій поетичний літопис початку збройного протистояння українського народу російській військовій агресії. Інна Доленник мала безстрашність та громадянську сміливість порушити драматичну, трагічну і складну своїми колізіями й конфліктами тему російсько-української війни, масштабу її утрат та наслідків для кожного окремо українця, для теперішнього і майбутнього України, для всього світу. Вірші цієї частини збірки відверті, сміливі, трагічні, адже Україна після 2014 року перейшла в інші виміри екзистенції, зустрівшись віч на віч з чужинцями, які з братів перетворились на відвертих ворогів, щойно відчули, що після Революції Гідності 2014 року вони більше не контролюють ситуацію в Україні. Аби повернути цей контроль, Москва вдалася до військової агресії, принесла зради, підлість, підступ, безчестя, психологічне спустошення, смерть. Все це зло акумулює у віршах образ чужинця, який розшматував наше національне коло буття навпіл, перетворивши безкінечність у розірваний ряд.

Натомість “свій” є мовним маркером на означення української громади, українського воїнства. Українцям вкотре довелося збирати останні сили, аби тримати удар кремлівських очільників, що століттями не могли змиритися з європейським вибором України. Протистояння України в багатовекторній гібридній війні, розв’язаній московськими військовиками й політтехнологами, триває: розвинувся потужний волонтерський рух, відбувається опір інформаційному бомбардуванню мізків українців, нарешті прийнято закон про державну мову.

Інна Доленник у соцмережах ділиться з криворізькими читачами своїм віршем “А мати бійцям наказала відкрити труну...”, бо він про значення матерів у важкій боротьбі здобування свободи. Вірш передає біль утрати синів, драму поховання, ставить у центр образ осиротілої матері. Полум’я трагедії огорнуло всю Україну, зайшло в кожную хату й душу. Матері на знак героїчної загибелі своїх синів за право України на державотворення вистеляли їм труни рушниками й вишиванками. Хлопці з честю виконали свій патріотичний обов’язок. Чи зможе нація піти їхнім шляхом та прийняти надважливі виклики свого часу, втримати державний прапор, не зрадивши своїх захисників? – ось питання, які поставив початок великої війни. Матері воїнів допомагають українцям об’єднатися: “Що всі – говорила – віднині ми діти її / І що зобов’язані жити за себе й за сина” [12 : 59]. Головна ідея міститься в останньому рядку: “Земля українська не просто прекрасна – свята” [12 : 59]. Матері, які жертвують найдорожчим, та сини, які відвойовують майбутнє своєї держави, – святі. Чужинці-руйніватори національного світу, загарбники територій з невоситимою жагою руйнувати і панувати.

Національний світ, “своє” у вірші “Україна” представлено через червоно-чорну символіку вишиваного рушника. Семантика кольору зумовлена обставинами війни: “А на рушникові – / Червоне і чорне: / Червоне – від крові, / А чорне – від горя” [12 : 60]. Постає збірний образ чужинця-убивці, але Україна не зникне, бо слава її героїв вічна: “У тебе стріляли / Прицільно зі зброї, / А ти не вмирала – / Не гинуть герої” [12 : 60]. Першочергове завдання сьогодні – викрити справжню сутність малоросів та “плісняву вигнати геть!” [12 : 60], бо найбільша проблема України, на думку авторки, криється в процвітанні промосковської “п’ятої колони”. Ці зрадницькі полчища тримають українські “мрії і сенси / ізнов під прицілом” [12 : 60]. Україна, як і століття тому, стоїть перед вибором, відображеним у наших давніх піснях: “чи воля, чи смерть” [12 : 60].

Одна з ключових тем у другій частині збірки – Майдан 2014 року та наш європейський вибір, що в загальній національній картині світу розглядається поетесою як початок дуже складного й героїчного входження українського народу до світової демократичної спільноти. Тут чільне місце посідають герої Небесної Сотні. Вірш “Загиблим на Грушевського” фіксує лінію неповернення у минуле. Вона відділяє колишню московську Україну

та майбутню європейську. За це полягли герої в нерівному бою на вулиці Грушевського під час трагічних подій на Майдані у листопаді – лютому 2014 року. Загін “Беркут” виступив у ролі катів, а чиї ж снайпери стріляли у беззбройних людей? Чи дасть колись українська влада відповідь на це питання? – сміливо запитує поетеса. І тут вона не поступається мужністю самому Дмитру Павличку, що у своєму поважному віці був учасником Революції Гідності, звертався до українського народу під час Віче на Майдані 2014 року та присвятив цим подіям поетичну збірку “Вірші з Майдану” (2014). У віршах “Снайпер” та “Небесна Сотня” поет прямо називає Януковича, “президента тітушок”, снайпером [16 : 40]. Відомо, що Янукович переховується в Росії і є заочно засудженим. Так президент цілого народу, обираючи якого більшість українців уважала “своїм”, не підписавши угоду про європейську солідарність, переходить спочатку у статус “іншого”, а пізніше, віддаючи злочинні накази стріляти у беззбройних протестувальників, перетворюється на відвертого ворога України. Беркутівці, президент-снайпер набувають статусу “іншого” не лише в художньому тексті, а й в ЗМІ, в публіцистичних дискурсах. Так створюється стереотип. Нехай це негативні персонажі нашої сучасної історії, але їх треба називати і тим самим починати по справжньому розуміти самих себе. Т. Марченко так описує процес входження образів-стереотипів у суспільну свідомість: “Імагологію турбує питання, як образи “іншого”, які конструюються в художній літературі, ЗМІ, публіцистиці, мистецтві, тобто в різних дискурсах, входять в суспільну свідомість, перетворюються в іміджи-стереотипи й формують уявлення нації про себе й інші народи” [13 : 14].

Ось як коментує сьогодні BBC NEWS Україна розслідування справ беркутівців та їх обмін на українських військовополонених: “Після затишшя у справах Майдану, які майже шість років розслідують правоохоронці, сталося кілька подій, які дають підстави говорити про те, що далі все розвиватиметься за іншим сценарієм. Рідні загиблих на Майдані та їхні захисники все менше вірять у те, що після передачі так званим “республікам” головних підозрюваних – ексбійців “Чорної роти” Беркута у січні 2020 року, – завершення судових справ можливе. Адвокати “Небесної сотні” говорять про ознаки злочину, вчиненого вищими посадовими особами країни, які випустили людей без вироків суду.

Офіс генпрокурора і ДБР запевняють, що розслідування справ Майдану не припиниться і що у найближчі дні відбудеться конкурс на посади слідчих прокурорів, які у спеціально створеному підрозділі бюро займатимуться цими справами” [15].

Не можна втрачати віру у справедливе покарання зрадників, а до того часу українському народові лишається молитва за загиблими, що чудово відтворила Інна Доленник у своєму вірші, увівши в його структуру елементи народних голосінь:

*Ця зима – навіки в їхніх зіницях,
Більше не прийде до них весна у віночку.
Вкрий, Богородице, їх пресвятим покровом,
Хай вони будуть вільні у райських хащах [12 : 61].*

Тему Майдану як символу свободи України розвиває вірш “Прощання на Майдані з Небесною Сотнею”. Поетеса наголошує, що історична пам’ять нашого народу трагічна, заслуговує на шану й повагу, повинна оберігатися від забуття. Бо вже ніколи не витерти нам пам’ять про те, як хвилями моря людських рук пливли човни-труни зі звитязною сотнею українців, що були розстріляні найманцями-снайперами під час Революції Гідності 20–22 лютого 2014 року, як їх виносили під дах Михайлівського собору, який в ті трагічні дні став опікуватися українськими вояками, в якому відспівували загиблих і ховали всією соборною Україною. У національній картині світу Інни Доленник події Майдану перетворюються у частину колективної пам’яті українського народу. Вірші про події Майдану 2014 року переплітаються у збірці з віршами на тему війни. Частина “Навпіл” містить власне авторське переживання трагічних подій під Іловайськом та Дебальцевим. У ЗМІ на той час повідомлялося, що внаслідок цих подій українські війська потрапляли в оточення, їх виводили з утворених котлів з великими втратами, попри те, що значну частину сил було кинуте на прикриття відступу. На 29 серпня 2014 року припав пік Іловайської трагедії. Унаслідок вторгнення регулярних підрозділів Збройних Сил РФ та їх маршу в напрямку міста Іловайськ батальйони МВС України “Дніпро 1”, “Миротворець”, “Світязь”, “Херсон”, “Івано-Франківськ”, Нацгвардії “Донбас” і сили сектору “Б” потрапили в оточення. Цього ж дня президент України Петро Порошенко звинуватив Росію у відкритому збройному вторгненні на Донбас. Тим часом президент Росії Владімір Путін, граючи роль миротворця, 29 серпня запропонував проросійським бойовикам відкрити для українських військових гуманітарний коридор, яким би вони могли вийти з оточення. Насправді путінський “зелений коридор” став для наших військових справжньою дорогою смерті. Дані про втрати оприлюднила 2019 року Генпрокуратура: 366 українських воїнів загинуло, 429 – отримали важкі поранення, 300 – потрапили у полон. 29 серпня 2014 року стало кривавою датою в історії російсько-української війни. В цей день батальйон “Кривбас” втратив 21 побратима. Є хлопці, яких досі шукають [7].

Якщо залучити дискурс ЗМІ, де коментувалися ці драматичні події, то можна побачити, що у ЗМІ конструювалась бінарна опозиція “свій” – “чужий”, формувалися образи-стереотипи про рівень вищого керівництва країнами: цинічна підступність росіян та недостатність сил українського командування.

У вірші “Іловайськ” Інна Доленник намагалася передати, що в Іловайському котлі українські захисники почувуються зрадженими як російськими військовиками, так і своїми генералами. В ситуації безвиході

побратими доходять згоди, що зацілілий боєць проб'ється крізь оточення й повернеться з медичною допомогою для важко пораненого. Але насправді вони знають, що прощаються назавжди. Щоб полегшити сприйняття відходу, поетеса вдається до пантеїстичного уявлення про відсутність смерті, про перехід одних форм буття у інші, повернення людини у світ природи: “Земля, що вип'є кров червону, / Розквітне деревом колись...” [12: 74]. Під Іловайськом таких дерев вже “цілий гай” [12: 74]. Навічно залишаться у пам'яті українського народу “зраджені та незрадливі” захисники рідної землі.

Представники інших мистецьких жанрів також відгукнулись на цю трагедію, намагаючись закарбувати злочини агресора в історії. Так 29 серпня 2019 року до 5 річниці трагедії у прокат вийшла кінострічка “Іловайськ 2014” (режисер Іван Тимченко, автор сценарію Михайло Бриних).

Зимові бої під Дебальцевим, або Дебальцівський плацдарм, тривали в період з 21 січня по 18 лютого 2015 року. Дебальцеве – місто з важливим залізничним вузлом, також лежить на перехресті двох автошляхів міжнародного значення, що має напрям Харків – Бахмут – кордон РФ до Ростова-на-Дону, також поєднує Луганськ з Донецьком. Дебальцеве було визволене від проросійських бойовиків в ході літньої операції 2014 року. 8 лютого 2015 року з панівних висот над селом Логвинове були зняті підрозділи 30-ї української бригади і рано вранці Логвинове без бою зайняли проросійські сили, перерізавши таким чином головну магістраль сполучення Дебальцевого з українськими тилами. На початку 2015 року тривали запеклі бої у Донецькому аеропорту. Із падінням Донецького аеропорту в 20-х числах січня сили окупаційних корпусів за підтримки російських військ розпочали атаки на Дебальцеве. 17 лютого журналісти повідомили, що Дебальцеве в оточенні, зайти в місто або вийти звідти без втрат неможливо. 18 лютого розпочався плановий відступ українських військ з Дебальцевого. Опівдні президент України Петро Порошенко заявив, що вже вийшло 80 % українських військових. Тоді ж президент присвоїв звання Героя України командирі 128-ї гірсько-піхотної бригади Сергію Шепталу.

20 лютого помічник міністра оборони Юрій Бірюков оприлюднив дані, де було сказано, що під час боїв на Дебальцевському плацдармі з 18 січня по 18 лютого 2015 року загинули 179 українських військових, 110 військових потрапили в полон, а 81 – зникли безвісти. На 2500 українських військових були кинуті 15 000 – 17 000 особового складу ворога [6].

Інна Доленник трагічним подіям під Дебальцевим присвятила вірш “Над Стрітенською свічкою”, де актуалізує категорію сакрального, адже у день Стрітення в життя кожного українця прийшла звістка про численні втрати. Жінки, як уміють, вимолюють у Пречистої допомоги в борні, щоб “від ворога очистити / пшеничночубий край” [12: 66]. Попри смерть, зради,

людські втрати та втрати території, віра в необхідність боротьби не зникає, навпаки, потужним стало переконання в тому, що свою землю нізащо не можна віддати кату України.

Що підтримує українського захисника, дає наснагу і віру? Про силу кохання, силу жіночих молитов вірш “Чоловіки завжди мають важливі справи”. Нічого важливішого за визволення рідної землі немає, і нехай коханий не думає, що за його відсутності полишені ним речі вкриваються пилом сумного чекання. Кохана передає свою енергію і почуття, оточивши себе його речами: *“відтоді я сплю у твоїй сорочці на твоїй / подушці / н’ю вранішню каву виключно з твоєї чашки”* [12: 68]. Смерть відступає перед силою кохання.

Вірш “Діалог у шпиталі” присвячено військовим капеланам, які знаходили втішні слова для важкопоранених, багатьох підтримували в час їхнього відходу. Образ капелана – новий в сучасній українській літературі. Він став невід’ємною частиною національного світу у зв’язку з необхідністю духовної підтримки українським воїнам у їхній боротьбі з російським агресором. Ключові слова у назвах віршів “Розмова в окопі”, “Діалог у шпиталі” вказують на гуманістичну концепцію образу українського захисника. Важливо усвідомлювати, що ти не один в цьому жорстокому протистоянні людини і зброї. Тим паче, коли доводиться шукати слів для дівчини, яка спочатку втрачає дитину, а пізніше – життя.

Вірш “Маестро” про призначення митця. Починається з кульмінації-перетворення: “Він був скрипаль, але тепер він снайпер” [12 : 90]. На війні отримав позивний “Бетховен”. Тепер він грає Баха ворогам, *“тонкий смичок змінивши на курок”* [12 : 90], але в таємничім схові зберігає блокнот з нотами. Цей поетичний образ воскрешає в пам’яті кожного українця легендарну фігуру всесвітньовідомого оперного співака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника Революції Гідності та бойових дій на Сході України, Героя України Василя Сліпака, що народився 1974 р. у Львові, а загинув 2016 року під селищем Луганське Бахмутського району Донецької області від кулі снайпера. Вірш про громадянський вибір кожного артиста: чи він колаборант, що їздить до росії з концертами в той час, як російські очільники озброюють бойовиків, чи своїм мистецтвом підтримує українських вояків, а може, як легендарний Василь Сліпак нехтує своїм статусом, благополуччям, бере в руки зброю і кладе життя за визволення України. З початком війни в українському мистецькому середовищі також виокремились “інші” або не-українці, які мовчать про війну, їздять співати в окупований Крим та росію. Доля сучасних митців, які брали участь у бойових діях на Сході України, нагадує долю античних митців, які навчалися у школах за принципом колакагатії, себто отримували різнобічне виховання – від володіння зброєю до володіння музичними інструментами та віршотворення. Такі великі давньогрецькі поети як Тіртей, Архілох не бачили нічого особливого у своїх мистецьких

обдаруваннях, а за першочергове завдання мали захист рідної землі. Фігура Василя Сліпака нагадує ці величні античні фігури.

Загалом вірші воєнної тематики різні за жанром: мілітарні, інтимні, молитви, сюжети про мистецтво, військові сюжети сакрального змісту, вірш “Молитва” є звертанням поетеси до самої Матері-Оранти. У боротьбі за свою державу заручаємося підтримкою Божого Сина у молитві: *“стоїмо, наче жито, / Не ниці й не сірі, / Щоб долю вершити у злагоді, / Правді та мирі”* [12 : 84]. Як голос самої землі звучить у цій молитві зізнання й у нашій провині: *“Бо довго терпіли / Наругу, брехню і свавілля”* [12 : 85]. На варті нашої державності “сивочоле” минуле й родина козацька, до яких ми апелюємо у скрутний для держави час. “Молитва” від Інни Доленник ретранслює одну з ключових ідей збірки, завершуючись висловленням віри у незнищенність буття української нації: *“Ми будемо, браття, / Бо сонце не може не бути!”* [12 : 85].

Драматичні сюжети обпаленого війною життя розповідають про долю біженців, які через війну змушені були покинути свою землю, домівки й важко приживаються на нових місцях в Україні. Вірш “Невеселе весілля” про долю молодої біженки зі Сходу України. Дівчина втратила дім та всю родину й погодилася йти заміж за місцевого чоловіка, якого ніхто не поважає. Свою першу дружину він ображав, вимагав покори і очі має *“хижі й масні, як сало”* [12 : 70]. Тепер скористався безвихідною ситуацією дівчини, її беззахисністю. Односельці не можуть втрутитися, старий священик теж вінчає не з доброї волі. Наймушнішою виявилась самотня бабуся, яка в молитві за нову подружню пару обіцяє дівчині відписати свою хату, коли життя не складеться. Поетеса наголошує на важливості взаємодопомоги й доброти, бо лише гуманістичні цінності, толерантність приведуть українців до об’єднання.

Інну Доленник цікавить як доля біженців, так і доля українців на окупованих територіях Донеччини й Луганщини. Хто мав можливість – виїхали. Діти й літні люди не обирали. Є ще великий відсоток тих, хто удає, що не знає, звідки стріляють. Інна Доленник актуалізує проблеми національної ідентичності на Сході України, як і Сергій Жадан, який в романі “Інтернат” засудив відсутність громадянської позиції, коли “я ні за кого”. Письменників всієї України хвилює питання, чи втратили ми Донеччину та Луганщину, чи мешканці цих територій ще відчують себе українцями? Сьогодні ще немає відповіді на це питання, але митці наголошують на тому, що Схід і Захід України мусять об’єднатися, і кожен нехай вболіває не лише за свою вулицю, місто чи регіон, а за всю країну, бо “регіонального патріотизму не буває”, – наголошує С. Жадан у своєму інтерв’ю журналу “Апостроф” [9].

У вірші “Донеччина” Інна Доленник співчуває старим і малим, чий родинні гніздечка “вирвані з серцем” [12 : 86], хто опинився заручниками правлячих месу зла, біди й розпуки. Це території, де правда роздерта

навпіл. Коли ж вона стане одною для всіх? Гібридна війна підступна, бо *“невідомо, / хто тут чужий, хто свій”* [12 : 86].

І все ж головне передчуття поетеси – це передчуття перемоги, про що вона пише у своєму одноіменному вірші. Духовну потужність нашої землі в поезії порівняно з річкою. Сьогодні ми є свідками того, що річка, коли *“знадобиться, – і водоспадом стане”* [12 : 106]. Коли ж перешкоди для вільного руху будуть подолані, то *“знов буде ніжна, наче долоня мами”* [12 : 106]. Пишучи про Україну, поет завжди ризикує повторити інших. У Інни Доленник асоціативний образний ряд неповторний і відповідає її внутрішньому поетичному змісту: і ніжна, і, коли треба, бурхлива, бо вона жінка української землі. Назви віршів *“Україні”*, *“Україна і воля”* свідчать, що тоді їй хотілось писати про Україну, говорити до неї, висловити свою підтримку. Поетеса відчула, як внутрішньо її змінює усвідомлення, що й вона, і кожен можуть стати в обороні своїх державних цінностей, виникло бажання поділитися цим відчуттям з іншими. На цьому ґрунтується патріотична концепція збірки. Патріотизм українців сьогодні асоціюється також і з почуттям вдячності воїнам-захисникам. Цей образ створено авторкою в кращих традиціях антивоєнної прози Олеся Гончара, де український воїн передусім є втіленням людського гуманізму, чутливий до краси цього світу. Звертаючись до образу українського захисника у вірші *“Вдячність”*, Інна Доленник представляє його романтиком, інтелектуалом, поетом, оборонцем: *“Знаєш мови, жартуєш, читаєш вірші / Та, потужно озброєний сонячним променем, / Чатуєш на блок-посту моєї душі...”* [12 : 108]. Блок-пости – нові реалії воєнного сьогодення. Ми звикали до них довгі роки і вони стають метафорами нашого існування. Місцеві мешканці на лініях розмежувань намагалися висловити українським захисникам підтримку: несли продукти, посміхалися. Хлопці пильнують цю лінію розмежувань, територію, поділену навпіл, щоб не пустити за неї *“вороння чорне”*, дати відсіч *“бестіям чорнокрилим з клеймом війни”* [12 : 108]. Такі мовні маркери чужинців.

Вдячність своїм захисникам за можливість мирного та вільного життя переживає вся Україна і виховує з цим почуттям своїх дітей. До повномасштабного вторгнення росії в Україну більше 2 тисяч українських дітей вже втратили батьків в російсько-українській війні. Вони ніколи не забудуть цієї ціни і не пробачать.

Таким чином, символ *“навпіл”* є метафорою агресії, російського мілітаризму, який хоче підкоряти й владарювати, є втіленням образу росіян у свідомості українців. Вірші збірки звернені до сучасників й спонукають кожного українця робити все можливе, аби наблизити нам той заповітний день, коли розірване коло національного буття зімкнеться.

23 серпня 2017 року книгу Інни Доленник *“Навпіл”* відзначили на міжнародному конкурсі *“Лицар Карпат”*. Збірка увійшла у трійку книжко-лідерів.

3.2. Історичний дискурс творів Інеси Доленник як формування уявлення нації про себе й інші народи

У **прозі** авторка виступає як Пробувати себе у цьому жанрі письменниця почала 2019 року. Зразу ж з'явилися гарячі теми, такі, як донеччанський образок “Лялька Маша”, де порушуються проблеми формування національної ідентичності шляхом навернення до рідної мови, воєнного дитинства в “сірій” зоні на лінії розмежувань російської агресії, в результаті якої в Україні гинуть діти.

Тема, яку активно розробляє письменниця, стосується історії Криворіжжя та її органічного вплетення в історію України. В оповіданні “Пам'ять” оповідач описував повстання отаманів Холодноярської республіки у Лук'янівській в'язниці 9 лютого 1923 року. Відтворюючи епізод із героїчного життя холодноярських отаманів, письменниця прагне закарбувати в пам'яті українців прізвища цих героїв-лицарів, актуалізує цінність ідеї української державності. Так головний персонаж оповідання дізнається, якого роду була його ненька. Можемо зауважити, що своєю прозою Інеса Доленник підтримує тему, яку розробляє в сучасній українській літературі Василь Шкляр. В історичному романі “Залишенець” письменник описав діяльність підпільної мережі отамана Чорного Ворона (Платона Черненка) з Криворіжжя.

За це оповідання Інеса Доленник була нагороджена на міжнародному літературному конкурсі “Коронація слова” в Києві у червні 2019 року. Спеціальну відзнаку українського письменника Василя Шкляра вона отримала у номінації “Як тебе не любити ...” .

З оповідання “Кола на воді” читач дізнається історію розбудови Кривого Рогу, знайомиться з культурними та промисловими об'єктами міста в недалекому минулому, але головне тут – історії людей, які населяють наше місто [14].

Твори письменниці заохочують знати історію рідного міста, його засновників. Історія Олександра Поля є історією нашого міста. З ім'ям нашого видатного земляка, підприємця, археолога, краєзнавця пов'язане відкриття в Дубовій Балці біля р. Саксагань та поблизу селища Кривий Ріг багатих покладів залізної руди (1866) і початок їх видобутку на Саксаганському руднику. В результаті багаторазових клопотань вчений отримав дозвіл на спорудження Криворізької залізниці, яка пролягла через Катеринослав і з'єднала Криворізький залізорудний район з Донецьким вугільним басейном. О. Поль успішно займався науковою діяльністю в галузі мінералогії, був членом наукових імператорських товариств сільського господарства Півдня Росії, Одеського товариства історії та старожитностей.

Поетичним триптихом “Олександрю Полю” Інна Доленник долучилася до криворізьких митців та їх творів мистецтва, що прославили видатного

вченого, серед яких скульптори, художники, гравюра Бориса Куновського “О. Поль (1832 – 1890)”. За епіграф слугують слова священника В. Разумова над гробом О. Поля: “Така доля усіх піонерів. Терни та волчці збирають вони з ниви своєї”. У I частині протиставлено два образи. Є піонери, і є ті, що йдуть слідом, розраховуючи на “зиск від великих звершень”. Першопрохідцям на вівтар своєї мрії часом треба покласти все – *“майно, родину, / Зусилля, час, почуття”*. Частина II про донос на О. Поля цареві. Але відкривач залізного серця Криворіжжя не здавався. Завдяки йому місто отримало сполучення зі світом, прокладено дороги водні, залізничні, кінні. Частина III про смерть великої людини, яка збагатила не одну імперію, а помирала банкрутом. Особливо відзначилися червоні, збудувавши на місці захоронення танцмайданчик [2].

Попри всі спроби скажених прислужників системи знецінити значення діяльності вченого, мешканці Кривого Рогу увесь час берегли пам'ять про О. Поля, вивчали його діяльність та досвід, поширювали про нього інформацію у світі. Вірші Інеси Доленник допомагають криворіжцям у відновленні та вивченні історії рідного міста. Триптих було створено 2020 року.

Спробою анексувати Крим та захопити території Донецької й Луганської областей росія назавжди увійшла у свідомість українців як окупант. Але чи добре ми пам'ятаємо попередній геноцид кремлівських очільників, пов'язаний з голодомором та репресіями 30-х років XX ст.?

1933-й рік залишив історії людства не лише портрет української нації, яка гине від штучного голоду, а й портрет російських насильників – відбирачів хліба, їх лють, немилосердя й агресію. У національній картині світу Інеси Доленник вірш “Голод 1933-го” займає особливе місце. Тут письменниця застосувала своєрідний фотомонтаж, створивши “плівку пам'яті”, яка фіксує ще одну трагічну історію української родини під час голоду. Помираючи, батько почувався винним перед своїми дітьми, що не зміг їх захистити. Це викликало сильний біль. Але він також не міг збагнути московських здирників: *“І я його ніколи не збагну – / Того, хто нас прирік на марну страту: / Якщо село помножити на нуль, / Не буде й він заможний і багатий”* [4]. Сьогодні ми бачимо, що тактика випаленої землі, повного спустошення не лякає російського окупанта, бо він не змінився у своїй ненависті. У вірші образ батька протистоїть російському окупанту: *“Я не вбивав, не лютував, не крав. / Я вас любив, я щирим був із другом...”* [4]. Вірш присвячено мільйонам українців, що безневинними загинули від рук лютого російського ворога. Вірш було створено 24 листопада 2020 року.

До цього часу триває боротьба за нашу історію, аби не допустити повторення російського геноциду. Однак, як показало повномасштабне вторгнення в Україну російських окупаційних військ 2022 року, імперія-агресор не відмовилася від політики геноциду по відношенню до українського народу, за що їй чекає тяжка розплата.

2019 – 2022 роки позначилися в творчому житті Інеси Доленник рядом важливих досягнень, зокрема в перекладацтві. Криворізька письменниця стала однією з переможниць літературного конкурсу “Кримський інжир” (Qırım incirı), отримавши перемогу в номінації “Переклади з кримськотатарської на українську”. “Кримський інжир” – конкурс поетів, прозаїків та перекладачів, який проводять за ініціативи Кримського дому. 2020 року він відбувся утретє, але через карантинні обмеження, церемонія нагородження переможців цього разу відбувалася онлайн. Qırım incirı сприяє поширенню та розвитку кримськотатарської мови та літератури, актуалізує тему Криму та кримських татар в українській літературі, сприяє появі взаємних перекладів для глибшого пізнання двох культур [19]. Інеса Доленник надсилає на конкурс 2020 р. свої поетичні переклади добірок літераторів Сейрана Ібрагімова, Аліє Кенжалієвої, Сеяре Кокче, прозові уривки Таїра Халілова і двох оповідань Ельмаз Бахшиш. А переможницею стала за переклади творів Таїра Халілова, Ельмаз Бахшиш та Сеяре Кокче.

У Всесвітній день корінних народів засновник проекту “Кримський інжир” Алім Алієв сказав, що такими в Криму є кримські татари, караїми і кримчаки: “Але до сьогодні я зіштовхуюсь із незнанням, або спотвореним знанням про кримських татар, тому велику частину своїх зусиль приділяю, аби дати відповідь на питання “Хто такі кримські татари?” [1].

Щоб познайомити українців з історією, культурою та образом кримськотатарського народу українська поетеса звернулася до творчості кримської поетеси Сеяре Кокче, переклавши, зокрема, її вірш про депортацію кримців радянськими окупантами. Так звану етнічну чистку влаштував Йосип Сталін навесні 1944 р., насильно переселивши пів мільйона кримців у віддалені райони Уралу та республіки Середньої Азії. Під час цього геноциду майже половина переселенців загинула. Вірш Сеяре Кокче має назву “Тренлер алып кете узакъкъа”, що в перекладі Інеси Доленник звучить як “Потяги несли вдалину од Вітчизни, щастя і дому”. Українській перекладачці вдається передати образ російського окупанта таким, яким він закарбувався у свідомості кримського народу. Також і образ чужини, що асоціюється з голодом, смертю і болем. Символом смерті для людей стають депортаційні потяги, які віддаляють від дому, безжально вбиваючи радість та останні краплі надії. Відчаю ліричної героїні немає меж, коли вона бачить, як окупанти, порушуючи всі людські закони, мертвих дітей *“кидали з темних вагонів, / Та ще й без молитви...”* [5]. Старі люди також помирили від голоду й спраги, адже на вагон давали лише відро води. Мертвих не ховали, і вони лежали уздовж рейок. “Чужий” простір вимощений тілами цих безневинних жертв. Лірична героїня намагається згадати милий серцю дім, але перед очима постають картини розправ військових, які серед ночі вдирались в оселі мирних людей: *“страшно гупали в двері й кричали: “Вставай!”* [5]. Лірична героїня залишається одна посеред бездонного степу, не знаючи куди йти. А всі її

рідні там, у вагоні. Ці рядки про залишених біля доріг. Перед очима читача картина геноциду російського агресора проти цілої нації. Серце авторки зливається з кожним, хто загинув на чужині. Вона пише спогади про ці трагічні події – “і папір уже мокрий від сліз” [5]. У перекладі майстерно відтворено зруйнований образ Кримської землі, що посивіла від горя: “Цієї ночі земля увібрала у себе аж стільки солі, / Що висохли, посивівши, в Криму джерела” [5]. Головна ідея вірша є також близькою всім українцям: щастя – це мати дім у своїй Вітчизні. Вірш створено до 77 роковин депортації кримських татар.

Українська поетеса також має на меті познайомити українців з мовою кримців. Для цього вона вводить у текст деякі тюркські лексеми без перекладу: “Картана все просила: прочитай наді мною дуа” [5]. “Картана” означає бабуся, “дуа” – молитва, неформальне колективне молитовне звернення до Аллаха. Ці слова легко запам’ятовуються, вони підкреслюють духовний рівень кримців, тоді як їхні кати цинічні й безбожні.

Як переможниця минулорічного конкурсу Інеса Доленник у грудні 2021 року побувала на презентації 3-ї антології українсько-кримськотатарських текстів (поезія, проза, переклади) “Кримський інжир. Чаїр”. У ній взяли участь автори, перекладачі та члени журі конкурсу: письменник, президент Українського ПЕН Андрій Курков, поетеса, літературознавиця, головна редакторка “Видавництва старого лева” Мар’яна Савка, кримськотатарська поетеса Майє Сафет та інші культурні діячі. У презентації взяв участь і голова Меджлісу кримськотатарського народу Рефат Чубаров, а провів її засновник і натхненник проєкту “Кримський інжир” Алім Алієв.

Другий літературний фестиваль “Кримський Інжир” тривав з 13 по 15 грудня 2019 р. у столиці, де Інеса Доленник стала фіналісткою як перекладачка віршів Ельмаз Бахшиш. Номінація – переклад художнього твору з кримськотатарської на українську. А вже за рік (2020 р) після минулої перемоги криворізької літераторки, світ побачила дитяча книга “Подарунок дітям” з віршами Ельмаз Бахшиш із перекладами Доленник. Прикметно, що кримськотатарська поетеса Ельмаз Бахшиш теж стала фіналісткою – за переклад віршів криворізької колеги Інеси Доленник [20].

Улітку 2021 року книгу високо оцінило журі конкурсу “Українська мова – мова єднання”, що відбувся у м. Одеса. Співпраця Інеси Доленник з Ельмаз Бахшиш триває. Кримськотатарська поетеса у свою книгу “Веселі вірші й сумні оповідання” (К. : Майстер книг, 2021) вмістила власні переклади віршів української письменниці. Також у виданні видрукувано вірші обох поетес англійською мовою. Інеса Доленник з патріотичних позицій прокоментувала цей творчий союз: “Коли мене запитують, чому я перекладаю з кримськотатарської на українську, я завжди відповідаю: “Це мій особистий спосіб сказати, що Крим – це Україна” [3].

3.3. Міфопоетика прозових фентезі Інеси Доленник

Прозові фентезі Інеси Доленник свідчать про зацікавленість письменниці міфомотивами, через які вона порушує свою улюблену проблему мистецької ідентичності. **“Кольорівство”** – фентезі за мотивами української міфології. Архетип Королівства завжди пов'язаний зі структурою Світу. В якості культурного контексту оберемо Книжкове Королівство Г. Пагутяк. Воно складається з чотирьох світів: Серединного, Граничного, Королівства й Імперії. Інеса Доленник у своїх фентезі структурує Світ Мистецтва, який теж складають чотири царства: Кольорівство, Ноталандія, Танцарство, Словасія (Словокрай). Вони дуже потрібні світу людей, бо підтримують творче натхнення, допомагають його реалізувати. Авторка навмисне змінює словоформу, наголошуючи не на королях, а на кольорах.

Головна героїня цього фентезі – восьмирічна дівчинка Мія, яку Хуха перенесла в царство кольорів. Вартовий пояснює Мії, що в їхньому світі найкрасивіші кольори, а керує їхнім царством король Колір вже 20 років. Дівчинка бачить тутешній палац, пофарбований у кольори Веселки. Вона розповідає вартовому свою історію, як це й буває у жанрі фентезі, де паралельно існують два світи – реальний світ школярки Мії та інший світ – Кольорівство. Але є й подібне між цими двома світами: *“Як у вас слова й відмінки, / Кольори в нас і відтінки ./ Наші правила прості:/ Всі їх знати маєш ти”* [14]. Дівчинка вперше опинилася сама в таємничому світі кольорів, без тата й брата, але цікавість, а пізніше бажання допомогти новим друзям робили її безстрашною.

Коли Мію зустрічає Барв, син короля Кольора, *“хлопець років тринадцяти чотирнадцяти, білявий, стрункий і вдягнений у все червоне”*, то ми розуміємо, що мова тут про молодого шляхетного лицаря, рятівника, без якого не обходиться жанр фентезі. Він супроводжує головну героїню та знайомить її з новим світом, у який вона потрапила. Такий персонаж-“екскурсовод” присутній також у романі “Королівство” Галини Пагутяк. В одному зі своїх інтерв'ю письменниця наголошує: *“Для мене найважливіший образ-символ, який проходить через усе моє життя, – це лицар-заступник”* [8]. Його варіантами у романі “Королівство” можна вважати образи принца Серпня, Марка та діда Люція.

Король Колір запровадив у Кольорівстві порядки, які не змінювались вже довгі роки, що призвело до духовного застою весь мистецький світ. Так у короля одяг незмінного кармінного кольору, а сукні, які запропонували обрати Мії, мали підписи рідкісних відтінків, але також червоного кольору: “Томатна”, “Малинова”, “Джеральдін”, “Яскраво-червона”, “Амарант”, “Бордова”, “Паприка”, “Японський клен”. Мії пояснили, що кожен день мусить мати свій кулінарний ряд, пов'язаний з певним кольором. Кольори ні в якому разі не можна змішувати. Так у понеділок все меню червоного кольору: *“на обід буде червона риба, червона ікра, вишневий сік, м'ясо під*

горобиним соусом, редиска, томати, червоний перець, полуничне желе, фруктове морозиво і торт “Червоний оксамит” [14].

Хуха вважає, що слід переформатувати Кольорівство. Настав час змін. Король Колір тримається за традиції, які вже віджили своє. Його піддані прагнуть свіжого повітря, нових ідей, іншого погляду на кольористику, а також на творчість і буденне життя. Принц Барв вважає неправомірним, що його батько зобов'язав усіх підданих говорити віршами. Це примітизувало поезію, адже вірші складають, коли є талант. Тому Хуха й перенесла дівчину з реального світу для допомоги Кольорівству.

Авторка осучаснює українську міфологію. Ось Хуха, яка потаємний світ відкриває лише людині з добрим серцем, а Лісовик їздить на квадроциклі. З української міфології ми знаємо, що Лісовик може покарати тих, хто порушує гармонію світу природи. Цей міфологічний персонаж завдав чимало клопоту мешканцям Кольорівства: упавши в гнів, звів невидиму стіну навкруг муру, і тепер піддані не можуть вийти за його межі. Тож Барв просить Мію про допомогу, адже його біда в тому, що від народження він не розрізняє кольорів. Барв відчув, що Мія, попри те, що живе у паралельному світі, близька йому, адже вона любить малювати, чутлива до світу мистецтв. Як наголошує Л. Бондаренко, “для поезики фентезі з метою ціннісного розмежування “свого” й “чужого” світу необхідне хоча б пунктирне накреслення життєвих обставин” [8].

“Чужий” світ репрезентує у повісті нечиста сила, яка перешкоджає Барву та Мії у їхній подорожі, перешкоджає Барву одужати, щоб стати гідним спадкоємцем Кольорівства. Це Мамун і Злісна; русалка, що має намір залоскотати Мію, коли вона не розгадає загадку; Вихровик; Житниця; мавка Косана. Всі вони підпорядковуються Лісовику.

Світ добра представляють Хуха, Бузничий, Щезник, Чугайстер і навіть Бездонник, який, зрештою, вказав Барву шлях до зцілення. Але справжнім помічником юним героям виступив мольфар, пан Петро, який готує страви сили та відновлює рівновагу світу, бо добро завжди урівноважує зло.

Мольфар виголошує правила, які діють у всіх світах: що наверху, те й внизу. Ці правила акумулюються у влучних висловах:

- *Якщо страх заважає рухатися вперед, постав його на землю і йди;*
- *Вашою реальністю стає те, на що ви звертаєте увагу й на що витрачаєте сили і час;*
- *Навкруг гармонійної людини світ так само гармонійний;*
- *Бог дає вибір, але чекає, що людина зробить правильний;*
- *Меч загартовує вогонь, а людину – випробування;*
- *Не важливо, скільки нам відміряно днів життя, – важливо, скільки життя буде у цих днях.*

Юні персонажі прагнуть розгадати закони світотворення. Якщо світ створений з чотирьох стихій – землі, води, вогню, повітря, – то з чого створена людина? Мольфар пояснює, що з тих самих чотирьох стихій: *“Тіло – земля, кров – вода, повітрям дихаємо, а вогонь – це серце. Але є ще п’ятий елемент, без якого нічого не було б. Бог вдихнув у людину життя, тому мудрі люди й шукають Бога в собі...”* [14].

Головне для кольорівців – свобода творчості, право творити свій день не в одному кольорі, а в безлічі кольорів. Це сталося, коли король Колір усвідомив свої помилки, а його син Барв зрозумів, що *“кольори, як і люди, мають дружити. І це зовсім не страшно, а, навпаки, весело”* [14].

Таким чином, подорож Мії та принца Барва набуває алегоричного значення, бо насправді символізує шлях митця до власної ідентичності. Мистецька ідентичність, або відповідність митця самому собі, означає розкутість мислення, відсутність страху перед творчими експериментами, відповідальне ставлення до таланту, подарованого Богом.

З початком російсько-української війни Інеса Доленник виїхала до Кракова, де популяризує українську культуру для людей всього світу. В інтерв’ю ТРК Рудана від 6 липня 2023 р. пані Інеса говорить про місію українських митців за кордоном висвітлювати події в Україні, привернути увагу до вчинених звірств, безкарності терориста та злочинів проти людства: *“закликати до небайдужості людей всього світу до цих подій та просимо кожного не звикати до теми війни в нашій країні!”* [17].

ВИСНОВКИ. Імагологічний аспект поетичної збірки *“Навпіл”* Інни Доленник визначає національну художню картину світу, що існує в ситуації міжкультурного діалогу. Сюжети своїх віршів авторка вплітає у матрицю казок *“Принцеса на горошині”* Г. К. Андерсена (*“Кругообіг любові”*), словацької народної казки *“Про дванадцять місяців”* (*“Вірші”*), створює власні казкові сюжети (*“Весна”*). Драматизм інтимної лірики Інни Доленник свідчить про її зв’язок з українською модерною поезією межі століть, зокрема з поезіями І. Франка та Лесі Українки. Варіанти міфологічних сюжетів, пов’язаних з річними циклами, містять етнообрази, які створюють національну картину світу. Мистецький світ письменниці є невід’ємною частиною національного світу.

Вторгнення російського агресора змінює національну картину світу. Попри сподівання ворога на те, що страх смерті спричинить розбрат і паніку, український народ об’єднався задля захисту своєї території та родових духовних цінностей.

У збірці виділяємо ключову бінарну опозицію *“свій – чужий”*, за допомогою якої поетеса розділяє навпіл зовнішній світ. В бінарному архетипі закладено напружений конфлікт антиномічних складових, що виражається в образному світі збірки *“Навпіл”*. Герої Небесної Сотні протистоять беркутівцям та снайперам, серед яких найдемонічнішим

виступає президент тітушок (“Загиблим на Грушевського”, “Прощання на Майдані з Небесною Сотнею”). Змалювання Інною Доленник подій Майдану 2014 р. перегукується з мотивами та образною системою збірки Д. Павличка “Вірші з Майдану”. Образи, які утворюють парадигму “свій – чужий – інший” входять в суспільну свідомість й формують уявлення нації про себе й свого найближчого сусіда-росіянина. В суспільних дискурсах 2014 – 2016 рр., як і в поезії Інни Доленник, російські військові разом з їх головнокомандувачем входили у свідомість українського народу як підступні вбивці, словам та обіцянкам яких не можна довіряти, з якими не можна домовлятися. “Вороння чорне”, “бестії чорнокрилі з клеймом війни”, – такі мовні маркери чужинців.

Натомість українські захисники, військові капелани втілюють гуманістичну концепцію нашої боротьби (“Розмова в окопі”, “Діалог у шпиталі”). Серед наших воїнів є поети і музиканти, які через мистецтво передавали дух побратимства (“Маестро”). Поєднанням мистецьких умінь з уміннями військової звитяги вони нагадують давньогрецьких поетів, які у своїх військових елегіях на перше місце ставили патріотичний обов’язок. Патріотичну концепцію збірки “Навпіл” визначає найсильніша емоція – почуття вдячності українським воїнам-захисникам. Патріотична позиція полягає також у внутрішньому переконанні поетеси, що й вона, і кожен можуть стати в обороні своїх державних цінностей.

Етнообрази посилюють естетичні та морально-етичні акценти “свого” простору. Рушники й вишиванки, з якими матері проводжають в останню путь своїх синів (“А мати бійцям наказала відкрити труну...”). Народні голосіння й плачі ретранслюються у віршах про трагічні події Іловайського та Дебальцівського котлів (“Іловайськ”, “Над Стрітенською свічкою”) Актуалізується категорія сакрального, що знаходить своє відображення у віршах-молитвах (“Молитва”).

Війна на Сході України спричинила появу біженців, які змушені були покинути свої домівки. Їм важко призвичаюватися, багато залежить від нашої толерантності й уміння співчувати. Так письменниця уводить біженців до території “своїх”. Щодо українців, які залишилися на окупованих територіях, то Інна Доленник, як і Сергій Жадан, акцентує на проблемі національної ідентичності, адже є ще багато тих, хто удає, що не знає, звідки стріляють.

“Інший” є образом українця, який не асоціює себе з Україною. Бувши у національній свідомості “своїм”, під силою російської пропаганди перетворився на “іншого”. “Інший” привів в Україну чужинця. Малороси з комплексом меншовартості уважають себе українцями, але насправді вони “інші”. І мовний маркер для них – “пліснява”. Не випадково “чужі” та “інші” об’єднані однаковою прислівником “прицільно”, що акцентує їх здатність вбивати (“Україна”).

У прозі Інеса Доленник звернулася до проблем національної ідентичності, збереження історичної пам'яті та історії Криворіжжя. В оповіданні “Лялька Маша” знову постає образ російського окупанта таким, яким він закарбувався у пам'яті українського народу. Авторський меседж полягає в тому, що українці ні на мить не повинні забувати, якою ціною дається нам наш державний прапор і скільки дітей було вбито або депортовано за межі України російськими терористами. Твори Інеси Доленник на історичну тему (оповідання “Пам'ять”) важливі для українського читача, адже заохочують бути творцями історії та державності свого народу, знати імена героїв-повстанців, які мужньо боролись проти більшовицького насилля. Оповідання “Кола на воді” заохочує бути творцями свого рідного міста.

Тему заснування Криворіжжя поетеса розгорнула у триптиху “Олександрю Полю”. Попри намагання “червоних” знецінити діяльність видатного вченого та відкривача, криворіжці зберегли пам'ять про нього, а митці присвячують відкривачу залізного серця Криворіжжя свої твори.

Історичні контексти творів письменниці широкі й стосуються найболючіших трагедій, спричинених пануванням більшовицької ідеології. Її результатом був голод та репресії, депортація корінних народів зі своїх історичних територій та інші злочини. У цих темах бачимо образ російського агресора, що закарбовується в пам'яті поколінь (вірш “Голод 1933-го”). Інеса Доленник – одна з небагатьох письменників Криворіжжя, хто через власні переклади з кримськотатарської мови знайомить українців з трагічною історією кримських татар, їх депортацією у часи радянського тоталітаризму. Перекладом вірша Сеяре Кокче “Потяги несли вдалину од Вітчизни, щастя і дому” Інеса Доленник прагне провести паралелі між геноцидом, влаштованим у ХХ ст. російським окупантом в Криму та в Україні.

У прозових фентезі письменниці структуровано Світ Мистецтва, який складають чотири царства: Кольорівство, Ноталандія, Танцарство, Словасія (Словокрай). Архетип Кольорівства відсилає до багатьох міфомотивів, пов'язаних з українською міфологією. Осмислення законів світотворення нагадує структурну ситуацію міфу. Фентезі Інеси Доленник – це самобутні художні форми, які виникли в результаті переосмислення відомих мисленнєвих стереотипів, що є предметом імагології та потребує подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Alim Aliev. Facebook. URL : <https://clipr.cc/5fmDm> (дата звернення : 31.01.2024).
2. Dolenyk Inesa. Олександрю Полю. Facebook. URL : <https://clipr.cc/Z4JbL> (дата звернення : 31.01.2024).
3. Dolenyk Inesa. Facebook. URL : <https://clipr.cc/ya84R> (дата звернення : 31.01.2024).
4. Dolenyk Inesa. Голод 1933-го. Facebook. URL : <https://clipr.cc/8Nybd> (дата звернення : 31.01.2024).
5. Dolenyk Inesa. Потяги несли вдалину... Facebook. URL : <https://clipr.cc/W3XqS> (дата звернення : 31.01.2024).

6. Бої за Дебальцеве. 2015. URL : <http://surl.li/qbjod> (дата звернення : 31.01.2024).
7. Бої за Іловайськ. URL : <http://surl.li/cejky> (дата звернення : 31.01.2024).
8. Бондаренко Л. Г. Роман Галини Пагутяк “Королівство” як культурологічна модифікація фентезі: методичний аспект. *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ: матеріали X міжнародної наукової інтернет-конференції з україністики*. Мюнхен, 24 – 27 жовтня 2019. Дортмунд, 2020. С. 492–499. URL : <http://surl.li/qbkvn> (дата звернення : 31.01.2024).
9. Васильєв С. Інтерв'ю Сергія Жадана журналу “Апостроф” від 13 серпня 2017 року. URL : <https://apostrophe.ua > society > culture> (дата звернення : 31.01.2024).
10. Доленник І. Інтерв'ю Першому міському телеканалу. Кривий Ріг, 2015. URL : https://youtu.be/-Ss0kw-ZnIQ?si=B_V_fQze_45PSnbl (дата звернення : 31.01.2024).
11. Доленник І. Інтерв'ю Першому міському телеканалу. Кривий Ріг, 2017. URL : <https://clipr.cc/yFmL4> (дата звернення : 31.01.2024).
12. Доленник І. Навпіл : Поезії. Кривий Ріг : Діонат (ФОП Чернявський Д.О.). 2016. 120 с.
13. Дослідницькі стратегії сучасного літературознавства : навч. посіб. [для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальностей 035 Філологія та 014 Середня освіта (Мова та література)] / уклад. : Т. М. Марченко, Л. І. Морозова, О. А. Писарева, М. Ю. Шкуронат, І. О. Скляр. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна. 2018. 233 с. URL: <http://surl.li/qbheu> (дата звернення : 31.01.2024).
14. О. А. І. Д. – особистий архів Інеси Доленник.
15. Обмін беркутівцями: що буде зі справами Майдану. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/features-50971679> (дата звернення : 31.01.2024).
16. Павличко Д. Вірші з Майдану. Київ : Основи, 2014. 176 с.
17. Руденко А. Допомагають світу почути Україну: криворізькі митці за кордоном підтримують свою країну. Inesa Dolenyk. Facebook. URL : <https://clipr.cc/62NBv> (дата звернення : 31.01.2024).
18. Стецюк В. З'єднати розірване навпіл коло “земного кругообігу любові”. Післямова до збірки Доленник І. Навпіл : Поезії. Кривий Ріг : Діонат (ФОП Чернявський Д.О.), 2016. С. 114–115.
19. ТРК Рудана. Криворізька поетеса Інеса Доленник – одна з переможниць конкурсу “кримський інжир”. URL : <https://rudana.com.ua/news/kryvorizka-poetesa-inesa-dolennyk-odna-z-peremozhnyts-konkursu-krymskyu-inzhyr> (дата звернення : 31.01.2024).
20. ТРК Рудана. Літературне Алаверди. Криворізька поетеса Інеса Доленник – фіналістка конкурсу “Кримський інжир”. URL : <https://rudana.com.ua/news/literaturne-alaverdy-kryvorizka-poetesa-inesa-dolennyk-finalistka-konkursu-krymskyu-inzhyr> (дата звернення : 31.01.2024).

REFERENCES

1. Alim Aliev. Facebook. URL : <https://clipr.cc/5fmDm> (data zvernennia : 31.01.2024).
2. Dolenyk Inesa. Oleksandru Poliu. Facebook. URL : <https://clipr.cc/Z4JbL> (data zvernennia : 31.01.2024).
3. Dolenyk Inesa. Facebook. URL : <https://clipr.cc/ya84R> (data zvernennia : 31.01.2024).

4. Dolenyk Inesa. Holod 1933-ho. Facebook. URL : <https://clipr.cc/8Nybd> (data zvernennia : 31.01.2024).
5. Dolenyk Inesa. Potiahy nesly vdalynu... Facebook. URL : <https://clipr.cc/W3XqS> (data zvernennia : 31.01.2024).
6. Boi za Debaltseve. 2015. URL : <http://surl.li/qbjod> (data zvernennia : 31.01.2024).
7. Boi za Ilovaisk. URL : <http://surl.li/cejky> (data zvernennia : 31.01.2024).
8. Bondarenko L.H. Roman Halyny Pahutiak “Korolivstvo” yak kulturolohichna modyfikatsiia fentezi: metodychnyi aspekt Dialoh mov – dialoh kultur. Ukraina i svit: materialy Kh mizhnarodnoi naukovoï internet-konferentsii z ukrainistyky. Miunkhen, 24 – 27 zhovtnia 2019. Dortmund, 2020. S. 492–499. URL : <http://surl.li/qbkvn> (data zvernennia : 31.01.2024).
9. Vasyliiev S. Interv’iu Serhiiia Zhadana zhurnaluu “Apostrof” vid 13 serpnia 2017 roku. URL : <https://apostrophe.ua/society/culture> (data zvernennia : 31.01.2024).
10. Dolennyk I. Interv’iu Pershomu miskomu telekanalu. Kryvyi Rih, 2015. URL : https://youtu.be/-Ss0kw-ZnIQ?si=B_V_fQze_45PSnbl (data zvernennia : 31.01.2024).
11. Dolennyk I. Interv’iu Pershomu miskomu telekanalu. Kryvyi Rih, 2017. URL : <https://clipr.cc/yFmL4> (data zvernennia : 31.01.2024).
12. Dolennyk I. Navpil : Poezii. Kryvyi Rih : Dionat (FOP Cherniavskyyi D.O.). 2016. 120 s.
13. Doslidnytski stratehii suchasnoho literaturoznavstva : navch. posib. [dlia zdobuvachiv druhoho (mahisterskoho) rivnia vyshchoi osvity spetsialnostei 035 Filolohiia ta 014 Serednia osvita (Mova ta literatura)] / ukklad. : T. M. Marchenko, L. I. Morozova, O. A. Pysareva, M. Yu. Shkuropat, I. O. Skliar. Slov’iansk : Vyd-vo B. I. Matorina. 2018. 233 s. URL: <http://surl.li/qbheu> (data zvernennia : 31.01.2024).
14. O. A. I. D. – osobystyi arkhiv Inesy Dolennyk.
15. Obmin berkutivtsiamy: shcho bude zi spravamy Maidanu. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/features-50971679> (data zvernennia : 31.01.2024).
16. Pavlychko D. Virshi z Maidanu. Kyiv : Osnovy, 2014. 176 s.
17. Rudenko A. Dopomahaiut svitu pochuty Ukrainu: kryvorizki myttsi za kordonom pidtrymuiut svoiu krainu. Inesa Dolenyk. Facebook. URL : <https://clipr.cc/62NBr> (data zvernennia : 31.01.2024).
18. Stetsiuk V. Z’iednaty rozirvane navpil kolo “zemnoho kruhoobihu liubovi”. Pisliamova do zbirky Dolennyk I. Navpil : Poezii. Kryvyi Rih : Dionat (FOP Cherniavskyyi D.O.), 2016. S. 114–115.
19. TRK Rudana. Kryvorizka poetesa Inesa Dolennyk – odna z peremozhnyts konkursu “krymskyi inzhyr”. URL : <https://rudana.com.ua/news/kryvorizka-poetesa-inesa-dolennyk-odna-z-peremozhnyts-konkursu-krymskyy-inzhyr> (data zvernennia : 31.01.2024).
20. TRK Rudana. Literaturne Alaverdy. Kryvorizka poetesa Inesa Dolennyk – finalistka konkursu “Krymskyi inzhyr”. URL : <https://rudana.com.ua/news/literaturne-alaverdy-kryvorizka-poetesa-inesa-dolennyk-finalistka-konkursu-krymskyy-inzhyr> (data zvernennia : 31.01.2024).

Наталія Мельник

кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української та зарубіжної літератур
e-mail: melnik75_8@uk.net
ORCID: 0000-0002-2837-4739

ТВОРЧИСТЬ ВІКТОРІЇ ГАЛЄХ ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР

1. ВСТУП. Імагологія як важливий напрямок культурологічної науки нині набирає особливої популярності. Закономірність цього процесу не викликає жодних сумнівів, оскільки глибоко й цілісно пізнати сутність складного і багатогранного світу в його історичному, культурологічному, соціологічному, психологічному, політичному вимірах, можливо лише через звернення до оригінальних національних картин національної свідомості.

Осмислення себе як частини світового культурного простору, пізнання загального через часткове, всесвітнього через національне, виокремлення своєї національної ідентичності як відмінної від інших і в той же час складової єдиного світового простору – завдання сучасної імагології, що має, на нашу думку, виразне морально-етичне підґрунтя.

У фокусі імагології – традиційні ментальні уявлення, усталені колективні образи *інших* етносів, країн, культур, чужі для *базової* національної свідомості, носія рідної культури. Звертаючись до проблем рецепції та функціонування у системі колективної свідомості, картині світу того чи того етносу, історичного простору, імагологія охоплює історичні, соціологічні, політологічні, психологічні параметри образів, осмислення яких сприяє цілісному усвідомленню учасниками комунікації (культурного діалогу) самих себе (друзів, приятелів, партнерів, сусідів) та інших, чужих (ворогів, партнерів, сусідів, опонентів).

Сучасна наука пропонує широкий спектр імагологічних підходів до осмислення культурних явищ. Одним із найбільш дотичних до природи літературного твору сьогодні постає літературна етноімагологія як галузь літературної компаративістики, ядром якої є літературний етнообраз (етнокультурний образ) [1 : 54].

На думку В. Будного, це «літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для відповідної країни, «характерні» для цілого народу» [1 : 54].

Дослідник позиціонує літературний етнообраз як деталь, що застосовується для відображення ключових складових показників нації, що зумовлює відповідну класифікацію: «За цією референційною віднесеністю (тобто пов'язанням індивідуальних рис зображуваного предмета з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я –

автообраз (чи автоімідж, auto-image) та образ Іншого – гетерообраз (чи гетероімідж, hetero-image), а за семантикою їх можна ділити на образи позитивно й негативно забарвлені, символічні, карикатурні, гротескні тощо» [1 : 54].

Такий підхід вважаємо доцільним у руслі нашого дослідження.

Творчість криворізької письменниці Вікторії Галех презентує художні можливості авторки до створення міжособистісного й міжкультурного діалогів. Її тексти – результат глибокого переосмислення здобутків світової культури, оригінального трактування відомих архетипів, символів, пізнання себе та *іншого* через власне «Я», пошуків шляхів взаємопроникнення, взаємовпливів різних національних культур [1 : 52, 54].

2. МЕТА НАУКОВОЇ ПРАЦІ – визначення етноімагологічних параметрів творчості криворізької письменниці Вікторії Галех, оприявлених у збірках «Степовий вітер», «Казок забутих таїна», «Міріам із Магдали», «Розіп'ята муза».

3. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

3.1. Автообрази в творчості письменниці: альтернативні психологічні репрезентації відомих українців

Творчість Вікторії Галех – особлива сторінка сучасного літературного простору Криворіжжя. Її езотерична проза, філософська, інтимна лірика є результатом глибоких роздумів письменниці над вічними законами Всесвіту, складними проблемами людського буття, свободи вибору, духовного служіння людству, зовнішньої та внутрішньої сутності людини.

Як авторка ювелірних прикрас, мисткиня розуміється на таємницях природного каміння, літотерапії та астрологічних тонкощах його застосування.

Перша книга віршів «Спрага істини» побачила світ у 1995 році. Письменниця отримала перемогу в Міжнародному конкурсі молодих літераторів «Гранослов-2001», що стало поштовхом для видання її книг

Вікторія Галех – авторка кількох п'єс-радіопостановок, що звучали на міському радіо, учасниця етнокультурологічного телепроєкту «НАШЕ».

Вікторія – неординарний автор: її мистецьке бачення сягає духовних коренів українства, а художні твори допомагають побачити світ крізь призму душевних одкровенень, глибоких інтимних почуттів і світлого романтизму. У творчості Вікторія Галех шукає оптимістичний ідеал, в тому числі й у езотеричних знаннях, які дісталися їй у спадщину від пращурів.

У творчому активі пані Вікторії – ілюстрування книг (власних і написаних друзями).

Творчий світогляд письменниці ґрунтується на ключових основах західної та східної культур. Глибоко обізнана з архетипними уявленнями різних національних традицій, авторка творить власний художній світ, у якому чільне місце належить загальнолюдським моральним цінностям, ідеалам добра, милосердя, краси.

Письменницю особливо цікавить внутрішній світ особистостей, причетних до формування основ світової загалом та української, зокрема, культур. Мисткиня намагається зануритися в простір минулого і пізнати потаємні порухи людської душі, яка, попри штучні стереотипи суспільства, є тонкою і вразливою.

Вікторія Галех оригінальна у трактуванні образів видатних особистостей.

У поезії «Кобзар», яка належить до збірки «Степовий вітер» (1995) письменниця заглиблюється в особисту драму Тараса Шевченка. Людина з сильною харизмою, мислитель світового рівня, один із основоположників національної ідеї українства, геніальний художник і поет, насправді був самотнім, розчарованим у можливості родинного щастя, чоловіком. Заперечуючи традиційні стереотипи сприйняття образу Тараса Шевченка, міцно утверджені в свідомості багатьох поколінь українців, авторка пропонує власне бачення постаті Пророка:

*Бунтар, співець, в чий пророцтва
Вслухалась доля крижана.
Він був закоханий в Закревську,
Його ж кохала Репніна...
Палких очей бентежить погляд,
Душа співуча як струна.
Він був закоханий в Закревську,
Його ж кохала Репніна...[10]*

Національно закодований образ Шевченка зазнає в цій поезії авторської трансформації: авторка робить спробу дослідити потаємні рівні людської душі, драматичні перипетії нерозділеного кохання, сумну історію «любовного трикутника» що, безперечно, вплинули на життя і творчість митця.

Людина з глибокими внутрішніми суперечностями, щаслива й нещасна водночас – таким постає Т. Шевченко в поезії В. Галех. Неможливість здійснення мрії про родинне щастя, побудову сім'ї на основі взаємного кохання, недосяжність, через духовні, суспільні, морально-етичні приписи, омріяного щастя – провідні мотиви твору.

*Як сонця дар завжди світила
Для нього зірочка одна.
Він був закоханий в Закревську,
Його ж кохала Репніна...
Над ним в страшнім коловороті
Кружляла доля навісна.
Він був закоханий в Закревську,
Його ж кохала Репніна...[10]*

Носієві національної культури відкриті текстові, підтекстові рівні твору, в якому переплелися долі поета та двох важливих у його житті жінок. Відома історія нерозділеного кохання Варвари Репніної до Тараса Шевченка та численні факти, що свідчать про намагання жінки підтримувати митця

протягом його нелегкого життя. Поет вважав її добрим другом, сестрою, був вдячний за турботу (присвятив жінці поему «Тризна»), але не кохав.

Відома в українській культурі й постать Ганни Закревської, якій митець присвятив поему «Сліпий», вірш «Г.З.» та «Якби зустрілися ми знову». Кохання до Ганни Закревської Тарас Шевченко осмислює у вірші «Якби зустрілися ми знову». Ліричний герой твору мріє про зустріч із коханою і фантазує про ймовірну розмову. Поет називає Ганну «своїм дивом», «долею чорнобривою», а власне кохання до цієї жінки – святим дивом.

Трактування образу Т. Шевченка свідчить про намагання авторки заглибитися у внутрішній світ людини-бунтаря, борця, харизматичної особистості, яка вже протягом століть асоціюється в свідомості українців із ключовими ментальними кодами цілої нації. За маскою Пророка, чиї прозріння визначили хід історичного поступу народу, – звичайна людина, яка страждає від нерозділеного кохання.

Образ Варвари Репніної змальовано в творі, на перший погляд, епізодично, проте, роль жінки в житті поета визначено досить чітко: це була зоря, яка освітила його трагічну долю, була другом, слухачем та читачем його душі й жила суголосно почуттям митця.

Ще однією значною постаттю в українській культурі є відома оперна співачка, яка прославилася своєю батьківщиною в світовому контексті, – Соломія Крушельницька:

*То солодкий, то сумний,
То, як розпач, без надії
Увійшов в мої ти сни
Голос панни Соломії [10].*

Авторка поезії, присвяченій акторці, сама маючи музичний хист, глибоко закорінюється в національний образ Соломії. Важливим є факт виконання співачкою творів, що презентували різні національні культури: услід за співачкою, письменниця «вживається» в образи жінок – представниць *інших* культур. Їй цікаво спостерегти процес трансформації національного в інонаціональне, поєднання, взаємоперехід однієї національної моделі в іншу:

*Голос ніжний Лорелай,
Що зіркам звіряє мрії.
Тужно плаче Баттерфляй,
Що вже втратила надію.
Серед нільських берегів
Спів Аїди млосно летиться [10].*

Відомо, що Соломія Крушельницька мала стійку національну свідомість: маючи австрійське та італійське громадянства, знаючи вісім іноземних мов, відвідуючи з гастролями Португалію, Єгипет, Алжир, Іспанію, Чилі, Аргентину, Бразилію та Францію, тривалий час мешкаючи в Італії, завжди позиціонувала себе як українка. Концерти, що склалися з музичних творів різними мовами, акторка завжди завершувала українською й на всі гастролі їздила з «Кобзарем» Т. Шевченка. Співачка надзвичайно

любила українські народні пісні й тонко відчувала їх змістове й емоційне навантаження, ніколи не забуваючи, звідки вона родом. Цей кровний зв'язок співачки з рідним народом оприявлено в поезії Вікторії Галех:

*В Україні над Дніпром
Соловей в садках сміється.
І бринять в моїй душі
Кришталеві заметілі,
Як проміння, золоті,
Як сніги осяйно-білі.
І стоїть переді мною, –
Наче казка, наче мрія, –
З усмішкою ледь сумною
Крушельницька Соломія [7].*

Знаковою в творчому добробку В. Галех є поезія-присвята «Ліні Костенко». У творі визначено місце поетки-шістдесятниці в українській літературі (культурі). Провідною у поезії є проблема «*митець / суспільство*».

Від діагностування українського суспільства часів застою, коли будь-який прояв вільного мислення, незаангажваної ідеологією творчості свідомо знищувався, авторка переходить до усвідомлення проблеми нездатності сучасників оцінити масштаби видатної особистості, яка живе поряд із ними тут і тепер:

*Титанів не зацькованих нема, –
Чим вище дух – тим нижчі опоненти...
Та, тільки намагання їх дарма, –
Які з блаженних візьмеш дивіденди? [4 : 42].*

Істинне мистецтво, справжній талант, на думку письменниці, дарований Богом, тому вони існують поза часом і простором. Вони вічні й непідвладні жодним стереотипам. У цьому їх щастя і трагічність:

*Вони давно переросли межу
І дозволів, і заборон комічних.
Тому, напевно, й запалив Господь
У їх очах щось неземне й трагічне...
Ідуть вони до вищої мети
Через ясний вогонь самопжертви...
Для тих, хто з Вічністю давно на «ти», –
Немає місця серед зграї смертних... [4 : 42].*

Важливими у творі є роздуми про долю митця, який, попри все, іде до вищої мети. Готовий до самопожертви, він продовжує творити заради майбутнього власного народу.

Символічною в цьому сенсі є поезія «Народження», в якій лірична героїня, мисткиня, осмислює власну творчу природу, розуміючи її як посередництво між Життям і Небуттям, Минулим і Майбутнім, Любов'ю і Ненавистю, Добром і Злом:

*Я – вічний мандрівник із Небуття,
Блукань земних й повернень до основи.*

*В моїх очах застигло каяття
Уламками космічної Любові..
Я – міст, що пролягає в Майбуття
З Минулого, що повсякчас зі мною.
Я є засвідчення реальності Життя
На терезах всесвітнього двобою.
Я – спрага вуст за словом потайним,
Я – спрага мрій за дотиком незаним,
В моєму серці, юному завжди,
Магічний напій мудрості й кохання.
Я – часу плін, одвічний рух вперед,
З моїх зіниць вже вічність виглядає...
А наді мною плін старих планет
Ріллею долю на долонях прокладає [4 : 42].*

Отже, художні підходи письменниці до творення автообразів продиктовані усвідомленням значимості окремої видатної особистості в процесі творення історії рідного народу, її «гуманітарної аури». Ліна Костенко, розпочинаючи свою лекцію в Києво-Могилянській академії так окреслює сутність сформульованого нею поняття: «Справді, кожна нація повинна мати свою гуманітарну ауру. Тобто потужно емануючий комплекс наук, що охоплюють всі сфери суспільного життя, включно з освітою, літературою, мистецтвом, – в їхній інтегральній причетності до світової культури і, звичайно ж, у своєму неповторно національному варіанті» [7 : 5].

Ми погоджуємося з В. Галех, яка вважає, що в процесі творення цілісного образу української національної спільноти в світовому контексті постаті Т. Шевченка, В. Репніної, С. Крушельницької, Л. Костенко відіграли ключову роль. Важливим є також розуміння авторкою досліджуваних текстів значимості творчого потенціалу та його реалізації як рушія національного іміджу. Так цивілізаційний образ «Ми» окреслено через усвідомлення власної причетності до процесу прогресивного розвитку рідного народу.

3.2. Гетерообрази: художня репрезентація представників інших національних культур як шлях до пізнання власного Я

У творчості В. Галех процес осмислення образів *Іншого* сутоголосний пошукам шляху до себе, варіантам розуміння справжньої природи людини й позбавлене національно-культурних стереотипів. Це завжди об'єктивний, продиктований внутрішнім голосом митця, аналіз реакцій, поведінки особистості у часі і просторі, оригінальне трактування подій, що базується на власних світовідчуттях, *Своєму* сприйнятті й сприяє «вслуханню у власне «Я»» [1: 54].

Однією зі найбільш значимих у творчості письменниці є поезія «Сад». Епіграфом до твору авторка обрала уривок із вірша відомого суфійського мислителя, містика, засновника класичної східної літератури, творчість якого справила великий вплив на культуру мусульманства Джелаледдіна

Румі: «*Десь поміж Добром і Злом існує Прекрасний Сад / Я буду чекати на тебе там...*».

В основі твору – символічний образ саду, що осмислюється в різних культурах. Це райський сад у біблійному розумінні, і сад людської душі, і чарівне місце, де зустрічаються Добро і Зло:

*До чарівного саду,
Чий образ зринає у снах,
Серед міста незримого,
Звичний загублено шлях...
Тільки променем серця
Дорогу туди віднайти,
Бо в саду чарівному
Зустрілись далекі світи [11].*

Через архетип саду авторкою оприявлено авторське уявлення про внутрішню гармонію, душевну красу, ідеальний світ.

Двоплановість образу саду сприяє осмисленню філософської спрямованості твору: щастя не обов'язково треба шукати в далеких землях, райських куточках землі, – все залежить від духовної сутності людини, від її здатності самоудосконалюватися, прагнення до світла:

*Та, чи варто в далеку дорогу
Рушати герою,
Бо той сад і те місто
Ми носимо завжди з собою...
Щоб потрапити в нього,
Достатньо лиш серце відкрити,
Сподіватися й вірити,
Мріяти, жити й любити...
Сад тієї душі
Поєднав в собі землю і небо,
Тож, приходь, бо я завжди
Чекати там буду на тебе...[11].*

Твір близький до зразків філософської поезії Сходу. У ньому письменниця окреслює головні закони людського буття, що є спільними для носіїв різних культур. Так утверджуються істини, що є вічними, попри часи, епохи, релігії, філософії:

*Час не владен над ним:
Ні минуле, ні навіть майбутнє
Не зітре образ саду
Примарний, та все ж, незабутній...
У саду тому зібрані
Таїнства інших світів,
Тут під музику сфер*

*Лине спів чарівний солов'їв...
До людської душі
Зазирають зірки із небес оксамиту,
Глибина й височінь
Прагнуть тайни правічні відкрити...
Поміж злом і добром,
Поміж миттю і вічності плином
Тільки сад цей чарівний
Лишається вічно незмінним [11].*

Поема «Міріам із Магдали» (2004) присвячена оригінальній інтерпретації відомого біблійного сюжету, пов'язаного з Марією (Міріам) Магдалиною. Авторка презентує власну історію, розвінчуючи поширений міф, пов'язаний із глибокою гріховністю жінки. Перед читачем – глибоко духовна особистість із чіткою життєвою концепцією, що заснована на загальнолюдських (християнських) цінностях.

Оригінальність тексту полягає ще й у тому, що письменниця в основу сюжету кладе діалог між Міріам та Люцифером, в результаті якого колишній Янгол повертається до світла.

Люцифера змальовано у двох художніх планах: як архетипний образ спокусника, презентований у християнській культурі і як Зло, що притаманне людській природі й співіснує в душі людини поряд із Добром:

*Я завжди із тобою.
Я непомітно тінню прокрадаюсь,
В слова твої слухаюсь, придивляюсь
І все чекаю зоряного часу,
Бо душам так властиво падать
В ілюзію, чи то в мої обійми!..
О, я тоді про себе нагадаю!
Я тінь душі твоєї, що страждає,
І я луна думок твоїх невпинних [4 : 4].*

Побачивши Міріам на колінах під час молитви, Люцифер звинувачує її у рабській покірності і пропонує свободу в обмін на відмову від віри в Бога:

*Ти вільна? То чому ж ти на колінах?
Як ті раби нікчемні, що паплюжать
Свій вік короткий у господському ярмі?<...>
Усі раби однакові – чи Божі,
А чи раби бажань своїх примхливих.
До речі, цих останніх більше серед людей.
Єдине лиш бажання спалахнуло
В душі безсмертній, чистій і вона вже
Обплутана сіреньким павутинням
Бентежних мрій та нездійснених прагнень [4 : 4].*

Міріам же позиціонує себе як вільну людину, оскільки служіння Богу – це її свідомий вибір, потреба душі. Так по-філософськи глибоко окреслено у поемі категорію свободи:

*Я не проситиму у тебе те, що маю.
З молитвою звертаюся до Бога,
Що дав своїм створінням вільні душі [4 : 4].*

Глибоко розуміючи людську природу, Люцифер робить спробу схилити Міріам до визнання переваги Зла над духовністю і Добром, наводить численні факти невдячності людського суспільства щодо жертвних дій заради нього. Вічну проблему відсутності пророка у своїй Вітчизні, непоцінування юрбою самовідданості лідера презентовано в словах-зверненні до жінки:

*Та хто тебе згадає через роки?
Всі люди смертні і твоє ім'я забудуть.
Лиш пам'ятатимуть усі твої провини.
Ще б пак! Була одна така повія,
Яка насмілилась з Пророком поруч стати! [4 : 6].*

Образ Мірам змальовано як тип сильної харизматичної жінки, що має духовну й морпальну стійкість, надзвичайну силу впливу, вміє володіти словом, що йде з глибин самої душі. Маючи милосердя, вона здатна зрозуміти і простити найтяжчий злочин, простити власним і чужим ворогам заради Бога.

Твір має інтертекстуальні зв'язки з драматичною поемою Лесі Українки «Одержима»: в центрі обох творів образ Міріам, у них ідеться про один і той же епізод біблійної історії. Проте, на відміну від твору Лесі Українки, поема Вікторії Галех не закінчується трагічно: жінка не лише залишається живою, але й рятує від вічного прокляття Люцифера, повертаючи йому колишню світлу душу.

Чимало страждаючи в минулому, до зустрічі з Учителем, на відміну від центральної героїні драматичного твору Лесі Українки, жінка здатна піднятися над власними образами і зрозуміти природу поведінки слабкої людини, позбавленої духовного стрижня:

*Так, жінка я...Всього лиш жінка...
І в тому моя слабкість...В тому й сила!
Не раз мене камінням побивали,
Не раз в лице з огидою плювали
Ті ж самі, що колись за насолоду
Платили щедро пестоцями й золотом...
І, насміхуючись з душі, яку топтали,
Кидали людям на поталу...
Та був Учитель тут, зі мною поряд.
Він не сказав мені тоді ні слова,*

*Лише очей його ясне проміння
Палило серце зранене моє,
Долина квітла і розквітло серце,
Незною огорнуте Любов'ю [4 : 7-8].*

У творі оприявлено глибокі філософські розуми над природою Всевишньої Любові, Милосердя і Добра, які осмислюються як потужна сила, здатна зцілити найтяжчі фізичні й духовні хвороби, повернути до Світла найтемнішу істоту, зробити особистість вільною і щасливою. Попри наявність у світі Зла, варто завжди обирати шлях Добра.

Твір завершується картиною повного примирення Люцифера із своєю колишньою світлою природою: Син Ранку, Янгол Світла повертається до Бога.

Поєму «Останній танок Соломії» присвячено роздумам письменниці над проблемою спокути.

Твір побудовано у форматі драматичного монологу доньки Іродіади, яка, на догоду бажанням своєї матері, змусила царя Ірода вбити Пророка Івана Хрестителя.

Важливою деталлю, на яку варто звернути увагу, є те, що Соломія у творі не є примітивним типом жінки, яка прагне лише тілесного кохання. Вона відчуває силу слова Пророка, вірить йому і відгукується на Духовний поклик:

*...ввійшов Пророк...
Його чоло світілось дивним світлом,
А погляд проникав в глибини серця!
О, що за очі то були, які палили
Мізерні душі наші, що гріхам служили!..
Ми всі мовчали, він же говорив
З таким натхненням, силою й любов'ю,
Що в багатьох серця затрепетали
І на очах з'явилися перші сльози,
Що в покайній душі омивають! [4 : 19];
Я відчувала, як поволі серце
Своє йому назустріч відкриваю...[4: 19].*

Проте особисте переважає над духовним і схиляє жінку до зла:

*Він говорив мені про велич та служіння,
А я йому верзла щось про кохання,
Про серце, що від самоти стискає
В обіймах впертих скрута безнадії [4 : 20].*

Відома носієві християнської традиції історія, набирає в інтерпретації В.Галех оригінального забарвлення: це вбивство як помста за образу жінки, якій відмовлено в коханні:

*Так, ти Пророк, ніхто не заперечить.
Та чи Пророк не здатен на кохання?
Ти прагнеш світу дарувать Любов,
А бідній жінці, що у ніг твоїх вже
Вимолює для себе крихту світла,
Не подаси ти сильної руки?
Хай Бог твій, що про нього говорив ти,
Скара тебе любов'ю, як карають
Громи і блискавки шаленими дощами
Землі зажуреної спрагу невагсиму! [4 : 20].*

Не змігши усвідомити масштабів Божественної Любові святого, Соломія, прагне земного кохання й не може простити, як їй здається, зневаги до її жіночої вартості. Так підступне бажання вбивства стає не лише материним, а жагучим Соломіїним.

В основі твору лежить вічний конфлікт між духовним і тілесним коханням в душі людини.

Головна героїня твору згодом еволюціонує: усвідомивши масштаби свого злочину, піднявшись до розуміння вчення Пророка, вона розповідає про це людям і по-справжньому кається. Покарана Богом за злочин, Соломія приречена на вічний танок. Цю кару вона приймає свідомо, бо вбивши Пророка, жінка духовно вмерла і сама:

*Із тим страшим ударом
В мені все обірвалось...Я відчула,
Як світло, що в мені іще жило,
Навіки вже пішло з душі моєї...
З того часу я вже не можу більше зупинитись,
Хоч від втоми ніг не відчуваю,
Весь час звивається в танку це тіло...
Знесилена, я падаю на землю,
А потім знову підіймусь й танцюю,
Аж поки сили не полишать зовсім [4 : 22].*

Узявши за основу повчальний біблійний мотив, авторка заглиблюється в психологію зрадженої жінки, узагальнюючи проблеми, пов'язані з темою нерозділеного кохання й досить сміливо інтерпретує відомий сюжет, утверджуючи думку про обов'язкову спокуту за зраду власної душі:

*Минають дні, роки, сторіччя,
Та я уже не можу зупинити
Ані на мить оцей танок шалений...
Химерний час летить крізь простір в вічність,
А я усе лечу за обрій
У нескінченному танку своєму...[4 : 22].*

Слід відзначити універсальність гетерообразів (Соломія, Пророк, Ірод, Іродіада, народ) драматичного монологу, їх масштабність і

багаторівневість. Пов'язані з *Іншою* культурою, вони змушують читача заглибитися у Свої почуття, переконання, морально-етичні принципи.

Збірка поезій «Розіп'ята муза» (2018) В. Галех присвячена дослідженню психології видатної особистості. В основі книги – прагнення розвінчати культурні стереотипи, намагання заглибитися в духовний світ людини.

У книзі поетеса представила різні поетичні твори, об'єднані спільним драматичним настроєм. Перша частина видання присвячена видатній американській акторці ХХ століття – втіленню американської мрії 60-х років ХХ століття, іконі стилю, голівудській діві Мерілін Монро.

Жінка-мислитель, інтелектуальна читачка, в бібліотеці якої налічувалося близько тисячі книг, авторка численних філософських афоризмів стала заручницею нав'язаного їй суспільного іміжду поверхової людини, що прагне лише слави, багатства та визнання серед чоловіків.

Авторка подає альтернативну історію долі актриси, яка стала жертвою власного екранного образу. Письменниця розвінчує стереотипний розтиражований образ примітивної, легкої у спілкуванні та поведінці, звабливої білявки. Натомість читач бачить особистість із тонкою душевною конструкцією, яка добре розуміє примарність зовнішньої оболонки та усвідомлює цінність внутрішнього змісту людини.

*Я – зірка і не зірка,
Я – жінка і не жінка...
З журналу я сторінка
Яскрава й осяйна.
Я – глянцева картинка,
Я – гумова блондинка,
Я навіть не людина,
А образ із кіно [5 : 4].*

Сьогодні відомо чимало фактів із життя акторки, які свідчать про невідповідність цих суспільних стереотипів життєвій правді. Вибудувавши екранну картинку, Мерілін змушена відповідати суспільним очікуванням, постійно грати роль, що не відповідає її сутності.

Твір пройнято глибоким трагізмом. За зовнішнім блиском Мерілін – душевний біль через поверхове розуміння людьми її справжньої природи.

Знаковим є художній підхід авторки до зображення постаті Мерілін Монро: образ представниці *Чужої* національної культури (американської) змальовано крізь призму саморефлексій, самооцінок самої акторки. Вона об'єктивно себе оцінює, розуміє примарність, ілюзорність життя, яким живе, і понад усе прагне істини й природності. Жінка осмислює власну долю з позицій загальнолюдської моралі, традиційних уявлень про місце жінки в родині, суспільстві, притаманне майже всім націям. І цим наближається до українського читача.

Відповідно до сутності діалогічної моделі дослідження літературних етнообразів, окресленої В. Будним у праці «Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології»,

«будь-яка культура більшою чи меншою мірою завжди відкрита для впливів “Іншого”»[1 : 54]. Наразі спостерігаємо феномен такого впливу, що розуміється як відкриття *іншого* через його наближення, а не заперечення.

Історія Мерілін стає приводом для осмислення можливих сценаріїв життя інших жінок, які вибирають шлях ілюзій; роздумів про сенс існування загалом. Маємо результат впливу літературного твору на читача, який, за визначенням В. Будного можна окреслити так: «зустріч з Іншим – його прийняття чи неприйняття, підпорядкування йому, панування над ним чи діалог із ним – спонукає до вслухання у власне “Я”, відкриття в ньому досі не знаного, переоцінку й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких “своє” існує відносно “іншого” та “універсального”, загальнолюдського» [1 : 54]. [підкреслення наше – Н. М.]

Трагізм долі жінки викликає співчуття в читача:

*Я вірила у Вічність,
Та незмогла трагічність
Свою перебороти,
Щоб з попелу повстать<...>
Я із Долею своєю
В піжмурки з дитинства грала.
Як Аліса в Задзеркаллі,
Заблукала я у снах...
А коли відкрила очі,
Ця реальність обернулася
Дзеркалом розбитим Долі,
Що страшніша, ніж в казках [5 : 5].*

Жінка з досить високим рівнем інтелекту, творча особистість, не поцінована як суспільством загалом, так і чоловіками, яких вона кохала, – такою постає акторка з поеми Вікторії Галех. На думку авторки, героїня твору абсолютно об'єктивно розуміла свою роль в житті інших людей. Звідси – глибокий внутрішній конфлікт жінки, який урешті призводить її до ранньої смерті, відчуття самотності, що пронизує до самого серця:

- 1) *Це мое ім'я – самотність..
Блазень у спідниці я...
В напівснах моїх обманних,
У Морфеевих обіймах
Промайнуло все життя...[5 : 5].*
- 2) *Усе життя живу на самоті..
І, наче шахи, свої роді
Розставляю я на шахівниці Долі...
І граю з Долею у шахи сам-на-сам...
Та Доля мене завжди обкрадала...[5 : 9].*

У творі звучать роздуми про важливість поцінування внутрішнього світу в людині, розуміння краси як такої та її ролі в житті особистості, самотність глибокої людини у світі захоплених її зовнішньою красою, лицемірство й ілюзорність стеретипів у світі людей.

Яскравий образ і трагічна доля Мерілін щемним контрастом прозвучали в її віршах, наведених у збірці.

Декілька збірок актриса видала ще за життя, у 50-ті роки двадцятого століття в Америці. Вірші є надзвичайно пронизливими за емоційністю та глибиною світовідчуття, інтелектуальністю та філософічністю.

В. Галех свідомо включає до власної збірки поезії Мерілін Монро, вважаючи їх не лише гідними прочитання, а й такими, що допоможуть здолати культурні стетеротипи щодо образу акторки: «Надзвичайно пронизливі за емоційністю та глибиною світовідчуття, рафінованою інтелектуальністю та філософським поглядом на життя, вірші Мерілін нагадують середньовічну поезію східних майстрів слова, рубайї Омара Хайяма, філософські роздуми Сей Сьонагон та любовну лірику Басьо» [5 : 14].

Справді, вірші Мерілін Монро для багатьох стали відкриттям. Вони свідчать про надзвичайну глибину внутрішнього світу жінки, її мудрість й здатність розуміти справжню сутність людського життя:

1) *В мені початок і кінець твої, Життя!
Живу, як нитка, що спадає в небуття
Та міцно вітрові протистоїть.
Навколо холоду морозний вплив
Та промінь бісерний пронизує мене,
У квітах, барвах веселкових днів,
Що на картинах бачила тоді...
Життя, обдурене людьми ти назавжди...*
[5 : 15];

2) *Прошу я Час, щоб був до мене добрим!
Щоб допоміг забути тяжку втому
І те, що з сумом згадую. Молю:
Самотність забери мою.
Допоки тіло молоде, постій,
Рядком летючим істину відкрий...* [5 : 15];

3) *Достатньо просто з кимось поряд бути,
Хай просто так, нехай без доторкання...
І навіть ні про що не говорити,
Миттєвості радіти споглядання...
І ніжних почуттів розквітнуть квіти,
Бо ти неодинокий в цьому світі* [5 : 17].

[Переклад наш – Н. М.]

Твори наступного розділу збірки «Незримі струни (Сповідь Перголезі)» знайомлять читача з історією нещасливого короткого кохання італійського композитора, скрипаля й органіста вісімнадцятого століття Джованні Перголезі. В історії світової культури він відомий як автор зразків духовної та світської музики, численних опер. Відомо також, що він помер у досить молодому віці від невиліковної на той час хвороби.

В. Галех цікавить передусім історія кохання митця, що стало трагічним. В основі твору – майже шекспірівський сюжет: брати коханої насильно віддають дівчину в черниці, дізнавшись про почуття між нею і юним композитором. Коли кохана помирає від туги, Джованні свій біль переливає в музику – пише вражаючий «Реквієм».

У творі осмислюється чимало проблем, відомих світовій літературі: любов і ненависть, життя і смерть, кохання і вірність обов'язку, митець і мистецтво. Важливо, що розглядаючи їх, авторка звертається до архетипів світової культури. Почуття головного персонажа письменника змальовує, використовуючи відомі мистецькі зразки: це історії Орфея та Еввідіки, Ромео та Джульєтти. Так через образи *інших* національних культур оприявляються ключові ідейні координати твору, що є універсальними для людини загалом: незнищенність справжнього кохання; непідвладність смерті; однозначне трактування морально-етичних істин:

*Незримі струни у душі моїй бринять...
Незримі струни...Це мелодія кохання...
На всі роки, на всі віки, на все життя
В душі лишається мелодія остання...
Незримі струни намагається вже смерть
Холодною рукою розірвати...
Та навіть їй вже не підвладна мить,
Як починають струни ті звучати...
Двобій між ними шаленів, –
Любов і Смерть, – сестри дві предковічні...[5 : 28].*

Авторка наче наближає до сучасного читача далекі за часом і просторовими параметрами, національними ознаками події, персонажів. Вони стають близькими і зрозумілими як істина, відома всім. Так різні національні культури наближуються одна до одної.

Трагічна смерть коханої дівчини залишила болісний слід у душі митця, якому судилося пережити її лише на рік з того дня, які він деригував месою за впокоєння душі юної Марії Спінеллі.

У третій частині збірки вміщено переклад поеми «Боги Землі» Джебрана Халіля Джебрана – ліванського поета, філософський космогонічний твір якого порушує непрості питання місця і буття людини в безмежному Всесвіті.

Важливим етапом творчості авторки є «Астрологічний світ «Рукопису Войничача»». Це багаторічна праця Вікторії Галех, контекстуальний переклад астрологічного розділу загадкового давнього манускрипту, відомого під назвою «Рукопис Войничача». Для перекладу авторкою був використаний код давньої української писемності американця українського походження Джона Стойка, який уперше розшифрував окремі фрагменти таємничого рукопису. Вікторія Галех здійснила переклад астрологічного розділу рукопису в езотеричному ключі. Так перед читачем постає цілком логічна та узгоджена з астрологічними законами система світосприйняття наших

далеких пращурів – давніх оріїв, давня писемність яких співзвучна з мовами слов'янського походження, зокрема, українського.

Астрологічний світ «Рукопису Войничча» – п'ята книга авторки, в якій вона творчо інтерпретує давні засади культури слов'янства.

Збірка «Казок забутих таїна» (2002) видана за результатами Міжнародного конкурсу кращих творів молодих українських літераторів «Гранослов», в якому письменниця стала переможницею.

В анотації до книги зазначено, що проза авторки «ґрунтується на засадах світлого романтизму, душевних одкровенень, шукання ідеалу і присвяті себе найоптимістичнішим пориванням. Все у ній глибоко інтимне, що, однак, дозволяє бачити світ крізь призму її творів і оригінальному ракурсі» [3 : 2].

Збірку відкривають «Казки маленької Іванки». Твір має підназву «Сім легенд про квіти». Таке поєднання в авторській жанровій модифікації понять *казка* / *легенда* свідчить не лише про розуміння письменницею тонкої межі між ними, але й про прагнення спрямувати читача на вірогідність подій, які лежать в основі сюжету.

Передмовою до семи легендарних / казкових історій є розповідь про дівчинку Іванку, яка любить дивитися у старовинне дзеркало: *«Це дзеркало належало ще Іванчиній прабабусі: воно було велике та кругле, у важкій золоченій рамі. Годинами могла просиджувати перед ним Іванка, вдивляючись у таємничу далечінь На його блискучій поверхні розгорталися перед її очима картини далеких, незвіданих світів»* [3 : 4]. Дзеркало осмислюється в традиціях езотерики як портал в інший, відмінний від реального світ, простір, час.

На думку І. Петрової, «в сучасному культурологічному просторі дзеркало сприймається як інструмент візуальної магії, міфологема відображення й альтернативи реального, позиція та образ проектного бачення, універсалія культури». На переконання дослідниці дзеркало в художньому творі завжди виконує певні ідейні функції: «1) відсторонення (зняття різниці між предметом і відображенням); 2) інтерпретації (досягнення повноти образу за рахунок зміни відображення як однієї з його складових); 3) моделювання (зміна початкового образу в дзеркалі (дроблення, ускладнення) тягне за собою художні принципи варіювання, іносказання, інтроспекції, рефлексії); 4) композиційну (можливість дзеркала встановлювати кордони між буттям та небуттям, душею й тілом; дзеркальна симетрія як прийом композиційної логіки складає основу для парності ситуації; оборотності сюжету); 5) драматургічну (дзеркало може моделювати простір і час, завдяки дзеркалу може існувати «минуле» та «майбутнє»; з'являючись за переломної фази, дзеркало заводить психічні механізми пам'яті, асоціативності, уяви і включає власну логіку художнього часу)» [11].

За допомогою дзеркала Іванка опиняється в Чарівній Долині Фей і дізнається сім казкових історій про квіти. Знакове для багатьох культур число сім у творі не випадкове: воно символізує завершеність, гармонію, повноту існування людини.

Образи Фей (духів квітів) базуються на поєднанні в авторській свідомості східних і західних містичних традицій. Сім Фей у різних убраннях (червоному, оранжевому, жовтому, зеленому, блакитному, синьому, фіолетовому) з'являються перед дівчинкою і відкривають перед нею таємниці природного світу. Кольори одягу чарівних істот, як і квітів, які вони уособлюють (мак, шафран, маргаритка, лотос, троянда, фіалка), символізують веселку, що є знаковим образом для багатьох світових культур. За східною/слов'янською традицією, веселка – це певна модель Всесвіту, міст між небом і землею, символ єдності земних і божественних сил. В українців поряд із лексемою *веселка* використовується *райдуга*, етимологія якого вказує на зв'язок поняття з категорією *рай*. У західному (християнському) трактуванні веселка символізує угоду Бога з людьми, яку він укладає після Всесвітнього потопу.

У творі веселка символізує зв'язок людини з Вищими Силами, які завжди поруч, як і дорога до Казки. Так шлях до пізнання визначальної особистісної істини вибудовується через пізнання істин, сформованих у інших традиціях.

Слід відзначити ще одну важливу характеристику образів твору: вони підкреслено збірні, узагальнені; їх важко віднести до якоїсь певної національної традиції. Образи універсальні, як універсальними є загальнолюдські цінності: любов, вірність, істина, віра, добро, милосердя, вдячність.

Власне про це розповідають сім історій книги. У ній людина легко перетворюється на квітку, пташку, повітря і, за бажання, може потрапити в Чарівну Долину: *«З усіх боків вона оточена високими гірськими шпильями, посеред Долини стоїть Блакитний Храм...І кожного ранку відчиняється Храмова брама, і виходять звідти дев'ять жерців у білому вбранні, які слугують Істині»* [3 : 6].

Історії, що лежать в основі сюжету, відбуваються у різних географічних просторах: це Австрія, Індія, Єгипет, Англія, Німеччина. Проте, в усіх цих країнах, як і в усьому світові загалом діють одні закони: лише добро і справедливість мають керувати людиною. Інакше вона буде жорстоко покарана.

Важливою в творі є думка про те, що все особливе, чарівне, казкове завжди поряд із нами. Так, Фея Квітів, яка проводить Іванку країнами та історіями, виявляється в кінці книги мамою дівчинки.

«Казка про Білого Оленя» також належить до збірки «Казок забутих таїна». Це філософська історія про те, що ніколи не треба втрачати віру в казку і надію на щастя. Маленька дочка маркграфа, Ута – незвичайна дівчинка. На відміну від своїх братів і сестер, вона заглиблена у себе та таємниці навколишнього світу: *«Залишаючись сама, виходила до саду і довго милувалася квітами, вслухалася в розмову пташок із вітром, що шумів над головою кронами старих крилатих дубів. Або спускалася у долину до стрімкої Заале, яка котила свої хвилі назустріч Сонцю. І в плюскіті хвиль вчувалися Уті чудові співи чарівниці Лорелай – богині річки Заале. А довгими*

зимовими вечорами маленька Ута любила сидіти на підвіконні у своїй кімнаті, милуючись таночком моїх сестер-сніжинок» [2].

Вона вміє уважно спостерігати за природою і має добре серце. Так, спостерігаючи за сніжинками, що кружляють за вікном, вона знайомиться з Білим Оленем, який живе у казковій країні.

Відчутні інтертекстуальні зв'язки з казкою Г. Х. Андерсена «Снігова королева». Читач бачить тронний зал, розташований у палаці снігової країни, чарівне люстерко, танок сніжинок, помічника дівчинки Оленя. Але всі архетипні образи мають авторське оригінальне трактування і пов'язані з ідейним навантаженням твору.

Оригінальною є образна система твору та його простір: це Срібний Замок Місяця, де живуть Дочки Ночі, які, сидячи на срібних лавках, гаптують срібні зірочки на чорному оксамиті нічного неба, на покрові Матері-Ночі. Вони мають наречених – Синів Дня, які живуть у далекому Золотому Замку Сонця й виконують золоте проміння для свого Батька-Сонця. Лише раз на рік, у Різдвяну ніч вони можуть зустрітися зі своїми нареченими в чарівному Замку Лорелай.

Спостерігаємо зв'язок образної системи з астральними культами, притаманними світоглядам різних народів.

Сюжет побудовано так, що дівчинка випадково губить чарівну підківку, подаровану Лорелай. І тепер вона начебто ніколи не зможе покликати Білого Оленя і потрапити в казкову снігову країну. Але твір закінчується оптимістично: дівчинка знову отримує підківку і чарівний голос Лорелай співає про те, що не варто втрачати мрію:

*Якщо ти мрієш, вір завжди,
Не слухай заметілі лютню.
Промінням серце освіти
Тоненьку стежку у майбутнє!
Здійсниться все, що мрія та
Тобі шепоче обережно.
І стане казкою життя,
І буде казка та безмежна! [3 : 46]*

Балади «Болотяний Цар» та «Русалчині сльози» є яскравими зразками світової міфотворчості, що базується на загальнокультурних архетипах, сформованих у різних національних традиціях.

У баладі «Болотяний цар» (2002) подано легенду про появу болотяних лілій. Авторка пропонує красиву історію про любов болотяного царя до красуні Мілінди. Викравши дівчину, закоханий цар робить її своєю дружиною. Від цього шлюбу й народжується квітка лілія. Твір побудовано за законами традиційної світової міфологічної балади (містичні сили, трагічне завершення, перемога природи над людиною), функцією якої було пояснення походження рослин і тварин, їх зв'язку з людиною.

У легенді «Русалчині сльози» (2002) йдеться про історію кохання монаха та русалки. Русалка має зробити вибір: залишити море і поєднатися з коханим чи жити самотньою, але вільною в морському просторі.

В основі твору – вічний конфлікт між коханням і свободою, відповідністю традиціям чи стихії почуттів:

*О, як я хочу мати душу,
Щоб поруч із тобою бути,
Та тільки я страждати мушу,
Не в змозі море я забуть* [10].

Базуючись на фольклорній основі, маючи в сюжеті обов'язкові елементи перетворення людини на тварину, рослину, пташку (метаморфози), ці твори пов'язані з ірландською та італійською міфологічними традиціями.

Авторка творить власний міф, що, хоч і має зв'язок із світовою міфологією, проте містить у собі оригінальне мистецьке трактування істин людського життя, роздуми про наявність тонкої межі між різними світами, можливість/ неможливість їх гармонійного співіснування.

Ми погоджуємося з думкою В. Будного, який розуміє сутність і значення літературних етнообразів як таких, що «відштовхуючись од історичних контекстів і національних стереотипів, за допомогою сюжетних перипетій і наративних провокацій вони пропонують читачеві визначитися із власною позицією, накреслюючи шлях визволення з рамок обмежених уявлень, бо пов'язують етнообраз не лише з національною, а й із родовою, загальнолюдською ідентичністю, навіюючи думку, що всі ми – українці і євреї, англійці і китайці, чорні, білі й жовті – діти Адама і Єви» [1 : 63].

Так через глибоке вивчення специфіки *Іншого* авторка прокладає шлях до усвідомлення власного «Я». Інший у розумінні В. Галех не є *Чужим, Ворожим*. Він – одна з іпостасей цілісного образу Людини Світу в її красі й потворності, простоті й складності, але при цьому вічному прагненні до Світла.

ВИСНОВКИ.

Результати здійсненого аналізу творів криворізької авторки Вікторії Галех дозволяють нам зробити такі узагальнення:

У творчості письменниці спостерігаємо феномен поєднання, взаємовпливу засад західної та східної культур. Глибоко обізнана з архетипними уявленнями різних національних традицій, авторка творить власний художній світ, у якому чільне місце належить загальнолюдським моральним цінностям.

У творчому фокусі авторки – долі й внутрішній світ видатних постатей української та зарубіжної культур, осмислені з позицій сучасності.

У процесі творення автообразів мисткиня спирається на власне розуміння ролі непересічних представників українства в формуванні національної ідентичності. Образи Т. Шевченка, В. Репніної, С. Крушельницької, Л. Костенко змальовані з використанням оригінального світобачення авторки, яка здатна глибоко зазирнути в найпотаємніші пласти людської душі, осмислити природу й значення творчості в житті окремої людини та суспільства.

Гетерообрази в творчому масиві письменниці презентують творчі експерименти, пов'язані з віднайденням спільних для багатьох людей,

культур, традицій цінностей, пошуками власного «Я» через глибоке осмислення природи *Іншого*, шляхів взаємодії з ним.

Автообрази й гетерообрази потрактовані з урахуванням можливостей літературного твору репрезентувати цілісний цивілізаційний погляд на час, суспільство, події, людину. Вчинки, думки персонажів базуються на розумінні загальнолюдських принципів моралі, традиційних уявлень, життєвих цінностей, притаманних світовим націям.

Спираючись на діалогічну модель дослідження літературних етнообразів, у процесі аналізу творів В. Галех, ми визначили її художні підходи як «відкриття *іншого* через його наближення, а не заперечення» [1: 54], що зумовило мультикультуральну складову тексту.

Широке використання етнообразів не лише сприяє збагаченню читачем поглядів на багатогранність світу, його національно-культурні варіації, але й формуванню його загальноцивілізаційного світогляду, міжкультурному діалогові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*, 2007. № 3. С. 52-63.
2. Галех В. Казка про Білого Оленя. *Символ: Культурологічний альманах*. Вип. 5. Кривий Ріг: Видавництво «Діонат» 2017. С. 156-160.
3. Галех В. Казок забутих таїна. *Казки, легенди*. Київ: Шкільний світ; Редакції газет з управління освітою. 2002. 48 с.
4. Галех В. Міріам із Магдали. Кривий Ріг: Друкарня СПД Щербенюк С. Г. 2004. 47 с.
5. Галех В. Розіп'ята муза: збірник поезій. Кривий Ріг: СТПРЕС, 2018. 52 с.
6. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: посібник. Київ: Твім Інтер, 2009. 460 с.
7. Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала: Лекція, прочитана в Національному університеті «Києво-Могилянська академія», 1 вересня 1999 року. – 2-ге вид. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 32 с.
8. Куций І. Імагологія як стратегія дослідження цивілізаційних образів в українській історіографії. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. 2014. Вип. 2 (1). С. 240-247. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_iak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizatsiinykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf?PHPSESSID=ui0ej8g1ffj5q7cbt6mmqm0597
9. Насмінчук І. Концепт «свій/чужий» у публіцистиці Олега Чорногуза. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2019, 25(1) С. 48-52.
10. Степовий вітер. Альманах: Проза, вірші. Київ: Золоті Ворота, 1995.
11. ОАВГ (Особистий архів Вікторії Галех).

12. Петрова І. Образ дзеркала у світовій художній культурі: узагальнення культурологічного досвіду. URL : <https://jpvvs.donnu.edu.ua/article/view/3678>

REFERENCES

1. Budnyi V. Rozghadka chariv Tsirtsei: natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittleni literaturnoi etnoimaholohii. Slovo i chas, 2007. № 3. S. 52-63.
2. Haliekh V. Kazka pro Biloho Olenia. Symvol: Kulturolohichnyi almanakh. Vyp. 5. Kryvyi Rih: Vydavnytstvo «Dionat» 2017. S. 156-160.
3. Haliekh V. Kazok zabutykh taina. Kazky, lehendy. Kyiv: Shkilnyi svit; Redaktsii hazet z upravlinnia osvitoiu. 2002. 48 s.
4. Haliekh V. Miriam iz Mahdaly. Kryvyi Rih: Drukarnia SPD Shcherbeniuk S.H. 2004. 47 s.
5. Haliekh V. Rozipliata muza: zbirnyk poezii. Kryvyi Rih: STPRES, 2018. 52 s.
6. Kovaliv Yu. I. Abetka dysertanta: Metodolohichni pryntsypy napysannia dysertatsii: posibnyk. Kyiv: Tvim Inter, 2009. 460 s.
7. Kostenko Lina. Humanitarna aura natsii, abo Defekt holovnoho dzerkala: Lektsiia, prochytana v Natsionalnomu universyteti «Kyievo-Mohylianska akademiia», 1 veresnia 1999 roku. – 2-he vyd. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2006. 32 s.
8. Kutsyi I. Imaholohiia yak stratehiia doslidzhennia tsyvilizatsiinykh obraziv v ukrainskii istoriohrafii. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Istoriia. 2014. Vyp. 2 (1). S. 240-247. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_iak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizatsiinykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf?PHPSESSID=ui0ej8g1ffj5q7cbt6mqm0597
9. Nasminchuk I. Kontsept «svii/chuzhyi» u publitsystytsi Oleha Chornohuza. Synopsys: tekst, kontekst, media. 2019, 25(1) S. 48-52.
10. Stepovyi viter. Almanakh: Proza, virshi. Kyiv: Zoloti Vorota, 1995.
11. OAVH (Osobystyi arkhiv Viktorii Haliekh).
12. Petrova I. Образ дзеркала у світовій художній культурі: узагальнення культурологічного досвіду. URL : <https://jpvvs.donnu.edu.ua/article/view/3678>

Н. Мельник, С. Ковпик, Л. Семененко, Н. Коломієць,
С. Журба, І. Онікієнко, Н. Яременко

Наукове видання

Імагологічний дискурс літератур світу

Монографія

Підписано до друку 25.02.2025
Гарнітура Bookman Old Style.
Формат 60×84/16. Обл. вид. арк. 10,88

Видавець Р. А. Козлов
вул. Вахи Арсанова, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027
097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013 р.