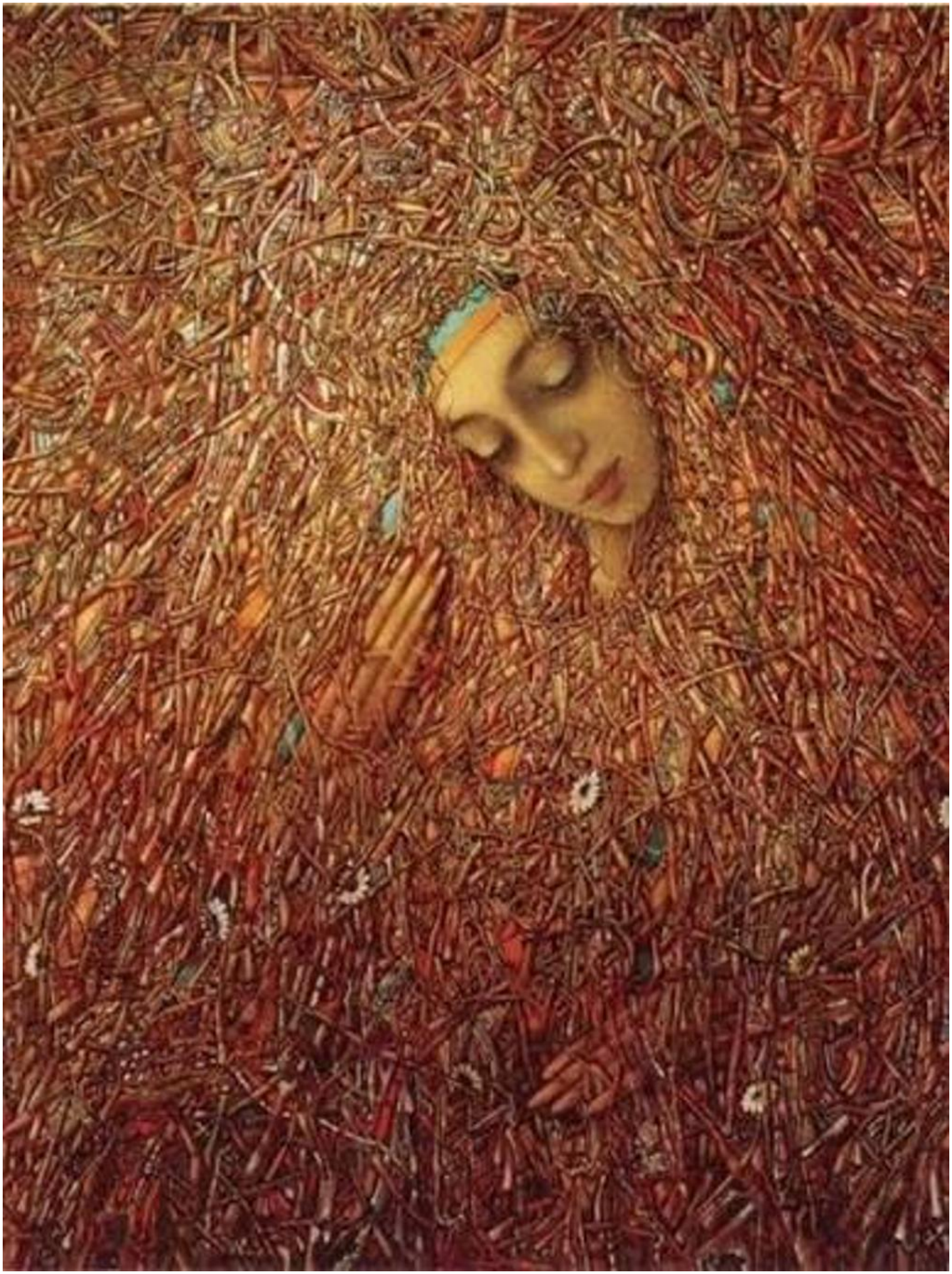

Богдані й Олесеві з любов'ю

ОКСАНА ГАЛЬЧУК

ЛЮДИНА ЯК СВІТ
І
СВІТ ЯК ЛЮДИНА

МОНОГРАФІЯ

Видавець Кушнір Г. М.
Івано-Франківськ – 2026

УДК 82.09:141.3
Г-17

Рекомендовано
до друку Вченою радою
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол №13_ від_26.11.2026)

***Рецензенти*:** кандидат філологічних наук Людмила Анісімова
доктор філологічних наук Іванна Девдюк
доктор філологічних наук Алла Швець

Гальчук О.
Г-17 **Людина як світ і світ як людина** [монографія]. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2026. 308 с.

ISBN 978-617-7926-97-8 **УДК 82.09:141.3**

Монографію присвячено дослідженню художньої антропології в українській і зарубіжній літературі в історико-типологічній та компаративній перспективах. На матеріалі знакових творів різних літературно-історичних епох простежено трансформацію художніх уявлень про людину – від моделей ідентичності та самовизначення до екзистенційного випробування, кризи суб'єктності й пошуку способів її відновлення.

Особливу увагу приділено взаємодії людини зі світом, Іншим, культурною пам'яттю та літературною традицією як чинникам формування художньої моделі людини. Антропологічна оптика поєднується з компаративним, інтертекстуальним і герменевтичним прочитанням художніх текстів, що дає змогу виявити спільні закономірності та національно-культурну своєрідність осмислення людського буття.

Видання адресоване літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам-філологам і всім, хто цікавиться проблемами художньої антропології та порівняльного літературознавства.

На обкладинці репродукція картини Івана Марчука «Пробудження» (1992)

ISBN 978-617-7926-97-8
© Гальчук О. В., 2026.

ЗМІСТ

ВСТУП……... 4
РОЗДІЛ І. ФОРМУВАННЯ МОДЕРНОЇ ХУДОЖНЬО-АНТРОПОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ……..…… 16
1.1. Особа і спільнота: античні моделі ідентичності…….. 18
1.2. Антропологія випробування: «Король Лір» Вільяма Шекспіра в контексті літературної традиції…….……... 40
1.3. «Я» та «Інший»: самовизначення людини в соціумі у Бомарше і Квітки-Основ'яненка……..……..……..... 58
1.4. Від психологічного реалізму до екзистенційної антропології: Іван Франко і Василь Стефаник…… 74
1.5. Травма і криза суб'єктності: Михайло Коцюбинський і Джон Голсуорсі……. 89
Висновки до І розділу…….…….. 105
Список використаних джерел……..…….. 108

РОЗДІЛ ІІ. ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ….……..…… 114
2.1. Людина в ситуації випробування: поети доби модерну про голод і спрагу…… 116
2.2. Митець між творчістю і мораллю: образ Війона в Роберта-Льюїса Стівенсона і Віктора Домонтовича……... 134
2.3. Інакшість як форма антропологічного досвіду: Джон Стейнбек і Галина Пагутяк…….. 157
2.4. Буденне зло і людина: культурна діагностика Томаса Манна і Пера Лагерквіста ……... 176
Висновки до ІІ розділу..…….. 201
Список використаних джерел……..……. 204

РОЗДІЛ ІІІ. СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА ПРО ЛЮДИНУ ПЕРЕД ІСТОРИЧНОЮ ТА ОНТОЛОГІЧНОЮ КАТАСТРОФОЮ ……... 207
3.1. Антропологія травмованого митця: Орхан Памук і Олесь Ільченко…….. 208
3.2. Межовий досвід в озвученні Іншого: «античні» романи Медлін Міллер……. 222
3.3. Антропологія війни: трансформація людини і світу Павла Вишебаби……... 239
3.4. Художня онтологія війни Максима Кривцова……... 262
Висновки до ІІІ розділу ……..…… 279
Список використаних джерел……..…….. 282
ВИСНОВКИ…….. 286
SUMMARY……...…….. 291

ВСТУП

«***Людина як світ і світ як людина***» – ця назва окреслює не лише предмет пропонованого дослідження, а й той ракурс прочитання літератури, який визначає його внутрішню логіку. Упродовж століть художня словесність знову і знову повертається до людини, намагаючись відповісти на питання, які змінюють свої формулювання, але не втрачають гостроти: хто я? хто ми? що робить людину людиною? що залишається від неї, коли руйнуються звичні координати світу? Водночас література засвідчує й зворотний рух: світ відкривається через людину – через її тіло і пам'ять, страх і надію, любов і самотність, досвід Іншого, випробування історією, війною, смертю. Тому історія літератури може бути прочитана і як історія художніх уявлень про людину, а зміна епох, естетик і поетик – як зміна способів її самопізнання та самовизначення у світі.

Саме ця незавершеність художнього питання про людину й зумовлює можливість – і необхідність – щоразу повертатися до нього, зіставляючи відповіді, запропоновані різними літературними епохами й культурами.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою осмислення художніх моделей людини в широкій історико-літературній перспективі, що дає змогу простежити не лише їхню культурну й естетичну змінність, а й тяглість фундаментальних антропологічних питань. Особливої ваги така перспектива набуває в сучасній ситуації історичних і цивілізаційних потрясінь, коли проблеми ідентичності, Іншості, травми, відповідальності, пам'яті, смерті та збереження людського актуалізуються як у суспільному досвіді, так і в літературі. Компаративне й діахронічне прочитання різночасових і різнонаціональних текстів дає змогу виявити трансформації способів художнього осмислення людини та водночас простежити антропологічні траєкторії, що поєднують віддалені історико-культурні епохи. У цьому контексті літературна антропологія постає продуктивною методологічною перспективою дослідження того, як література моделює людину в ситуаціях самовизначення, випробування, кризи й катастрофи.

Становлення й розвиток літературної антропології пов’язані з працями Ф. Пойатоса, В. Ізера, Д. Бахманн-Медик, Н. Раппорта[1] та інших дослідників, які, виходячи з різних дисциплінарних традицій, осмислювали літературу як джерело антропологічного знання, форму культурної репрезентації та особливий спосіб художнього моделювання людських можливостей. Різні версії літературно-антропологічного підходу формувалися на перетині літературознавства, культурної й соціальної антропології, філософської антропології та культурології, що зумовило як широту його проблемного поля, так і неоднорідність методологічних засад.

Однією з важливих ранніх спроб її міждисциплінарного обґрунтування стала концепція Ф. Пойатоса, який визначав літературну антропологію як вивчення людини та її культурних проявів через національні літератури, розглядаючи останні як надзвичайно багате джерело знання про способи людського життя[2]. Подальший розвиток цього напряму засвідчив істотне розширення його предметного й методологічного поля: література почала осмислюватися не лише як своєрідний «документ» культурних форм людського буття, а як особливий спосіб моделювання людиною самої себе.

Інший напрям розвитку літературної антропології пов’язаний із переосмисленням самої функції художньої фікції як форми антропологічного самопізнання. Принципово важливою в цьому контексті є концепція В. Ізера, у якій літературна антропологія пов’язана з природою фікціональності та фундаментальною неможливістю людини мати остаточне знання про саму себе[3]. За Ізером, художній текст дає змогу розгортати множинні моделі людської «пластичності», а література виявляє, що людина є сукупністю власних можливостей. Особливо суголосним із проблематикою цього дослідження є твердження вченого, що

[1] Rapport N. The Prose and the Passion: Anthropology, Literature and the Writing of E. M. Forster. Manchester: Manchester University Press, 1994. URL : lcp:prosepassionanth0000rapp:lcpdf:fb3b0e09-1946-4eaa-9197-c25c3e590d1d urn:oclc:record:1412656867

[2] Poyatos F. Literary Anthropology: A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

[3] Iser W. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989; Iser W. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

«фікціоналізація починається там, де закінчуються знання»[4]. Художня література в такій перспективі не пропонує остаточного визначення людини, а створює простір для її можливих самоздійснень, самопізнання й самоконструювання.

Ще один вектор становлення літературної антропології визначив антропологічний поворот у гуманітаристиці, тісно пов'язаний із її культурологічною переорієнтацією. У цій перспективі художній текст розглядається вже не лише як форма антропологічного самопізнання, а і як складник ширшої системи культурних практик. Д. Бахманн-Медик розглядає цей процес у контексті ширшого міждисциплінарного руху, завдяки якому літературознавство виходить за межі автономного аналізу тексту й відкривається для дослідження культурних практик, моделей поведінки, ідентичностей, символічних форм та способів конструювання людиною свого світу[5]. Її збірник *Kultur als Text* безпосередньо пов'язується з утвердженням «антропологічного повороту» та формуванням літературної антропології. Отже, сучасне поле літературно-антропологічних досліджень формується на перетині власне літературознавчих, культурологічних, філософсько-антропологічних, герменевтичних, психоаналітичних, інтертекстуальних та компаративних підходів.

У XXI столітті літературно-антропологічні студії розвиваються передусім у напрямі подальшої міждисциплінарної диференціації та переходу від пошуку універсальної моделі взаємозв'язку людини й літератури до дослідження конкретних форм і практик людського досвіду, репрезентованого й конструйованого художнім текстом. Так, К. Барбер у праці *The Anthropology of Texts, Persons and Publics* (2007) зосереджується на взаємозв'язках тексту, особистості та культурної спільноти, розглядаючи текстотворчість як універсальну людську здатність[6]. Н. Раппорт у концептуальному огляді *Literary*

[4] Iser W. Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions. *New Literary History*. URL : Vol. 21, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change (Autumn, 1990), P. 941.

[5] Bachmann-Medick D. Hrsg. *Kultur als Text: Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996; 2., aktualisierte Aufl. Tübingen; Basel: Francke, 2004.

[6] Barber K. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. DOI: 10.1017/CBO9780511619656. Cambridge University Press

Anthropology (2012) пов'язує актуальне проблемне поле напряму з дослідженням наративу, свідомості, творчості й суб'єктивності людського досвіду[7]. М. Нік Крейт і Л. С. Фурньє у *Literary Anthropology: The Sub-disciplinary Context* (2016) осмислюють літературну антропологію як міждисциплінарний простір взаємодії літературознавства й соціокультурної антропології[8]. Подальше розширення цього поля засвідчують студії А. Брандела (*Literature and Anthropology*, 2020), у яких увага переноситься на конкретні культурні практики письма, читання, оповіді, виконання й рецепції текстів[9]. Отже, характерною тенденцією літературної антропології XXI століття стає не формування єдиної методологічної системи, а плюралізація дослідницьких перспектив, об'єднаних увагою до літератури як простору репрезентації, конструювання й осмислення різноманітних форм людського досвіду.

Таким чином, становлення літературної антропології засвідчує поступове розширення розуміння антропологічного потенціалу художнього тексту: від джерела знання про культурні форми людського існування – до простору моделювання можливостей людини та культурної практики конструювання індивідуального й колективного досвіду. Відповідно, розширюється і коло антропологічних проблем літературознавства: ідентичність та Інакшість, тілесність і суб'єктність, пам'ять і травма, свобода і відповідальність, межові форми існування людини. Методологічно це зумовлює відкритість літературної антропології до взаємодії з герменевтичними, психоаналітичними, культурологічними, інтертекстуальними та компаративними стратегіями аналізу.

В українському літературознавстві становлення антропологічного підходу відбувається в кількох взаємопов'язаних напрямах. Теоретико-термінологічний аспект представлений

[7] Rapport N. Literary Anthropology. *Oxford Bibliographies in Anthropology*. Oxford University Press, 2012. DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0067.

[8] Nic Craith M., Fournier L. S. Literary Anthropology: The Sub-disciplinary Context. *Anthropological Journal of European Cultures*. 2016. Vol. 25, No. 1. P. 1–8. DOI: 10.3167/AJEC.2016.250101.

[9] Brandel A. Literature and Anthropology. *Oxford Research Encyclopedia of Anthropology*. Oxford University Press, 2020. DOI: 10.1093/acrefore/9780190854584.013.85.

працями С. Андрусів[10], Р. Гром'яка, І. Папуші та інших дослідників, у яких уточнюється співвідношення понять «антропологія літератури», «літературна антропологія», «літературознавча антропологія», осмислюється місце антропологічного підходу серед сучасних методологій літературознавства. Важливим етапом інституціоналізації напряму став тематичний випуск *Studia Methodologica* «Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність» (2008), що продемонстрував широкий спектр можливих антропологічних стратегій прочитання художнього тексту[11].

Методологічне осмислення антропологічного повороту в літературознавстві представлене також у працях Л. Анісімової, Л. Архипової, Я. Поліщука. Зокрема Л. Анісімова, аналізуючи (нео)антропоцентризм у літературознавстві США XX століття, розглядає трансформацію антропоцентричної парадигми в контексті новітніх методологічних пошуків[12]. Я. Поліщук осмислює антропологічну перспективу як один із продуктивних напрямів сучасного літературознавства, пов'язаний із поверненням уваги до людини як центрального суб'єкта і предмета гуманітарного пізнання[13]. Своєю чергою, Л. Архипова акцентує можливість руху до антропологічної проблематики через саму літературу, розглядаючи художній текст як форму філософського й антропологічного осмислення людського буття[14].

Окремий напрям пов'язаний із пошуком антропологічних засад у самій українській літературно-теоретичній традиції. Так, М. Гнатюк простежує елементи антропологічного мислення в теоретичних поглядах І. Франка, що дає підстави розглядати антропологічну перспективу не лише як результат засвоєння новітніх

---

[10] Андрусів С. Антропологія літератури – літературна антропологія – літературознавча антропологія (до семантики терміна). *Філологічні науки. Літературознавство*. 2010, №11. С. 5 – 8.

[11] Studia Methodologica [Текст] : альманах. Вип. 25. Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / укладач І. В. Папуша. Тернопіль : ТНПУ, 2008. 326 с

[12] Анісімова Л. «(Нео)антропоцентризм» у літературознавстві США XX століття. *Сучасні літературознавчі студії*. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. 2013. Вип. 10. С. 16—8. URL : http://elibrary.kubg.edu.ua/5456/

[13] Поліщук Я. Антропологічна перспектива в літературознавстві. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 26—31. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21

[14] Архипова Л. Рух до антропології через літературу. Людина в часі: філософські аспекти української літератури XX–XXI ст. URL : http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10902

західних методологій, а і як актуалізацію потенцій, закладених у національній гуманітарній традиції[15].

Продуктивною стала антропологічна оптика і в дослідженнях творчості окремих письменників та художніх моделей людини. Зокрема, В. Зенгва розглядає художню антропологію прози М. Хвильового через образ героя як феномен культури, поєднуючи літературознавчу антропологію з культурно-історичним, типологічним, інтертекстуальним і міфопоетичним аналізом[16].

Послідовне розширення літературно-антропологічної проблематики демонструють праці О. Галети – від методологічного осмислення переходу «від теорії літератури до літературної антропології»[17] та дослідження антології як способу репрезентації української літератури[18] до монографії «Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі» (2023)[19]. У центрі цієї концепції – література як культурна практика, пов'язана зі способами формування й поширення індивідуального та спільного досвіду, культурною ідентифікацією особи і спільноти, переосмисленням меж художнього й документального, авторського й дискурсивного.

Таким чином, в українському літературознавстві антропологічний напрям представлений теоретико-термінологічними й методологічними студіями, осмисленням антропологічних засад національної літературно-теоретичної традиції, а також дослідженнями конкретних художніх моделей людини, культурної ідентичності, тілесності, та різних форм індивідуального й колективного досвіду. Пропоноване дослідження «Людина як світ і світ як людина» продовжує цю традицію, водночас зміщуючи акцент на компаративне й діахронічне простеження

---

[15] Гнатюк М. На шляху до антропології літератури (теоретичні погляди І. Франка). *Вісник Львівсбкого університету*. Серія філол. 2009. Вип. 48. С. 17–22. URL : http://philology.lnu.edu.ua/visnyk/48_2009/48_2009_07_Hnatiuk.pdf

[16] Зенгва В. О. Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури. Дис. на здоб. наук.ст. канд. філ. наук за спец. 10.01.01 – українська література. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків, 2012.

[17] Галета О. Екс-центричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології. *Вісник Львівського університету*. Серія філол. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 46–58. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21$

[18] Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття : монографія. Київ: Смолоскип, 2015. 640 с.

[19] Галета О. Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі. Львів : Видавництво УКУ, 2023. 248 с.

трансформацій художньої моделі людини та антропологічних траєкторій, які поєднують різночасові й різнонаціональні тексти.

У монографії конкретизується зміст кількох ключових для дослідження понять. Так, під *художню антропологію* розуміємо систему художніх уявлень про людину, способи й форми її існування, самовизначення та взаємодії зі світом та Іншим, що реалізується в літературному тексті через образи, мотиви, конфлікти, сюжетні ситуації, наративні стратегії та культурні коди. Таке розуміння передбачає увагу не лише до того, *якою* постає людина в художньому творі, а й до того, *за яких умов* вона виявляє або втрачає власну ідентичність, яким чином визначає межі свого «Я», переживає досвід Іншого, свободи, відповідальності, тілесності, смерті, травми, пам'яті й історії. Поняття «Іншість» та «Інакшість» у монографії розмежовуються функціонально: «Іншість» позначає передусім реляційне відношення «Я – Інший» і позицію суб'єкта щодо іншого суб'єкта чи спільноти, тоді як «Інакшість» – якість або досвід відмінності, несхожості з усталеною нормою чи моделлю. Водночас інакшість може ставати підставою конструювання Іншого, набуваючи реляційного виміру у взаємодії особи зі спільнотою.

Поняття *художньо-антропологічна парадигма* використовуємо на позначення відносно цілісної системи уявлень про людину, характерної для певного історико-культурного контексту й реалізованої в комплексі художніх моделей, проблем, мотивів та способів репрезентації суб'єкта. Парадигма не означає єдиної нормативної моделі людини: навпаки, вона охоплює різні, інколи альтернативні авторські версії, об'єднані спільним колом антропологічних питань.

Модель людини трактуємо як конкретну художню конфігурацію уявлень про суб'єкта, що формується у творі або групі творів через співвідношення «Я» та Іншого, особистості й спільноти, людини й історії, тіла і свідомості, свободи й детермінованості, життя і смерті. На відміну від ширшого поняття художньо-антропологічної парадигми, модель людини має конкретний текстуальний або авторський характер.

Робочим поняттям дослідження є також *антропологічна траєкторія* – напрям трансформації художньої моделі людини, який простежується в межах окремого твору, творчості письменника, типологічно зіставлених текстів або історико-літературної послідовності. Ідеться не про лінійну «еволюцію» літературних

уявлень про людину, і тим більше не про їхнє вдосконалення, а про зміну домінантних антропологічних питань та способів художньої відповіді на них. Саме тому поняття траєкторії дає змогу поєднати діахронічний і типологічний принципи аналізу.

Мета монографії – на матеріалі української та зарубіжної літератури простежити формування й трансформації художньо-антропологічної парадигми, визначивши основні моделі людини та антропологічні траєкторії їхніх трансформацій від античності до сучасної літератури.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких *завдань*:

- ✓ апробувати продуктивність понять «художня антропологія», «художньо-антропологічна парадигма», «модель людини» та «антропологічна траєкторія» в компаративному аналізі різночасових і різнонаціональних художніх текстів;
- ✓ простежити становлення моделей індивідуальної та колективної ідентичності й механізмів самовизначення людини;
- ✓ дослідити трансформацію художньої моделі суб'єкта в ситуаціях екзистенційного випробування;
- ✓ визначити способи художнього осмислення травми, Іншості, тілесності, пам'яті, смерті, відповідальності та межового досвіду;
- ✓ з'ясувати роль культурних та інтертекстуальних кодів у моделюванні людини;
- ✓ проаналізувати антропологічні моделі війни в сучасній українській літературі;
- ✓ окреслити на основі компаративного аналізу загальну логіку трансформації художніх уявлень про людину.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі запропонувати цілісну компаративну модель прочитання української та зарубіжної літератури крізь призму антропологічних траєкторій; систематизувати різночасовий і різнонаціональний художній матеріал не лише за історико-літературним, а передусім за проблемно-антропологічним принципом; простежити трансформацію художньої моделі людини від проблем ідентичності та самовизначення через екзистенційне випробування, кризу суб'єктності й травму до існування людини всередині історичної та онтологічної катастрофи й пошуку форм збереження людського. Запропоновано робоче поняття «антропологічна траєкторія» як

інструмент компаративного й діахронічного аналізу; конкретизовано моделі травмованого митця, Іншого як суб'єкта межового досвіду, людини війни та людини всередині онтологічної катастрофи. У спільному концептуальному полі зіставлено тексти української та зарубіжної літератур, зв'язок між якими визначається не лише контактами чи прямою рецепцією, а типологічною спорідненістю способів художньої постановки антропологічних проблем.

Об'єктами дослідження стали «Одіссея» Гомера, «Цар Едіп» Софокла, «Енеїда» Вергілія; «Король Лір» Вільяма Шекспіра; «Севільський цирульник» Бомарше, «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка; новели Василя Стефаника «Новина», «Камінний хрест», «Сини» і мала проза Івана Франка – «Лесишина челядь», «На дні», «Сам собі винен»; «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського і «Цвіт яблуні» (*The Apple Tree*) Джона Голсуорсі; лірика Артюра Рембо, Миколи Зерова, Максима Рильського, Павла Тичини; «Ночівля Франсуа Війона» Роберта Льюїса Стівенсона, «Франсуа Війон» Віктора Домонтовича; «Про мишей і людей» Джона Стейнбека, «Потонула душа» і «Потонулі в снігах» Галини Пагутяк; «Кат» Пера Лагерквіста, «Маріо і чарівник» Томаса Манна; «Мене називають Червоний» Орхана Памука, «Місто з химерами» Олеся Ільченка; романи Медлін Міллер «Пісня Ахілла» і «Цирцея»; поетичні книги «Тільки не пиши мені про війну» і «Марґіналії» Павла Вишебаби, «Вірші з бійниці» Максима Кривцова.

Корпус дослідження формувався відповідно не до принципу репрезентативного охоплення історії світової літератури, що в межах однієї монографії було б неможливим, а до проблемно-типологічного принципу. Для аналізу обрано тексти, у яких певна антропологічна проблема набуває особливо виразної художньої форми й водночас вступає в продуктивний діалог з іншими текстами та культурними традиціями. Тому поруч із канонічними творами античності, Просвітництва, реалізму й модернізму розглядаються сучасні романи та поезія російсько-української війни. Така різночасовість матеріалу є принциповою: вона дає змогу простежити не історію літератури як таку, а історію змін художнього питання про людину.

Методологічну основу монографії становить передусім літературно-антропологічний підхід, який дає змогу розглядати художній текст як форму дослідження людини й моделювання можливих способів її буття. Він поєднується з компаративним, герменевтичним, інтертекстуальним, психоаналітичним та

культурологічним підходами, а також із практикою close reading. Вибір конкретного методологічного інструментарію визначається природою аналізованого матеріалу: проблема ідентичності потребує уваги до механізмів самоідентифікації та взаємодії «Я» / Інший; травматичний і межовий досвід – залучення категорій екзистенційної та психоаналітичної інтерпретації; рецепція античних, біблійних і дантівських моделей — інтертекстуального й рецептивного аналізу. Отже, антропологічна оптика виконує інтегративну функцію: різні методи підпорядковуються центральному питанню про художні способи осмислення людини.

Компаративний принцип дослідження також не обмежується встановленням традиційних контактно-генетичних зв'язків. Зіставлення здійснюється на кількох рівнях. Типологічне зіставлення дає змогу виявити споріднені художньо-антропологічні моделі в текстах різних національних літератур. Діахронічне прочитання розглядає окремий текст у тривалому контексті літературної традиції, простежуючи переосмислення антропологічних моделей і культурних кодів. Типологічні пари авторів і творів дають змогу увиразнити як спільність проблематики, так і принципово відмінні способи її художнього розв'язання. Нарешті, аналіз внутрішньонаціональної літературної традиції уможливлює простеження трансформації моделі людини в межах однієї культури.

Саме тому компаративний метод у монографії виконує не допоміжну, а концептуальну функцію. Зіставлення Гомера, Софокла й Вергілія; Бомарше і Квітки-Основ'яненка; Франка і Стефаника; українських та зарубіжних письменників XX–XXI століть не передбачає нівелювання історичної та національної специфіки їхніх творів. Навпаки, порівняння дає змогу побачити, як спільні антропологічні питання – «хто я?», «хто ми?», «ким я залишаюся в ситуації випробування?», «як залишитися людиною всередині катастрофи?» – отримують історично й культурно відмінні художні відповіді.

Центральне положення монографії полягає в тому, що одну з визначальних тенденцій трансформації художньої моделі людини можна окреслити як послідовне поглиблення ситуацій її випробування: від відносно цілісного суб'єкта, здатного визначати себе через ідентичність і належність до спільноти, – через самовизначення у взаємодії з Іншим, екзистенційне випробування та кризу суб'єктності – до травмованої людини, яка переживає

руйнування звичних соціальних, історичних і зрештою онтологічних координат існування. Відповідно змінюється й центральне антропологічне питання літератури: від «хто я?» / «хто ми?» – через «ким я залишаюся в ситуації випробування?» – до «як залишитися людиною всередині катастрофи?».

Тому художній текст розглядається як своєрідний «простір діагностики людського», у якому моделюються й випробовуються ідентичність і суб'єктність, межі свободи й відповідальності, здатність до солідарності, співчуття, пам'яті та збереження гуманістичних цінностей. Ця теза суголосна Ізеровому розумінню літератури як своєрідного інструмента виявлення людських схильностей, бажань і можливостей: художня фікція дозволяє людині вийти за межі безпосередньої даності й побачити себе у множинності можливих форм. Саме тому особливого значення для художньої антропології набувають межові ситуації: вони не лише руйнують усталені моделі суб'єктності, а й виявляють те, що залишається людським після втрати соціальних, культурних, психологічних, а в сучасній літературі – й онтологічних опор.

Цим зумовлений і хронологічно-проблемний принцип структури монографії. Хронологія визначає загальний напрям руху від античності до сучасності, однак послідовність творів усередині цього руху підпорядкована насамперед антропологічній логіці. Тому кожний розділ формує власну траєкторію, а їхня сукупність – загальний рух художньої моделі людини від проблеми ідентичності та самовизначення через випробування суб'єктності й межовий досвід до існування в умовах історичної та онтологічної катастрофи.

Наскрізну антропологічну траєкторію монографії можна окреслити як «ідентичність → самовизначення → екзистенційне випробування → криза суб'єктності → травма → людина всередині катастрофи → збереження людського».

Монографія складається зі вступу, трьох розділів, висновків і довідкового апарату. У першому розділі – «*Формування модерної художньо-антропологічної парадигми*» – простежується формування модерної художньо-антропологічної парадигми: від античних моделей індивідуальної та колективної ідентичності через самовизначення особистості у взаємодії з Іншим і соціальним світом до екзистенційної межі та кризи суб'єктності. Другий розділ – «*Трансформації художньої антропології в літературі кінця XIX – XX століть*» – присвячений трансформаціям художньої антропології у

літературі раннього модернізму і ХХ ст., де центральним стає питання про те, ким залишається людина в ситуації випробування. У третьому розділі – «*Сучасна література про людину перед історичною та онтологічною катастрофою*» – досліджується сучасна література про людину перед історичною та онтологічною катастрофою; антропологічна траєкторія розділу веде від історичної травми ідентичності через культурне переозвучення межового досвіду до безпосереднього існування людини всередині війни та руйнування війною самої людини і світу.

Окремі положення дослідження були *апробовані* в авторських статтях і виступах на наукових конференціях. У процесі підготовки монографії ці матеріали переглянуті, доповнені й інтегровані в цілісну концепцію художньої антропології. Таке переосмислення передбачало не механічне об’єднання раніше опублікованих студій, а їхнє концептуальне перепрочитання відповідно до загальної антропологічної логіки дослідження та включення в систему взаємопов’язаних антропологічних траєкторій.

РОЗДІЛ І.

ФОРМУВАННЯ МОДЕРНОЇ ХУДОЖНЬО-АНТРОПОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Монографію відкриває розділ, присвячений генеалогії модерного уявлення про людину. У ньому основна увага зосереджена на витоках тієї кризи цілісного суб'єкта, з якої постане модерна художньо-антропологічна парадигма. Знакові тексти авторів різних історико-літературних епох дозволяють відтворити історію трансформації художньої моделі людини – від античного концепту відносно цілісної ідентичності через кризу антропологічного порядку й самовизначення людини у взаємодії з Іншим і соціумом – до екзистенціалізації та кризи суб'єктності. Тобто логіка руху текстами світової літератури є не просто хронологічною, а антропологічною: від відносно цілісного суб'єкта, який може відповісти на питання «хто я?» / «хто ми?», – до модерної людини, для якої саме цілісність «Я» стає проблемою.

Для простеження антропологічної траєкторії «ідентичність → криза антропологічного порядку → самовизначення → екзистенційна межа → криза суб'єктності» обрано твори українських і зарубіжних письменників, що є складниками національного і світового літературного канонів. Для осмислення змін у художніх уявленнях про людину і світ античні автори Гомер, Софокл і Вергілій сусідять із Шекспіром як представником пізнього Ренесансу, письменниками-просвітителями Бомарше і Квіткою-Основ'яненком та митцями доби раннього модернізму Франком, Стефаником, Коцюбинським і Голсуорсі.

У параграфі 1.1 проаналізовано вихідну – античну – модель, у якій людина мислить себе через ім'я, походження і діяння, через належність до спільноти, пам'ять, тіло, ритуал, «свого» й «чужого». Питання про тотожність особи й спільноти розглядається як авторські опції Гомера, Софокла і Вергілія – античних письменників, які закладають основу антропологічного «словника»: індивідуальне і колективне «Я», Інший, тіло, пам'ять, родовід, спільнота, простір, відповідальність. При цьому розмежування оптимістичної моделі ідентифікації в Гомера й

Вергілія та трагічної у Софокла працює як далекий пролог до майбутньої кризи модерного суб'єкта.

Якщо в інтерпретації античних письменників людина має відносно стійку систему антропологічних опор, то в «Королі Лірі» Шекспір піддає випробуванню саму надійність цієї системи й показує наслідки її руйнування. Цьому питанню присвячено параграф 1.2, де велику трагедію Шекспіра розглянуто як зразок антропологічної кризи в контексті літературної традиції мотиву екзаменування людини.

У параграфі 1.3 переходимо від антропологічної передісторії, оприявленої в античній літературі й кризово переосмисленої Шекспіром, до просвітницьких уявлень про людину – до художніх версій француза Бомарше й українця Григорія Квітки-Основ'яненка. Якщо в античності ідентичність – це даність або належність, то в письменників-просвітителів вона є позицією і самовизначенням. Фігаро Бомарше і Скорик Квітки-Основ'яненка не лише пізнають своє місце у світі, а й рефлексують над ним, оцінюють і намагаються визначити себе щодо соціального порядку.

Параграф 1.4 присвячено рухові від психологічного реалізму до екзистенційної антропології на матеріалі малої прози Івана Франка і Василя Стефаника. Простежено перехід від соціально-психологічно мотивованого мовчання у Франка до «екзистенційної невимовності» у Стефаника, а «антропологія порогу» Франка трансформується в «антропологію екзистенційної межі» Стефаника.

У завершальному параграфі 1.5 проаналізовано твори модерністів Михайла Коцюбинського і Джона Голсуорсі, у яких цілісність людини як суб'єкта класичної антропології вже принципово проблематизується. В обох авторів «Я» уже не збігається із самим собою: переживання, пам'ять, травма, естетичний досвід відкривають у людині множинність або внутрішню суперечність.

Таким чином, генеалогія модерного уявлення про людину («що означає бути людиною?») розгортається від античного «хто я?» / «хто ми?» через ренесансне «хто я, коли руйнується порядок, що визначав мене?» і просвітницьке «як я визначаю себе щодо Іншого і світу?» – до модерних «що відбувається з людиною на екзистенційній межі?» і «чи є "Я" цілісним?».

1.1. ОСОБА І СПІЛЬНОТА: АНТИЧНІ МОДЕЛІ ІДЕНТИЧНОСТІ

Питання «хто я?» і «хто ми?» належать до тих засадничих антропологічних питань, відповіді на які література пропонує відтоді, як з'явилася. Для античної людини усвідомлення власної тотожності передбачало не лише знання про себе як окрему особу, а й розуміння своєї належності до роду, поліса, народу, світу богів і людей. Індивідуальне «Я» формувалося у складній системі зв'язків зі спільнотою та Іншим, а його цілісність підтверджувалася ім'ям, походженням, пам'яттю про минуле, вчинками, тілом, дотриманням законів і ритуалів. Тому поширене в гуманітаристиці розуміння ідентичності як усвідомлення самототожності індивідуального («хто я?») чи колективного («хто ми?») суб'єкта та співвіднесення себе з певними спільнотами за різними ознаками[20] може бути продуктивною оптикою для прочитання й античних текстів.

Звичайно, антична література ще не знала ідентичності як теоретично осмисленої категорії в її сучасному розумінні. Проте саме в ній було сформовано один із перших художніх «словників» самоозначення людини: ім'я і родовід, «своє» і «чуже», тіло і пам'ять, належність до спільноти, зв'язок із територією, відповідальність перед богами й людьми. Згодом ці категорії зазнаватимуть численних трансформацій, але саме вони визначають вихідну модель суб'єкта, який ще здатний шукати й знаходити відповідь на питання про власну тотожність.

У цьому сенсі «Одіссея» Гомера, «Цар Едіп» Софокла й «Енеїда» Вергілія репрезентують три різні художні версії такого пошуку. Їхні протагоністи опиняються перед необхідністю встановити, відновити або утвердити власне «Я» та його зв'язок із колективним «Ми». Для Одіссея це означає повернути не лише Ітаку, а й усі складники свого попереднього буття – ім'я, владу, родину, статус батька і чоловіка. Едіп, навпаки, рухається від упевненості у власній тотожності до руйнування уявлень про себе й відкриття іншого, трагічного «Я». Еней від початку знає, хто він і звідки, проте його завдання масштабніше: зберігши пам'ять про зруйновану Трою, сформувати майбутню тотожність нової спільноти. Отже, в Гомера й

[20] Козловець М. Ідентичність: поняття, структура і типи. *Вісник Житомирського державного університету*. 2011. Випуск 57. С. 3. URL : http://eprints.zu.edu.ua/5227/1/vip_57_1.pdf

Софокла домінує питання «хто я?», у Вергілія воно дедалі виразніше трансформується в питання «хто ми?».

Таке прочитання дозволяє розглядати античні тексти як різні моделі взаємодії індивідуальної і колективної тотожності. Ідентичність при цьому розуміємо як процес ідентифікації через ототожнення і розрізнення, самоопис і самопрезентацію щодо зовнішнього світу, що передбачає співвіднесення власного «Я» з Іншим. Саме ця взаємозалежність важлива й у концепції Е. Еріксона, який розмежував індивідуальну й колективну ідентичність та пов'язував усвідомлення тотожності з відчуттям цілісності й безперервності власного існування. В античних текстах таке відчуття ніколи не є винятково приватним: людина знає, ким вона є, оскільки належить до певного роду і спільноти, має минуле, займає визначене місце у світі та визнається Іншими.

Відтак відома формула С. Гантінґтона – «ми знаємо, ким ми є, лише після того, як дізнаємося, ким ми не є, і часто лише тоді, коли знаємо, проти кого ми»[21] – уможливлює й ретроспективне прочитання античної моделі тотожності. Антиномія «свій – чужий» у Гомера, Софокла і Вергілія виконує не лише сюжетотвірну чи культурологічну функцію: через неї окреслюються межі людського світу, спільноти й самого суб'єкта. Тому звернення *ad fontes* у цьому випадку означає пошук не готової античної «теорії ідентичності», а тих первісних художньо-антропологічних моделей, із яких у подальшій літературній традиції розгортатиметься дедалі складніша історія суб'єкта.

1.1.1. Типологія художніх моделей ідентифікації в античних текстах

Показово, що «Одіссея», «Цар Едіп» та «Енеїда» не лише художньо осмислюють різні способи самоідентифікації, а й самі є знаковими репрезентантами античної культурної ідентичності. Її антропоцентрична спрямованість оприявнюється вже в назвах творів, у яких зафіксовані імена протагоністів. Історія світу в них розкривається через історію людини, а людський вимір стає визначальним у пізнанні суспільства, природи, богів і самого себе. У цьому сенсі «Одіссея», «Цар Едіп» та «Енеїда» можуть сприйматися

[21] Гантінґтон С. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку. Львів : Кальварія, 2006. С. 13.

як різні художні варіації Протагорової формули «Людина – мірило всіх речей».

Не менш промовистою є жанрова природа творів. Античний епос виконував функцію колективної пам'яті, допомагаючи спільноті осмислювати себе як єдність, тоді як трагедія зосереджувалася на драматичній взаємодії особи й поліса, індивідуальної волі та надособистісного закону. Тому вже жанрова відмінність окреслює різні способи художньої репрезентації людини. У Гомера історія повернення окремого героя водночас перетворюється на утвердження певного образу елліна; у Софокла пізнання особою самої себе відбувається через конфлікт приватного буття з обов'язком перед полісом і божественним законом; у Вергілія епічна історія героя від початку підпорядкована формуванню уявлення римлян про себе як про особливу історичну спільноту.

При цьому ідентичність не є однаково вираженою проблемною домінантою всіх трьох творів. «Одіссея» – передусім історія багаторічного повернення героя Троянської війни на батьківщину; «Цар Едіп» – трагедія розслідування давнього злочину, яке перетворюється на саморозслідування; «Енеїда» – розповідь про шлях уцілілих троянців від утраченої до майбутньої батьківщини. Проте саме антропологічна оптика дозволяє побачити за сюжетними колізіями спільну проблему: яким чином людина встановлює власне місце у світі й що гарантує цілісність її «Я».

Одіссеєві недостатньо фізично повернутися на Ітаку: повернення має відбутися в усіх вимірах його буття. Він повинен знову стати царем, чоловіком Пенелопи, батьком Телемаха, сином Лаерта, господарем власного дому – тобто відновити систему зв'язків, у якій його «Я» набуває цілісності. Еней після втрати Трої виконує протилежне завдання: не повертає старий світ, а закладає підвалини нового, переносячи в майбутнє пам'ять, богів, родовід і цінності своєї спільноти. Натомість Едіп мусить переконатися, чи відповідає дійсності той образ себе, який він поділяє з Іншими: мудрого правителя, рятівника Фів, чоловіка й батька. Отже, три сюжети пропонують три напрями антропологічного руху: відновлення себе – пізнання себе – творення колективного «Ми».

З огляду на результат цього руху можна виокремити дві основні моделі ідентифікації – оптимістичну і трагічну. В «Одіссеї» та «Енеїді» випробування зрештою приводять до відновлення або здобуття цілісності. Одіссей повертає власне місце у світі, Еней

створює передумови для нового місця свого народу. Їхній шлях пов'язаний із втратами, небезпеками й необхідністю вибору, але фінал підтверджує можливість узгодження людини із собою, родиною, спільнотою і визначеним богами порядком.

У Софокла ситуація принципово інша. Пізнання істини не відновлює попередню цілісність Едіпа, а руйнує її. Те «Я», яке герой вважав справжнім, виявляється заснованим на незнанні власного походження й учинків. Віднайдення істинної тотожності коштує йому статусу, родини, держави, фізичного зору – фактично всього попереднього способу існування. Саме тому Софоклова модель є трагічною. Проте її принципова для подальшої історії художньої антропології особливість полягає в іншому: руйнування уявлення про себе ще не означає руйнування самої можливості істини про себе. Едіп може не знати, ким він є; може помилятися щодо себе; може відкрити нестерпну правду – але ця правда існує і може бути пізнана.

У цьому сенсі трагедія Софокла містить перший із трьох аналізованих текстів сигнал нестабільності суб'єкта. Якщо Одіссей повертається до себе, а Еней від початку володіє знанням про власне походження і місію, то Едіп відкриває розрив між тим, ким людина себе вважає, і тим, ким вона є. Та цей розрив ще можна подолати знанням і відповідальністю. Саме тут проходить важлива межа між античною антропологічною моделлю та значно пізнішою кризою суб'єктності, коли проблематичним стане вже не лише знання про «Я», а сама його цілісність.

Відмінність трьох моделей виявляється і у співвідношенні індивідуальної та колективної тотожності. Одіссей і Едіп передусім шукають відповідь на питання «хто я?», хоча їхня індивідуальна історія невіддільна від спільноти. Завдяки високому ступеню епічного узагальнення Гомерів Одіссей водночас постає носієм панеллінських рис. Як зауважував А. Боннар, герой «Одіссеї» втілює не лише індивідуальні якості, а й властиву грекам безмежну допитливість до світу та його чудес[22]. У Вергілія цей колективний вимір стає визначальним: Еней не просто репрезентує певний тип римлянина, а власними діяннями формує його майбутню модель. Отже, питання «хто я?» поступово розгортається в «що означає бути греком?» і далі – «що означає бути римлянином?».

[22] Bonnard A. Civilisation Grecque. Vol. 1. De L'iliade Au Parthénon. 1996. P. 32.

Попри відмінності, Гомер, Софокл і Вергілій вибудовують самоідентифікацію довкола спільної символічної тріади: ім'я – походження (родовід) – діяння. Знати себе означає знати своє ім'я, пам'ятати, звідки ти походиш, і бути здатним співвіднести себе зі своїми вчинками. Саме ці складники пов'язують індивідуальне існування з родовою та колективною пам'яттю й дозволяють Іншому впізнати і визнати особу.

Маркери такої тотожності умовно можна розподілити між тілесним і духовним вимірами, пам'ятаючи про синкретичність античного світосприйняття. Адже, як зауважує Ф. Штейнбук, «тілесно-міметичний метод аналізу духовного (художнього) досвіду дозволяє брати до уваги його тілесне підґрунтя та сягати смислів, які постають у ньому внаслідок дії механізму мімезису, що трансформує (переводить) тілесне буття в цей духовний (художній) досвід»[23] [5]. Відтак тіло, їжа, одяг чи фізична прикмета в античному тексті можуть виконувати ту саму ідентифікаційну функцію, що й пам'ять, ритуал, історія, вірування або неписаний закон.

Співвідношення цих маркерів у трьох творах різне. В «Одіссеї» особливо вагомим є тілесний код: героя впізнають за фізичними ознаками, а межа між «своїм» і «чужим» неодноразово проходить через тіло, їжу та способи тілесного існування. У «Царі Едіпові» тілесний знак стає доказом у процесі інтелектуального самопізнання: пошкоджені ноги матеріалізують приховану біографію героя і повертають йому значення власного імені. В «Енеїді» домінує інший механізм – колективна тотожність формується через спільне минуле, історичну пам'ять, ритуал, діяння та проєкцію спільноти в майбутнє.

Отже, антична модель людини постає як система взаємозалежностей: *особа – Інший – спільнота – минуле – простір – божественний порядок*. Людина може втратити своє місце в цій системі, як Одіссей; може відкрити, що займала його під чужим ім'ям і з чужою біографією, як Едіп; може бути змушена створити нове місце для себе і свого народу, як Еней. Але в усіх трьох випадках зберігається принципова можливість установлення тотожності. Ім'я можна назвати, родовід – відновити, вчинок – оцінити, «свого» – відрізнити від «чужого», минуле – реконструювати, а належність до спільноти – підтвердити.

[23] Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія. *Слово і час.* 2008. №12. С. 59.

Саме ця віра в можливість відповіді на питання «хто я?» і «хто ми?» становить, на нашу думку, одну з визначальних ознак античної художньо-антропологічної моделі. Навіть Софоклова трагедія, яка найближче підводить людину до прірви незнання про себе, завершується не втратою суб'єкта, а болісним здобуттям ним істини про власне «Я». Тому трагічна модель Едіпа може розглядатися як далекий пролог до майбутньої кризи суб'єктності, але ще не як сама ця криза.

1.1.2. Самоідентифікація протагоністів Гомера і Софокла

В «Одіссеї» і «Царі Едіпові» питання «хто я?» набуває принципово різних художніх вирішень. Герой Гомера знає, ким він є, але внаслідок тривалої відсутності мусить відновити власне місце у світі й підтвердити свою тотожність перед Іншими. Герой Софокла, навпаки, упевнений у знанні про себе, проте перебіг трагедії виявляє хибність цієї впевненості. Тому антропологічну траєкторію Одіссея можна визначити як повернення до себе, тоді як Едіпа – як відкриття істини про себе. У першому випадку ідентичність проходить випробування часом, простором і чужим світом, у другому – знанням, яке руйнує попередню версію «Я».

Гомер від початку акцентує на антропологічному вимірі своєї оповіді. Уже в зачині поеми ключовим є слово «муж» («андрос»), а подальша історія Одіссея розкриває різні грані чоловічої реалізації – воїна, мандрівника, царя, чоловіка, батька:

«*Музо, повідай мені про бувалого мужа*, що довго
Світом блукав, священну столицю троян зруйнувавши,
Всяких людей надивився, міста їх і звичаї бачив,
В морі ж багато біди і тілом зазнав, і душею,
Щоб і себе врятувать, і друзів додому вернути...»[24].

Відтак повернення героя додому є водночас поверненням до повноти власного існування. Саме універсальність Одіссеєвої життєвої реалізації зумовила продуктивність цього образу для наступних літературних епох. Пояснюючи вибір Гомерової поеми як прототексту «Улісса» Дж. Джойса, Б. Бігун наголошує на багатогранності героя: «Одіссей – не тільки син Лаерта, а й батько Телемаха, чоловік Пенелопи, коханець Каліпсо, соратник грецьких воїнів, які взяли в облогу Трою, і цар Ітаки». Тож серед Гамлета,

[24] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 3.

Фауста й Одіссея Джойс віддає перевагу останньому як «персоніфікації повноти життєвої реалізації»[25]. У такій перспективі сюжет Гомерової поеми можна прочитувати як поступове відновлення всіх іпостасей героя, втрачених або призупинених унаслідок двадцятирічної відсутності.

Однак повернутися до себе Одіссей може лише через постійне підтвердження того, ким він є. Тому в поемі неодноразово повторюється своєрідна формула ідентифікації – ім'я, походження, діяння. Алкіной запитує мандрівника:

Йменя скажи яким батько і мати тебе називали...
Землю свою ти назви, і місто, й народ...
Як і куди заблукав ти, в яких опинився країнах,
Серед яких був людей... [26]

Вимагає назвати ім'я і Поліфем:

Своє мені тут же іменя
Зразу назви, щоб міг і тебе я гостинцем потішить[27].

Отже, знання про людину передбачає її вписаність у систему координат: як її звати, звідки вона походить і якою історією може засвідчити власну тотожність. Ця символічна тріада співвідноситься з класичними ознаками етнічної спільноти, виокремленими Д.Гатчінсоном і Е. Смітом: самоназвою, міфом про спільне походження, історичною пам'яттю, елементами спільної культури, зв'язком із батьківщиною та усвідомленням єдності[28]. Тому індивідуальне «Я» Одіссея від початку виявляється включеним у колективне «Ми».

Парадоксально, але важливим способом збереження цієї тотожності стає і приховування імені. Одіссей не завжди може назвати себе: у чужому й небезпечному просторі безіменність або чуже ім'я забезпечують йому виживання. В епізоді з Поліфемом він стає «Ніхто», а після повернення на Ітаку приховує себе під зовнішністю жебрака. Проте тимчасова відмова від імені не означає втрати «Я»: навпаки, герой настільки добре знає, ким він є, що може дозволити собі гру з власною ідентичністю.

---

[25] Бігун Б. Історія та міф у творах письменника-модерніста (До 120-річчя від дня народження Джеймса Джойса). *Всесвітня література*. 2002. №2. С. 58—59.
[26] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 110-111.
[27] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 121.
[28] Див. : Гатчінсон Д., Сміт Е. Що таке етнічність. *Гатчінсон Д., Сміт Е. Націоналізм:* Антологія. 2-ге видання. Київ : Смолоскип, 2006. 684 с.

Коли Одіссей мовчить про себе, його історію розповідають Інші. Пенелопа згадує «*мужа, що слава його всю Елладу окрила і Аргос*»; Нестор говорить про особливе сприяння йому богів – «*я бо не бачив, щоб смертного мужа боги так любили, / як Одіссеєві явно сприяла Паллада Афіна*»[29] – та про його військовий авторитет: «*я й Одіссей богосвітлий <…> Розумні поради / Ми подавали аргеям, щоб вийшло усе якнайкраще*»[30]. Менелай, своєю чергою, акцентує на винятковості пережитого героєм: «*ніхто-бо з ахеїв не витерпів стільки / Скільки зазнав і стерпів Одіссей. / Самі-бо нещастя Долею стали його*»[31].

У психологічній інтерпретації ідентичності ці персонажі виконують функцію «значимих інших» (Г. Салліван), сутність яких, за В. Шагарем, може визначатися як через зміни, здійснені ними в індивіді, так і через співвіднесення характеристик іншого з його ціннісно-потребовою сферою[32]. У Гомера «значимі інші» не просто характеризують Одіссея: вони зберігають його «Я» у своїй пам'яті й тим самим забезпечують безперервність його існування навіть тоді, коли сам герой фізично відсутній або приховує себе.

Тому повернення на Ітаку розгортається як низка актів упізнавання. Демодок повертає Одіссеєві його героїчне минуле через пісню про Троянську війну; Евріклея впізнає господаря за шрамом; Пенелопа випробовує його знанням спільної таємниці. Особливо показовим є останній епізод. На прохання дружини перенести шлюбне ліжко, Одіссей реагує як людина, яка знає про фізичну неможливість цього: ложе зроблене зі стовбура оливи, що залишився вкоріненим у землю. Тож Пенелопа перевіряє не просто пам'ять чоловіка про деталь їхнього минулого. Ліжко, буквально вросле в ґрунт, символізує незрушний центр їхнього спільного світу, а знання про нього засвідчує належність Одіссея до цього світу.

Так упізнавання Іншим стає необхідною умовою повернення до себе. Гомерова модель напрочуд виразно передбачає значно пізнішу формулу пізнання «Я» через Іншого: «Система власного "Я" є немислимою без системи Іншого. Референтом власного "Я" є інший. Власне "Я" усталюється у співвіднесенні з іншим. Воно є його корелятом. Рівень, на якому відбувається переживання іншого, точно

[29] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 34.
[30] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 31.
[31] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 44.
[32] Шагар В. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків : Прапор, 2007. С. 191.

визначає рівень, на якому для суб'єкта існує власне "Я"»[33]. Відтак Одіссей повертається до себе не в ізоляції, а через систему взаємних упізнавань: він знає Інших, Інші знають його.

Одним із найважливіших носіїв такого знання є тіло. У Гомеровому світі воно не лише фізична оболонка, а й своєрідний текст біографії. Найвиразніший приклад – шрам, за яким Евріклея впізнає Одіссея. Цей знак зберігає історію дорослішання героя: поранення під час полювання на кабана пов'язане з його юністю, здобуттям досвіду і самим іменем, семантика якого співвідноситься з болем. У термінах Дж. Кемпбелла цей епізод можна прочитувати як одну зі стадій ініціаційного шляху[34]: юнак залишає попередній стан, здобуваючи досвід, визнання – і тілесну пам'ять про перехід.

Подальша біографія Одіссея продовжує ініціаційну модель: одруживши, ставши батьком і вирушивши на війну, він залишає «свій» простір, проходить тривале випробування «чужим», щоб урешті повернутися й повторно інтегруватися у власний світ. Показово, що остаточне впізнавання потребує повернення справжнього тіла з-під маскувальної зовнішності жебрака. Статичний тілесний знак гарантує неперервність особи всупереч часові, переодяганню і зміні соціального статусу.

Мотив пошкодженої ноги як ідентифікатора відомий і в міфологічних історіях Едіпа, Ясона, Ахілла. Його можна співвіднести з ідеєю автохтонії та уявленням про органічний зв'язок людини із землею: травма ноги символічно позначає порушення цього зв'язку. Відтак тіло стає своєрідним архівом «Я»: воно зберігає те, що може бути приховане словом, ім'ям чи зовнішністю.

Іншим тілесним маркером межі між «своїм» і «чужим» є їжа. Гомерівський світ фактично реалізує принцип «скажи, що ти їси, – і я скажу, хто ти». Цивілізаційна тотожність Одіссея визначається, зокрема, неприйнятністю канібалізму циклопів і лестригонів, сирої чи табуйованої їжі. Водночас їжа стає випробуванням пам'яті та волі: лотос загрожує забуттям батьківщини; зачарована їжа Цірцеї перетворює людей на тварин; споживання супутниками Одіссея священних корів Геліоса засвідчує порушення межі дозволеного й виключає їх зі спільноти тих, хто здатний повернутися додому.

---

[33] Цит. за Лебединська І. Ідентичність і культура. Досвід психологічної інтерпретації. Київ : Золоті Ворота, 2012. С. 184—185. URL : https://core.ac.uk/download/pdf/162001473.pdf

[34] Див.: Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ : Альтернативи, 1999. 392 с.

Особливе місце в гастрономічному коді посідає бенкет. Саме під час гостини в Алкіноя Одіссей із об'єкта чужої розповіді поступово стає автором власної: продовжує пісню Демодока про Троянську війну оповіддю про свої мандри. Отже, до тілесної ідентифікації долучається наративна – людина встановлює себе, розповідаючи власну історію. Натомість бенкет женихів у його домі завершується поверненням до іншої мови — мови зброї: Одіссей уже не розповідає, хто він, а дією поновлює себе як господаря, царя, батька і чоловіка.

До духовних маркерів тотожності належать віра в богів, неписані закони, ритуали й колективна пам'ять. Закон гостинності та обов'язок поховання не просто регламентують поведінку – вони відокремлюють «своїх» від «чужих». Так, Пенелопа, посилаючись на необхідність виткати поховальний саван для Лаерта, роками відкладає небажаний шлюб:

Не спонукай до шлюбу мене, аж поки скінчу я
Покрив погребний, – щоб марно прядіння моє не пропало <…>
Щоб не корили мене ахеянки цілій окрузі,
Що залишився без савану той, хто надбав так багато»[35].

Відсутність чоловіка-захисника певною мірою компенсує захист традиції: саме дотримання ритуалу дозволяє Пенелопі зберігати статус дружини Одіссея і тим самим – непорушність їхнього спільного світу. Подібно Афіна в подобі Ментора нагадує Телемахові про синівський обов'язок у разі смерті батька:

А як почуєш, що вмер він <…>
Пагорб могильний насип і похорон справ урочистий,
Все як годиться»[36].

Натомість «чужий» визначається відсутністю або порушенням саме цих культурних кодів. Він не знає законів гостинності, не шанує богів, не дотримується ритуалів, не володіє технологіями цивілізованого світу. Через такі опозиції окреслюється межа еллінського космосу. Одіссей, за спостереженням М. Реутової, «завдяки своїй кмітливості й допитливості реалізує концепцію античного елліна – людини, яка змінюється сама і змінює світ навколо себе»[37].

[35] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 18.
[36] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 11.
[37] Реутова М. Проблема неперервної ініціації в епосі Гомера: Одіссей як герой-трикстер. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2018. №26. С. 133—142. URL : https://japul.donnu.edu.ua/article/view/7471/0

Проте небезпечним «чужим» виявляється не тільки відверто ворожий простір. Не меншу загрозу для тотожності становить можливість не захотіти повернутися. Лотофаги пропонують забуття, Каліпсо – безсмертя, Цірцея – перебування поза звичним людським порядком. Кожна із цих спокус передбачає відмову від попереднього «Я», адже воно неможливе без пам'яті про Ітаку, родину і власне минуле. Відмовляючись від лотоса чи безсмертя Каліпсо, Одіссей фактично обирає не лише дім, а й смертну людську тотожність.

Ця ситуація відповідає структурі архаїчного міфу про Героя, яку К. Армстронг пов'язує з небезпечною подорожжю, символічною смертю старого «Я», здобуттям нового знання чи досвіду і поверненням[38]. Однак у випадку Одіссея нове не скасовує попереднього. Його досвід змінює героя, але не руйнує фундаментальної безперервності особи: той, хто повертається на Ітаку, може бути іншим після пережитого, проте залишається Одіссеєм.

Межу між «своїми» і «чужими» визначає також здатність читати знаки сакрального світу. «Свої» розпізнають волю богів у снах, польоті птахів, поведінці тварин. Поліфем натомість проголошує самодостатність сили: «*Нам кіклопам, байдуже й до Зевса-егідодержавця, / І до блаженних богів, самі-бо від них ми сильніше*»[39]. Подібним чином женихи, порушивши закон гостинності, втрачають здатність правильно «прочитати» і світ, і приховане під одягом жебрака тіло Одіссея. Їхня загибель стає наслідком не лише морального злочину, а й антропологічної сліпоти – нездатності розпізнати Іншого.

Отже, повернення Одіссея можна розглядати як поновлення тотожності, що існує лише у взаємодії із зовнішнім світом – як «неперервної та динамічної, соціальної за своєю природою здатності адекватно окреслити себе щодо Інших та через Інших, як відповідь на запитання "Хто Я?"»[40].

Водночас Гомер дублює цей сюжет у молодшому поколінні. Поки Одіссей повертає вже сформоване «Я», Телемах лише здобуває

[38] Armstrong K. A Short History of Myth. Edinburgh : Canongate Books Ltd, 2018. URL : https://ia801900.us.archive.org/22/items/KarenArmstrongAShortHistoryOfMyth/Karen%20Armstrong%20A%20Short%20History%20of%20Myth.pdf

[39] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 122

[40] Міллер О. Модуси ідентичності в художній прозі мистецького українського руху. Автореф. дис. … канд. філ. н. за спец.: 10.01.06 «Теорія літератури». Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2018. С. 7.

власне. Його подорож у пошуках відомостей про батька є водночас ініціацією: реконструюючи образ Одіссея за розповідями Нестора й Менелая, син поступово визначає і самого себе. Символічно, що до цієї подорожі його спонукає Афіна: «*Годі дитиною бути <…> Будь же відважний, щоб доброї слави в потомках набути*».

Тому запитання, яке Телемах чує під час мандрівки – «*Хто ти і звідки? З якого ти міста й родини якої? Як ти прибув, на якім кораблі?...*», – адресоване не лише персонажами йому, а й ним самому собі. Відповіддю стає вчинок: готовність зі зброєю в руках стати поруч із батьком. Так історія відновлення Одіссеєвого «Я» поєднується з історією становлення «Я» Телемаха, а тотожність набуває міжпоколіннєвого виміру – передається не як готова властивість, а як пам'ять, ім'я, взірець і необхідність власного вибору.

Тому два образи Одіссея – на початку його появи в оповіді про повернення та у фіналі – символічно позначають межі ідентифікаційного шляху. На березі країни феаків він самотній, голий, безіменний, позбавлений статусу й соціальних зв'язків – майже символічно новонароджений. У фіналі він повернув ім'я, владу, дружину, встановив зв'язок із сином як майбутнім і з Лаертом як минулим. Його простір, час і система людських взаємин знову утворюють цілісність.

Відтак традиційне визначення «Одіссеї» як кіклічної поеми про повернення може бути доповнене її антропологічним прочитанням: це поема про повернення людини до власного «Я». Важливо, однак, що тотожність, яку відновлює Одіссей, не є автономною. Вона можлива лише у зв'язках: з тілом і пам'яттю, землею та домом, богами й законами, дружиною, батьком і сином, особистою історією та колективним минулим. Антична цілісність суб'єкта виявляється передусім цілісністю цих зв'язків.

Іншу версію самопізнання пропонує Софокл. Якщо Одіссей повертається до біографії, яку знає, то Едіп повертає собі біографію, якої не знав. Розслідування вбивства Лая, розпочате заради порятунку Фів, поступово перетворюється на розслідування героєм власного минулого. Тому детективний за своєю внутрішньою логікою рух від незнання до знання водночас є рухом від фіктивної до істинної тотожності.

На початку трагедії Едіп володіє, здавалося б, цілком завершеним образом себе. Він переможець Сфінкса, рятівник і мудрий цар Фів, чоловік, батько чотирьох дітей. Його самооцінка

підтверджена спільнотою, яка звертається до нього як до «наймудрішого всіх мужів». У фіналі кожен складник цієї ідентичності отримує інше значення: цар виявляється причиною нещасть свого міста, чоловік – сином власної дружини, батько – братом своїх дітей, убивця, якого він шукав, — ним самим. Відтак трагедія розгортається як болісна ресемантизація «Я»: факти життя залишаються незмінними, але змінюється знання про їхній справжній зміст.

Саме тому Софоклів сюжет може бути прочитаний як драматична реалізація дельфійського «Пізнай самого себе!». Як зазначає О. Радченко, Е. Штайґер у своїй інтерпретації трагедії протиставляв Феба Аполлона й Едіпа як героїв-антагоністів: бог знає майбутнє і самого себе, тоді як цар Фів не знає себе як людину[41]. У такій перспективі самототожність постає як зв'язок теперішнього «Я» з власним минулим: щоб відповісти на питання, ким він є, Едіп мусить реконструювати історію, якої не пам'ятає.

І тут, як і в Гомера, вирішальним доказом стає тіло. Слово пророцтва і свідчення очевидців повинні бути підтверджені матеріальним знаком – пошкодженими ногами героя:

Едіп: *Страшні сліди ті змалку й досі маю я.*

Гонець: *Отож від них походить і ім'я твоє*[42].

Отже, ім'я, тіло і біографія замикаються в єдине семантичне коло. Те, чого не знає свідомість Едіпа, від початку «знає» його тіло. Шрами виявляються носіями пам'яті, давнішої за особисту пам'ять героя, а ім'я – закодованою правдою, зміст якої він довгий час не здатний прочитати. Якщо шрам Одіссея підтверджує відому йому тотожність, то травмовані ноги Едіпа спростовують ту тотожність, яку він вважав своєю. Один тілесний знак повертає людину до себе, другий – відчужує її від колишнього себе.

Особливо важливо, що пошук істини про себе Едіп здійснює не з приватної допитливості. До цього його змушує відповідальність перед полісом. Для царя найвищою цінністю залишаються Фіви:

Я все зроблю – чи будем з волі божої
Щасливі, чи усі отут загинемо[43].

---

[41] Радченко О. «Цар Едип» Софокла в іманентній інтерпретації Еміля Штайґера. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля.* Серія «Філологічні науки». 2021. №1(21). С. 32. URL : https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2021/1/3.pdf

[42] Софокл. Цар Едіп. *Софокл. Трагедії*. Київ : Дніпро. 1989. С. 106.

[43] Софокл. Цар Едіп. *Софокл. Трагедії*. Київ : Дніпро. 1989. С. 75.

Спільнота відповідає йому довірою: «*Едіпе, наймудріший всіх мужів… / О кращий з смертних, порятуй же місто нам!*»[44]. Саме це взаємне визнання й сформувало ту соціальну частину Едіпового «Я», яку невдовзі буде зруйновано.

Наполегливість Едіпа в пошуку вбивці Лая тому має подвійний зміст: він виконує обов'язок правителя і водночас, сам того не знаючи, рухається до руйнування власного статусу. Писаний людський закон і неписаний божественний порядок сходяться в одній особі. Перебуваючи у «вертикальній системі зв'язків «людина – бог»[45], Едіп не може зупинити розслідування тоді, коли воно стає небезпечним для нього самого.

У центрі розслідування закономірно постає питання родоводу:

Знать повинен я,
Відкіль мій рід, хоч би й який нікчемний він».

Його витоки сягають давнішого сумніву:

На учті якось надто захмелілий гість
Сказав, що я несправжній свого батька син.
Весь день своє тоді я ледве стримував
Обурення... [46].

Отже, розрив у тотожності існував задовго до початку трагедії, але герой намагався його усунути, залишивши попередній світ і вважаючи Коринф чужим для себе простором. Трагічний парадокс полягає в тому, що втеча від передбаченої ідентичності стає шляхом до її реалізації.

Тіресій переводить фізичну сліпоту в площину антропологічного незнання. Едіп бачить зовнішній світ, але не бачить самого себе:

Мені ти сліпотою докоряв, а сам,
Хоч зрячий, а своїх нещасть не бачив ти,
Ні, не домінуєш, ані з ким живеш тепер.
Чи знаєш рід свій? Ти й того не відаєш,
Що ворог рідним на землі й під нею ти
І що подвійно, за отця із матір'ю,
Гірким вигнанням будеш ти покараний

---

[44] Софокл. Цар Едіп. *Софокл. Трагедії*. Київ : Дніпро. 1989. С. 72.

[45] Трохимчук О. Софокл та його трагедія контрасту «Цар Едіп»: варіанти інтерпретації. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2019. № 42. Том 2. С. 138. URL : http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v42/part_2/36.pdf

[46] Софокл. Цар Едіп. *Софокл. Трагедії*. Київ : Дніпро, 1989. С. 97.

І замість світла бачитимеш темряву [47].

Так опозиція «зір – сліпота» набуває нового значення: фізична здатність бачити не гарантує знання, а фізична незрячість Тіресія, навпаки, поєднана з доступом до істини. У фіналі цю модель перебирає на себе Едіп.

Коли минуле реконструйоване і всі знаки складаються в єдину історію, перед героєм постає вже не проблема знання, а проблема відповідальності за знання. Він міг би заперечувати, перекладати провину на фатум, наполягати на ненавмисності своїх злочинів. Натомість приймає істину про себе і виконує власний вирок злочинцеві. Вигнання та самоосліплення стають не відмовою від «Я», а радикальним прийняттям нового знання про нього.

Саме тому фінал «Царя Едіпа» не можна звести лише до катастрофи особистості. Втративши родину, державу, статус і попередню самооцінку, герой набуває того, чого не мав на початку трагедії, – знання про себе. Фізичний зір поступається внутрішньому, а Софоклів герой, відповідно до авторської настанови зображувати людей такими, «якими вони мають бути», здобуває «духовне прозріння як нагороду за спокуту гріхів»[48].

Тут і пролягає принципова відмінність між Гомеровою та Софокловою антропологічними моделями. Одіссей знає себе і домагається, щоб світ знову визнав його тим, ким він є; Едіп мусить перестати бути тим, ким себе вважав, щоб дізнатися, ким є насправді. В одного Інший підтверджує тотожність, у другого – руйнує її ілюзорну версію; тілесний знак у Гомера засвідчує неперервність біографії, у Софокла відкриває її прихований розрив; пам’ять допомагає Одіссеєві повернутися до себе, тоді як Едіпові доводиться реконструювати те минуле, якого в його пам’яті немає.

Проте обидві моделі залишаються в межах античного уявлення про принципову пізнаваність людини. Ідентичність може бути прихованою, забутою Іншими, неправильно витлумаченою самим суб’єктом, навіть трагічною – але вона існує як певна істина, яку можна встановити через ім’я, родовід, тіло, пам’ять, вчинки та взаємодію з Іншим. Саме тому Софоклів Едіп, попри всю радикальність його самовтрати, ще не є суб’єктом модерної кризи:

---

[47] Софокл. Цар Едіп. *Софокл. Трагедії*. Київ : Дніпро, 1989. С. 83.

[48] Мегела І. До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі. URL : http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211

для нього питання «хто я?» має відповідь – трагедія полягає в тому, що ця відповідь виявляється нестерпною**.**

1.1.3. Питання «Хто ми?» в контексті проблематики поеми Вергілія «Енеїда»

Якщо антропологічний сюжет «Одіссеї» визначається необхідністю повернути власне «Я», а «Царя Едіпа» – відкрити істину про нього, то в «Енеїді» Вергілія центр зміщується від індивідуальної самоідентифікації до формування колективного «Ми». Еней не мусить з'ясовувати, хто він: його ім'я, походження і родовід відомі як йому самому, так і Іншим. Уже на початку поеми Венера нагадує Юпітерові про майбутнє троянців:

Ти ж обіцяв, що то римляни, певно, по довгих сторіччях
Вийдуть із Трої. Що звідти, із крові ожилої Тевкра,
Встануть владики, які самодержавцями будуть на землях
Всіх і морях [49].

Саме тому на відміну від Одіссея та Едіпа Еней не переживає кризи родової тотожності. Його минуле не приховане, а походження не потребує доказів: «*Роду Енея людей хто не знає чи города Трої?*»[50], – запитує Дідона. Проблема героя полягає не у віднайденні втраченого чи невідомого «Я», а в тому, щоб із уже відомої троянської ідентичності сформувати підґрунтя для майбутньої – римської.

Тому втрати Енея мають інше значення, ніж утрати Одіссея чи Едіпа. Він позбувається батьківщини, дружини, згодом батька, статусу царевича, пов'язаного з конкретною територією, – але ці втрати не руйнують його самототожності. Навпаки, вони відкривають можливість її розширення. З індивідуального носія пам'яті про Трою Еней поступово перетворюється на засновника нового колективного майбутнього. Його життєвий шлях спрямований уже не назад, до відновлення втраченого світу, а вперед – до створення світу, якого ще немає.

Саме ця спрямованість у майбутнє визначає специфіку Вергілієвої моделі ідентичності. Якщо Одіссей повертається до свого дому, то Еней повинен знайти землю, яка стане домом для його нащадків. Якщо Едіп реконструює власне минуле, то Еней, спираючись на минуле Трої, конструює майбутнє Риму. Відтак

[49] Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. С. 28.
[50] Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. С. 36.

питання «хто ми?» в «Енеїді» нерозривно пов'язане з іншим – «ким ми маємо стати?».

Поема фактично пропонує художню модель формування колективної, а надалі й національної ідентичності як поєднання пам'яті, спільної історії, ритуалу, території, політичної місії та уявлення про майбутнє. Саме тому «Енеїду» небезпідставно названо «наріжним каменем римської історії ідентичності»[51]. Римська історія вводиться в текст через систему пророцтв і віщувань, зображення майбутніх подій на щиті Енея, ритуали пам'яті, поховальні ігри на честь Анхіза, жертвоприношення душам померлих. Навіть сцени Троянської війни на стінах карфагенського храму перетворюють минуле на візуалізовану пам'ять спільноти.

Отже, колективне «Ми» у Вергілія не виникає з нічого. Його фундаментом є пам'ять про зруйновану батьківщину. Троя фізично втрачена, але збережена як історія, родовід, релігійна традиція й система цінностей. У такому сенсі Еней не просто перевозить троянських богів і пенатів – він переносить у майбутнє символічне ядро спільноти. Нова ідентичність постає не як заперечення попередньої, а як її історична трансформація.

Це принципово відрізняє Вергілієвого героя від Гомерового. Одіссеїв простір уже існує й очікує на повернення господаря; простір Енея ще потрібно знайти, освоїти і легітимізувати. Тому земля в «Енеїді» стає не просто місцем проживання, а однією з умов майбутньої колективної тотожності. Італія – це територія, де троянці мають перестати бути лише вигнанцями й перетворитися на нову спільноту.

Однак для цього недостатньо самої землі. Потрібні також спільна історія, система цінностей і уявлення про власну місію. Саме тому Вергілій перетворює міфологізоване минуле на інструмент формування політичної свідомості. Поема створювалася в час, коли після громадянських воєн особливо гостро поставало питання відновлення римської єдності. Тож історія Енея дозволяла реконструювати образ Риму як спільноти, що має спільне походження, божественну санкцію на існування та особливе історичне призначення.

У такій перспективі «Енеїда» репрезентує вже кілька взаємопов'язаних типів ідентичності – родову, етнічну, національну,

[51] Wiliamson M. Vergil's Aeneid: The Cornerstone of Roman Identity. *Tenor of Our Times*: Vol. 8, Article 18.p. 163. URL : https://scholarworks.harding.edu/tenor/vol8/iss1/18

політичну й імперську. Вони вибудовуються ієрархічно, а найпотужнішою стає політична модель: Рим мислить себе не просто окремою спільнотою, а майбутнім володарем світу. Звідси й цивілізаційне протиставлення, що структурує образ Іншого.

Якщо в «Одіссеї» межа «свій – чужий» значною мірою проходить між цивілізованим еллінським світом і простором дикості, то у Вергілія вона набуває виразно політичного й цивілізаційного характеру. Римська тотожність конструюється через опозицію «Захід – Схід», а Карфаген стає символічним Іншим майбутнього Риму. Відтак колективне «Ми» визначається не лише спільним минулим, а й образом того, ким ця спільнота себе не вважає.

Таке протиставлення дозволяє побачити ще одну важливу особливість Вергілієвої антропології: індивідуальне «Я» тут оцінюється з погляду його здатності служити колективній меті. Саме тому Еней не є героєм пошуку себе в сучасному розумінні. Його особистість формується через підпорядкування вищому порядку – фатуму, богам, майбутньому народу.

У цій точці проблематика «Енеїди» перетинається з «Царем Едіпом». Для обох творів принциповим є співвідношення долі та свободи волі. Дослідники Вергілія неодноразово наголошували, що божественне і людське начала в поемі не скасовують взаємної відповідальності: боги можуть ставати на той чи інший бік у перебігу подій, але смертні залишаються значною мірою відповідальними за власні рішення і наслідки[52].

Проте у Софокла знання фатуму відкриває трагедію індивідуального «Я», тоді як у Вергілія фатум забезпечує легітимність колективного майбутнього. Еней має свободу вибору в окремих ситуаціях, але загальний напрям його життя визначений наперед: він повинен привести троянців до землі, де постане майбутній Рим. Тому індивідуальна свобода не заперечується, але її цінність вимірюється здатністю героя узгодити особисте бажання з історичною місією.

Саме цим пояснюється домінування в «Енеїді» не тілесних маркерів тотожності, як у Гомера, а знаків сакрального й історичного порядку. Еней повинен уміти чути богів, розпізнавати знамення,

[52] Duckworth G. E. Fate and Free Will in Vergil's Aeneid. *The Classical Journal*. Vol. 51. No. 8. 1956. P. 357-364; Annable T. Do the characters of the *Aeneid* have free will? URL : https://www.academia.edu/5226250/Free_will

розуміти пророцтва й виконувати їхню волю. Його ідентичність засвідчує не шрам, а місія.

Проте й матеріальні знаки набувають семіотичного значення. У пророцтві Юпітера майбутні римляни названі «*цілого світу владиками, народом у тогах*»[53]. Одяг, який в античному мистецтві традиційно сигналізував соціальний статус, у Вергілія перетворюється на знак національного «Ми». Тога позначає вже не окрему людину, а цілий народ із визначеною політичною долею.

До формування цього «Ми» належить і зміна самоназви. Еней готовий погодитися на те, що троянці в майбутньому перестануть називатися троянцями й увійдуть до нової спільноти. Таким чином, ім'я, яке для Одіссея є основою відновленої індивідуальної тотожності, у Вергілія може бути змінене заради колективного майбутнього. Це принципово важливий антропологічний зсув: індивідуальна чи навіть родова самоназва поступається місцем ширшій політичній ідентичності.

Національна модель «римлян як богообраного народу» тому виявляється підпорядкованою імперській. Її зміст утворюють тези про Рим як майбутнього володаря світу, носія цивілізаційного порядку й переможця Іншого. У цій системі навіть особисті почуття героя оцінюються з позиції їхньої відповідності місії.

Найвиразніше це виявляється в історії Енея і Дідони. В особистому вимірі вона могла б завершитися іншим життєвим сценарієм героя, але в структурі поеми означала б відмову від майбутнього Риму. За спостереженням Дж. Фрецеро, «в боротьбі між особистим бажанням і долею Еней відмовляється від себе в ім'я місії»[54]. Саме тут, на нашу думку, найвиразніше оприявнюється різниця між Гомеровим і Вергілієвим типами героя.

Одіссей відмовляється від безсмертя Каліпсо, щоб повернутися до себе – до дружини, дому, царства. Еней відмовляється від Дідони, щоб, навпаки, вийти за межі приватного себе й виконати історичне призначення. Якщо для Одіссея родина є частиною відновленої цілісності «Я», то для Енея особисте почуття може стати загрозою для колективного майбутнього.

---

[53] Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. С. 29.

[54] Freccero J. Dante: The Poetics of Conversion. Harvard University Press. 1982. P. 131. URL : https://www.google.com.ua/books/edition/Dante/Bobx-kv6_KIC?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:"John+Freccero"&printsec=frontcover

Показовою в цій системі є й трансформація самої Дідони. Втрачаючи царську самовладаність, вона перетворюється з правительки на «*поранену смертоносною стрілою лань*», а згодом – на «*вакханку*». Особисте почуття руйнує ту ідентичність, яку вона мала як цариця Карфагена. Проте навіть її смерть включається Вергілієм у логіку майбутньої колективної історії: прокляття Дідони стає міфологічним поясненням майбутнього протистояння Карфагена і Риму:

Нехай між народами нашими дружби не буде й жодних союзів,
Хай з наших кісток колись месник повстане [55].

Отже, приватна трагедія переводиться в історичну перспективу, а особисте «Я» – у колективне «Ми». Саме це є однією з найвиразніших особливостей Вергілієвої художньої антропології.

Для римської моделі людини залишається актуальною символічна тріада «ім'я – походження – діяння», проте кожен із її складників набуває колективного масштабу. Походження Енея стає спільною генеалогією майбутніх римлян; його вчинки – початком їхньої історії; ім'я героя – складником політичної міфології Риму.

Саме тому вибір Енея як центрального героя був принциповим. Його бездоганне божественне і троянське походження дозволяло встановити символічний генеалогічний зв'язок між Троєю, Римом та родом Юліїв. Через цей міфологічний родовід легітимізувалась і влада Октавіана Августа, а історія окремої людини ставала підґрунтям історичної самооцінки цілої спільноти.

Важливим елементом такої тотожності є взаємозв'язок поколінь. Як і в Гомера, Вергілій вибудовує вертикаль «батько – син», але надає їй виразнішого політичного змісту. Еней одночасно постає ідеальним сином Анхіза, батьком Асканія-Іула та символічним «батьком» майбутнього народу.

Його ставлення до Анхіза визначається *pietas*: він рятує батька з Трої, ховає його, влаштовує поминальні ігри, а згодом спускається до підземного світу, щоб отримати від його тіні знання про майбутнє. Асканій-Іул, своєю чергою, забезпечує продовження роду і стає генеалогічною ланкою, що поєднує Енея з майбутньою династією Юліїв. Тому висловлена в «Одіссеї» Нестором думка – «*Як воно добре, коли, загинувши муж залишає сина!*»[56] – у Вергілія набуває вже не лише родинного, а й державотворчого значення.

[55] Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. С. 99.
[56] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 30.

Якщо в Гомера Телемах, реконструюючи образ батька, формує власне «Я», то у Вергілія Асканій уособлює майбутнє самого «Ми». У ньому індивідуальна генеалогія перетворюється на політичну. Відтак родина стає моделлю історичної безперервності спільноти.

Особливу роль у цій системі відіграє подорож Енея до підземного царства. Як і Одіссей, він зустрічається з померлими, але функція цього епізоду принципово інша. Одіссей отримує знання, необхідні для власного повернення; Еней – знання про майбутню історію народу. Анхіз відкриває перед сином перспективу, яка виходить далеко за межі його особистого життя:

Інші зуміють ніжніші істоти із міді кувати;
Вірю, що з мармуру навіть добудуть живії обличчя;
Кращі промовці з них будуть в судах; вони неба кружіння
Циркулем визначать, скажуть, ясним коли сходити зорям.
Запам'ятай, римлянине! Ти владно вестимеш народи.
Будуть мистецтва твої встановляти умови для миру,
Милувать, хто підкорився, і мечем підкорять гордовитих[57].

У цьому пророцтві формулюється вже не індивідуальний життєвий кодекс, а модель колективної поведінки. «Хто ми?» отримує відповідь через «що ми повинні робити?». Римляни ідентифікуються не лише за походженням, а й за своєю історичною функцією.

Вергілій неодноразово повторює цю думку у пророцтвах, снах, знаменнях і символічних образах, вибудовуючи сакральний міст між минулим, теперішнім і майбутнім. Якщо пам'ять забезпечує спільноті знання про походження, то пророцтво дає їй образ майбутнього. Колективна ідентичність, таким чином, існує одночасно у двох часових перспективах: ми є тими, ким були наші предки, і тими, ким мають стати наші нащадки.

Еней постає центральним посередником між цими часовими вимірами. Він ще троянець, але вже носій римського майбутнього; син минулого й батько майбутнього. Саме тому його образ має закріпити у свідомості читача модель досконалого римлянина августівської доби.

На відміну від Одіссея та Едіпа, Еней від початку не переживає радикальної зміни в знанні про себе. Він нормативний герой: носій *virtus*, *pietas*, *fortitudo*, чиї вчинки демонструють належну модель поведінки. Якщо Одіссей упродовж шляху повертає свої соціальні ролі, а Едіп утрачає їх у процесі пізнання істини, то Еней поступово

[57] Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. С. 148.

розширює власну роль – від троянського царевича до прабатька народу й носія імперської місії.

Саме тому він є водночас і «змістом», і «творцем» римської політичної міфології. Його особисте життя отримує сенс лише в перспективі майбутньої історії, а історія народу персоніфікується в постаті героя.

Показово, що паралельно з ідентифікацією героя відбувається й художня самоідентифікація автора. Вергілій свідомо спирається на «Іліаду» й «Одіссею», засвоює грецькі сюжети, мотиви й типи героїв, але переводить їх у римський культурний код. У результаті «епос про римську національну ідентичність перетворюється в цілісну оповідь»[58]. Творчий агон із Гомером стає способом утвердження не лише авторської, а й літературної тотожності Риму: римська культура демонструє здатність успадкувати грецьку традицію й водночас створити власний канон.

Отже, антропологічна модель «Енеїди» принципово відрізняється від моделей Гомера і Софокла. Еней не повертає втраченого «Я» і не відкриває невідомої істини про себе – він перетворює власне «Я» на основу майбутнього колективного «Ми». Його ідентичність визначається не тільки походженням, пам'яттю чи особистими вчинками, а насамперед здатністю підпорядкувати індивідуальне існування історичній місії.

Водночас така модель ще раз підтверджує фундаментальну особливість античного уявлення про людину. У Гомера, Софокла й Вергілія суб'єкт існує в системі стійких координат – роду, спільноти, землі, пам'яті, богів, закону, минулого й майбутнього. Він може загубити своє місце, помилятися щодо себе або втратити батьківщину, але самі орієнтири залишаються чинними.

Тому завершальна для цього античного триптиха Вергілієва модель переводить питання самоідентифікації з особистісної площини в історичну: від «хто я?» – до «хто ми?» і «ким ми маємо стати?». Саме ця впевненість у можливості визначити людину через її зв'язок із родом, спільнотою, пам'яттю та місією і становить ту вихідну антропологічну цілісність, від якої в подальшій літературній традиції розпочнеться поступове ускладнення, а згодом – і проблематизація суб'єкта.

---

[58] Wiliamson M. Vergil's Aeneid: The Cornerstone of Roman Identity. *Tenor of Our Times*. 2019. Vol. 8, Article 18. P. 162. URL : https://scholarworks.harding.edu/tenor/vol8/iss1/18

1.2. АНТРОПОЛОГІЯ ВИПРОБУВАННЯ: «КОРОЛЬ ЛІР» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Якщо в античній літературі проблема ідентичності людини осмислюється через ім'я, походження, пам'ять, діяння, належність до роду і спільноти, то подальша історія літератури засвідчує поступове ускладнення цієї моделі. Людина не лише визначає себе через усталені координати буття, а й опиняється перед ситуаціями, у яких сама надійність цих координат піддається випробуванню. Однією з наскрізних форм такого художнього осмислення людини є мотив її екзаменування – граничної перевірки тих якостей, зв'язків і цінностей, які забезпечують цілісність людського існування.

1.2.1. Мотив екзаменування в діахронічному вимірі

Мотив екзаменування ґрунтується на архетипній моделі випробування. У різних літературних традиціях він набуває форм теологічного суду, морального чи соціального випробування, екзистенційного експерименту, зберігаючи функцію своєрідної антропологічної діагностики. Людство, окрема спільнота або індивід постають у ситуації перевірки граничних людських якостей – моральних, духовних, екзистенційних, інтелектуальних, – що моделюється як умовний іспит перед трансцендентною, історичною, соціальною або внутрішньою інстанцією оцінювання. У межах такого мотиву художній текст функціонує як простір діагностики людського, де виявляються межі свободи, віри, відповідальності, здатності зберігати власну тотожність у ситуації кризи.

Структурно-змістову модель екзаменування формують кілька взаємопов'язаних компонентів. Насамперед це ситуація граничного випробування, коли звичні правила, цінності чи способи поведінки втрачають очевидність, а людина змушена здійснювати вибір у незвичних або катастрофічних обставинах. Не менш важливою є наявність чи імітація інстанції оцінювання – Бога, долі, закону, спільноти, іншої людини або власного сумління. Водночас саме історична трансформація цієї інстанції особливо показова для еволюції художньої моделі людини. Якщо в архаїчному й біблійному світі критерії випробування визначені надособистісним порядком, то з переходом до Нового часу джерело оцінювання дедалі частіше переміщується всередину самого суб'єкта.

Ще одним складником моделі є її діагностична функція: екстремальна ситуація виявляє те, що в умовах відносної стабільності могло залишатися прихованим. Випробування унаочнює межі людяності, здатність до вірності, жертовності, відповідальності, а також можливість зради, самообману чи деградації. При цьому результат такого «іспиту» не завжди має форму однозначного вердикту. Герой може фізично загинути, але зберегти моральну цілісність, або, навпаки, вижити, втративши те, що визначало його людську сутність. Саме тому мотив екзаменування закономірно тяжіє до етичної й антропологічної проблематики, порушуючи питання про сутність людини, межі її свободи і відповідальності.

Архетипні моделі випробування закріплені вже в античній літературі та біблійній міфології. У мандрах Гомерового Одіссея перевіряються розум і витривалість героя, його пам'ять, відданість рідному дому, здатність залишатися собою у чужому й небезпечному просторі. Випробування Циклопом, лотофагами, Цірцеєю чи Каліпсо різні за природою, проте всі вони в той чи той спосіб ставлять під загрозу повернення Одіссея до Ітаки, а отже – до власного імені, родини, статусу, минулого. Вчинок Есхілового Прометея можна розглядати як випробування вірності цивілізаційній місії, тоді як історія Філемона і Бавкіди – як перевірку дотримання закону гостинності й подружньої вірності.

У біблійній традиції модель випробування набуває виразно теологічного характеру. У Книзі Йова перевіряються віра, терпіння, здатність прийняти непізнаване. Історія Авраама, який готовий принести в жертву сина Ісаака, моделює граничну ситуацію, де випробуванню піддається співвідношення людського почуття й абсолютної покори. В обох випадках «екзаменатором» є трансцендентна інстанція, а критерій оцінювання не виробляється самою людиною, а задається ззовні.

Таким чином, домінантними модусами випробування в розглянутих античних текстах є моральний і когнітивний, у біблійних – теологічний. Проте в обох моделях людина залишається включеною в певний порядок, який передує її індивідуальному виборові. Вона може порушити його, не зрозуміти, не прийняти, але не створює його самостійно.

Ця особливість особливо важлива в контексті попереднього параграфа, де античну модель ідентичності було розглянуто як систему зв'язків «особа – Інший – спільнота – минуле – простір –

божественний порядок». Одіссей проходить випробування, щоб повернутися в цю систему й відновити власну тотожність. Навіть тоді, коли він приховує ім'я або перебуває поза межами свого світу, його «Я» не зникає: герой знає, ким є, пам'ятає Ітаку, Пенелопу, Телемаха, Лаерта. Випробування загрожує не існуванню істини про нього, а можливості повернутися до неї.

Іншу версію випробування пропонує Софоклів «Цар Едіп». Якщо Одіссей знає власну тотожність і мусить її відновити перед Іншими, то Едіп упевнений у знанні про себе, однак перебіг трагедії виявляє хибність цієї впевненості. Його випробування має когнітивний характер: питання «хто я?» перетворюється на процес саморозслідування, у якому кожна нова відповідь руйнує попередню версію «Я». Проте навіть у цій трагічній моделі істина існує. Едіп може її не знати, може від неї тікати, може відкрити її запізно і сплатити за це руйнуванням усього попереднього життя – але істина про нього є визначеною й пізнаваною.

Саме тут пролягає важлива межа між античною трагедією і Шекспіровим «Королем Ліром». Обидва тексти зображують правителя, який помиляється щодо себе і світу; обидва розгортають мотиви сліпоти й прозріння; обидва ведуть героя через катастрофу попередньої ідентичності. Але якщо Едіп відкриває, ким він насправді був увесь час, то Лір змушений поставити радикальніше питання: що залишається від людини, коли руйнується сам порядок, який визначав її як короля, батька, володаря, господаря власної долі?

Софоклів Едіп на початку трагедії впевнений у своїй соціальній і особистій тотожності: він цар Фів, переможець Сфінкса, чоловік і батько, рятівник міста. Трагедія показує, що всі ці ролі набувають іншого значення після відкриття істини. Але їхня трансформація зумовлена не зникненням світопорядку, а виявленням прихованого зв'язку між минулим і теперішнім героя. Тілесний знак – пошкоджені ноги – лише підтверджує те, що від початку існувало незалежно від його знання.

У Ліра ситуація інша. Його трагедія починається з добровільного руйнування власної соціальної ідентичності. Поділяючи королівство, він сам намагається відокремити владу як відповідальність від влади як символічного статусу. Лір хоче перестати правити, але залишитися королем; відмовитися від політичних функцій, але зберегти належні монархові почесті; передати землю й повноваження, але не втратити права визначати

поведінку Інших. Саме ця неможливість розділити функцію і статус стає одним із джерел антропологічної кризи.

Отже, якщо Едіп проходить шлях від незнання до істини про себе, то Лір – від упевненості у власній соціально визначеній сутності до відкриття того, що статус не гарантує самототожності. Едіп питає, ким він є насправді. Лір змушений зрозуміти, ким він є без тих зовнішніх ознак, які раніше здавалися йому невіддільними від власного «Я».

У християнській літературній традиції модель випробування набуває іншої вертикалі. У Дантовій «Божественній Комедії» як вершинному творі середньовічної літератури людство складає есхатологічний і моральний іспит у формі посмертного суду. Пекло, Чистилище і Рай не лише структурують потойбічний простір, а й унаочнюють непорушність критеріїв оцінювання людських учинків. Людина може не погоджуватися з Божим порядком, порушувати його або усвідомити власну провину запізно, але сам порядок не підлягає сумніву. Добро і зло, гріх і спокута мають визначені координати, а інстанція оцінювання знаходиться поза людським суб'єктом.

Натомість у літературі Відродження з її антропоцентричною переорієнтацією культури дедалі виразніше постає проблема людини як суб'єкта власного вибору. Ренесансна віра в необмежені можливості людського розуму й волі наприкінці епохи входить у суперечність із досвідом нестабільності, насильства, політичних і релігійних конфліктів, непередбачуваності людської поведінки. Саме тому в літературі пізнього Ренесансу мотив випробування набуває особливої філософсько-антропологічної напруги.

Чи не найближче до моделі екзаменування людини підійшли два найвизначніші представники цієї епохи – Сервантес і Шекспір. Якщо Сервантес у «Дон Кіхоті» випробовував ідеал реальністю, демонструючи конфлікт гуманістичних уявлень про людину з раціональним і прагматичним світом, то Шекспір у «Королі Лірі» піддає перевірці владу, батьківство, родинну вірність, моральний закон, силу чи слабкість розуму. Дон Кіхот вступає у конфлікт із реальністю, бо відмовляється приймати її правила. Лір, навпаки, довгий час переконаний, що світ безумовно підкоряється його правилам. Обох героїв випробовує невідповідність між уявленням про світ і самим світом, але результат цього випробування принципово різний.

Дон Кіхот, попри всі зіткнення з реальністю, зберігає внутрішню послідовність. Його ідентичність тримається на добровільно обраному ідеалі. Лір же втрачає не лише владу, а й систему уявлень, через яку визначав себе. Тому Шекспірів варіант мотиву екзаменування значно драматичніше проблематизує саму можливість цілісного «Я».

Саме в цьому контексті «Короля Ліра» доцільно розглядати не лише як класичний текст Шекспірової драматургії, а як модель граничної перевірки людського буття, де випробовуються засадничі параметри людяності: влада, батьківство, соціальні зв'язки, моральні координати й сама можливість ідентичності. Такий підхід дозволяє інтерпретувати трагедію в межах ширшого наративу – як епістемологічну й етичну драму екзаменування людини.

1.2.2. Руйнування соціальної ідентичності: від короля до «тіні Лірової»

У цьому сенсі поняття антропологічної кризи й екзаменування співвідносяться як результат і процес. Екзаменування виявляє ненадійність тих засад, на яких герой вибудував уявлення про себе і світ, а антропологічна криза стає наслідком їхнього послідовного руйнування.

В українському літературознавстві основна увага дослідників «Короля Ліра» в останні десятиліття спрямована на з'ясування специфіки українськомовної шекспіріани, зокрема численних перекладів трагедії – від Панаса Мирного, Івана Франка до Максима Рильського і Юрія Андруховича (студії О. Башманівського[59], І. Лімборського[60] , О. Міненко, О. Дядюшенко[61]), а також мовних і стилістичних особливостей українських інтерпретацій, досліджених

[59] Башманівський О. Особливості комунікативного перекладу трагедії «Король Лір» В. Шекспіра Максимом Рильським. *Літературно-мовознавчі студії.* 2012. С. 22–26. URL : https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/15574

[60] Лімборський І. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації. *Всесвіт*. 2010. №9 – 10. С. 247 – 251.

[61] Minenko O., & Dyadyushenko O. The Ukrainian context of the tragedy «King Lear» by William Shakespeare (based on translation of M. Rylsky). *Англістика та американістика: збірник наукових праць*. 2017. №14. С. 95—102.

О. Ребрій і О. Даніловою[62], М. Кравцовою [63]. Низка праць О. Колесник присвячена феноменологічній редукції як принципу побудови твору[64], інтерпретації міфологічних мотивів[65], «космічним» цінностям Шекспірової трагедії[66]. Тоді як С. Дж. Ґрінблатт[67], А. Кеттл[68] демонструють інтерес до філософсько-антропологічних аспектів п'єси – деструкції ідентичності, кризи суверенності, екзистенційної вразливості персонажів у межових умовах. Поняття інтенціонально-екзистенційної катастрофи як катастрофи у внутрішньому світі героя окреслив український дослідник В. Маринчак у праці «Інтенційно-екзистенційна катастрофа як аксіологічний виклик пізнього Ренесансу[69]», щоправда, на матеріалі Шекспірового «Гамлета».

У випадку «Короля Ліра» йдеться, на нашу думку, про кризу ширшого характеру: руйнування не лише внутрішнього світу героя, а й базових координат людського буття – влади, родини, довіри, соціального й природного порядку. Саме тому трагедію можна розглядати як своєрідну філософську лабораторію, де екзаменується людина в умовах послідовного зняття тих опор, які до цього забезпечували відносну цілісність її існування.

---

[62] Ребрій О., Данілова О. Як Шекспір гнівається українською: стратегії відтворення інвективів у перекладі трагедії «Король Лір» В. Шекспіра**.** *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* 2020. №91. URL : https://doi.org/10.26565/2227-8877-2020-91-16

[63] Кравцова М. Переклади монологу Короля Ліра з однойменної трагедії В. Шекспіра: фоносемантичні та просодичні аспекти**.** *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2016. № 6 (331). С. 216-221. URL : https://web.archive.org/web/20210718020036/https://rgf.vnu.edu.ua/index.php/rgf/article/download/191/190

[64] Колесник О. Шекспірівський «Король Лір»: «космічні» цінності. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття*: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ - Одеса, 28-30 квітня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 224 – 226. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/ZBIRKA_Mystetska_osvta_v_kulturnomu_prostor_Ukrainy_KhKh_stolttia_2015.pdf

[65] Колесник О. Художня інтерпретація міфологічних мотивів у «Королі Лірі» В. Шекспіра. *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 10 – 15.

[66] Колесник О. Феноменологічна редукція як принцип побудови тексту «Короля Ліра» В. Шекспіра. *Феноменологія і мистецтво*. Щорічник Українського феноменологічного товариства, 2002-2003. Київ : Видавництво ППС-2002, 2005. С. 93 – 102.

[67] Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare. Chicago, 2005. 332 p.

[68] Kettle A. From Hamlet to Lear. In A. Kettle (Ed.), *Shakespeare in a Changing World* . London: Lawrence & Wishart, 1964. Pp. 146—171.

[69] Маринчак В. Інтенційно-екзистенційна катастрофа як аксіологічний виклик пізнього Ренесансу. *Ренесансні студії.* 2018. Вип. 29-30. С. 168-184. URL : http://www.rs-journal.kpu.zp.ua/archive/29-30-2018/29-30_2018.pdf

Як відомо, «Король Лір» належить до «великих» трагедій Шекспіра. Як і «Гамлета», «Отелло», «Макбета», його вирізняє глибоке філософське осмислення природи людини, трагізму долі, глобальність конфліктів та фінал-катастрофа. Історія короля Ліра, який вирішив розділити своє королівство між доньками Гонерільєю і Реганою, переконаний у їхній любові до нього як великого короля і батька, «дублюється» – що питомо для поетики Шекспірових творів – сюжетною лінією взаємин графа Глостера і його синів Едмунда й Едгара. І для Ліра, і для Глостера все завершується трагедією катарсичного характеру.

Герой, рухаючись шляхом «від короля до людини» (А. Кеттл), усвідомлює не тільки свою фатальну помилку щодо Корделії, а й помилковість власних уявлень про суспільство і загалом людську сутність. Так родинна й особиста драма короля Ліра виходить на рівень долі людини й цивілізації. Творчо опрацювавши давній сюжет – увівши трагічний фінал, паралельну історію графа Глостера, образ трагічного блазня і мотив божевілля протагоніста, – Шекспір надав конфліктові філософсько-антропологічної глибини, де тема зради, сліпоти, влади, божевілля і прозріння інтерпретується як екзаменування людської природи в екстремальних умовах.

Під антропологічною кризою розуміємо почасти зумовлену розладом соціальних і смислових структур внутрішню кризу самоусвідомлення особистості, коли узвичаєні моделі життя та поведінки не працюють, а майбутнє стає непередбачуваним. Така криза виявляється через втрату сталих систем ідентифікації людини – рольових, соціальних, релігійних, етичних, – що раніше забезпечували єдність і сенс людського існування. Особливістю Шекспірового «Короля Ліра» є його зосередженість на руйнуванні базових людських зв’язків – між батьком і дітьми, самодержавцем і підданими, людиною і світом. Відтак антропологічна криза моделюється як втрата опертя в системі цінностей, соціальних ролей і моральних принципів.

Одним із найвиразніших її аспектів є знищення соціальних ролей, спричинене рішенням короля відмовитися від трону й розділити державу між доньками:

ми
Поділимо натроє королівство
І волимо з рамен своїх старечих
Струснути всі турботи і діла

Довіривши молодшим їх і дужчим [70].

На відміну від лестощів Гонерільї і Регани, правдива відповідь наймолодшої доньки Корделії, яка обіцяє розділити свою любов між батьком і майбутнім чоловіком, настільки обурює короля, що той відмовляється від неї. Натомість старшим донькам він заявляє: «*дарую вам і владу я свою, / І першість у державі, і високі / Права мої*» [71]. Цей крок стає поштовхом до хаосу. Криза влади позбавляє її сакральної і символічної легітимності. Влада в руках Ліра перетворюється на об'єкт приватного дарування чи форму особистого покарання. Відрікшись від доньки, король засуджує до вигнання і вірного Кента, який став на захист Корделії, свариться з французьким королем. Сформовану Ліром ситуацію Кент узагальнює: «*Усім ти показав, королю, / Що тут – вигнання, а навколо – воля*» [72].

Та принципово важливо, що помилка Ліра має не лише політичний характер. Він намагається розділити те, що в традиційній моделі влади було нерозривним: функцію монарха і його символічний статус. Зрікшись відповідальності, Лір прагне зберегти привілеї. Він уже не керує королівством, але очікує, що світ і надалі визнаватиме його королем. Ця суперечність поступово перетворює політичну кризу на кризу ідентичності.

З відмовою від трону зникає не тільки «супровід» соціальної ролі короля – статус, комфорт, вплив, – а й руйнується сформований героєм образ самого себе. Його запитання «*Скажіть одверто, хто я?*» отримує від блазня парадоксально точну відповідь: «*Тінь Лірова*»[73]. Від всевладного монарха Лір деградує до короля без королівства, а потім – до безпритульного жебрака.

Саме ця репліка «Хто я?» особливо виразно пов'язує Шекспірову трагедію з античними моделями ідентичності, але водночас демонструє принципову відмінність. Для Одіссея відповідь на це питання існує в системі пам'яті, родоводу, тіла, діянь і визнання

---

[70] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 238.

[71] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 241.

[72] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 243.

[73] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 259.

Іншими. Для Едіпа істинна відповідь прихована від нього, але може бути реконструйована. У Ліра питання «хто я?» постає тоді, коли сама відповідь «король» уже не працює, а іншої герой ще не має.

Тому Шекспір переносить проблему ідентичності на інший рівень. Лір має ім'я, походження, пам'ятає своє минуле, але цього виявляється недостатньо для збереження цілісного «Я». Руйнується система відносин, яка надавала цим ознакам сенсу. Його перестають визнавати Інші, а разом із цим він утрачає і здатність упевнено називати самого себе.

Паралельна історія Глостера і його синів посилює цю модель. Інтригами й підступами Едмунд позбавляє батька титулу, а згодом і зору. На символічному рівні це означає подвійний занепад – соціальний і тілесний. Як і Лір, Глостер мусить пройти через втрату становища й фізичне страждання, щоб побачити істину про тих, кого до цього не розпізнавав. Характерно, що в обох сюжетах прозріння відбувається лише після втрати здатності «бачити» світ у звичний спосіб.

Мотив сліпоти в цьому сенсі також поєднує Шекспіра із Софоклом. Едіп, який фізично бачить, не бачить правди про себе, а після відкриття істини сам позбавляє себе зору. Глостер бачить, але помиляється щодо синів; фізична сліпота стає початком морального прозріння. Лір не втрачає зору буквально, проте його божевілля виконує подібну функцію: руйнування попередньої раціональної картини світу відкриває можливість іншого бачення.

Отже, в Софокла сліпота завершує процес самопізнання, тоді як у Шекспіра вона стає умовою нового знання. Едіп осліплює себе після того, як істина відкрита. Глостер і Лір починають бачити людину і світ інакше саме тоді, коли втрачають попередню впевненість у власній здатності бачити.

Руйнування моральних норм також є визначальною рисою антропологічної кризи в «Королі Лірі». Насамперед це стосується рішення Ліра обдарувати доньок владою і землями, керуючись не справедливістю чи заслугами, а їхнім умінням лестити. Натомість моральна позиція Корделії – небажання «*вживати / облесливої, вкрадливої мови*»[74] – викликає прокляття розчарованого короля, який звик до пафосного підлабузництва. Знецінюється і відданість Кента,

[74] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 244.

котрий насмілився заперечити королю: «*Прямодушного, благородного Кента вигнано! Провина його – чесність!*»[75].

Для Едмунда порядність і довірливість батька й зведеного брата Едгара – не чеснота, а недолік, яким можна скористатися:

Довірливий мій батько; благородний
І щирий брат, – від намірів ворожих
Не розпізнає. Впораюсь одразу
Із чесністю дурного [76].

Таким чином, у світ «Короля Ліра» караються чесність і вірність, а маніпуляції та брехня винагороджуються. Герої опиняються в ситуації моральної інверсії, де звичні орієнтири втрачають регулятивну силу.

Про це говорить і блазень короля – чи не єдиний персонаж, якому блазенський ковпак дає «дозвіл» відверто звертатися до Ліра: «*Правда – як дворовий пес, що його дубцем виганяють з хати, тоді як смердюча хортиця гріється собі при вогні*»[77]. В інверсованому світі правду може висловити лише той, хто за соціальною роллю не претендує на статус мудреця. Відтак образ блазня також стає частиною антропологічної деконструкції: зовнішній статус перестає відповідати внутрішній сутності.

Блазень вказує й на взаємозумовленість кризи влади та кризи ідентичності. На запитання Ліра «*Ти звеш мене дурнем?*» він відповідає: «*Усі інші свої титули, що з ними ти народився, ти ж віддав*»[78]. Ця репліка знову повертає до фундаментального питання трагедії: якщо титул можна віддати, то чи є він сутністю людини? Якщо король перестав володіти королівством, що залишається від «короля» як частини його «Я»?

---

[75] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 250.

[76] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 251.

[77] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 256.

[78] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 257.

1.2.3. Криза родини і батьківства: людина у взаєминах з Іншим

Разом із крахом короля відбувається і крах батька. Відтак криза родинних зв'язків і батьківства є наступним аспектом антропологічної кризи трагедії, що розкривається і на прикладі долі Ліра, і графа Глостера.

Як тільки Лір перестає бути королем, для Регани і Гонерільї він стає тягарем. Гонерілья зауважує, що тепер він «*ледачий дід*», який «*хоче, як раніше, / Користуватись давніми правами, / Що сам віддав*»[79]. Сестри змовляються перетворити життя батька на нестерпне, тиснучи на його найболючіші точки – амбіції, віру в непохитність власного авторитету.

І справа не лише в жадібності й жорстокості доньок Ліра, а й у його батьківській сліпоті. Він не розуміє власних дітей, плутає підлабузництво зі щирими почуттями, не тямить, кому можна довіряти. Не випадково Регана зауважує, що він «*завжди зле знав себе самого*»[80]. Ця характеристика фактично переводить сімейний конфлікт у площину самопізнання: людина, яка не знає себе, виявляється нездатною адекватно пізнати й Іншого.

Зіштовхнувшись зі зневагою Гонерільї, Лір починає усвідомлювати, що «*та дрібна вина*», побачена в Корделії, «*Скалічила мені навіки душу, / З мойого серця вирвала любов / І жовчю сповнила його гіркою!*»[81]. Натомість Регана пропонує батькові повернутися з вибаченнями до Гонерільї і суттєво зменшити загін його рицарів. Доньки намагаються переконати його у власній неспроможності:

Ви вже старі, вже на краю життя ви,
Потрібна вам розсудлива рука,
Щоб вами керували дбайливіше, / Ніж ви самі [82].

Так руйнується не тільки династія, а й фундамент родини як культурного коду зі сталими цінностями, обов'язками і традиціями.

---

[79] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 252.

[80] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 247.

[81] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 260.

[82] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 279.

Криза батьківства стає частиною трагічної біографії і графа Глостера. Він вірить намовам підступного Едмунда і проганяє Едгара, позбавляючи його спадку і чесного імені. Обидві історії ілюструють розпад сімейної моделі, де фігура батька втрачає традиційну роль провідника і захисника, а кровна спорідненість уже не гарантує ані любові, ані вірності, ані взаємного пізнання.

У попередньо розглянутих античних моделях родина була одним із найнадійніших механізмів ідентифікації. Одіссей повертається до себе через Пенелопу, Телемаха, Лаерта; родовід Едіпа містить приховану істину про його «Я»; Еней несе в майбутнє пам'ять про предків і обов'язок перед нащадками. У «Королі Лірі» цей механізм дає збій. Родинний зв'язок більше не гарантує ані впізнавання, ані вірності, ані відповідальності. Доньки можуть стати ворогами батька, син – зрадником, а справжня любов Корделії не розпізнається саме через те, що не відповідає очікуваній риториці.

Відтак Шекспір радикалізує проблему Іншого. Якщо в Гомера Інший допомагає підтвердити тотожність героя, то в «Королі Лірі» Інший може не лише не впізнати, а й свідомо зруйнувати соціальне «Я» людини. Гонерілья і Регана відмовляються підтримувати той образ Ліра, на якому ґрунтувалося його самоусвідомлення. Водночас Корделія, Кент, блазень, Едгар демонструють інший тип взаємин, заснований не на статусі, а на вірності й моральному виборі.

1.2.4. Від кризи світопорядку до «неприкрашеної людини»

Саме тому криза родини закономірно розростається до кризи держави і цивілізаційного порядку. Як і батько, Лір-король недалекоглядний: він сприймає владу як престиж чи символ, а не як відповідальність. Віддаючи трон донькам та їхнім чоловікам, герцогам Олбені й Корнуелові, він запускає механізм хаосу. Політична криза стає дзеркалом моральної деградації: втрата справжнього монарха – не лише формально, а як ренесансного уособлення мудрості й гуманізму – відкриває шлях до варварства, зради й насильства.

Найточніший діагноз цьому світові дає Глостер: «*Любов холоне, дружба ламається, брати не хочуть знатись, по містах – заколоти, по селах – розбрат, у палацах панує зрада, розірвано зв'язок між батьком і сином. Мій син-мерзотник чинить, як провіщено, – йде проти батька; король іде наперекір природі, батько йде проти власної дитини. Минулися кращі наші часи. Підступи, ошуканство,*

зрада й руйнація, розбиваючи наш спокій, товаришать нам у дорозі до могили» [83].

Ця репліка важлива не лише як характеристика сюжетної ситуації. У ній послідовно названі різні рівні руйнування: любов, дружба, братерство, батьківство, державний порядок. Приватне й суспільне перестають бути окремими площинами: криза однієї людини відтворюється в кризі родини, криза родини – у кризі держави. Виникає своєрідна ланцюгова модель антропологічної катастрофи: помилка самопізнання → помилка батька → помилка монарха → руйнування родини → делегітимація влади → громадянський хаос → війна → руйнування світопорядку.

Саме ця багаторівневість відрізняє Шекспірову трагедію від попередніх моделей випробування. У Софокла трагедія Едіпа має катастрофічні наслідки для Фів, але поліс і божественний закон залишаються тими інстанціями, щодо яких можна оцінити вчинок героя. У «Королі Лірі» політична, сімейна й моральна системи розпадаються одночасно, тому зникає сама надійність зовнішнього критерію.

Криза торкається навіть природного порядку. Образним утіленням цивілізаційної катастрофи є топос бурі у степу. Природний катаклізм відбиває внутрішній стан героя, але не зводиться до традиційного психологічного паралелізму. Буря відбувається у світі, де вже порушено всі інші форми порядку – політичний, сімейний, моральний. Тому стихія набуває значення універсального образу хаосу.

Лір звертається до природи вже не як король і вершитель людських доль, а як її частинка й об’єкт суду: «*Я – раб ваш, бідний, кволий, недолугий, / Безсилий дід!*»[84]. Це принципово інша самоідентифікація порівняно з початком трагедії. Титул «король» поступається визначенням, що фіксують тілесність, вік, слабкість, смертність. Лір уперше бачить себе не крізь соціальну вертикаль, а в горизонтальній площині загальнолюдського існування.

Найглибше антропологічна криза осмислюється саме через цю внутрішню трансформацію героя. Під час бурі Лір переживає екзистенційну перебудову, вперше усвідомлюючи реальність бідних,

[83] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 250.

[84] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 287.

самотніх, принижених. Тепер він називає себе не королем, а людиною, що страждає:

Я – та людина, що зазнала більше
Від інших лиха, ніж сама вчинила![85].

Особливо важливо, що страждання змінює напрям його уваги. На початку трагедії Лір вимагає від Інших підтвердження власної величі. У степу він уже здатний побачити існування тих, кого раніше не помічав. Відтак екзаменування руйнує не лише статус героя, а й егоцентричну модель його взаємин зі світом.

Зустріч із Бідним Томом, під ім'ям якого приховується Едгар, приводить Ліра до ще радикальнішого відкриття: «*Неприкрашена людина – це ж і є така от злиденна, гола двонога істота!*»[86]. Це кульмінація антропологічної деконструкції. З людини ніби послідовно знімаються всі ознаки, які до того визначали її соціальне «Я»: титул, влада, майно, родина, одяг. Залишається людина як така – тілесна, смертна, вразлива.

Ця сцена може бути прочитана як своєрідний антипод античного механізму ідентифікації. В «Одіссеї» тілесний знак – шрам – повертає героєві ім'я й місце у світі; у «Царі Едіпі» тіло підтверджує приховану біографію. У «Королі Лірі» тіло вже не повертає соціальної тотожності. Навпаки, оголене тіло стає свідченням того, що за всіма ролями існує ще глибший, універсальний рівень людського буття.

Саме тому бажання Ліра зірвати з себе одяг набуває символічного змісту. Одяг як маркер статусу, приналежності, цивілізованого порядку втрачає свою необхідність. Герой прагне дійти до «неприкрашеної людини», ніби перевіряючи, що залишиться після усунення всіх зовнішніх ознак.

У цьому сенсі мотив оголення співвідноситься із загальною логікою трагедії: Лір поступово втрачає королівство, владу, почет, прихисток, родину, здоровий глузд. Кожна втрата знімає один із шарів попередньої ідентичності. Шлях «від короля до людини» виявляється буквально шляхом деконструкції соціального «Я».

Парадоксально, що саме в стані божевілля Лір починає прозрівати істину. Його безумство сприймається не так психічним

[85] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 288.
[86] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 293.

розладом, як формою онтологічного очищення, коли герой відкидає те, що раніше здавалося йому безумовно вартісним. Якщо раціональний Лір початку трагедії не здатний розпізнати любов Корделії і вірність Кента, то Лір, який утрачає розум, поступово набуває здатності бачити людське поза соціальними ритуалами.

У цьому знову проявляється принцип інверсії, характерний для всього твору. Мудрим виявляється блазень, божевільний король прозріває, сліпий Глостер починає бачити істину, вигнаний Кент залишається найвірнішим слугою, позбавлений імені Едгар зберігає моральну цілісність. Соціальні ролі більше не гарантують відповідності сутності: зовнішнє й внутрішнє розходяться.

Саме тому питання самототожності в трагедії не обмежується образом Ліра. Едгар змушений відмовитися від імені та соціального статусу і стати Бідним Томом; Кент повертається до короля в іншій подобі; Глостер після осліплення фактично втрачає попередній спосіб існування. Але показово, що не всі персонажі однаково переживають кризу зовнішньої ідентичності. Для Кента чи Едгара зміна імені й статусу не означає втрати морального «Я», оскільки їхня самототожність ґрунтується не на соціальній ролі, а на внутрішній етичній позиції.

Саме ця відмінність дозволяє точніше побачити характер Лірової кризи. Проблема полягає не в самій втраті статусу, а в тому, що до початку трагедії герой майже повністю ототожнював себе з ним. Кент може бути вигнанцем і залишатися Кентом; Едгар – назватися Бідним Томом і не втратити моральної тотожності; Лір же, перестaвши бути королем у політичному сенсі, не знає, ким є.

При цьому роль інстанції, яка екзаменує, у Шекспіра дедалі більше переходить від зовнішньої сили до самої людини. Персонажі часто говорять до себе і про себе, а монологи Ліра, Едгара, Глостера засвідчують процес оцінки власного життя і власної тотожності. Якщо, за С. Ґрінблаттом, «формування авторського “я” неодмінно перетинає межі між створенням літературних персонажів і формуванням власної особистості, між формуючим впливом з боку зовнішніх сил і спробами формувати чужі “я”»[87], то пошук героями Шекспірового твору відповіді на питання «хто я?», коли руйнується усталений порядок речей, є водночас питанням, актуалізованим для мислячої людини в ситуації кризи ренесансного світогляду.

[87] Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare. Chicago, 2005. P. 39.

Показово, що для персонажів високого соціального статусу відповідь «людина» на питання «хто я?» народжується лише після розчарувань, втрат і страждань. Натомість для Кента вона від початку визначається не статусом, а етичною позицією. Говорячи про себе, він формулює моральний кодекс, однаково «незручний» у будь-які кризові часи: «*Хочу бути не меншим за те, чим здаюся, вірно служити тому, хто мені вірить, любити того, хто чесний, знатися з тим, хто мудрий і мало говорить. Я уникаю судів, б'юся, коли без того не обійтись, і не їм скоромного в піст*»[88].

Ця репліка пропонує своєрідну альтернативу Ліровій початковій моделі ідентичності. Кент визначає себе не через титул, походження чи владу, а через спосіб поведінки щодо Інших. «Хто я?» у його випадку означає «яким я є у своїх учинках». Тим самим у межах самої Шекспірової трагедії виникає модель, що готує наступний етап художньо-антропологічної парадигми – самовизначення людини через власну позицію.

Важливо й те, що процес екзаменування у «Королі Лірі» не завершується однозначною моральною компенсацією. Лір прозріває, усвідомлює помилки, відновлює зв'язок із Корделією, але це не повертає зруйнованого світу. Самопізнання приходить запізно. Страждання змінює героя, проте не скасовує наслідків його попереднього вибору.

У цьому аспекті особливо виразною є відмінність між Ліром і античними моделями. Одіссей після випробувань повертає дім, статус, дружину, зв'язок із сином і батьком. Едіп утрачає майже все, але здобуває істину про себе і бере відповідальність за відкриту правду. У Шекспіра самопізнання вже не гарантує відновлення порядку. Людина може зрозуміти себе, але світ після катастрофи не повертається автоматично до попередньої цілісності.

Саме тому фінал «Короля Ліра» має особливе антропологічне значення. Гинуть усі доньки Ліра, Едмунд і Глостер, гине сам Лір. Залишається розорена чварами й війною країна, у якій герцог Олбені й Едгар мають спробувати відновити порядок. Проте фінал відкритий у своїй трагічності, як відкрите й питання про можливість повернення світу до втраченої цілісності.

Якщо в Дантовій моделі суд остаточний і впорядкований, а в античній трагедії катастрофа підтверджує дію надособистісного

[88] Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 253.

закону, то Шекспір залишає людину перед необхідністю жити після руйнування попередніх гарантій. У цьому сенсі екзаменування вже не просто виявляє відповідність чи невідповідність героя заданому критерію. Воно ставить під сумнів саму достатність успадкованих критеріїв.

Отже, мотив екзаменування в «Королі Лірі» набуває принципово іншого змісту порівняно з попередніми моделями літературної традиції. Античний герой проходить випробування в межах космічного, родового чи полісного порядку; біблійна людина – перед трансцендентною інстанцією; середньовічна – перед непорушним морально-есхатологічним судом. У Шекспіра ж під сумнівом опиняється сам порядок, який мав забезпечувати критерії випробування. Влада втрачає легітимність, родина – надійність, слово – правдивість, соціальна роль – стабільність, природа перетворюється на простір стихійної загрози.

Тому «Король Лір» можна вважати літературною моделлю антропологічної кризи, у якій людина проходить іспит на сутність, гідність, здатність залишатися людиною, втративши майже все. Випробуванню піддаються не окремі риси характеру, а самі засади, на яких ґрунтується людська ідентичність.

У цьому сенсі особливо значущою є траєкторія «король – тінь Лірова – неприкрашена людина». У ній фіксується поступова деконструкція соціального суб’єкта. На початку твору Лір відповідає на питання «хто я?» владою і титулом. У середині трагедії його «Я» перетворюється на «тінь» утраченого статусу. У сцені з Бідним Томом виникає інша відповідь: людина існує і поза титулом, одягом, багатством, соціальною ієрархією.

Проте відкриття «неприкрашеної людини» не означає повернення до якоїсь позаісторичної чи природної цілісності. Навпаки, Шекспір показує її крайню вразливість. Людина без соціальних і культурних опор є «злиденною, голою двоногою істотою». Саме тому антропологічний пафос трагедії полягає не в запереченні суспільних зв’язків, а в усвідомленні їхньої ненадійності й одночасної необхідності.

Звідси особливого значення набувають ті персонажі, чия тотожність витримує випробування. Корделія, Кент, Едгар не уникають страждання, але їхня внутрішня позиція виявляється стійкішою за соціальний статус. Вони можуть бути вигнаними, позбавленими імені, становища, права говорити, проте не

відмовляються від власного етичного вибору. Саме через них Шекспір окреслює можливість іншої основи ідентичності – не успадкованої, а підтвердженої вчинком.

І тут «Король Лір» стає важливою перехідною ланкою між античною моделлю ідентичності та просвітницьким самовизначенням. В античності людина знає себе через включеність у порядок; у Шекспіра цей порядок руйнується й виявляє недостатність зовнішніх гарантій; наступна епоха дедалі наполегливіше ставитиме питання про здатність особи самостійно визначити власну позицію щодо соціуму.

Таким чином, «Король Лір» посідає особливе місце в історії художнього осмислення людини перед випробуванням. Шекспір успадковує архетипну модель екзаменування, але суттєво трансформує її: об'єктом перевірки стають уже не тільки окремі людські чесноти, а самі механізми, які забезпечують відчуття тотожності. Лір проходить шлях від короля до «тіні Лірової», від соціально визначеного суб'єкта – до «неприкрашеної людини», щоб через втрату зовнішніх опор відкрити універсальну вразливість людського існування.

Якщо антична модель, розглянута в попередньому параграфі, виходила з можливості встановити чи відновити ідентичність через ім'я, походження, пам'ять, діяння і належність, то Шекспір проблематизує надійність самих механізмів ідентифікації. Водночас руйнування усталеного порядку ще не означає остаточної кризи самого суб'єкта. Корделія, Кент, Едгар засвідчують можливість збереження внутрішньої цілісності завдяки етичній позиції, а Лір через страждання набуває здатності до самопізнання, співчуття і покаяння.

Саме ця зміна готує наступний етап антропологічної траєкторії. Після людини, тотожність якої визначалася її місцем у заданому світопорядку, і Шекспірової людини, яка переживає кризу цього порядку, у літературі Просвітництва дедалі виразніше постає суб'єкт, що прагне сам визначити власну позицію щодо соціального світу. Питання «хто я?», радикалізоване в «Королі Лірі» руйнуванням традиційних систем ідентифікації, трансформується в інше: «ким і яким я обираю бути щодо Іншого і суспільства?». Саме така логіка самовизначення визначатиме художні моделі Фігаро Бомарше і Скорика Квітки-Основ'яненка.

1.3. «Я» ТА «ІНШИЙ»: САМОВИЗНАЧЕННЯ ЛЮДИНИ В СОЦІУМІ У БОМАРШЕ І КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Перехід від античної моделі ідентичності до просвітницького уявлення про людину означає зміну самої постановки питання про її місце у світі. Якщо в античних текстах цілісність «Я» значною мірою визначалася ім'ям, походженням, пам'яттю, належністю до роду й спільноти, то в літературі Просвітництва дедалі важливішою стає здатність людини осмислювати власне становище, оцінювати соціальний порядок і визначати себе щодо нього. Ідентичність як належність доповнюється самовизначенням як усвідомленою позицією.

Цей антропологічний зсув пов'язаний із ширшою просвітницькою програмою звільнення людини від «незнання», забобонів і безумовного підпорядкування успадкованим авторитетам. Розширення інформаційного простору, інтерес до інших країн, їхніх культур і суспільного ладу водночас означали розширення можливостей людини оцінювати власний світ. Пізнання Іншого переставало бути лише накопиченням відомостей про чуже: воно створювало дистанцію щодо свого й уможливлювало його критичну рефлексію. Саме тому характерною для літератури Просвітництва стає ситуація, коли погляд «ззовні» перетворюється на спосіб пізнання власного суспільства.

Особливого значення в цьому процесі набуває співвідношення «Я» та «Іншого». Самовизначення передбачає не лише усвідомлення власної окремішності, а й співвіднесення себе з тим, хто втілює інший соціальний, культурний чи світоглядний досвід. Значно пізніше Ж.-П. Сартр сформулює цю взаємозалежність як необхідність Іншого – посередника «між мною і мною», який допомагає людині пізнати себе й осягнути структури власного буття[89]. У такому розумінні відкриття Іншого стає водночас способом відкриття власного «Я».

Характерною в цьому сенсі є поширена у французькій просвітницькій літературі традиція відтворення сучасного авторам світу з погляду «стороннього» – від «Перських листів» Монтеск'є до філософських повістей Вольтера. Образ-маска Іншого дозволяв побачити звичне як незвичне, а отже, поставити під сумнів те, що

[89] Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Київ : Основи, 2001. С. 327.

всередині певного культурного простору сприймалося як природне й незмінне. Одним із варіантів такого Іншого стає Фігаро Бомарше – персонаж, який завдяки особливому життєвому досвіду, зміні занять, мандрам і постійному зіткненню із соціальною ієрархією здобуває право не лише діяти, а й судити про світ, у якому живе.

У творчості Бомарше (1732 – 1799) ця антропологічна настанова невіддільна від авторської суспільної позиції. Активна участь драматурга в політичному й громадському житті Франції та Америки продовжується мовою художніх образів у його п'єсах. Показовою є історія рецепції «Одруження Фігаро»: приписувана Людовику XVI думка про те, що постановка такої комедії вимагала б спочатку зруйнувати Бастилію, точно вловлювала соціальний потенціал твору. Не менш промовистою стала подальша доля формули «Де немає свободи критики, там жодна похвала не може бути приємною», винесеної в гасло французької газети *Le Figaro*. У постаті героя, ім'я якого згодом стало знаком критичної свободи, закладено принципово нову можливість: людина може не тільки займати певне місце в суспільній ієрархії, а й оцінювати саму ієрархію.

Іншу історико-культурну модифікацію цього процесу спостерігаємо у творчості Г. Квітки-Основ'яненка (1778 – 1843). Письменник творив в умовах бездержавності української культури, коли саме право української мови й літератури на повноцінне існування потребувало постійного підтвердження. Звернення до фольклору, етнографії, побуту, національного характеру ставало не лише художньою практикою, а й способом культурного самоозначення. Розпочате в «Марусі» конструювання українського світу як самодостатнього культурного простору продовжується у «Сватанні на Гончарівці», але вже засобами комедії. Свій варіант Іншого Квітка-Основ'яненко втілює в образі Осипа Скорика – колишнього мешканця Гончарівки, який після багаторічної служби в імперському війську повертається у «свій» простір із досвідом перебування серед «чужих».

Типологічне зіставлення Бомарше і Квітки-Основ'яненка не передбачає ототожнення їхніх історико-літературних позицій. У французького драматурга просвітницька ідея критичного розуму формується напередодні революційного зламу; український письменник перших десятиліть XIX ст. розвиває й трансформує просвітницькі моделі вже в інших культурно-історичних умовах.

Проте для обох принциповою стає можливість людини співвідносити себе з Іншим і завдяки цьому визначати власну позицію.

Цьому сприяє і жанрова природа творів. Акумулювавши досвід попередніх історико-літературних епох, Просвітництво закріпило за драматургією функцію своєрідної суспільної трибуни. Особливий потенціал мала комедія, де сміх дозволяв випробовувати чинні норми, демонструвати невідповідність між соціальною роллю та людською сутністю, між проголошеним порядком і реальною несправедливістю. Сам Бомарше іронічно полемізував із традиційною ієрархією драматичних персонажів, за якою людям «середнього стану» належало бути лише об'єктами сміху, тоді як страждання вважалося привілеєм героїв високого походження: «Зображувати людей середнього стану у стражданні та у нещасті? Ще чого! Їх слід тільки висміювати! Кумедні піддані та нещасні королі — ось єдино існуючий та єдино можливий театр»[90]. За цією полемікою прочитується значно ширша проблема – право «звичайної» людини бути повноцінним суб'єктом художньої дії та власного судження.

І Бомарше, і Квітка-Основ'яненко використовують традиційну фабулу «здобуття нареченої». Однак любовно-побутова інтрига стає своєрідним сюжетним полотном, на якому випробовуються свобода й залежність, соціальний статус, «своє» і «чуже», право людини на вибір. Особлива роль належить комічному персонажеві-помічнику: перебуваючи ніби збоку від основного любовного конфлікту, він отримує свободу бачити більше за інших, коментувати ситуацію, порушувати встановлені правила й створювати нову конфігурацію стосунків.

Отже, питання «хто я?» не зникає, але набуває нового виміру, пов'язаного з питаннями «яке моє місце серед Інших?» і «якою є моя позиція щодо світу, у якому я живу?». Саме тому центральною антропологічною категорією в аналізі образів Фігаро і Скорика стає вже не стільки ідентичність як належність, скільки самовизначення як усвідомлена позиція людини щодо Іншого і соціуму.

---

[90] Бомарше П.-О. Севільський цирульник, або Марна обережність URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421

1.3.1. «Інший» як опозиція соціальному світові і позиція в ньому (Фігаро Бомарше – Скорик Квітки-Основ'яненка)

Поява у творчості Бомарше і Квітки-Основ'яненка комічних персонажів, репрезентованих образами Фігаро й Осипа Скорика, закономірна з огляду на тривалу культурно-літературну традицію. Одним із її глибинних джерел є сміхова культура з характерними для неї рольовими інверсіями й порушенням усталених ієрархій. Архетипний бінаризм мислення, утілений у карнавальних формах і комічних невідповідностях, створює особливий тип героя, здатного переходити межі, змінювати маски й тимчасово скасовувати правила, обов'язкові для інших[91]. Спостереження О. Ніколової важливі для нашого аналізу не лише як характеристика генеалогії комічного персонажа. Вони дозволяють побачити, що мобільність, здатність до рольового переходу, порушення ієрархії та перебування «між» усталеними позиціями створюють передумови для особливого типу суб'єктності. Саме тому у Фігаро і Скорика традиційна комічна функція переростає в антропологічно значущу позицію — можливість дистанціюватися від власного місця в соціальному чи культурному порядку й оцінювати його.

У різних національних традиціях цей тип набуває конкретних історико-літературних форм. Для Квітки-Основ'яненка важливими є вертепно-інтермедійна драматургія з її хитрим слугою, солдатом-москалем чи іншим персонажем, який завдяки кмітливості керує ситуацією, а також бурлескно-травестійна стихія І. Котляревського. Для Бомарше актуальною є парадигма крутія, вкорінена ще в античній комедії, а згодом особливо продуктивна в іспанській пікаресці та французькій міській драматургії.

Спільним архетипним підґрунтям цих варіантів є Трикстер – персонаж межі, порушник установлених правил, носій рухливості й непередбачуваності. Однак у Бомарше і Квітки-Основ'яненка традиційна модель зазнає суттєвої антропологічної трансформації. Лукавий помічник перестає бути лише функцією сюжету. Він отримує біографію, досвід, власну систему оцінок і право на судження про світ. Саме цей перехід від сюжетної функції до самостійної позиції перетворює Фігаро і Скорика на суб'єктів самовизначення.

---

[91] Ніколова О. Варіативні різновиди комічних псевдоморфних персонажів української драматургії І пол. XIX ст. у контексті європейської традиції. *Вісник Запорізького національного університету*. 2015. №2. С. 95.

Типологічну спорідненість персонажів підтримує сюжетна схема обох комедій. Як зазначав І. Франко, історія закоханих у «Сватанні на Гончарівці» «нагадує наївний тон давніх інтермедій»[92]. Здолати перешкоду допомагає комічний персонаж: Фігаро організовує успіх Альмавіви в його боротьбі за Розіну, Скорик забезпечує щасливий фінал кохання Олексія й Уляни. Проте традиційна функція «помічника закоханих» у кожному випадку ускладнюється.

Уже просторові маркери комедій задають культурні координати цієї «інакшості». Севілья Бомарше – не просто місце подій, а апробований західноєвропейською літературою образ іспанського світу. Тут відбувається любовна інтрига, своєрідним режисером якої стає Фігаро. Він сам формулює свою роль: «*своєю майстерністю, мов чарами, маю приспати пильність, пробудити любов, знищити ревнощі, пустити в діло інтригу й усунути всі перешкоди*»[93]. Показовою є впевненість героя у здатності не пристосовуватися до обставин, а створювати їх.

Ім'я Фігаро також може прочитуватися як маркер його генеалогії. За однією з версій, воно співвідноситься з французькою вимовою *pícaro* – назвою героя-шахрая іспанської пікарески. Проте Бомарше суттєво трансформує цю модель. Хитрість Фігаро не є самоціллю: свобода у виборі засобів поєднується з виразним уявленням про справедливість і несправедливість. Крутійство поступово перетворюється на спосіб протидії соціальним обмеженням.

Схильність до швидкого й винахідливого вирішення проблем закладена й у прізвищі Скорика. Простором його діяльності стає Гончарівка – конкретна слобода під Харковом і водночас топос, типовість назви якого відкриває перспективу ширшої символізації. Квітка-Основ'яненко послідовно маркує зображений світ як український: ярмарок, корчма, рекрутчина і кріпацтво, патріархальні стосунки, пісні, прислів'я та приказки, докладно відтворений ритуал сватання з його усталеними формулами, «колупанням печі», рушниками й гарбузом. Етнографічна конкретика тут виконує не лише описову функцію – вона формує систему знаків «свого».

---

[92] Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 316.

[93] Бомарше П.-О. Севільський цирульник, або Марна обережність URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421

Парадоксально, що одним із головних репрезентантів цього «свого» стає персонаж, який уже не цілком йому належить. Багаторічна служба у війську перетворила колишнього мешканця Гончарівки на москаля – людину, яка повертається додому з досвідом чужих мов, просторів і звичаїв. Саме проміжне становище дає Скорику особливу свободу: він одночасно «свій», бо походить із цього середовища, й «Інший», бо дивиться на нього очима людини, яка «бачила світ».

Не менш важливою складовою «інакшості» Фігаро є його власна біографія. Таємниця народження, мандри, зміна професій і занять, літературна й театральна діяльність утворюють окремий пригодницький сюжет. Уже при першій появі герой наспівує, імпровізує, коментує сучасну традицію комічної опери й демонструє здатність одночасно бути учасником подій і спостерігачем за ними. Його літературні невдачі, зіткнення з критиками, газетярами й цензорами відсилають і до досвіду самого Бомарше.

Автобіографізм образу важливий не лише як факт авторського самопроєктування. Він пояснює походження критичної позиції Фігаро. Герой знає суспільство не з абстрактних міркувань, а через власний досвід нестабільності: його то приймають, то ув'язнюють, то хвалять, то ганьблять. Він змінює заняття, соціальні середовища й ролі, але саме тому не ототожнює себе остаточно з жодною з них. Його знаменита «весела філософія» – «*Я поспішаю сміятись, тому що боюсь, щоб не довелося заплакати*»[94] – постає результатом виробленої дистанції між «Я» та обставинами.

Сміх у цьому випадку перестає бути лише жанровою ознакою. Він стає способом збереження внутрішньої свободи й самототожності. Соціальний світ постійно намагається означити Фігаро через заняття, статус, залежність від сильніших, але герой відповідає на це власним самоописом. Саме тому його життєва мінливість парадоксально не руйнує, а формує суб'єктність: змінюючи ролі, він дедалі виразніше усвідомлює те, що не може бути зведене до жодної з них.

Від традиційного слуги чи крутія Фігаро відрізняє і здатність осмислювати соціальні механізми, що визначають становище людини. Його особистий досвід несправедливості перетворюється на

[94] Бомарше П.-О. Севільський цирульник, або Марна обережність URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421

підставу для суджень про привілеї, ієрархію та свободу. Таким чином «інакшість» набуває характеру свідомої соціальної позиції.

Інакше формується позиція Осипа Скорика. Він також має досвід виходу за межі локального світу, але цей досвід не призводить до послідовної критики суспільного порядку. Особливо показовим є ставлення до кріпацтва. Для Одарки кріпацький статус Олексія – головна й цілком реальна перешкода для шлюбу доньки: «*Як-таки се можна, щоб тобі з волі та у неволю*!»[95]. Її аргумент переводить традиційний сюжет «здобуття нареченої» в соціальну площину: шлюб означає для Уляни не лише вибір чоловіка, а й зміну статусу – перехід від волі до залежності.

Саме тут особливого значення набуває мотив соціального «руху вниз», присутній в обох комедіях. У Бомарше граф Альмавіва, домагаючись руки дівчини з буржуазної родини, перетинає станову межу. Так любовний сюжет демонструє вразливість традиційної ієрархії: аристократичне походження вже не гарантує героєві ні моральної, ні інтелектуальної переваги. Подальший розвиток образу в «Одруженні Фігаро» ще виразніше засвідчить цей процес, коли колишній союзник Фігаро перетвориться на його соціального антагоніста.

У «Сватанні на Гончарівці» рух через соціальну межу має інший напрям і значно драматичніші потенційні наслідки: вільна Уляна, обираючи Олексія, має увійти у світ кріпацької залежності. Скорик стає агентом цього переходу. Він допомагає закоханим реалізувати право на особистий вибір, але водночас не ставить під сумнів систему, яка перетворює цей вибір на втрату свободи. У цьому полягає одна з принципових суперечностей його позиції.

Така суперечність відповідає й загальній художній настанові Квітки-Основ'яненка на гармонізацію конфлікту. Як зауважує Я. Вільна, письменникові було властиве прагнення створювати «позитивну модель світу», у якій мистецтво знімає напругу, породжену соціальним протиріччям[96]. Щасливий фінал «Сватання на Гончарівці» відновлює гармонію любовно-побутового сюжету, але не ліквідовує соціальної проблеми, яка цей сюжет породила. Кріпацтво

---

[95] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

[96] Вільна Я. Історико-літературний контекст творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Київ : Логос, 2010. С. 74.

залишається; змінюється лише ставлення персонажів до конкретної ситуації.

Отже, типологічно споріднена комічна модель, генеалогію й варіативність якої простежує О. Ніколова, у Бомарше і Квітки-Основ'яненка реалізується по-різному. В обох випадках персонаж зберігає риси рухливості, маскування, ситуативного порушення норм, однак ця традиційна поетикальна функція набуває нового антропологічного змісту: у Фігаро вона стає підставою соціальної критики, у Скорика – способом культурного посередництва й поведінкової свободи всередині наявного порядку.

Саме тому Фігаро і Скорик, попри типологічну близькість, репрезентують різні моделі самовизначення. Фігаро виробляє власну позицію в опозиції до соціальної ієрархії; Скорик діє всередині наявного порядку й прагне не змінити його, а знайти в ньому можливість для щасливої розв'язки. Перший перетворює досвід Іншого на соціальну критику, другий – на практичну компетентність і спосіб репрезентації «свого».

1.3.2. «Своє» і «чуже» як координати самовизначення

Особливого значення для самовизначення Фігаро і Скорика набуває досвід перебування поза межами звичного середовища. Обидва персонажі знають світ ширший за локальний простір основної дії, обидва покликаються на пережите й побачене як на підставу власного права оцінювати людей і суспільні порядки. Проте цей досвід виконує різні функції. Для Фігаро мандри, зміна занять і соціальних ролей стають школою критичного погляду на суспільство; для Скорика перебування серед Інших – способом означити відмінність «чужого» і через неї увиразнити «своє».

Саме багаторічна служба в московському війську перетворює Осипа Скорика – колишнього мешканця Гончарівки і рідного дядька кріпака Олексія – на Іншого в очах односельців. Свій досвід перебування поза рідною Гончарівкою персонаж ословлює радше як мандрівний, а не мілітарний. Імовірно, це зумовлено жанровою природою твору й полегшеною версією інтерпретації драматичної теми солдатчини. Проте саме статус солдата-москаля надає образові додаткового соціального й архетипного навантаження. Власна багаторічна несвобода дозволяє Скорику інакше, ніж Одарці, сприймати кріпацький статус Олексія, а здобуті хитромудрість і свобода у виборі засобів увиразнюють у ньому риси Трикстера.

Символічно, що вже в першій появі Скорик протиставляє «свій» гостинний простір «чужому»: «*Што за пріятной оцей Харков! Єй, істинно! і за границею таково не видал! <…> Вот усю Туреччину, Францію і Рассею прахаділи, а нєтутє такого приятного города*!»[97]. Повернення до «свого» після досвіду Іншого дозволяє побачити його ніби заново: Харків отримує позитивну характеристику саме в зіставленні з простором «за границею». Водночас власний закордонний досвід – «*Єсть лі такая старана, где б я не пабувал*?»[98] – Скорик перетворює на аргумент своєї компетентності.

Розповіді Скорика про чужі землі вибудовуються за принципом постійного співвіднесення їх із «нашим»: «*Там, брат, усьо не так, как у нас*». Франція населена французами, Німеччина – німцями, Туреччина – турками, а в кожній країні «*гаворят не по-нашому*»[99]. Комічний ефект виникає з невідповідності між претензією персонажа на виняткове знання світу й поверховістю самого знання. Скорик переконаний, що мандрівний досвід забезпечує об'єктивність його погляду на Інших, хоча фактично оцінює їх через зіставлення зі звичним для себе. Формула «не так, як у нас» стає тому не лише джерелом комізму, а й способом самоідентифікації.

Показовою є поява серед Франції, Туреччини й Німеччини «Рассєї». У переліку Скорика вона функціонує як одна з чужих земель, відвіданих під час військової служби. Вимовлена солдатом імперського війська, така номінація набуває додаткового значення: Росія не входить до простору «нашого», а опиняється серед Інших. Комічна маска москаля дозволяє Квітці-Основ'яненку провести межу між українським і російським культурними просторами без прямої декларації цієї відмінності.

Однак означена у такий спосіб межа між «своїм» і «чужим» потребує ширшого історико-культурного контексту. Адже в першій половині XIX ст. український світ у літературі не лише зображується, а й виборює саме право бути об'єктом повноцінної художньої репрезентації, причому особливого значення набуває питання про мову цієї репрезентації. Тому етнографічна конкретика «Сватання на Гончарівці» – побут, звичаї, обрядовість, пісні, прислів'я, топоніміка

[97] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11
[98] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11
[99] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

– може прочитуватися не тільки як засіб створення локального колориту, а і як система знаків окремого культурного світу.

Показовою щодо цього є сама історія звернення Квітки-Основ'яненка до українськомовної прози. У листі до П. Плетньова від 15 березня 1838 р. письменник згадував суперечку про художні можливості української мови, яка нібито непридатна для серйозного й зворушливого письма. Натомість автор «Марусі» смислював створення повісті як своєрідний художній доказ: мова, яку обмежували сферою комічного й побутового, здатна передавати складний емоційний досвід людини.

Такий авторський намір важливий і в антропологічній перспективі. Ідеться не лише про розширення жанрово-стильових можливостей українського письменства. Право мови виражати «серйозне» й «зворушливе» означало водночас право людини, яка цією мовою говорить, бути представленою як повноцінний суб'єкт переживання. Український персонаж переставав бути лише носієм етнографічної відмінності чи джерелом комізму й отримував можливість говорити про власний внутрішній світ мовою своєї культурної спільноти. Тому мовний вибір Квітки-Основ'яненка безпосередньо пов'язується з проблемою художньої моделі людини.

При цьому було б спрощенням переносити на Квітку-Основ'яненка пізнішу модель сформованої національної свідомості. Культурне розрізнення письменником «свого» і «чужого» не обов'язково переростає в політичне заперечення імперського порядку. Навпаки, обидві настанови можуть парадоксально співіснувати.

Саме тому продуктивною видається думка М. Шкандрія про особливе значення Квітки в історії українського культурного контрдискурсу. Дослідник звертає увагу на те, що письменник в умовах імперії створив значний корпус творів, у яких зміг описати українську дійсність і самобутність[100]. У такій перспективі важливим є не стільки пошук у Квітки прямої антиімперської декларації, скільки сам факт послідовного художнього виокремлення українського світу. Література робить його видимим як простір зі своєю мовою, побутом, звичаєвістю, пам'яттю і системою культурних кодів.

[100] Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. С. 214.

У цьому контексті етнографізм «Сватання на Гончарівці» набуває додаткового значення. Гончарівка – не просто мальовниче місце любовно-побутової інтриги. Докладно відтворені ритуали сватання, пісні, прислів'я та приказки, побутові реалії формують той культурний простір, який персонажі сприймають як «наш». Те, що для зовнішнього спостерігача могло поставати набором етнографічних особливостей, зсередини художнього світу функціонує як норма власного буття.

Особливо показовою стає в такій перспективі постать Скорика. Його повернення після тривалої військової служби можна розглядати як своєрідну перевірку культурної належності досвідом Іншого. Перебування поза Гончарівкою не розчиняє героя в ширшому імперському просторі, а, навпаки, дає йому можливість побачити «своє» через порівняння з «чужим». Франція, Туреччина, Німеччина й «*Рассея*» утворюють у його мовленні строкатий ряд відвіданих земель, тоді як точкою відліку залишається формула «у нас». Характерно, що навіть Росія в цій наївній географії не поглинає локального «нашого», а потрапляє до переліку просторів, щодо яких воно визначається.

Водночас Скорик не перетворює досвід «чужого» на заперечення соціального чи імперського порядку. Він цілком приймає кріпацтво за умови «доброго» поміщика і навіть власну багаторічну солдатчину пояснює не природою системи, а зловживаннями конкретного прикажчика. У цьому сенсі суперечність персонажа виявляється суголосною суперечливості культурної ситуації самого автора: виразне відчуття окремішності «свого» може співіснувати з лояльністю до політичного порядку, частиною якого це «своє» є.

Саме тому самовизначення Скорика суттєво відрізняється від самовизначення Фігаро. У Бомарше досвід соціального Іншого виробляє передусім критичну дистанцію: герой бачить умовність і несправедливість ієрархії, яка претендує визначати цінність людини її походженням і статусом. У Квітки дистанція має інший результат. Скорик не стає критиком системи, зате завдяки перебуванню поза локальним середовищем виразніше означує власну культурну належність. Якщо Фігаро самовизначається значною мірою через опозицію соціальному світові, то Скорик – через позицію між «своїм» і «чужим».

Таке прочитання дозволяє уточнити й антропологічний зміст переходу від моделі ідентичності, розглянутої в попередньому

параграфі, до моделі самовизначення. Для античного героя належність до роду, спільноти й культурного простору значною мірою передує індивідуальній рефлексії: вона дана йому як вихідна координата буття. У Скорика «своє» стає видимим після досвіду віддалення від нього. Людина повертається до тієї самої спільноти вже зміненою зустріччю з Іншим і тому здатною співвіднести «тут» із «там», «наше» – з «не нашим». Належність не зникає, але до неї додається рефлексія над власним місцем між різними культурними світами.

Важливим ідентифікатором «свого» і «чужого» стає мова. Скорик пояснює Уляні: «*Повези тебя у Францію, так би там тебя назвали мамзель; а у Туреччині — марушка, а у Рассєї – девушка-зазнобушка! Я усе їх язики знаю*»[101]. Комізм знову виникає з розриву між заявленим знанням і його реальним рівнем, але за ним проступає важливе розуміння: різні культурні світи мають різні мови, а називання є одним зі способів установлення належності.

Така увага до мовного чинника співвідноситься з позицією самого Квітки-Основ'яненка. У вже згаданому листі до П. Плетньова письменник наголошував на відмінності української і російської мов: «те, що однією могутнє, гучне, гладеньке, другою не справить ніякого враження, холодне та сухе»[102]. Мова для автора виявляється не нейтральним інструментом передачі одного й того самого змісту, а носієм специфічного способу переживання й ословлення світу. Відтак межа між «своїм» і «чужим» переходить із просторового й побутового рівнів на рівень культурного самоозначення.

Водночас «чуже» слово в інтерпретації Скорика набуває особливої, майже магічної сили. Погрожуючи Одарці, він обіцяє сказати «французское слово», після якого та нібито може перетворитися на кобилу, а під час псевдоворожіння використовує «*французьку коровайну весільну шишку*» й «*з турецької церкви свічечку*»[103]. Умовність цих означень очевидна: «французьке» й «турецьке» функціонують як синоніми незвичного, дивовижного, незрозумілого. «Чуже» перетворюється на ресурс Трикстера, який

---

[101] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

[102] Цит. За Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. С. 214.

[103] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

використовує віру інших у власну виняткову компетентність для керування ситуацією.

При цьому «французьке» в мовленні Скорика не набуває однозначно негативної семантики. Це особливо показово на тлі спостережень Д. Чика, який у дослідженні «Галлофобія як історичний контекст: *imago* французів у пізній прозі Г. Квітки-Основ'яненка» пов'язує стереотипне зображення французів із колективними уявленнями мешканців Російської імперії, сформованими, зокрема, під впливом війни 1812 року[104]. У «Сватанні на Гончарівці», на відміну від аналізованої дослідником пізньої прози письменника, послідовної галлофобної моделі не спостерігаємо. Франція в розповідях Скорика входить до узагальненого простору «чужого» поряд із Туреччиною, Німеччиною та Росією, а означник «французьке» може набувати значень незвичного, незрозумілого, навіть магічного, проте не обов'язково негативного. Показовою є амбівалентність побутових характеристик: Скорик то остерігається, чи не «намішали французької бурди», то сам апелює до французького досвіду як до взірця – «*Вот едак і у Франції: сперва покушают страву, а там і яловичину покришуть*»[105]. Отже, маємо не стільки галлофобію, скільки ситуативне, ігрове конструювання Іншого, оцінка якого змінюється відповідно до комунікативної ситуації.

Маркером проміжного становища самого Скорика стає його мовлення – щедро пересипаний російськими словами й мовними покручами суржик. Він уже не говорить так, як інші мешканці Гончарівки, але й не переходить до нормативної мови імперського простору. Мовна гібридність стає художнім відповідником його культурної позиції «між»: Скорик повернувся у «свій» простір, але досвід «чужого» вже змінив його.

Характерно, що свої нібито особливі знання Скорик також пояснює мандрами: «*Хадивши как я по Фрації і по Туреччині, чавото чалавєк не навчиться*?»[106]. Комічність посилюється тим, що знання «характерника» він насправді отримав від добродія з Яготина. Екзотична географія в його розповідях є тому не стільки достовірним описом Іншого, скільки способом конструювання власного образу –

---

[104] Чик Д. Галлофобія як історичний контекст: imago французів у пізній прозі Г. Квітки-Основ'яненка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Т. 2. №32. 2020. С. 134—139.

[105] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

[106] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

людини досвідченої, бувалої, здатної знати й робити те, чого не можуть інші. Розповідаючи про «чужих», Скорик фактично розповідає про себе.

Іншу функцію має тема Франції у Бомарше. Можливість її безпосередньої оцінки драматург надає персонажеві-антагоністові Фігаро – Бартоло. Перераховуючи «всілякі дурниці століття», той називає свободу думки, силу притягання, електрику, віротерпимість, щеплення від віспи, хіну, енциклопедію і міщанські драми. Негативна оцінка персонажа-ретрограда перетворює перелік на своєрідний «комплімент навпаки»: за запереченням Бартоло прочитується бажаний образ Франції як простору інтелектуального, наукового й суспільного оновлення. Так само його репліка про те, що «*ми тут не у Франції, де жінка завжди права*»[107], опосередковано вводить проблему нової моделі взаємин між чоловіком і жінкою.

Отже, якщо Скорик переважно оцінює Інших із позиції «свого», то Бомарше використовує погляд Іншого для критичної оцінки власного суспільства. У першому випадку Інший допомагає провести культурну межу, у другому – створює дистанцію, необхідну для соціальної критики. Відмінність між двома моделями полягає не лише в характері персонажів, а й у різних історико-культурних ситуаціях, у яких формується їхня здатність до самовизначення.

Особливо виразно ця відмінність виявляється у ставленні персонажів до соціальної свободи. Скорик поширює свою «закордонну» компетентність і на оцінку кріпацтва, стверджуючи, що і «*у Франції, і у Туреччині, і у Рассєї за памещиками крепакам житьйо доброе*»[108], якщо пан добрий. Навіть власну солдатчину він пояснює не свавіллям соціальної системи, а інтригами прикажчика. Досвід Іншого не руйнує усталених уявлень персонажа, а стає аргументом для їх підтвердження.

У цій позиції виявляється характерна межа Скорикового самовизначення. Його перебування поза «своїм» світом розширило просторовий горизонт, сформувало впевненість у власній досвідченості, навчило користуватися різними культурними кодами, але не перетворилося на послідовну соціальну рефлексію. Тому

---

[107] Бомарше П.-О. Севільський цирульник, або Марна обережність URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421

[108] Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11

свобода Скорика – передусім свобода поведінкова: уміння маневрувати всередині системи.

Фігаро займає принципово іншу позицію. Його життєвий досвід приводить до усвідомлення несправедливості самої соціальної ієрархії. Розмірковуючи про чесноти слуг і панів, він запитує: «*Щодо чеснот, яких вимагають від слуги, то чи ясновельможний знає багато панів, гідних бути лакеями*?»[109]. У такому перевертанні соціальної перспективи легко впізнати трикстерську інверсію, але тепер вона має вже не лише комічний, а й світоглядний зміст. Людина оцінюється не за місцем, відведеним їй ієрархією, а за особистими якостями.

Таким чином, архетипна свобода Трикстера в обох персонажів отримує різне історико-антропологічне наповнення. У Скорика вона залишається переважно свободою маневру, перевдягання, мовної гри, хитрості й ситуативного порушення правил. У Фігаро дедалі виразніше перетворюється на свободу судження – право людини оцінювати порядок, у якому їй визначено місце.

Досвід «чужого» сам по собі не має однозначного антропологічного результату. Для Скорика він передусім увиразнює належність до «свого» й водночас формує проміжну позицію людини, зміненої перебуванням серед Інших. Для Фігаро зіткнення з різними середовищами й соціальними ролями стає підставою для критичного дистанціювання від усталеного порядку. В обох творах Інший необхідний для самовизначення «Я», але напрям цього процесу різний: у Квітки-Основ'яненка людина через Іншого виразніше усвідомлює «своє», у Бомарше – через досвід Іншого здобуває можливість критично переосмислити власний соціальний світ.

Зіставлення цих моделей дозволяє уточнити антропологічний зміст переходу, що відбувається після античної моделі ідентичності. Належність до спільноти, культурного простору й певної системи цінностей не втрачає значення, але вже не вичерпує відповіді на питання про людину. Між «Я» і світом виникає дистанція, у якій стає можливою власна позиція. Людина не тільки запитує «хто я?» і «хто ми?», а й співвідносить себе з Іншим, оцінює місце, відведене їй соціумом, і тією чи тією мірою визначає власне ставлення до нього. При цьому самовизначення може набувати різних форм: від критичної опозиції соціальному порядку до нового усвідомлення

[109] Бомарше П.-О. Севільський цирульник, або Марна обережність URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421

власної культурної належності через досвід «чужого». Саме ця здатність до самовизначення стане однією з передумов подальшого ускладнення художньої моделі суб’єкта.

1.4. ВІД ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ ДО ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ: ІВАН ФРАНКО І ВАСИЛЬ СТЕФАНИК

У сучасному франкознавстві й стефаникознавстві антропологічний вимір творчості обох письменників найчастіше осмислюють крізь призму соціально-психологічної природи їхньої прози. Дослідники наголошують на спільності селянської проблематики, поглибленому психологізмі, увазі до внутрішнього світу героя та розвитку реалістичної поетики, що набувають модерних рис. Та якщо розглядати художню модель людини Івана Франка (1856 – 1916) в інтерпретації Василя Стефаника (1871 – 1936), то виразними є відмінності, що оприявлюються як результат її еволюції. Так, концепція людини Франка передбачає аналіз особистості в історичному контексті, моделювання ситуацій морального вибору людини, трактування працьовитості й відповідальності як її визначальних рис. Натомість у Стефаника домінує показ людини на межі існування, у переживанні психологічної катастрофи, де акцентовано на екзистенційній самотності сучасника та його нездатності (неможливості) висловити всю глибину власних страждань.

Це положення розглядатимемо на текстовому масиві малої прози (новелістики) обох письменників. Оскільки в новелі авторська концепція людини виявляється дуже концентрованою, цей жанр є найбільш придатним для антропологічної оптики. А відтак, аналізуючи зразки малої прози обох письменників, можна вести мову про наступництво Стефаником традиції Франка не через повторення, а через творчу трансформацію. Це уможливить підтвердження другого положення нашого дослідження: трансформація Франкової художньої моделі людини в новелістиці Стефаника – це рух від психологічного реалізму до екзистенційної антропології[110].

Застосувавши антропологічну оптику для порівняльного аналізу творів Франка «Лесишина челядь» (1876), «На дні» (1880) та «Сам собі винен» (1880) з новелами Стефаника «Новина» (1899), «Камінний хрест» (1900), «Сини» (1922), виокремлюємо такі домінантні складники Франкової концепції людини в інтерпретації Стефаника, як голос і мовчання («Лесишина челядь» – «Новина»),

[110] Див. Гальчук О. Антропологічна оптика традиції «Франко – Стефаник».

межовий простір існування («На дні» – «Камінний хрест»), провина і відповідальність («Сам собі винен» – «Сини»). Основним положенням нашого дослідження є те, що у творчості Стефаника ці мотиви перестають бути лише елементами художньої поетики й набувають статусу антропологічних категорій: голос і мовчання визначають спосіб людського існування, межовий простір постає екзистенційним станом, а провина й відповідальність – фундаментальною характеристикою людського буття.

Розвиток Стефаником Франкової художньої антропології супроводжується насамперед такою трансформацією: Франкова модель соціальної прози перетворюється у Стефаника на екзистенційну прозу. Образ селянина-учасника історії у Франка змінюється у Стефаника на селянина-носія внутрішньої трагедії. Відтак постає інша модель гуманізму. Проте, зауважимо, що це не привід протиставляти Франка-реаліста і Стефаника-модерніста. Таке протиставлення застаріле і поверхове. Адже модернізм Стефаника виростає з Франкової традиції. Про це свідчать новий тип героя, новий тип конфлікту, новий тип психологізму, нова художня мова. Якщо брати основоположну для антропологічної моделі катастрофічну ситуацію як простір буття сучасної людини, то у Франка це соціальна руйнація, еміграція, голод, розпад родини, моральний вибір під тиском історичних обставин. Тоді як у Стефаника «людина перед обличчям катастрофи» – це тема війни як граничний вияв історичної катастрофи, руйнування родини, смерть, втрата майбутнього, екзистенційне переживання історії.

У загальній антропологічній логіці цього розділу творчість Франка і Стефаника репрезентує наступний після просвітницького етап художнього осмислення людини. Якщо в Бомарше і Квітки-Основ'яненка особистість самовизначається через усвідомлення й оцінку власної позиції щодо соціального порядку, то у Франка і Стефаника сама можливість такого самовизначення зазнає випробування. Родина, громада, соціальні обставини, історичні катастрофи вже не лише формують координати існування людини, а й можуть руйнувати її здатність зберігати внутрішню цілісність і бути суб'єктом власного вибору.

У цьому сенсі Франко і Стефаник окреслюють важливий поріг у генеалогії модерної художньої моделі людини. У Франка особистість, навіть опинившись під тиском соціальних і психологічних обставин, переважно зберігає можливість морального

вибору, відповідальності, солідарності з Іншим. У Стефаника ситуація ускладнюється: людина стикається з досвідом, який не може повністю опанувати ані дією, ані словом. Тому рух від Франка до Стефаника можна розглядати водночас як рух від соціально-психологічної детермінованості до екзистенційної межі, де випробуванню підлягає вже сама суб'єктність людини.

1.4.1. Антропологічні категорії «голос і мовчання» в інтерпретації Франка і Стефаника

У соціально-психологічній новелі «Лесишина челядь» Франко, на перший погляд, змальовує контраст між прекрасною природою, важкою селянською працею та мізерністю життя наймитів. Та особливістю твору, на нашу думку, є те, що формально «челяддю» (наймитом) у родині заможної Лесихи («*дуже господарна та запопадлива. Сукриста дуже та тверда*»[111]) є лише не зовсім сповна розуму сирота Василько. Але, як показує автор, взаємини в цій родині перетворені на модель «жорстокий пан – безправний наймит», де челядь – це і донька Лесихи, і її невістка. Тож назва твору радше іронічна, вона стирає межу між родичами й наймитами: у домі всі включені в одну систему підпорядкування. Отже, назва виконує узагальнювальну роль: «челяддю» стає кожен, кого позбавлено права на власний голос, вибір і автономне існування.

Франко переносить акцент із показу важкої праці на розкриття психологічної атмосфери в домі Лесихи. Більше того, вибудовує модель домашнього мікросвіту як простору несвободи. Приниження, фізичне насильство, безправ'я стали нормою для жінки, яка пережила все це у власному шлюбі, а тепер продовжує насаджувати цю норму і щодо наймита, і втручаючись у стосунки сина з дружиною, і заздалегідь визначаючи, який чоловік підходить чи не підходить доньці Горпині. І тут спрацьовує соціальний чинник: і Лесиха, і її син дорікають невістці Анні, що «*не принесла віно*»[112], відтак позбавляють молоду жінку права висловлювати свою думку. Так само і юнак, який подобається доньці, – це бідний, а отже, неперспективний («*Тото засмаркане сміє підлазити до моєї доньки? Таже я йому волосє обмикаю на його капустяній голові*!»[9]).

---

[111] Франко І. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883

[112] Франко І. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883

Характерним для оприявлення мотиву психологічного тиску є топос пісні як озвучування чи замовчування власної ідентичності. Наймита Василька прозивають «Галай» через його неконтрольований дивний спів: «*галайкоче та галайкоче і не вгаває на волосок. В одній хвилі і коломийки задробить, і думки затягне, і весільної, і з псалтирі та гласів церковних*»[113]. Він не замовкає, навіть коли його карають за недогляд худоби. Тож для нього спів – чи не єдина можливість заявити про своє існування, означити своє хай і не сформоване «Я». Намагається (і не раз) заспівати Анна – невістка Лесихи. Але свекруха її обриває («*От що їй на голові! Господиня моя зателепана! Які співаночки виводить! — перебила гнівно Лесиха*»[114]): у сумній пісні їй чуються скарги молодої жінки на свою долю, а в любовній – натяк на якогось іншого чоловіка. Навіть Горпина не витримує і так реагує на погрози матері: «*Ні говорити, ні плакати, ні сміятися не даєте, ще й співати бороните!*»[115]. Отже, у творі Франка Васильків спів – це елементарне, майже дораціональне підтвердження власного існування (голос як самопідтвердження); пісня невістки Анни – спроба артикулювати своє пригнічене «Я». Тоді як обривання співу Лесихою є механізмом контролю над суб'єктністю інших. Таким чином, соціально-побутова проблема трансформується у проблему антропологічної дегуманізації.

Намагання Лесихи змусити невістку замовкнути відповідає радикальній патріархальній моделі, за якої жінка втрачає «голос». Лесиха інтеріоризує функцію патріархального суб’єкта влади, відтворюючи модель насильства, жертвою якої була сама («*кажуть, не з добра вона така й стала. Небіжчик Лесь, повідають, убивав її тяжко за молодих літ, прибивав кілком за косу до лави та бив... З горя вона тоді не раз і напивалася, і той звичай лишився у неї ще й дотепер, хоть ніколи п’янство не довело її до того, щоб розтринькувала та прошастувала гірко запрацьоване добро*»[116]). Така подвійність цього образу – жертва і носій насильства – важлива для антропологічного прочитання твору: травма не лише руйнує

[113] Франко І. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883
[114] Франко І. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883
[115] Франко І. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883
[116] Франко І. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883

людину, а й перетворюється на успадковану поведінкову норму. Водночас відбувається переосмислення фольклорно-тематичної зв'язки «працьовитість – людяність», що у Франка опиняється в опозиції. Лесиха працьовита, ощадлива, тобто формально наділена рисами, які могли б бути позитивними в традиційній етиці праці. Проте працьовитість не гарантує людяності. Навпаки, господарський лад Лесихи співіснує з моральним насильством. Отже, у Франка праця є цінністю лише тоді, коли не перетворюється на засіб поневолення іншого. Ще одна опозиція, яка «підриває» традиційне уявлення про Франкову концепцію людини, – «зовнішній порядок – внутрішня катастрофа». Господарство Лесихи впорядковане, худоба доглянута, майно збережене, але родинний світ психологічно зруйнований. У цій колізії вже окреслюються ті риси художнього мислення, які згодом стануть визначальними для модерністської антропології.

Таким чином, «Лесишина челядь» видається твором на перетині психологічного реалізму і антропології дегуманізації з мотивом примусового замовчування, заборони голосу й неможливості вільного самовираження, який у Стефаника трансформуватиметься у структурний принцип тексту. Невимовне передається письменником паузою, жестом, уривчастою реплікою, плачем, криком або символічною деталлю, і таким чином перетворюється на структурну мову травми. Отже, «Лесишина челядь» демонструє розширення Франкової художньої моделі людини за рахунок показу деформованої насильством особистості; відтворення травми в наступному поколінні; втрату суб’єктності; топосу замкненого кола панування і підлеглості; кризу мовлення; зображення існування людини всередині репресивної родинної структури.

У хрестоматійній Стефаниковій «Новині» можна побачити розвиток дихотомії «голос – мовчання». Щоправда, тут знято гендерний аспект, оприявлений у Франковій «Лесишиній челяді». У трагічній історії Гриця Летючого, який через жахливий голод втопив власну доньку, щоб зупинити її страждання, мовчання постає не як відсутність мовлення, а як нездатність спільноти розпізнати чуже страждання до того, як воно перетвориться на злочин: «*Мучився Гриць цілі два роки сам із дрібними дітьми. Ніхто за нього не знав, як він жиє, що діє, хіба найближчі сусіди*»[117]. І тільки коли трагедія

[117] Стефаник В. Новина. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=339

стається, сім'я набуває суб'єктності в очах селян – її існування озвучують: «*А тепер усе село про нього заговорило*»[118].

Мовчання Гриця, який обмірковує своє фатальне рішення, стане відправною точкою його існування в межах людської спільноти. І за іронією, саме в ці дні він не був на самоті: «*Гриць боявся сидіти в хаті, все ходив по сусідах, а вони казали, що він дуже журився. Почорнів, і очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди*»[119]. Кинувши молодшу доньку в річку, чоловік вибухає монологом-зізнанням: «*Йому стало легше, і він заговорив скоро*: "*Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц! Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницу*!"»[120]. Тут його голос — це і усвідомлення свого неповернення до нормального буття, і самосуд, і звинувачення соціальної системи та людської байдужості до чужих проблем. Гриць стає «видимим» лише після того, як перестає бути повноцінною людиною у моральному сенсі. Тож соціальна поява героя збігається з його екзистенційним крахом.

Таким чином, Стефаник виводить дихотомію «голос – мовчання» на новий рівень. Якщо у Франка мовчання героя має соціально-психологічну мотивацію і голос приглушується конкретною системою пригнічення, то у Стефаника мовчання вже не є наслідком зовнішнього примусу. Воно позначає межу, за якою людський досвід втрачає здатність бути ословленим. Страждання виявляється більшим за слово, тому психологічно вмотивована Франкова колізія трансформується у Стефаника в поетику екзистенційної невимовності.

Така трансформація категорій голосу і мовчання важлива не лише для зіставлення поетики двох письменників. Вона фіксує зміну способу художнього осмислення суб'єкта. У Франка позбавлення голосу означає передусім обмеження можливості людини заявити про власне «Я»: мовчання має соціальну й психологічну причину, а отже, принаймні потенційно може бути подолане. У Стефаника проблематизується вже сама здатність слова повернути людині цілісність. Голос з'являється запізно, після катастрофи, або поступається крикові, жестові, тілесній реакції, паузі.

[118] Стефаник В. Новина. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=339
[119] Стефаник В. Новина. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=339
[120] Стефаник В. Новина. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=339

Відтак криза мовлення стає одним із перших симптомів кризи суб'єктності: людина не лише не може бути почутою Іншим, а й утрачає можливість адекватно висловити власний досвід. Якщо в попередніх антропологічних моделях цього розділу слово – ім'я, розповідь про себе, судження, соціальна репліка – було одним із засобів утвердження ідентичності чи самовизначення, то у Стефаника виявляється межа слова як засобу саморепрезентації. Між внутрішнім досвідом і можливістю його висловити виникає розрив, який стане однією з визначальних ознак модерної художньої моделі людини.

1.4.2. Франко і Стефаник про межовий простір існування

Якщо у Франковій «Лесишиній челяді» центральною антропологічною категорією стали голос і мовчання, то у його повісті «На дні» складніша конфігурація: у ній зображено не лише межовий простір, а й те, що можна назвати антропологією порогу. Адже «дно» в автора – це не просто соціальне становище, а межа людського існування. Тоді як «поріг» – це моральний вибір, який робить людина в межовій ситуації.

За сюжетом твору молодого інтелігента Андрія Темеру заарештували нібито через відсутність документів. І щоб помститися за його непокірну відповідь, капрал відправляє юнака до камери, де вже тіснилося вісім ув'язнених. Короткий шлях Андрія до камери окреслюється як перехід у потойбіччя*: «хід до якогось таємного льоху підземного, про які він читав у давніх повістях*»; «*щось якраз противне сьому виглядові, щось зовсім суперечне з усякими поняттями людськими про людське житло*»; «*немов оце хто його з вольного, ясного світу вкинув у глибоку керницю, і він упав на її дно розбитий, заморочений*»[121]. І надалі аналогія з пекельним світом лише посилюється. Кожен із заарештованих – це постать приниженого й упослідженого, щоправда, на відміну від грішників Дантового пекла, за ними немає провини. Вони жертви соціальної системи або людської жорстокості. Але і їхнє ув'язнення «вічне», бо немає надії на справедливий суд. Таким чином, якщо в упорядкованому Дантовим пеклі страждання співвідноситься з провиною, Франкове «пекло» постає простором безвинного й безглуздого страждання, а тому набуває рис абсурдного світу.

[121] Франко І. На дні. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3871&page=2

Жахливі умови, у яких перебувають арештанти, перетворюють їх на істот поза межею гідного людського існування. Озираючи ув'язнених різних національностей, віку і різних соціальних груп, Андрій замислюється над питаннями: «*Кільки горя, пекучого, несподіваного і таємного, ворушилося перед його очима в тій темній, поганій кліті!.. Адже се все перед ним – люди, його брати, так само, як він, уміючи чути і красу й погань життя! А ті, що їх заперли сюди, що їх держать у тій огидній ямі, – адже й се також люди, батьки дітям, працюючі на хліб, уміючі, так само, як і він, чути красу, й погань життя! Як же це так, що тут нараз видніється така страшенна пропасть між людьми та людьми? Що се таке*?.»[122]. Історія кожного з них, почута Темерою, стає звинуваченням соціальній системі й суспільству, які фізично та морально знищують цих людей. Навіть у стосунках між собою вони не виявляють ні співчуття, ні солідарності. «*Homo homini lupus*!» – формулює один із освічених арештантів закон, за яким вони існують. «*Замкнені серця*», – резюмує Андрій. Тож коли він віддає свій шматок хліба іншому арештанту, то це викликає не вдячність, а здивування і навіть агресію. Так автор визначає «дно» антропологічної довіри, на якому опинилися розчаровані люди. Один із ув’язнених озвучує своє розуміння зв’язку між моральними відносинами та матеріальними умовами життя, наголошуючи, що де «*ґрунти ліпші, і газди є багатші, а тілько якась така згрижа межи народом, таке ворогування, що крий боже. А ту прийди й до найбіднішого, то й той не відправить чоловіка голіруч, а все хоть що то, а уткне в руку*»[123]. Отже, руйнується не лише соціальний, а й етичний фундамент людського співіснування.

Франко демонструє цікавий прийом: з-поміж усіх історій детально зупиняється на лінії Темери і арештанта на прізвисько «Бовдур», щоб віднайти дотичні в біографіях абсолютно різних на перший погляд персонажів. Так, очікуючи вирішення своєї долі, Андрій рефлексує над власним життям: згадує сирітське дитинство, важкі роки навчання, мрії, які розділяла кохана Гана про майбутнє в боротьбі за «*свободу народу від чужовладства, свободу людини від пут, які на неї накладають другі люди і нещасно уладжені суспільні відносини, свободу праці, думки, науки, свободу серця і розуму*»[124].

[122] Франко І. На дні. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3871&page=2
[123] Франко І. На дні. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3871&page=2
[124] Франко І. На дні. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3871&page=2

Побачивши «дно» зблизька і ставши його частиною, він позбувається романтичних ілюзій і жалю до себе через шлюб коханої з іншим: «*Ех, голово молода та самолюбна! Покинула б ти на часок займатися собою, потішати себе! Поглянула б ти довкола себе пильно, уважно, братерським люблячим оком! Може б, ти побачила близ себе нещасливіших від себе! Може б, ти побачила таких, котрим нівідки не сяє промінь потіхи, навіть такої, як тобі! Може б, ти побачила таких, котрі на се дно суспільного гніту не принесли з собою нічого, нічого: ні думки ясної, ні споминок щасливих, ні блискучої, хоть би обманливої надії*»[125]. У споминах Бовдура також постає голодне дитинство байстрюка, важка праця, єдиний побратим Семен, до якого і пішла його дівчина, доведена до розпачу грубістю і побоями. Але, маючи типологічно подібний досвід сирітства, нестатків і втрати, Темера та Бовдур обирають протилежні способи ставлення до іншого: служіння і насильство.

Аналізуючи психологічний стан цих «двійників», Франко вдається до елементів внутрішнього монологу, асоціативного мислення та оніричних візій, що наближають оповідь до поетики потоку свідомості. У внутрішньому діалозі з «голосами» кожен із героїв ухвалює рішення, визначальне для його подальшого існування: Темера хоче вийти з в'язниці і допомагати скривдженим, а Бовдур намірився вбити Андрія, щоб відібрати його гроші. У момент, коли вбиця усвідомлює, що грошей немає, він сам зізнається поліціянтам, але говорить, що в тому лише половина його вини, а половина – їхня. Тож страшний злочин інтерпретується як наслідок морального падіння героя, зумовленого соціальною несправедливістю. Таким чином, «дно» у Франка постає не лише соціальним низом чи межовим простором існування, а й екзистенційним порогом, на якому випробовуються довіра до іншого, здатність до солідарності та моральна суб'єктність людини. Темера й Бовдур уособлюють дві можливі відповіді на травматичний досвід: перетворення страждання на співчуття і служіння або його відтворення у формі насильства.

Якщо у повісті «На дні» поріг ще передбачає розгалуження можливостей і моральний вибір, то в «Камінному хресті» Стефаника межова ситуація постає як стан, у якому вибір уже не скасовує трагедії, а лише визначає спосіб її переживання. Головний персонаж

[125] Франко І. На дні. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3871&page=2

новели Іван Дідух, який після десятиліть важкої, але марної праці вирішує задля власних дітей емігрувати до Канади, – це не тільки образ селянина-жертви соціальної політики. Він, як і Лесиха Франка – травмована постать. Але Дідух травмований і фізично (його прізвисько «Переломаний»), і морально, оскільки поставлений перед болючим вибором: втрата зв'язку з рідною землею, своїм органічним середовищем і невідомою чужиною, де особисто для себе і дружини він не бачить майбутнього. Його тіло «говорить» більш промовисто, ніж слова, про роки життя, віддані безплідній землі. Як і «гучна» мова танцю, який виконують Дідух із дружиною під час прощання з односельцями. Рвучкі рухи символізують перехід голосу з мовлення в тілесний регістр і є способом заявити про себе. У Стефаника тіло стає голосом, коли людина вже не здатна ословити глибину своїх страждань у ситуації екзистенційного вибору. Відбувається зміна способів вияву людської суб'єктності. У «Камінному хресті» голос з винятково мовленнєвого акта переходить у тілесний жест і матеріальний знак, що засвідчують людське існування тоді, коли слово вже втрачає свою виражальну силу.

Продуктивним, на нашу думку, є мотив праці у «Камінному хресті», де Стефаник розвиває Франкову ідею праці, що може бути дегуманізованою. Усі особливості характеру і навіть зовнішності Дідуха (він не ходить до церкви, не сідає обідати за стіл як господар, не любить курей, бо ті гребуть землю, і його зігнута спина) зумовлені важкою працею. Саме вона тисне на Дідуха, формує його усвідомлення себе вічним наймитом горба, якого він марно намагається перетворити на родючу ниву. Отже, у Стефаника праця втрачає здатність надавати людському життю сенс. Тим сильніше Дідух намагається означити свою присутність якщо не словесно, то тілесно і навіть через знак – камінний хрест, де вибиті його з дружиною імена. Так чоловік окреслює свою присутність на власній Голгофі – горбі, який не став для нього землею обітованою: «*Я на нім вік свій спендив і окалічів-єм. Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взєв з собов у світ. Банно ми за найменшов крішков у селі, за найменшов дитинов, але за тим горбом таки ніколи не перебаную*»[126]. І водночас матеріалізує власне розуміння еміграції як символічної смерті, встановлюючи собі ще за життя камінний хрест. Цікавим є спостереження О. Подлісецької про аналогію камінного

[126] Стефаник В. Камінний хрест. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336

хреста Стефаника з каменем, який котить Сізіф у А. Камю[127]. У контексті нашого дослідження образ хреста перетворюється на речовий голос пам’яті, який говорить замість самого Івана. Він є частиною його власного «Я», залишеного по цей бік океану після нього. Тобто, хрест стає носієм культурної пам'яті, зберігаючи людську присутність навіть після її фізичного зникнення.

Отже, якщо у Франковому «На дні» поріг – це моральний вибір, у «Новині» – це поріг мовлення, то в «Камінному хресті» він стає вже просторовим і онтологічним: це межа між «тут» і «там», між старою ідентичністю та новим, невідомим існуванням. «Камінний хрест» показує, як антропологія порогу у Франка трансформується у Стефаника в антропологію екзистенційної межі.

Водночас перетворення порогу на екзистенційну межу означає зміну характеру людської ідентичності. В античній моделі, розглянутій в параграфі 1.1, простір був одним із чинників самоідентифікації: належність до дому, роду, полісу чи землі допомагала людині відповісти на питання про те, ким вона є. У «Камінному хресті» цей зв’язок зберігається, але набуває трагічного змісту. Іван Дідух залишає не просто географічний простір, а світ, у якому сформувалася і могла бути ідентифікована його особистість. Тому еміграція переживається ним як символічна смерть, а камінний хрест із викарбуваними іменами стає спробою закріпити власне «Я» у просторі, з якого він фізично зникає.

Так простір перестає бути надійною опорою ідентичності й перетворюється на джерело її нестабільності. Людина змушена існувати між утраченим «тут» і невідомим «там», між попередньою тотожністю і майбутнім, у якому ця тотожність уже не гарантована. У такому прочитанні Стефаник не заперечує традиційної моделі ідентичності, пов’язаної із землею, домом і спільнотою, а показує її кризовий стан. Саме ця нестабільність зв’язку між людиною і світом наближає його художню антропологію до модерного розуміння суб’єкта, для якого тотожність самому собі вже не є безумовною даністю.

[127] Подлісецька О.О. «Камінний хрест» В. Стефаника та «Міф про Сізіфа» А. Камю: екзистенційні виміри. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Сер.: Філологічні науки. 2014. №1(7). С. 94–98. URL : https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2014/1/12.pdf

1.4.3. Еволюція антропологічної моделі «провина і відповідальність»

Розвиток антропологічної моделі провини і відповідальності розглядаємо на прикладі творів «Сам собі винен» Франка і «Сини» Стефаника. Якщо в «Камінному хресті» і «На дні» автори здійснюють художній аналіз межі людського існування, то в цих творах вони показують осмислення людиною власної провини, відповідальності та моральних наслідків зробленого вибору.

Головний персонаж твору «Сам собі винен» Микола Прач не зміг віддати борг, і його майно розпродають за безцінь. Читачеві пропонують портрет його родини, де все має слід близької катастрофи: «*… коло розваленого плота, сидів на колоді сам Микола Прач, високий, може тридцятип'ятилітній чоловік, худий, як скіпа, з лицем, зіссаним нуждою й недугою. На колінах у нього сидів хлопчик-п'ятиліток, тулячись до вітця і з ляком позираючи на чужих людей перед хатою. А побіч нього стояла його жінка з меншою дитиною на руках і запаскою обтирала сльози*»[128]. Микола фаталістично зауважує, що так вирішив Бог, тоді як серед селян, які стали свідками вигнання родини з рідного, але вже чужого обійстя, одні співчувають йому, а інші, більш заможні, вважають, що чоловік сам винен у своєму нещасті: «*порядному ніколи таке не станеся, а все якомусь ледащо, як ось сему Миколі! Говоріть, що хочете, а я все своєї буду, що він сам собі винен*!..»[129]. Доведений до відчаю, Микола вирішує, незважаючи на своє слабке здоров'я, найнятися на важку роботу на млині. «*Або зароблю, або згину, — що мені по такім життю*!»[130] – ставить він на чаші терезів власне життя і порятунок родини. За рік важкої праці йому вдалося заробити необхідну для викупу своєї хати і господарства суму. Але Миколі відмовляють: новий власник вимагає суму, у кілька разів більшу. У розпачі чоловік просить односельчан передати зароблені гроші дружині, а сам повертається на млин і погоджується на таку небезпечну роботу, на яку не наважувався жоден із місцевих. І вже перший день його роботи стає останнім: Микола зривається у провалля.

Франко театралізує момент загибелі героя: навколо збираються глядачі («*На другий день рано коло спусту згромадилася ціла купа робітників і надзирателів фабричних. Хотіли побачити, як*

[128] Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870
[129] Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870
[130] Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870

справиться Микола зі своєю карколомною роботою»[131]), а сама сцена набуває рис майже циркового атракціону («*Микола йшов безпечно по дошці, крок за кроком. Уже виходив над найстрашнішу пропасть. Боязливіші відвертали очі, не можучи знести виду того чоловіка, що ступав, мов по нитці, між життям а смертю*»[132]). Цим, здається, автор посилює трагізм образу Миколи, знеціненого в очах спільноти. Характерно, що у фіналі різні оцінки короткого життя і трагічної смерті Прача озвучують пташки («*В ліщині кує зозуля, мовби питалася: "Хто тут? Хто тут?". А чижик у високім зіллі протяжно віддзвонює: "Нещасливий! Нещасливий!" Тільки сердита, писана сойка на самітній смереці дразнить: "Сам собі винен! Еге! еге!..*"»[133]). Так Франко дублює репліки селян на початку твору, розміщуючи історію Миколи Прача в замкненому колі суспільного звинувачення. Проте голоси птахів не є рівнозначними: зозуля запитує, чижик співчуває, тоді як «*сердита*» сойка «*дразнить*», повторюючи формулу «*сам собі винен*». Саме дієслово «*дразнить*» дистанціює авторську позицію від цього жорстокого вироку. У цьому сенсі назва новели «Сам собі винен» може бути прочитана як чужа репліка, а не як авторський вирок. Вона відтворює мову суспільства, яке пояснює структурну несправедливість особистими вадами постраждалого. Проте сюжет твору послідовно спростовує таку оцінку: трагедія Миколи полягає не у відмові від відповідальності, а в її надмірному прийнятті. Герой одноосібно бере на себе тягар катастрофи, причини якої значно перевищують межі його особистої вини. Отже, антропологічна колізія новели постає як конфлікт між провиною, приписаною людині суспільством, і відповідальністю, яку вона добровільно бере на себе за наслідки соціальної несправедливості.

Якщо у новелі Франка «Сам собі винен» відповідальність спрямована на врятування живих і майбутнього родини, то в «Синах» Стефаника вона осмислюється вже після непоправної втрати як відповідальність перед мертвими, пам'яттю та власним зруйнованим батьківством. Автор вихоплює з потоку життя один із днів старого Максима, який після смерті дружини і загибелі синів Андрія та Івана залишився зовсім самотнім. Сенс його існування зосередився на

[131] Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870
[132] Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870
[133] Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870

праці на землі. Характерно, що його сини, які загинули в боротьбі за рідний край, так само пояснювали свій вибір любов'ю до землі: «*Тату, – каже, – тепер їдемо воювати за Україну". – "За яку Україну?" А він підоймив шаблев груди землі та й каже: "Оце Україна, а тут, – і справив шаблев у груди, – отут її кров; землю нашу ідем від ворога відбирати*»[134]. Отже, після загибелі синів праця Максима на землі набуває меморіального змісту: обробляючи її, він продовжує справу тих, хто пішов воювати, назвавши цю землю Україною.

Проте загибель синів руйнує не лише родину Максима, а й усталену модель батьківства, яка передбачає продовження роду, передачу землі та пам'яті наступному поколінню. Особиста трагедія змушує старого переглянути і божественний, і людський моральний порядок: він дорікає Богові, який допустив загибель синів, і ревізує суспільну мораль, яка засуджує матір позашлюбної дитини. Так, звертаючись до жайворонка, він закидає: «*<…> скажи свому богові, що най не посилає мені дурну птаху з співом, бо як він такий моцний, най мені пішле моїх синів. Бо із-за єго волі я лишився сам на всі землі*»[135]. Максим мріє, щоб котрась із дівчат, які любили його синів, принесла йому внука, і йому байдуже, якщо це буде байстрюк: «*Та прийдіть котра до старого; ніби ви їх не обіймали, моїх синів, та не лягали в білу постіль? Та вони були, як дуби кучеряві... Та принеси на руках байстрєтко, не встидайси, приходи. Дід тобі всі коверці під ноги підкине, а байструкові порубає все полотно найтонше на пелінки. Бо ти ходиш без вінка та плачеш від наруги*»[136]. Таким чином, втрата формує нову ідентичність Максима – батька, який не приймає традиційного християнського пояснення жертви, бо його власні сини загинули не з його волі. Порівнюючи свою втрату з Божою, він водночас заперечує її справедливість: Бог утратив одного Сина, тоді як у нього відібрано двох. Так у «Синах» відповідальність втрачає діяльнісну спрямованість, яку мала у Франковій новелі. Максим уже не може врятувати синів, але прагне зберегти людську тяглість у землі, пам'яті та можливому продовженні роду. Якщо Микола Прач бере на себе відповідальність за майбутнє живих, то Максим – за те, щоб смерть його синів не перетворилася на остаточне

[134] Стефаник В. Сини. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=341
[135] Стефаник В. Сини. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=341
[136] Стефаник В. Сини. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=341

зникнення. У Стефаника відповідальність уже не здатна змінити перебіг подій. Вона стає формою пам'яті, продовженням роду й самого існування людини після непоправної втрати.

Отже, екзистенційний потенціал, латентно присутній у художній антропології Франка, у творчості Стефаника набуває самостійного художнього статусу. У Франка страждання переважно пояснюється біографією, соціальними відносинами, економічною залежністю, родинною ієрархією. Тоді як у Стефаника воно вже не завжди може бути повністю пояснене й раціоналізоване. Це рух від соціально й психологічно детермінованої людини до моделі людини, поставленої перед нерозв'язною онтологічною кризою існування.

Порівняльне прочитання Франка і Стефаника дає змогу побачити не лише трансформацію індивідуальної художньої традиції, а й один із принципових етапів зміни уявлень про людину на шляху до модерної антропологічної парадигми. Категорії голосу і мовчання, порогу і межі, провини і відповідальності засвідчують поступове ускладнення відносин особистості зі світом. Людина дедалі менше може покладатися на сталі зовнішні структури – родину, громаду, соціальний порядок, простір, навіть усталені моральні норми — як на гарантію власної цілісності. Водночас її внутрішніх ресурсів також не завжди достатньо, щоб подолати досвід втрати, насильства, відчуження чи історичної катастрофи.

У перспективі всього розділу цей процес увиразнює антропологічну траєкторію «ідентичність → самовизначення → екзистенційна межа → криза суб'єктності». Антична людина визначає себе через ім'я, походження, діяння, пам'ять і належність до спільноти; просвітницький герой усвідомлює власну позицію щодо соціального світу й намагається самовизначитися в ньому; у Франка і Стефаника особистість опиняється перед досвідом, який випробовує саму можливість такого самовизначення. Якщо у Франка соціальна й психологічна детермінованість ще залишає простір для морального вибору, то у Стефаника людина дедалі частіше постає перед межею, за якою вибір не усуває трагедії, слово не вичерпує пережитого, а відповідальність не може повернути втраченого.

Саме тому художню антропологію Франка і Стефаника можна розглядати як перехідну ланку між моделлю відносно цілісного суб'єкта та модерною проблематизацією людського «Я». Тут ще не відбувається остаточного розпаду суб'єктності, проте стають очевидними її нестійкість і вразливість: людина може втратити голос,

простір власної тотожності, близьких, звичний моральний порядок, але продовжує шукати способи підтвердити власне існування — через вибір, відповідальність, тілесний жест, пам'ять, зв'язок із землею та Іншим. Відтак екзистенційна межа, до якої доходить людина у Стефаника, стає безпосереднім передпокоєм тієї кризи суб'єктності, що визначатиме подальший рух модерної художньої антропології.

1.5. ТРАВМА І КРИЗА СУБ'ЄКТНОСТІ: МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ І ДЖОН ГОЛСУОРСІ

Є особлива магія тих художніх текстів, які в дії ілюструють діалогічність літератури. Особливо, коли мова йде про перегуки у творчості митців, які не поєднані безпосередніми генетичними чи контактними зв'язками. Як, приміром, український прозаїк Михайло Коцюбинський (1864 – 1913**)** і англійський прозаїк і драматург Джон Голсуорсі (1867 – 1933), кожен із яких мав у своєму доробку новелу «Цвіт яблуні» (насправді у Голсуорсі «The Apple Tree»). Ці два твори інтерпретуємо як знакові для малої прози обох авторів і обираємо за об'єкт компаративного дослідження травми і кризи суб'єктності.

У контексті антропологічної проблематики травму розглядаємо не лише як психологічне переживання втрати, а і як ситуацію випробування цілісності суб'єкта. Межовий досвід змушує людину заново визначати власне «Я», виявляючи його внутрішню неоднорідність і суперечливість. Саме такими ситуаціями стають смерть дитини для героя Коцюбинського і повернення до травматичного минулого для Ашерста Голсуорсі. В обох випадках переживання смерті Іншого перетворюється на досвід самопізнання: травма руйнує попереднє уявлення персонажа про себе і водночас відкриває приховану множинність його «Я». Тож питання ідентичності набуває тут нового виміру – кризи суб'єктності, коли людина вже не стільки шукає своє місце у світі, скільки намагається осягнути суперечливість власної природи.

1.5.1. «Цвіт яблуні» Коцюбинського і Голсуорсі як сповідальні тексти

Фабулу обох новел можна звести до сповіді головного персонажа в момент усвідомлення факту смерті. У Коцюбинського це

факт «тут» і «зараз», смерть дитини головного героя, у Голсуорсі – подія, що сталася 25 років тому. Попри різний хронотоп у творах, мотив смерті виконує схожі функції: по-перше, навколо нього концентруються два інші лейтмотиви – почуттів і природи. По-друге, він зумовлює «фонові», але характерні модерністські мотиви роздвоєння особистості та пошуків естетичної ідентичності. По-третє, розгортаючись, мотив надає текстам новел виразного ліризму і тонкого психологічного малюнка (внутрішнього сюжету). Тому обидва твори вважаємо реалізаціями авторського задуму вийти за стилістичні обмеження реалізму шляхом демонстрації потенціалу психологічного імпресіонізму. Якщо щодо «Цвіту яблуні» Коцюбинського цю думку обстоював Я. Поліщук, називаючи твір «своєрідним маніфестом нової української прози»[137], а Д. Стрюк доводив, що його автор – письменник-модерніст[138], то про Голсуорсі частіше за традицією ще радянського літературознавства говорять як про письменника-реаліста. Проте вважаємо, що саме в новелістиці виразною є відкритість ідіостилю Голсуорсі до модерністської поетики, зокрема до художньої мови і проблематики імпресіонізму.

Спільний для обох новел наратив сповіді відтворює кризовий стан персонажів: у Коцюбинського це переживання батьком смерті єдиної дитини, у Голсуорсі – усвідомлення протагоністом своєї фатальної ролі в смерті колись закоханої в нього дівчини. Таким чином, у двох «Цвітах яблуні» досліджується перетин сфери чуттєвої (батьківська любов і кохання до жінки) та сфери буттєвої (смерті). При цьому особливим акцентом є те, що, аналізуючи власні почуття як реакцію на пережиті потрясіння, герої осягають не лише втрату, а і віднаходять для себе нові ціннісні орієнтири. Насамперед у площині індивідуальної і/чи творчої ідентичності.

При цьому стратегія розгортання сюжету в кожного з авторів різна. Голсуорсі пропонує традиційно закроєну розповідь про почуття наївної селянки Міген і випускника університету Френка Ашерста. Ці почуття юнак приносить у жертву хибно тлумаченому ним суспільному реноме. І це завершується самогубством дівчини, про яке він дізнається через 25 років, і його запізнілим каяттям. Щоб

---

[137] Поліщук Я. «І ката, і героя він любив…». *Михайло Коцюбинський: літературний портрет*. Київ: Академія, 2010. С. 193.

[138] See: Struk D.H. Mykhailo Kotsiubyns'kyi. *The Modernist Prose Writer*. University of Toronto. URL : http://sites.utoronto.ca/elul/Struk-mem/Works/Kotsiubynsky-Modernist.pdf

дати можливість протагоністові згадати і проаналізувати (тобто висповідатися), Голсуорсі застосовує прийом ретроспекції.

Натомість у творі Коцюбинського немає сюжету в звичному розумінні. Зміст його «Цвіту яблуні» – це суцільний потік саморефлексії головного героя, поглиблений аналіз пережитого[139]. Це і зумовлює різницю в наративі творів: від 3-ої особи в Голсуорсі, де внутрішній сюжет (порухи душі героя, його думки) поєднується із деталізацією зовнішнього (дія, пейзаж, зовнішність, побутові деталі), та від 1-ої особи в Коцюбинського, де внутрішній монолог протагоніста шокує своєю відвертістю і не потребує «декорацій», конкретизації часу і простору.

Отже, сповідальність у двох новелах виконує не лише наративну, а й антропологічну функцію. Розповідаючи про пережиту травму, персонаж водночас намагається розповісти собі про себе, тобто відновити зв'язок між різними станами власного «Я». У Голсуорсі цьому сприяє ретроспекція: теперішній Ашерст повертається до себе колишнього, намагаючись із часової дистанції зрозуміти мотиви власного вчинку. У Коцюбинського дистанції немає: травма переживається «тут» і «тепер», а сповідь фіксує сам момент розщеплення свідомості на батьківське і мистецьке «Я». Відтак сповідальний наратив в обох творах можна інтерпретувати як спробу суб'єкта відновити порушену травмою цілісність, хоча сама можливість такого відновлення залишається проблематичною.

1.5.2. Кореляція хронотопу та ініціації персонажа в новелах Коцюбинського і Голсуорсі

Кульмінацією душевних страждань оповідача в новелі Коцюбинського стає момент ночі, коли помирає його хвора донечка Оленка: «*за темними вікнами лежить світ, затоплений ніччю*…»[140].

Вважаємо, що автор зумисно обрав цей час доби як один з образів-уособлень смерті і, за традицією готичної і романтичної літератури, як сакральний час оприявлення сутності людини, а отже, передбачає сповідальний наратив. Голсуорсі так само перетворює ніч на час осягнення персонажем істини. Так, отримавши обіцянку від Міген прийти на нічне побачення під яблуню, Ашерст робить висновок: «*Yes! He had done it now! Accepted her love, declared his*

[139] Див. Кузнєцов Ю. Михайло Коцюбинський і класичний психоаналіз (елементи когнітивної поетики). Київ : Либідь, 2018. 160 с.
[140] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 395.

own!»[141] Саме вночі він переживає боротьбу емоцій, болючі рефлексії – від мук сумління до спроб виправдати себе: «*And he fell asleep, thinking: What was it – a few kisses – all forgotten in a month!*»[142]

І Коцюбинський, і Голсуорсі використовують імпресіоністичний потенціал «вслуховування» в нічну тишу. В англійського письменника: «*And the voice of Nature said: "This is a new world for you! […] There was no wind, but the stream's burbling whispering chuckle had gained twice its daytime strength. One bird, he could not tell what, cried "Pippip," "Pip-pip," with perfect monotony*»[143].

Гостро сприймає звуки на тлі нічної тиші і персонаж Коцюбинського: «*Я рішуче не можу чути того здушеного, з присвистом віддиху, що, здається, сповняє собою весь дім*»; «*А свист не вгаває. Я його чую й крізь зачинені двері*»; «*Найменший шелест або стук – і моє серце падає і завмирає*»[144]. До звукових образів, які підсилюють картину психологічної кризи, доєднується і биття годинника – символ часу, що не спиняється: «*Годинник у столовій пробив другу. Голосно, різко. Сі два дзвінки впали мені на голову, як грім із неба, як ніж гільйотини. Вони мене мало не забили*»[145].

Отже, ніч в обох авторів у буквальному сенсі – це хронотоп подій, а в метафоричному – оптимальний час для відтворення переживань протагоніста, максимального загострення його відчуттів, поштовх для розгортання філософських роздумів про плинність життя і тло увиразнення звукових і зорових образів.

При цьому в Коцюбинського спостерігаємо таку особливість: замкнутий і спресований час і простір (дія не виходить за межі стін кабінету і дому в цілому) «збалансовується» обширом розмислів персонажа, кордонами якого є «життя» і «смерть». Відтак хронотоп новели перетворюється на умовний. Натомість у Голсуорсі параметри хронотопу задані одразу і чітко. У композиції його «Цвіту яблуні»

---

[141] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. *Тут і далі переклад наш*: «Так! Він нарешті це зробив! Прийняв її кохання й зізнався у своєму!».

[142] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «І він заснув, розмірковуючи: «Що це було – кілька поцілунків? – Все забудеться за місяць».

[143] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «І голос Природи промовив: «Це для тебе новий світ! […] Вітру не було, але дзюркотливе шепотіння струмка стало вдвічі гучнішим, ніж удень. Один птах – він не міг розпізнати, який саме – кричав "Піп-піп", "Піп-піп" з ідеальною монотонністю».

[144] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 395.

[145] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 395.

апробована сюжетна модель, за термінологією Ж. Женетта, «оповіді-обрамлення» (frame narrative), де первинна оповідь (primary narrative) відображає один з епізодів життя подружжя Ашерстів, які вирушають у провінцію, де відбулось колись їхнє знайомство. «Вбудованою» (embodied narrative) або «вторинною оповіддю» (secondary narrative) стають спогади Френка Ашерста про пережиті напередодні тієї зустрічі почуття до дівчини на ім'я Міген. Таким чином, відправною точкою розвитку сюжету є вказівка на час (срібне весілля Френка і Стелли) і означення ситуації, яка передбачає ретроспекції, а отже обов'язковим – текст спогадів і рефлексій. Те, що відбулося багато років тому, стає першим актом в життєвій драмі Ашерста, коли, за його власним зізнанням, «*he had failed to arrest the "beauty and rapture", whose wings had fluttered away into the unknown*»[146]. Тож у Голсуорсі час не тільки конкретизований, а й, завдяки ретроспекціям, дискретний.

Окрім сімейної дати, у «The Apple Tree» точно вказані просторові координати. Історія розгортається в Девонширі: на фермі Міген поблизу містечка Торкі і в самому містечку, де Ашерст уперше зустрів майбутню дружину Стеллу. Саме з Девонширу походив рід Голсуорсі, і цей топос не раз поставав у його творах (збірки новел «Людина з Девону» (1901), «Суміш» (1910), «Готель заспокоєння» (1912)) як символ провінції. На це вказує центральний конфлікт новел як зіткнення вільних людських почуттів на лоні природи Девонширу з консервативною мораллю. У такому моделюванні топосу вбачаємо типологічну паралель до графства Вессекс Т. Гарді з циклу «Романів характерів і середовища». У Голсуорсі, як і в Гарді, звучить думка про порушення зв'язку з минулим (традицією) як причину трагедії героїв. Провінційний топос допомагає також увиразнити риси «дикої» Міген і «диких» почуттів, що зароджуються між Френком і Міген. Характерно, що і в Коцюбинського протагоніст, згадуючи донечку, коли вона була ще здоровою, теж називає її «дикою»: «*Оте мале, звичайно таке дике, тепер обіймає пухкими рученятами шию лікаря…*»[147].

Отже, припускаємо, що для обох авторів «дикий» асоціюється не з відсталим чи варварським, а з природним, істинним. Виявити справжність почуттів персонажів допомагає також природа. Звідси –

[146] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/ . «йому не вдалося утримати» ту «красу й захват, чиї крила злетіли у невідоме».
[147] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 395.

важливу роль у творах обох письменників відіграє пейзаж. Це не статичне тло розгортання сюжету, а імпресіоністичні описи відображення душевної динаміки і Ашерста *(«The cuckoos by day, and now the owls – how wonderfully they voiced this troubled ecstasy within him!»*[148]), і протагоніста Коцюбинського (*«І чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу. Сльози полегкості капають услід за платочками…»*[149]).

Природа стає мірилом і джерелом аналітики ними власних почуттів, втіленням Абсолюту. Так пейзаж формує ліріко-філософський зміст творів. У Коцюбинського спостерігаємо рух думки від істинних почуттів до спроби осягнути закони життя і смерті та роздумів про природу художнього процесу. Відтак у новелі закодовані, за спостереженням Я. Поліщука, актуальні для переломної доби рефлексії людини на ідеологічно-екзистенційному роздоріжжі[150]. Тоді як у Голсуорсі на перший план виходить проблема зіткнення моралей двох соціумів. Тому для англійського письменника, який успадкував властивий класичному реалізму прискіпливий погляд на «провінцію» і її конфлікт із «великим містом», просторова конкретизація є принциповим аспектом у критичному зображенні життя і звичаїв сучасного йому суспільства.

Важливим для нашого дослідження є зіставлення «статики» і «динаміки» персонажів двох новел. Головний герой Голсуорсі перебуває в постійному русі: разом із товаришем Робертом Гартоном потрапляє на ферму, мандруючи з Лондона, потім їде в Торкі, щоб купити одяг для Міген і забрати її з собою, але, зустрівшись там із родиною свого приятеля Філла, вирушає на прогулянку печерами, де рятує йому життя. Після знайомства з сестрою Філла Стеллою він починає сумніватися у своєму намірі зблизитися з Міген, і вирішує повернутися до Лондона, так і не зустрівшись із дівчиною для пояснення свого вчинку. Зовнішній рух Ашерста сумірний із його внутрішніми змінами: він переживає цілу гаму почуттів – від симпатії, закоханості, пристрасті, сумнівів, очищення (як тоді вважав юнак) через відмову від спокуси. Таким чином, його фізичний і душевний «рух» споріднений з ініціаційним шляхом. Натомість

[148] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/ . «Вдень – зозулі, а тепер ще й сови – як чудово вони висловлювали цей неспокійний екстаз, що вирував у ньому!»

[149] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 400.

[150] Поліщук Я. Інверсія смислів у текстовому діалозі (М. Коцюбинський – М. Хвильовий). *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 2014. №2. С. 275.

протагоніст у Коцюбинського хоча умовно статичний (не виходить за межі будинку), але, занурюючись у глибини власної свідомості, також «мандрує». Це відбувається завдяки контроверзі його полярних – як батька і як митця – реакцій на смерть дочки. Він «нещадно фіксує "естетичний" аспект агонії дитини і, що ще важливіше, його власне складне ставлення до неї»[151]. Пережиті страждання стають актом самопізнання («уроком радісного фаталізму», за Б. Рубчаком), що вивищує героя на новий рівень, отже, також веде до ініціації.

Ініціаційний рух обох персонажів супроводжується мотивом втрати: на буквальному рівні це втрата дитини в новелі Коцюбинського і закоханої в Ашерста дівчини в новелі Голсуорсі, а на символічному – втрата ілюзій. В англійського письменника це виражається в зневірі щодо «якості» прожитого та моральності власного вчинку, коли через роки протагоніст усвідомлює, що його втеча від Міген, яка видавалася шляхетним вчинком, насправді підштовхнула дівчину до самогубства. Так народжується туга і за втраченою молодістю, і за можливістю щастя: «*And an ache for lost youth, a hankering, a sense of wasted love and sweetness, gripped Ashurst by the throat. Surely, on this earth of such wild beauty, one was meant to hold rapture to one's heart, as this earth and sky held it! And yet, one could not!*»[152].

На противагу таким песимістичним настроям, герой Коцюбинського переживає амбівалентні почуття: втрата для нього і безмежне горе, і джерело відкриття в собі двох «Я»: батька, який втратив дитину, і митця, який знайшов сенс жити далі. По суті, свідомість обох героїв тяжіє до осмислення зв'язку Танатосу і Еросу. Але герой Голсуорсі шукає відповіді на питання «Чи моральна я людина», а в Коцюбинського – «Я людина чи митець».

Таким чином, ініціаційний сюжет у Коцюбинського і Голсуорсі набуває виразно модерного змісту. Традиційна ініціація передбачає перехід через випробування до нового статусу і, відповідно, набуття нової цілісності. Натомість переживання межі персонажами обох

[151] Rubchak B. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. In Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors. Littleton: Ukrainian Academia Press, 1981. P. 108. URL : https://doi.org/10.1017/s0090599200001744

[152] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «І туга за втраченою молодістю, прагнення, відчуття змарнованої любові та ніжності стиснули Ашерсту горло. Звісно ж, на цій землі, сповненій такої дикої краси, людина мала б зберігати захоплення у своєму серці, так само, як його зберігають ця земля й небо! І все ж, не можна було».

«Цвітів яблуні» не повертає їм внутрішньої гармонії. Знання, здобуте в результаті травматичного досвіду, виявляється передусім знанням про власну нецілісність. Ашерст мусить жити з усвідомленням невідповідності між уявленням про себе як моральну людину і наслідками власного вчинку; герой Коцюбинського – з усвідомленням неможливості примирити в собі батька, який переживає смерть дитини, і митця, який уже перетворює цю смерть на матеріал майбутньої творчості. Тому ініціація тут не долає кризу суб'єктності, а робить її усвідомленою.

1.5.3. Цвіт яблуні і чуттєва сфера у творах: особливості зображення Коцюбинським і Голсуорсі

Специфіку зображення сфери почуттів у кожному із творів визначає, на нашу думку, характер його зв'язку з традицією реалізму**.** Коцюбинський визначив «Цвіт яблуні» типовим для імпресіонізму «етюдом». І. Франко назвав твір тонкою обсерваціею психологічного процесу, а Б. Рубчак – зразком потоку свідомості, де свідомість забороняє героєві «занурюватися в процес життя і тим самим приймати природну неминучість смерті»[153]. У підсумку маємо імпресіоністичну психологічну новелу, поява якої сигналізувала про «розрив» автора з художнім диктатом попередників-реалістів і формування модерністської парадигми в нашій літературі. Відтак нова чуттєва сфера у творі – це переживання батьком-митцем факту смерті власної дитини як момент «осяяння» своєї двоїстої природи – «людини, яка втрачає» і «митця, який знаходить».

Натомість у «Цвітові яблуні» Голсуорсі маємо синтез модерного і реалістичного первнів. Посилена увага до внутрішнього конфлікту героя-інтелектуалу, який усвідомлює своє роздвоєння між мораллю і моральністю та між красою життя і красою мистецького твору, інтонації релігійного критицизму та іронії, інтертекстуальність – це виразно модерне. Тоді як зв'язок із традицією соціально-психологічної прози надає «Цвітові яблуні» «проблемності» і «специфічної смислової незавершеності» роману. Ці ознаки як свідчення взаємовпливів і взаємозбагачення «великих» і «малих» жанрових форм, характерних для англійської літератури початку XX

[153] Rubchak B. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. In Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors. Littleton: Ukrainian Academia Press, 1981. P. 118. URL : https://doi.org/10.1017/s0090599200001744

ст., виявилися в лінійному розгортанні історії кохання Міген і Ашерста, в аналізі соціального чинника, у виразному моралізаторстві, пафосі почуття кохання.

Про сприйняття українським читачем творчості Голсуорсі насамперед крізь призму теми кохання свідчить Л. Мосендз, який зазначав, що письменники, пишучи про кохання, змушені послуговуватись «тематикою старою як світ, опрацьованою від Соломона до Гамсуна, але <…> мабуть-таки тяжко писати про такі прості в своїй одвічності речі без великого таланту <…> Гамсуна або Гелсворси»[154]. Тож саме творчість англійського письменника названа певним мірилом інтерпретації теми кохання.

У «Цвітові яблуні» Голсуорсі традиційна сюжетна схема несподіваних і стрімких почуттів, які виникають між молодими людьми з різних соціальних світів, набуває нового звучання за рахунок глибокого самоаналізу персонажа. Кохання благотворно впливає на нього, пробуджуючи в душі щось раніше не знане: «*Some natures are coarsened by love bestowed on them; others, like Ashurst's, are swayed and drawn, warmed and softened, almost exalted, by what they feel to be a sort of miracle*»[155]. Проте і зроджує тривогу, джерело якої є можливий осуд цього зв'язку і освіченими друзями-городянами Ашерста, і селянами. Це піднімає хвилю обурення в його душі: «*For a minute he literally hated this earthy, cynical world to which one belonged, willy-nilly*»[156]. Вона співзвучна з почуттями романтичного героя, який протиставляє себе натовпу філістерів. Риси Ашерста-романтика увиразнюються у його «інакшості»: на фермі він чужинець, бо городянин-аристократ, випускник університету із загостреним відчуттям краси, «*who saw beauty without wondering how it could advantage him…*»[157]. Винятковою є і Міген, яка серед мешканців ферми швидше нагадує казкове створіння. У ній

[154] Мосендз Л. Джон Гелсворси. *Вісник*, 1933. Ч. 3, с. 220–221. URL : http://dontsov-nic.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/Visnyk-1933-03.pdf

[155] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «Деяких людей любов, яку їм дарують, робить грубішими; інших же, як-от Ашерста, те, що вони сприймають як своєрідне диво, спонукає й приваблює, зігріває й пом'якшує, майже підносить».

[156] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/ . «На хвилину він буквально зненавидів цей приземлений, цинічний світ, до якого доводилося належати, хоч би що там було».

[157] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «…хто бачив красу, не замислюючись над тим, чи вона може йому принести користь…».

поєднались архетипи «дитини» і «мудрої старої»: вона знається на травах, але не може дивитися на кров, вірить у привидів. Їй притаманні особлива фізична і моральна краса та здатність бачити істинний зміст.

Про подібну властивість, набуту в результаті переживання особистої трагедії, веде мову і протагоніст Коцюбинського: *«Я роблюся занадто чутким, мої очі помічають те, чого раніше не бачили. Я бачу навіть себе…»*[158].

Любовного контексту набуває в новелі Голсуорсі і мотив роздвоєння особистості, який є лейтмотивом у «Цвітові яблуні» Коцюбинського. Англійський письменник перетворює сферу почуттів Ашерста на поле боротьби між мораллю і моральністю, ставлячи його перед вибором «Міген – Стелла». Спочатку голос розуму (Ашерст називає його лицарським почуттям), програє голосу пристрасті: «*Only, passion now was so much the stronger…*»[159].

Але після знайомства зі Стеллою, коли Ашерст порівнює свої «спокійні і чисті» почуття до неї з «диким, беззаконним» почуття до Міген, він знову втрачає емоційну й моральну «цілісність» (*«And most queer sensations stirred within him, a sort of churning, and twining, and turning of a single emotion on itself, as though spring and love, bewildered and confused, seeking the way, were baffled»)*[160]. Щоб повернути собі душевну гармонію, він вирішує «по-лицарськи» відмовитись від Міген.

Вибір Ашерста зумовлений не в останню чергу зустріччю зі смертю, про яку розповідає врятований ним брат Стелли Філл. Характерно, що в тексті смерть постає в різних образах, які формують її архетипність (могила, місяць, сон, крик сови, ніч, туман, двері, печера, криниця, низ, вода тощо), проте сама сцена смерті винесена «за дужки» оповіді. Тоді як у Коцюбинського (за наявності схожих образів-маркерів) увесь твір – це очікування і проживання смерті персонажем-батьком на рівні фізичних відчуттів та емоційної катастрофи: «*Оленка вмирає… Ні, се не може бути… Се дико… се безглуздо… Хто її забирає? Кому потрібне її життя?.. Хто може*

[158] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ: Наукова думка, 1988. С. 397.

[159] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «Та пристрасть тепер була набагато сильнішою…».

[160] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «І в ньому заворушилися найдивніші відчуття – ніби якесь вирування, переплетення й кружляння єдиного почуття навколо самого себе, ніби весна й кохання, розгублені й збентежені, шукаючи шлях, зазнавали поразки».

виточити кров мого серця, коли я ще живий… Мою Оленку, мою радість, мою дитину єдину… Ні, не може того бути… не може бути…»[161].

Коцюбинський унаочнює образ смерті у сцені споглядання тіла померлої дитини («*воскове тіло*», «*уже посиніле*», «*спечені уста*», «*скляний погляд напівзакритих очей*», «*мертві уже золоті кучері*»). У цей момент перше (батьківське) «Я» доходить висновку, з яким не хоче миритись: «*Се закон природи*»[162], а друге «Я» (митця) переживає осяяння: «*Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яття письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя… Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість ранить моє батьківське серце…*»[163].

Якщо смерть відкриває для героя Коцюбинського перспективу змиритися зі співіснуванням двох своїх сутностей «батька» і «митця», то в Голсуорсі вона змушує переоцінити власне життя і його мораль. Тому «смерть» у нього не лише «втілення нещасного кохання; розплати; принесення себе в жертву; втрати; горя; каяття»[164], а й «джерело пізнання життя і своєї ідентичності». Оприявлення такої метафоричної формули зближує твори Коцюбинського і Голсуорсі. При цьому український письменник виходить на трагічний оптимізм («продовження життя у творчості»), тоді як англійський – на песимістичний висновок про «згасання» життєвої енергії і символічний «програш» життя перед мистецтвом.

1.5.4. Мотив цвіту яблуні і питання «краси» («творчості»)

Окрім пейзажу, роль формування лірико-філософського підтексту обох новел, але значно більше в Голсуорсі, виконує інтертекст. Якщо ретроспекції, як зазначалося вище, створюють ефект руху в часі, коли персонаж оживлює *власне* минуле, то потужний інтертекст уможливлює «повернення» у *світове* художньо-культурне минуле. Основна його функція – це доповнити любовну (умовно – лінію Еросу) та філософську (Танатосу) сюжетну складову естетичною, яка виражається в роздумах про Красу і творчість.

---

[161] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 398.
[162] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 398.
[163] Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 399.
[164] Див. : Заболотська О. Актуалізатори концепту смерть у новелі Д. Голсуорсі «Цвіт яблуні». *Науковий вісник Херсонського державного університету.* Серія: Лінгвістика, 2018. 32, С. 76–81.

Джерелами інтертекстуальності «Цвіту яблуні» Голсуорсі є художня античність і англійська література. Античний «слід» (а це міфологія, «Іпполіт» Еврипіда) проявляється експліцитно, у цитатах і ремінісценціях. Англійський – переважно імпліцитно на рівні ідей і мікрообразів, як-от: діалог Голсуорсі із творчістю О. Вайлда, Т. Гарді, С. В. Моема.

Завдяки античним ремінісценціям й алюзіям, по-перше, розкривається естетична проблематика твору, по-друге, пересічна історія кохання молодих людей із різних соціальних світів масштабується, піднімаючись до «англійської трагедії». Трагічний ракурс проєктують назва новели як частина рядка з «Іпполіта» Еврипіда, де жанрова приналежність цього твору не залишає варіантів для щасливої розв'язки; і сам рядок «*Цвіт яблуні і золото весни…»* в ролі епіграфа. Так для обізнаного зі змістом давньогрецької трагедії читача формується асоціативне поле, де «краса» поєднується зі «смертю» і «фатумом». Далі у тексті цвіт яблуні – це і образ-пейзаж, і багатозначний образ-символ, і мотив проминальності. Тобто певний інтертекст, завдяки якому психологізм новели «рухається» до філософсько-естетичного узагальнення.

Знання античної спадщини – складова характеристики героя: його освіта і світосприйняття зумовлюють і лист читання (в одному епізоді він з «Одіссеєю» Гомера, в іншому – цитує Еврипідового «Іпполіта», побачений грот нагадує йому про ідилії Феокріта), а і зумовлюють роль античності як дзеркала, куди «зазирає» Ашерст, намагаючись зрозуміти свої почуття і себе самого. Суб'єктивація в прочитанні прецедентного тексту ускладнює тлумачення образу цвіту яблуні. По-перше, він пов'язується з мотивом фізичної краси і молодості: *«If she had long lost the blue-eyed, flower-like charm, the cool slim purity of face and form, the apple-blossom colouring), which had so swiftly and so oddly affected Ashurst twenty-six years ago»*[165].

Тут цікавим є типовий для імпресіонізму ряд зорових образів, «живописних» епітетів, мотив кохання як «раптового» і «дивного» та декадентський мотив «зів'янення». Вважаємо, що так продемонстроване «одивнення» і гра з читачем, бо створюється ілюзія, що темою твору стане історія розчарування у шлюбі.

[165] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «Якби вона вже давно втратила той блакитноокий, квітковий шарм, ту прохолодну, витончену чистоту обличчя й статури, той колір, наче яблуневий цвіт, що так раптово й так дивно вразив Ашерста двадцять шість років тому».

По-друге, образ цвіту яблуні символізує зародження чуттєвості та відчуття прекрасного в душі головного героя. По-третє, пов'язаний з мотивом проминальності людського, але повтору природного буття і вічності мистецтва: *«Life no doubt had moments with that quality of beauty, of unbidden flying rapture, but the trouble was, they lasted no longer than the span of a cloud's flight over the sun; impossible to keep them with you, as Art caught beauty and held it fast»*[166].

Тут виникає паралель із «Цвітом яблуні» Коцюбинського. Цвіт, що облітає за вікнами кабінету персонажа, – страшний, бо нагадує про рано обірване життя доньки, і прекрасний у своїй перспективі повторитись, бо природа вічна. Б. Рубчак наголошує, що «свіжозрізані гілки, здається, вчать письменника тонкому і важкому уроку про життя і смерть, а також про мистецтво та реальність»[167]. І, на відміну від песимістичного фіналу твору Голсуорсі, у Коцюбинського «квітучі яблуні стають каталізатором духовно перспективного майбутнього»[168].

Натомість у Голсуорсі образ яблуні виконує функцію перетворення його на міфотекст: по-перше, яблуня – це сакральний топос, навколо концентруються основні сюжетні лінії (кохання, природа, містика, смерть), по-друге, це образ-вимір моральності персонажів, що «виростає» до метафори райського саду:

«So you do believe in being good?" "Yes, and a sort of atmosphere as of some old walled-in English garden […] all that he had been brought up to feel was clean and good»[169]. Власне, маємо означену Е. Р. Курціусом ситуацію, коли опис природи як місця благоденства, як

---

[166] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «У житті, без сумніву, траплялися моменти, сповнені такої краси, такого несподіваного, нестримного захоплення, але біда була в тому, що вони тривали не довше, ніж хмара, що пролітає перед сонцем; їх неможливо було зберегти, на відміну від мистецтва, яке вловлювало красу й міцно її утримувало».

[167] Rubchak B. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. In Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors. Littleton: Ukrainian Academia Press, 1981. P. 119. URL : https://doi.org/10.1017/s0090599200001744

[168] Rubchak B. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. In Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors. Littleton: Ukrainian Academia Press, 1981. P. 122. URL : https://doi.org/10.1017/s0090599200001744

[169] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «То ти все-таки віриш у добро?» «Так, і в якусь атмосферу, наче в старовинному англійському саду, оточеному стінами […] усе, до чого його виховували, було чистим і добрим».

locus amoenus переходить у зображення саду[170]. Вважаємо, що Голсуорсі поєднав у цьому топосі три традиції: біблійну образність дерева пізнання і райського саду, античний міф про золотий вік у поєднанні з кельтськими уявленнями про яблуню як символ жіночої м'якості, доброти, кохання, але водночас й уособлення потойбіччя. У результаті отримуємо авторський міф про самовигнання з райського саду, бо Ашерсту не вистачило сміливості розпізнати істинне кохання як коштовний дар (плоди яблуні). Або «Цвіт яблуні» – розгорнута метафора про добрі наміри, які призводять до трагедії.

Характерно, що в сцені розмови Ашерста і Роберта Гартона також звучить тема «кельтського» сприйняття краси: Роберт вважає себе нащадком кельтів, тому й більш чуттєвим, на відміну від англійця Френка, який не може оцінити привабливість валлійки Міген уповні. Їхня дискусія про красу нагадує епізод із «Портрета Доріана Грея» О. Вайлда, де обговорюється краса акторської гри Сибілли Вейн. Як і лорд Генрі, Гартон вважає красу вищою за мораль і як новітній Мефістофель провокує Ашерста перевірити цю думку «на практиці»: «*Anyone who wants to truly understand life must not be too sensitive. Starving one's emotional self is a mistake. Every emotion only enriches life*»[171].

Свідченням міжтекстового діалогу вважаю образ привида старого цигана, поява якого віщує смерть. Він відсилає до традиції готичної прози та «нового вікторіанського роману». Цей образ, з одного боку, оприявлює фаталістичні мотиви і корелює з поетикою роману Т. Гарді «Тесс із роду Д'Ербервіллів». З другого боку, є додатковою аргументацією трикутника «Міген – Ашерст – Стелла», в основі якого не лише любовні почуття, а й питання віри. Під впливом розмов зі Стеллою про обов'язок і благочестя, Ашерст замислюється над оцінкою його кохання до селянки в суспільних і християнських координатах. За трагічною іронією долі, втеча Ашерста (як і рішення Енжела покинути Тесс після її зізнання у Т. Гарді), яку він сприймає порятунком для Міген, підштовхне її до самогубства.

[170] Курціус Е.Р. Європейська література і латинське Середньовіччя. Львів : Літопис, 2007. С. 225.

[171] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «Той, хто хоче по-справжньому зрозуміти життя, не повинен бути надто чутливим. Стримувати свої емоції – це помилка. Кожна емоція лише збагачує життя».

Щоб увиразнити полярність Міген і Стелли, у творі знову з'являються античні міфеми «німфа» (Міген) і «Діана» (Стелла). Якщо ферма, де живе Міген, уявляється Ашерсту ідилічною декорацією, то Міген у ній – німфа, за якою полює фавн-Ашерст. При цьому Стелла для нього є Діаною. Так підсвідомо Ашерст виказує своє сприйняття дівчини як «небожительки» відповідно до її соціального статусу, на відміну від Міген. Протиставлення «німфа – Діана» на символічному рівні нагадує антиномію «природа – цивілізація», «діонисійське – аполлонійське». Так Голсуорсі вже вкотре виходить за межі любовної історії і завдяки інтертексту заглиблюється у площину естетичного. Він порушує питання сумірності краси природи і мистецтва. Саме створеній красі (мистецтву) віддає, на його думку, перевагу сучасна людина, бо для неї «There is no blissful tranquillity in a beautiful garden, where 'the colour of the apple tree and the gold of spring' reign, as the marvellous ancient Greek chorus sings in "Hippolytus", there is no attainable bliss in life, no quiet harbour of happiness – nothing that could rival the beauty captured in works of art, a beauty that is eternal and unchanging»[172].

Відтак античний інтертекст виконує ще одну функцію – стає для Ашерста своєрідною мовою самопізнання. Освічений герой співвідносить власний досвід із культурними архетипами, ніби намагаючись упорядкувати суперечливість пережитого за допомогою готових образів і сюжетів. Проте міфологічний код уже не гарантує гармонізації сучасного суб'єкта: означивши Міген як німфу, Стеллу як Діану, себе як фавна, Ашерст не наближається до розуміння власного вибору. Античність, яка в культурній пам'яті зберігає моделі цілісного пояснення людини і світу, у модерному тексті стає радше дзеркалом, у якому герой бачить множинність і суперечливість самого себе.

Життю (справжньому) Голсуорсі протиставляє мистецтво (штучне) як «територію втечі» від хаосу реальності. Можливо, тут перегук із естетикологічним дискурсом, який у своїй творчості розроблятиме С. В. Моем («Театр», «Місяць і мідяки»).

[172] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/ . «У прекрасному саду, де панують «колір яблуні та золото весни», як співає чудовий давньогрецький хор в "Іпполіті", немає блаженного спокою; у житті немає досяжного блаженства, немає тихої гавані щастя – нічого, що могло б зрівнятися з красою, втіленою у творах мистецтва, красою вічною й незмінною».

Отже, інтертекст в ролі обрамлення (від епіграфа до фінальних рядків «Yes, the “colour of the apple tree and the gold of spring” have vanished»[173]) і «подвійного кодування» тексту встановлює вісь «теперішнє» – «минуле» і допомагає виявити прихований зміст тексту. Характерно, що Л. Мосендз саме це підкреслював у Голсуорсі, вважаючи, що письменник «зумів <…> збудувати тривкий і величний міст традиції, що сполучає минулість нації з її будучністю»[174].

Натомість твір Коцюбинського стає в українському письменстві означником зв’язку «теперішнє – майбутнє», бо згодом сам перетворився на інтертекст. Дослідники наголошують, що міжтекстові зв’язки твору специфічні: «Принцип внутрішнього діалогізму закладений у самій композиції твору, який ґрунтується на дихотоміях смислів, що нагадують ефект дзеркала або відлуння»[175]. Тож наступники письменника сприймали його насамперед за найбільшого етичного й естетичного авторитета, а його «Цвіт яблуні» – твором, де порушено проблему роздвоєння людської душі як актуальну в моменти суспільних і моральних випробувань.

Отже, типологічна близькість «Цвіту яблуні» Коцюбинського і «The Apple Tree» Голсуорсі виявляється не лише в спільності мотивів смерті, природи, почуттів і краси або в імпресіоністичній увазі до мінливості внутрішніх станів людини. В обох творах травматичний досвід стає способом перевірки цілісності людського «Я». Смерть Іншого змушує персонажа спрямувати погляд на самого себе і виявити те, що за звичайних обставин залишалося прихованим: суперечність між різними ролями, цінностями, бажаннями і способами самоідентифікації.

Проте художні моделі цієї кризи у Коцюбинського і Голсуорсі різні. Герой Коцюбинського відкриває у власній свідомості співіснування двох «Я» – батька і митця, причому жодне з них не може бути скасоване на користь іншого. Трагізм такого відкриття поєднується з перспективою творчості як можливістю продовження життя і перетворення травматичного досвіду на мистецький. Ашерст Голсуорсі переживає кризу інакше: повернення до минулого руйнує

---

[173] Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/. «Так, “цвіт яблуні і золото весни” зникли».

[174] Мосендз Л. Джон Гелсворси. *Вісник*, 1933. Ч. 3. С. 220–221. URL : http://dontsov-nic.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/Visnyk-1933-03.pdf

[175] Поліщук Я. «І ката, і героя він любив…». *Михайло Коцюбинський: літературний портрет*. Київ : Академія, 2020. С. 292.

версію власної моральної ідентичності, створену ним самим. Якщо для героя Коцюбинського травма відкриває множинність «Я», то для героя Голсуорсі – дистанцію між «Я», яким він себе вважав, і «Я», яке оприявнюється внаслідок переосмислення власного вибору.

Саме тому обидва «Цвіти яблуні» можна прочитувати як художні версії модерної кризи суб'єктності. Людина вже не постає цілісною і тотожною самій собі: самопізнання не усуває внутрішньої суперечності, а лише робить її видимою. Відтак антропологічна траєкторія, окреслена в попередніх параграфах як рух від ідентичності через самовизначення і випробування екзистенційною межею, призводить до ситуації, коли проблематичною стає сама цілісність суб'єкта. Питання «хто я?» не зникає, але відповідь на нього вже не може бути однозначною.

ВИСНОВКИ ДО І РОЗДІЛУ

У розділі простежено формування антропологічної парадигми «ідентичність → криза антропологічного порядку → самовизначення → екзистенційна межа → криза суб'єктності» на матеріалі творів різних літературно-історичних епох – від античності до початку XX століття.

Гомерову «Одіссею», «Царя Едіпа» Софокла та «Енеїду» Вергілія розглянуто як тексти, у яких закладається літературна традиція художнього осмислення ідентичності. В «Одіссеї» та «Енеїді» реалізується оптимістична модель відновленої чи здобутої ідентичності, тоді як у «Царі Едіпі» – трагічна. У Гомера і Софокла домінує проблема індивідуальної ідентичності («хто я?»), у Вергілія – колективної («хто ми?»). Відрізняються й механізми ідентифікації: тілесні маркери й упізнавання в Гомера; руйнування фіктивної ідентичності через набуття знання про себе у Софокла; пізнання спільного минулого і спільне діяння у Вергілія. Відтак «Енеїда» є текстом конструювання національно-імперської ідентичності.

На прикладі «Короля Ліра» Шекспіра простежено трансформацію античної проблеми ідентичності. Ренесансний драматург зосереджує увагу на питанні антропологічної кризи, що набуває у трагедії масштабів катастрофи. Шекспір вибудовує своєрідну ланцюгову модель антропологічної катастрофи: помилка самопізнання → помилка батька → помилка монарха → руйнування родини → делегітимація влади → громадянський хаос → війна →

руйнування цивілізаційного порядку. Проте після деконструкції зовнішньої ідентичності драматург не залишає порожнечу, а випробовує можливість іншої тотожності — тотожності, підтвердженої вчинком, і в такий спосіб окреслює перехід від зовнішньо заданої ідентичності до самовизначення людини через власну позицію.

Якщо в античній літературі людина ще може визначити себе через ім'я, рід, спільноту, пам'ять і діяння, а Шекспір випробовує надійність цих зовнішніх опор, то Бомарше і Квітка-Основ'яненко переводять проблему з площини «хто я / до кого належу?» у площину «яку позицію я займаю щодо світу?». Протагоністи «Одруження Фігаро» Бомарше і «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка самовизначаються щодо соціального устрою і зіштовхуються з проблемою ставлення до чинного соціального договору. Проте моделі такого самовизначення різні: Фігаро вибудовує себе через опозицію до соціального порядку, викриваючи несправедливість станової ієрархії, тоді як Скорик утверджує власну позицію всередині спільноти, апелюючи до моральної норми й необхідності відновлення порушеної справедливості. Тому просвітницьке самовизначення виявляється не тотожним бунтові: воно може реалізовуватися як критика соціального договору або як спроба його моральної корекції.

Франко і Стефаник здійснюють наступний антропологічний поворот, порушуючи питання: «що відбувається з людиною, коли світ уже не дає їй змоги зберігати цілісність власного "Я"?» Після античного суб'єкта, визначеного належністю, ренесансного суб'єкта, який переживає кризу зовнішніх опор ідентичності, і просвітницького суб'єкта, що самовизначається щодо соціального порядку, у творах Франка і Стефаника як авторів доби раннього модернізму окреслюється криза можливості такого самовизначення. Людина вже не просто займає позицію щодо світу – сам світ ставить її в ситуацію, де цілісність «Я» випробовується родиною, соціумом, історією, катастрофою. Творчість Франка і Стефаника означує поріг модерної художньої антропології. У Франка цей поріг ще можна перейти через вибір, відповідальність, солідарність, діяльність; у Стефаника сама можливість такого переходу проблематизується – залишаються мовчання, тіло, пам'ять, втрата, межовий досвід.

У новелах Коцюбинського і Голсуорсі випробування цілісності «Я» переходить у кризу суб'єктності. Травматичний досвід смерті

Іншого стає водночас досвідом самопізнання, який відкриває персонажам суперечливість власної природи. Проте художні моделі цієї кризи різні: герой Коцюбинського усвідомлює співіснування в собі батька і митця, тоді як Ашерст Голсуорсі – невідповідність між уявленням про власну моральність і наслідками зробленого вибору. Традиційна ініціаційна модель при цьому трансформується: проходження через межовий досвід уже не забезпечує набуття нової цілісності, а лише робить власну нецілісність усвідомленою. Відтак питання «хто я?», яке в античних текстах передбачало можливість відповіді через ім'я, походження, тіло, пам'ять і діяння, у модерній прозі перетворюється на питання про саму можливість цілісного «Я».

Таким чином, простежена антропологічна траєкторія засвідчує не послідовну зміну однієї художньої моделі людини іншою, а поступове ускладнення уявлень про людську суб'єктність. Категорії, закладені в античному «словнику» людини, – ідентичність, Інший, тіло, пам'ять, спільнота, простір, відповідальність – не зникають у літературі наступних епох, а змінюють свої функції й конфігурації. Якщо на початку цієї траєкторії вони допомагають людині віднайти й утвердити власну тотожність, то надалі самі механізми ідентифікації піддаються випробуванню, а з наближенням до модернізму дедалі виразніше проблематизується цілісність людської суб'єктності. Тому кризу модерного суб'єкта розглядаємо не як розрив із попередньою антропологічною традицією, а як результат її тривалої трансформації, коли питання про ідентичність поступово переростає в питання про межі самопізнання і можливість цілісності людського «Я».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КОРПУС ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ:

1. Бомарше П.-О. Севільський цирульник, або Марна обережність URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421
2. Вергілій. Енеїда. Київ : Дніпро, 1972. 354 с.
3. Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 400 с.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11
5. Коцюбинський М. Цвіт яблуні. *Твори*. Київ: Наукова думка, 1988. С. 395–402.
6. Софокл Цар Едіп. *Софокл. Трагедії* . Київ : Дніпро, 1989. С. 69–124.
7. Стефаник В. Камінний хрест. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336
8. Стефаник В. Новина. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=339
9. Стефаник В. Сини. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=341
10. Франко І. Лесишина челядь. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3883
11. Франко І. На дні. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3871&page=2
12. Франко І. Сам собі винен. URL : https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3870
13. Шекспір В. Король Лір. Шекспір В. Твори : у 6-ти т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 235—344.
14. Galsworthy J. The Apple Tree. URL: http://www.online-literature.com/john-galsworthy/five-tales/3/

СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ:

15. Бабенко О. Самоцвіти степів полинових. Із спостережень над творчістю видатних земляків. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2012. 226 с.
16. Башманівський О. Особливості комунікативного перекладу трагедії «Король Лір» В. Шекспіра Максимом Рильським. *Літературно-мовознавчі студії.* 2012. С. 22–26. URL : https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/15574
17. Бігун Б. Історія та міф у творах письменника-модерніста (До 120-річчя від дня народження Джеймса Джойса). *Всесвітня література*. 2002. №2. С. 56–59.
18. Василь Стефаник: інтерпретації / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2023. 664 с

19. Василь Стефаник, Іван Франко, Андрей Шептицький у контексті культурно-історичних процесів кінця XIX–XX століть / упор. та наук. ред. Н. Мочернюк, О. Солецького. Івано-Франківськ: ВГЦ «Просвіта», 2020. 320 с.

20. Величковська Ю. Антиколоніальні проблеми соціально-побутових комедій Григорія Квітки-Основ'яненка. *Південний архів.* 2020. №84. С. 8–13.

21. Вільна Я. Історико-літературний контекст творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Київ : Логос, 2010. 202 с.

22. Гальчук О. «Інший» у Бомарше і Г. Квітки-Основ'яненка: особливості авторських репрезентацій. *Ідентичність: текстуальні виміри* [кол. монографія]. Івано-Франківськ : видавець Кушнір Г. М., 2021. С. 10–26.

23. Гальчук О. «Король Лір» Вільяма Шекспіра як трагедія антропологічної кризи. *Modern Philology* 2026. *№6. С. 41-49.* URL :https://journals.onmu.in.ua/index.php/modernphilology/article/view/643.

24. Гальчук О. Питання ідентичності в античній літературі: «Хто я?" і "Хто ми? у творах Гомера, Софокла і Вергілія. Modern philology: Theory, History, Methodology. Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», P. 343–364. URL : http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/454/12222/25537-1

25. Гальчук О. Трансформація Франкової художньої моделі людини в новелістиці Василя Стефаника. *Veda a perspektívy*. Praha, České republika, 2026. №8(63). С. 423—437. URL : *https://doi.org/10.52058/2695-1592-2026-8(63)-423-437*

26. Гантінґтон С. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку. Пер. Н.Климчук. Львів : Кальварія, 2006. 474 с.

27. Гатчінсон Д., Сміт Е. Що таке етнічність. *Гатчінсон Д., Сміт Е. Націоналізм:* Антологія. 2-ге вид. Київ : Смолоскип, 2006. 684 с.

28. Гнатюк М. Василь Стефаник у польсько-українському діалозі. *Народознавчі зошити.* 2021. № 3 (159). С. 700–708. URL : https://nz.lviv.ua/2021-3-20/

29. Заболотська О. Імпліцитні смисли концепту кохання в новелі Д. Голсуорсі «Цвіт яблуні». *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки.* Філологічні науки. Мовознавство, 2012. 23, С. 52–56.

30. Заболотська О. Актуалізатори концепту смерть у новелі Д. Голсуорсі «Цвіт яблуні». *Науковий вісник Херсонського державного університету.* Серія: Лінгвістика, 2018. 32. С. 76–81.

31. Зимомря М., Бродська О. Тематична спорідненість прози Ю. Коцюбинського та А. Шніцлера. *Наукові записки*. 2009. Вип. 85, С. 169–178.

32. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ : Альтернативи, 1999. 392 с.

33. Козловець М. Ідентичність: поняття, структура і типи. *Вісник Житомирського державного університету*. 2011. Випуск 57. С. 3–9. URL : http://eprints.zu.edu.ua/5227/1/vip_57_1.pdf

34. Колесник О. Шекспірівський «Король Лір»: «космічні» цінності. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття*: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ - Одеса, 28-30 квітня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 224 – 226. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/ZBIRKA_Mystetska_osvta_v_kulturnomu_prostor_Ukrainy_KhKh_stolttia_2015.pdf

35. Колесник О. Феноменологічна редукція як принцип побудови тексту «Короля Ліра» В. Шекспіра. *Феноменологія і мистецтво*. Щорічник Українського феноменологічного товариства, 2002-2003. Київ : Видавництво ППС-2002, 2005. С. 93 – 102.

36. Колесник О. Художня інтерпретація міфологічних мотивів у «Королі Лірі» В. Шекспіра. *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 10 – 15.

37. Кравцова М. Переклади монологу Короля Ліра з однойменної трагедії В. Шекспіра: фоносемантичні та просодичні аспекти**.** *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2016. № 6 (331). С. 216-221. URL : https://web.archive.org/web/20210718020036/https://rgf.vnu.edu.ua/index.php/rgf/article/download/191/190

38. Кузнєцов Ю. Михайло Коцюбинський і класичний психоаналіз (елементи когнітивної поетики). Київ: Либідь, 2018. 160 с.

39. Курціус Е.Р. 2007. Європейська література і латинське Середньовіччя. Львів : Літопис, 752 с.

40. Лебединська І. Ідентичність і культура. Досвід психологічної інтерпретації. Київ : Золоті Ворота, 2012. 278 с.

41. Лімборський І. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації. *Всесвіт*. 2010. №9 – 10. С. 247 – 251.

42. Луцик Н. Художня деталь як засіб створення психологічного портрету в творах М. Коцюбинського «Харитя» та Гі де Мопассана «Сімонів татко». *Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації*, 2015. С. 256–260.

43. Луцик Н. Типологія імпресіоністичного пейзажу в новелах М.Коцюбинського “Цвіт яблуні» та Мопассана «Місячне сяйво». *Парадигма sacrum&profanum у літературі та культурі*. Дрогобич: Посвіт, 2010. С. 102 – 109.

44. Маринчак В. Інтенційно-екзистенційна катастрофа як аксіологічний виклик пізнього Ренесансу. *Ренесансні студії.* 2018. Вип. 29-30. С. 168-184. URL : http://www.rs-journal.kpu.zp.ua/archive/29-30-2018/29-30_2018.pdf

45. Матюшкіна Т. У ритмі життя природи: «Імпресіоністичні ефекти» в зображенні світу природи Михайлом Коцюбинським і Кнутом Гамсуном. *Феномен Михайла Коцюбинського у художніх вимірах українства*. Чернігів, 2009. С. 78–82. URL: https://library.vspu.edu.ua/vistavki/kocubinskiy/publik_pro/material/konf1.pdf

46. Мегела І. До проблеми інтерпретації міфу міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі. URL : http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211

47. Міллер О. Модуси ідентичності в художній прозі мистецького українського руху. Автореф. дис. … канд. філ. н. за спец.: 10.01.06 «Теорія літератури». Львів. нац. у-т ім. Івана Франка. Львів, 2018. 20 с.

48. Мосендз Л. Джон Гелсворси. *Вісник.* 1933. Ч. 3. С. 220–221. Available from: http://dontsov-nic.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/Visnyk-1933-03.pdf

49. Мудрескул Ю. Кнут Гамсун і Михайло Коцюбинський. *Історичний досвід і сучасність*. 2019. № 36. С. 80–82.

50. Ніколова О. Варіативні різновиди комічних псевдоморфних персонажів української драматургії І пол. XIX ст. у контексті європейської традиції. *Вісник Запорізького національного університету*. 2015. №2. С. 91–102.

51. Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби. Львів, 2009. 262 с.

52. Подлісецька О.О. «Камінний хрест» В. Стефаника та «Міф про Сізіфа» А. Камю: екзистенційні виміри. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Сер.: Філологічні науки. 2014. №1(7). С. 94–98. URL : https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2014/1/12.pdf

53. Поліщук Я. «Тіні забутих предків»: від повісті до кінофільму. *Науковий вісник Ужгородського національного університету,* 1(29), 2013. С. 142–146.

54. Поліщук Я. «І ката, і героя він любив…»: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: Академія. 2010. 304 с.

55. Поліщук Я. Наслухуючи «музику сфер»: поетикальні паралелі творчості Михайла Коцюбинського та Кнута Гамсуна. *Слово і час,* 2010. №12, С. 53–67.

56. Радченко О. «Цар Едип» Софокла в іманентній інтерпретації Еміля Штайґера. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2021. №1(21). С. 29–37. URL : https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2021/1/3.pdf DOI: 10.32342/2523-4463-2021-1-21-3

57. Ребрій О., Данілова О. Як Шекспір гнівається українською: стратегії відтворення інвективів у перекладі трагедії «Король Лір» В. Шекспіра**.** *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2020. №91. https://doi.org/10.26565/2227-8877-2020-91-16

58. Реутова М. Проблема неперервної ініціації в епосі Гомера: Одіссей як герой-трикстер. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2018. №26. С. 133–142. DOI: https://doi.org/10.31558/2308-1902.2018.26.11

59. Рябчук М. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Слово і час. 2006. №15. С. 863-872.

60. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Київ : Основи, 2001. 854 с.

61. Трохимчук О. Софокл та його трагедія контрасту «Цар Едіп»: вектори інтерпретації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія. 2019. №42. Том. 2. С. 137—140. URL : http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v42/part_2/36.pdf DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.42.2.34

62. *Трофименко В.* Український Тартюф у спідниці («Ясновидящая» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та традиції західноєвропейського класицизму). *Слово і час*. 2000. № 6. С. 54 – 57.

63. Франко І. Про театр і драматургію. Київ: Наукова думка, 1957. 239 с.

64. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 293–337.

65. Чик Д. Галлофобія як історичний контекст: imago французів у пізній прозі Г. Квітки-Основ'яненка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Т. 2. №32. 2020. С. 134 – 139.

66. Шагар В. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків : Прапор, 2007. 640 с.

67. Шевченко В., Шарова Т. Еміграція в художньому просторі XX ст.: Василь Стефаник & Іван Франко. *Українські студії в європейському контексті.* №3. 2021. С. 365–372. URL : http://obrii.org.ua/usec/storage/article/Shevchenko_2021_365.pdf

68. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. 496 с.

69. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія. *Слово і час.* 2008. №12. С. 56–66.

70. Annable T. Do the characters of the *Aeneid* have free will? URL : https://www.academia.edu/5226250/Free_will

71. Armstrong K. A Short History of Myth. Edinburgh : Canongate Books Ltd, 2018. 176 p. URL : https://ia801900.us.archive.org/22/items/KarenArmstrongAShortHistoryOfMyth/Karen%20Armstrong%20A%20Short%20History%20of%20Myth.pdf

72. Bonnard A. Greek Civilization. Vol. 1 : From the Iliad to the Parthenon. NY: The Macmillan Company, 1954. 320 p. URL : https://archive.org/details/GreekCivilizationFromTheIliadToTheParthenonVol1

73. Duckworth G. E. Fate and Free Will in Vergil's Aeneid. *The Classical Journal*. Vol. 51. No. 8. 1956. P. 357–364.

74. Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare. Chicago, 2005. 332 p.

75. Freccero J. Dante: The Poetics of Conversion. Harvard University Press. 1986. 322 p. URL : https://www.google.com.ua/books/edition/Dante/Bobx-kv6_KIC?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:"John+Freccero"&printsec=frontcover

76. Halchuk O. «Apple Blossoms» and «The Apple Tree»: Two Perspectives. Typological and Ideological Similarities in Short Stories by Mykhailo

Kotsiubynsky and John Galsworthy. Respectus Philologicus, 38(43). 2020. P. 150 – 162. https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2020.38.43.64

77. Kettle A. From Hamlet to Lear. In A. Kettle (Ed.), *Shakespeare in a Changing World* (pp. 146–171). London: Lawrence & Wishart, 1964. Pp. 146—171.

78. Minenko O., & Dyadyushenko O. The Ukrainian context of the tragedy «King Lear» by William Shakespeare (based on translation of M. Rylsky). *Англістика та американістика: збірник наукових праць*. 2017. №14. С. 95—102.

79. Rubchak B. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. In Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors. Littleton: Ukrainian Academia Press, 1981. pp. 78–127. URL : https://doi.org/10.1017/s0090599200001744

80. Wiliamson M. Vergil's Aeneid: The Cornerstone of Roman Identity. *Tenor of Our Times*. 2019. Vol. 8, Article 18. p. 159–171. URL : https://scholarworks.harding.edu/tenor/vol8/iss1/18

РОЗДІЛ ІІ.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

Другий розділ присвячений трансформаціям художньої антропології в літературі ХХ століття. Якщо в попередньому розділі було простежено становлення й поступову кризу суб'єкта через питання ідентичності та самовизначення «хто я?» / «хто ми?», то в літературі ХХ століття дедалі виразніше актуалізується інше питання – «ким я залишаюся в ситуації випробування?».

Послідовність параграфів цього розділу підпорядковується не так календарному принципу, як антропологічній логіці: межове тілесно-екзистенційне випробування → морально-творче самовизначення → випробування інакшістю → випробування злом і владою. Простежуємо рух від модерністської інтерпретації людини, яка переживає фізичну й духовну нестачу, через осмислення модерного суб'єкта і митця та статусу Іншого – до аналізу суспільства, яке погоджується на дегуманізацію людини й тим самим виявляє власну цивілізаційну кризу. У цьому сенсі обраний для аналізу корпус охоплює поезію Артюра Рембо, Павла Тичини, Максима Рильського і Миколи Зерова; твори Роберта Луїса Стівенсона і Віктора Домонтовича, об'єднані зверненням до постаті Франсуа Війона; художньо-психологічні студії Джона Стейнбека і Галини Пагутяк; твори-попередження Томаса Манна і Пера Лагерквіста. Їх аналіз демонструє рух від приватної антропології до антропології цивілізаційної.

У 2.1 людина випробовується голодом, спрагою, фізичною і духовною нестачею. Уже початок параграфа переводить гастрономічну проблематику в антропологічну: голод і спрага включені в модерну «естетику страждання» і розглядаються як форми екзистенційного досвіду. Переосмислення голоду і спраги як інтелектуально-духовних потреб засвідчує формування образу людини, яка в суспільному хаосі й катастрофі намагається зберегти внутрішню цілісність.

Аналізові творів Роберта Луїса Стівенсона «Ночівля Франсуа Війона» і Віктора Домонтовича «Франсуа Війон» присвячено

параграф 2.2. Їх інтерпретовано не лише як різні версії художньої біографії Війона, а і як дві моделі історичної свідомості. Перша – історико-психологічна й екзистенційна – зосереджена на внутрішній суперечливості людини та її поведінці в межовій ситуації. Друга – інтелектуально-історіософська – осмислює постать поета як культурний код епохального зламу та інструмент рефлексії над історією культури.

У параграфі 2.3 окреслено концептуальний характер «особливих» персонажів як художніх моделей Іншого у творах американського прозаїка Джона Стейнбека й української письменниці Галини Пагутяк. Проаналізовано засоби художнього конструювання таких образів у творах «Про мишей і людей», «Потонула душа» та «Потонулі в снігах». Автори намагаються дати відповідь на питання «що залишається людським у людині, яка не відповідає нормативній моделі?».

У параграфі 2.4 проаналізовано дві авторські моделі творів-попереджень, де людина постає перед обличчям потенційного суспільного краху. У Лагерквіста алегорична постать Ката персоніфікує механізм влади, уґрунтованої на нормалізації насильства і страху. Натомість у Томаса Манна механізм зла має інтелектуально-психологічний характер. Чіполла втілює харизматичного маніпулятора, який підкорює натовп завдяки сугестії, театральності та демонстративному приниженню. Таким чином, обидва твори виступають художніми моделями культурної діагностики й виконують превентивну функцію, притаманну творам-попередженням.

Отже, спільним проблемним полем усіх параграфів розділу є антропологія випробування. У літературі XX століття людина постає перед фізичною та духовною нестачею, необхідністю морального самовизначення, досвідом інакшості, тиском влади й зла. Відтак питання про людину переноситься з площини самоідентифікації у площину збереження людського в ситуаціях, які загрожують фізичній, моральній чи духовній цілісності особистості. Рух від індивідуального досвіду до цивілізаційної кризи визначає антропологічну логіку розділу.

2.1. ЛЮДИНА В СИТУАЦІЇ ВИПРОБУВАННЯ: ПОЕТИ ДОБИ МОДЕРНУ ПРО ГОЛОД І СПРАГУ

2.1.1. Голод і спрага як форми антропологічного досвіду

Аналізуючи різноманітні явища культури другої половини XIX ст., польський дослідник-психіатр К. Імелінський справедливо зауважував, що іманентною рисою літератури цього періоду є естетика страждання[176]. І дійсно: важко знайти твір тієї доби і далі (особливо модерного дискурсу), де імпліцитно чи експліцитно не оприявнювався б мотив страждання як екзистенція сучасної людини і насамперед митця. Його художня активність у текстах письменників порубіжжя, вважаю, тісно пов'язана із виразним тяжінням проєкту модерну до витворення власної естетики страждання як видовища. Такі мистецькі інтенції значною мірою були спровоковані, по-перше, потребою запропонувати нову релігію, адже «Бог умер!». На позір це виявляється оновленим християнством, позаяк саме воно зробило знаряддя тортур – хрест – своїм основним символом, а страждання – фундаментальним концептом: і як невід'ємну частину земного людського буття, і як засіб удосконалення душі, і її можливу перспективу в потойбіччі. По-друге, ураховуючи театралізацію, властиву християнській обрядовості, та перформанс модерну як одну з його естетичних домінант, стара-нова філософія страждання набуває, окрім буквального, виразного ігрового характеру і форми самопрезентації персонажа або ліричного героя літератури цього періоду.

У цьому контексті голод і спрага набувають особливого антропологічного значення, оскільки репрезентують один із первинних досвідів людської нестачі. Вони безпосередньо пов'язують тілесне й екзистенційне: випробовуючи межі фізичного існування, людина водночас опиняється перед необхідністю морального, духовного чи творчого самовизначення. Тому гастрономічний код у літературі модерну цікавить нас насамперед як один зі способів художнього моделювання людини в ситуації випробування.

Синтез літературних і позалітературних чинників зумовив поліваріативність художніх маркерів страждання в модерністських творах. В умовній типології цих образів, які асоціюються передусім

[176] Imielinski K. Przedmowa. *von Sacher-Masoch L. Wenus w futrze*. Łódź : «ResPolon», 1989. S. 3 – 9.

із такими проблемно-тематичними комплексами, як тілесно-фізіологічний («хвороба – здоров'я», «голод – ситість»), психо-емоційний («горе – радість»), соціально-політичний («війна – мир»), трансцедентно-містичний («пекло – рай») і філософсько-екзистенційний («смерть – життя», «Танатос – Ерос»), особливе місце посідають концепти голоду і спраги – чи не найдавніші з-поміж тих, що транслюють мотив сукупності «вкрай неприємних, обтяжливих або болісних відчуттів живої істоти, при яких вона відчуває фізичний і/або емоційний дискомфорт, біль, стрес, нестерпні муки»[177]. Як частина «гастрономічного» комплексу, вони, закріпившись у фольклорно-міфологічних текстах, як, наприклад, у бажано-фантастичному казковому образі скатертини-самобранки як гарантованого рятівника від недоїдання чи в експресивно-символічному образі Голоду – одного з вершників Апокаліпсису, із давніх-давен побутують у світовій літературі.

Як і власне гастрономічні, образи нестачі (відсутності) їжі і питва, вповні відображають національні традиції не тільки прагматичного аспекту, як-от приготування, споживання тощо, а і ритуально-символічного, світоглядно-художнього функціонування їх у культурі. Їжа, як підсумовував А. Вірляхер, «була особливим екзистенційним джерелом бажань і страждань людей, означала насолоду й викликала відразу, сприяла спільництву та індивідуації, викликала війни та мир, була знаком любові та ненависті, віддзеркалювала бідність та матеріальний достаток, слугувала інтегралом буднів та свят, фігурувала як інструмент панування та соціалізації, медіум та експериментальне поле чуттєвого, соціального та естетичного досвіду й палких бажань. Не в останню чергу їжа також завжди була засобом пізнання, що, крім історії свят та мистецтв, особливо поетичної літератури чи образотворчого мистецтва, увиразнюють численні міфи, у яких, як у біблійній розповіді про гріхопадіння, їжа та пізнання поєднані між собою своїм походженням»[178]. Тож употужнені авторськими інтерпретаціями в діалозі з ідейно-естетичними концепціями певної літературної доби художні маркери на позначення відсутності (нестачі) їжі і питва піднімаються до універсально-значимих.

---

[177] Страждання. Академічний словник української мови: в 11-ти т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 9. С. 748.

[178] Wierlacher A. Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Berlin : Akademischer Verlag, 1993. S. 5.

Творчий досвід знакового поета французького модерну Артюра Рембо і представників українського модерну Павла Тичини, Миколи Зерова і Максима Рильського щодо функціонування в них художніх концептів голоду і спраги видається в цьому сенсі особливо цікавим. Зокрема, якщо зіставити два різних – за приналежністю до національно-літературної традиції і етапів становлення модерністської естетики і художньої практики – варіанти їхнього прочитання, де, незважаючи на різницю, спільною виявиться мотивація створити місткі образи-концепти. Тобто запропонувати багатозначні словесні виклади теми, що, за О. Потебнею, «вносить ідею законності, необхідності, порядку в той світ, яким людина оточує себе і який їй судилося приймати за дійсний»[179]. А відтак створити образи, які навіюють цілісне відчуттєве, емоційне та інтелектуальне враження, що дає змогу переводити предмет, поняття чи явище з плану об'єктивного, реального, відчуттєвого у план суб'єктивний, духовний, містично-настроєвий.

Тлумачення образів голоду і спраги корелює з критичним дискурсом гастрономічних образів — food studies, у межах якого їжа осмислюється як соціальний, культурний і символічний феномен. Проте в обраному антропологічному ракурсі важливим є насамперед перетворення фізіологічної потреби на художній знак людського самопочуття. Порівняльний аналіз творів Рембо, Тичини, Зерова і Рильського дає змогу простежити, як голод і спрага набувають значення фізичного, соціального, духовного і творчого випробування людини модерної доби.

2.1.2. Голод і спрага в антропології страждання Артюра Рембо

Для раннього модернізму, який репрезентуватиме творчість Рембо, визначаємо кілька тенденцій в інтерпретації теми голоду і спраги. Це, по-перше, подальший розвиток соціально-трагічного тлумачення цієї теми, активно опрацьованої в усій західноєвропейській літературі з другої половини XIX ст. Достатньо згадати, як в англійській літературі «голодні сорокові» на кілька наступних десятиліть визначили однією з обов'язкових тем страждань через нестачу їжі в зображенні життя соціальних низів. У

[179] Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. С. 261.

вікторіанській літературі, зазначають дослідники, тема одержимості їжею, де голод (рушій сюжету багатьох романів), що стає загрозою для всіх прошарків населення, має виразний характер і оприявлюється у двох варіантах: голоду жалюгідного і голоду небезпечного. Останній мав на меті викликати в читача передусім скорботу і співчуття до тих, хто позбавлений елементарної можливості для виживання (твори Ч. Дікенса, В. Текерея, Е.Гаскелл, Ш.Бронте та ін.). Так само і у французькій літературі з її ренесансною традицією зображення гастрономічних надмірностей як утвердження повноти життя, культу тілесності, вияву свободи і заперечення аскетизму (що чи не найповніше виявилося в темі раблезіанських бенкетів), тема голоду набуватиме особливого трагічного звучання. Уже в пізній творчості романтиків, зокрема у В. Гюго, «голод» стає певним синонімом «космічної несправедливості»: у його «Знедолених» (у «сучасній Євангелії» за власним визначенням автора) хресний шлях головного героя Жана Вальжана розпочинається з крадіжки буханця хліба для голодних племінників, за що він був покараний п'ятьма роками каторги, які перетворилися на дев'ятнадцятирічне ув'язнення. Саме голод змушує Фантіну продавати своє тіло, але це не рятує її доньку Козетту від недоїдання і знущань, яких вона зазнає в родині шинкаря Тенардьє. Водночас пережитий персонажами голод – це певна відправна точка їхнього руху до морального абсолюту – милосердя Вальжана, материнського подвигу Фантіни і любові Козетти, що відповідало сповідуваним автором ідеям християнського соціалізму. У реалістичній традиції, особливо у творах Бальзака, крізь призму антиномії «споживання – не споживання їжі» аналізується соціальний аспект сучасного авторові суспільства, що став заручником матеріального. На подібну тенденцію в інтерпретації образів голоду, вказувала свого часу М. Дуглас, наголошуючи, що «категорії продуктів харчування кодують соціальні події»[180]. До такого кодування звертається і Рембо, у якого «голод» – це знак сучасного авторові суспільства і переконлива підстава для винесення йому власного «вироку».

Загалом, вважаю, що гастрономічна палітра у творах Рембо злютована, по-перше, із конкретно-реалістичних епізодів споживання чи нестачі їжі як покликання на соціальний та автобіографічний контекст, і, по-друге, на рівні абстракцій – з мотиву

[180] Douglas M. Deciphering a meal. *Daedalus. Journal of American Academy of Arts and Sciences*. 1971. ғ 101. S. 61.

їжі як лакмусового папірця реального змісту суспільних взаємин (у тім числі і «творча особистість і суспільство») у теперішньому, і в минулому. У зв'язку з цим непоодинокі у віршах Рембо сцени голодного дитинства. Так, у циклі «Новорічні подарунки сиріт» образ їжі (солодощів) поет включає до символічного списку, який не тільки асоціюється зі святом, а є складником концепту «сімейна ідилія», втраченої дітьми-сиротами:

Прекрасний ранок їм пообіцяв дарунки.
Бо дітям уночі приснилися пакунки.
В них кожен наяву побачив конфетті,
Прикраси, іграшки, цукерки золоті,
Що нібито в танку крутилися гучному.
Вони щезали і з'являлися потому.
Ой як же радісно схопитись ласуну
Й покласти під язик цукерку льодяну,
Коли ти заспаний і голова кошлата,
А очі сяючі, як на великі свята.
Босоніж можеш ти зробити свій пробіг
До батьківських дверей і прочинити їх.
А там на тебе ждуть вітання й подарунки.
Там навіть пестощі дозволені й цілунки[181].

А у вірші «Зачаровані» малі сироти спостерігають за роботою пекаря, і споглядання хліба зачаровує їх. Різдвяний вечір, випікання хліба («*Їм чути, як печеться тісто, / Як пекар пісню бадьористо / Затяг стару. <...> Коли для когось на святвечір / Багато навиймають з печі / Пухких пасок, / Коли з-під чорної бантини / Співають запашні скорини / Та цвіркуни*»[182]) утворюють символічну мозаїку «відродження», «поверненням» з пекла: «*Повіяло життям із поду. / Так не раділи в лахах зроду / Ніде вони*»[183].

Образ їжі, зокрема хліба як соціального маркера, підсилює сатиричний зміст твору «Злидарі в соборі». Серед усіх «їстівних» образів поет обирає саме хліб, адже в соціальному сенсі його наявність для селян і бідних верств населення упродовж століть означала можливість жити. Тож образ хліба як найвиразніший і

[181] Рембо А. Новорічні подарунки сиріт. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm
[182] Рембо А. Зачаровані. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm
[183] Рембо А. Зачаровані. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

найбільш значущий атрибут гастрономічного комплексу асоціюється в Рембо з найбільшим благом, де в одному ряді із зоровим образом (*хлібина*) з'являється нюхові, із яких один відсилає до релігійного контексту («*запах свіч*»), а другий – до гастрономічного («*пахощі хлібини*»):

Вдихнувши запах свіч як пахощі хлібини,
Мов биті пси, що не підводять голови,
Вони Всевишньому й патрону щохвилини
Проказують смішні та вперті молитви» [184].

Неохайність при споживанні їжі, «підмічена» Рембо разом із називанням традиційної страви для бідняків, теж стає знаком злидарства і приналежності до соціальних низів: «*і груди в цих жінок забруднені від супу, / Благання лиш одне застигло на очах…*»[185]. Естетично непривабливі образи напівголодних молільниць покликані насамперед транслювати антиклерикальний зміст твору, авторський акцент на лицемірстві церкви, на неприйнятті релігії як форми суспільної облуди. Аналогічне завдання виконує «гастрономічне» порівняння у вірші з іронічною назвою «Праведник», увиразнюючи сатиричний образ церковника-ханжі: «*Пов'язкою неслави / Він горло замотав, лице перекосив, / їдкий, як цукор, що попав на зуб дуплавий*»[186].

Проблема нестачі їжі не раз набувала у Франції державних масштабів, спричиняючи заворушення і повстання. Досить згадати сумнозвісну фразу, яку приписують королеві Марії-Антуанетті, коли на повідомлення про те, що парижани голодують, нібито зауважила: ««У них немає хліба? Тоді нехай їдять тістечка». І цей неприхований цинізм став останнім поштовхом у збуренні Великої французької революції. Важко уявити, що Рембо з його гіпертрофованим відчуттям недосконалості світу і потреби бунту міг би оминути у своїй творчості тему революції. У його ліриці потужною є не лише тема побаченої на власні очі Паризької комуни, яка зіграла роль водорозділу між двома – наслідувально-неокласичною і символістською – творчими іпостасями митця, а й революції 1789 року. Щоправда, у вірші «Коваль» немає згадки про легендарну

[184] Рембо А. Злидарі в соборі. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm
[185] Рембо А. Злидарі в соборі. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm
[186] Рембо А. Праведник. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

фразу, але гастрономічні образи витворюють метафоричний зміст цього твору, де поряд з історичним сюжетом (останні хвилини життя Людовіка XVI, якому паризький коваль вдягає перед стратою червоний ковпак) запропонована поетична версія пронизаного ненавистю і зневагою до монарха монологу паризького ремісника. Революція для нього – це сп'яніння від передчуття свободи («*Ми по Парижу йшли в забрудненім манатті / Й уперш себе людьми відчули. Бліднуваті. / Ми, сір, були хмільні від сильних устремлінь»*[187]), а жорстокість народного гніву цілком справедлива, бо королівська влада – це, вважає коваль, «заварена» на сумнівних законах безкарність. Він вдається до цікавої метафори приготування страви, яку король «згодовував» своєму народові:

Закони вміючи зварити на вогні,
Рожеві рішення приправити в горнятках
І викроїти щось для втіхи на податках,
Собі затиснуть ніс, зустрівши нас, вони.
Бо вигляд наш для виборних брудний!
Тепер їм нічого боятись, крім багнетів.
Доволі з їхніми дурницями кисетів,
І ненажер божків, і остогидлих страв,
Яких, королю, ти для нас приготував.
Тоді жорстокими ми стали мимоволі,
Почавши і хрести трощити, і престоли[188].

Тут доречно буде згадати і античний інтертекст цієї метафори: у суспільно-політичній комедії Аристофана «Вершники» герой на ім'я Ковбасник бореться за посаду улюбленця Демоса (промовиста алюзія на вибори до народних зборів в Атенах) і вихваляється, що добре знається на політиці, бо це схоже на приготування ковбаси, де смак неякісного м'яса перебиває надмір спецій і спосіб подачі. У такому діалозі Рембо з художньою традицією визначаються і змістові, і формальні чинники його індивідуально-поетичного стилю.

У контексті осмислення поетом-символістом гастрономічних образів цікаво звернути увагу на таку художню деталь, як *гикавка*. Рембо виходить за межі конотації «фізичної реакції організму», а в супроводі з іронічною інтонацією перетворює на знак тілесного-

[187] Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm
[188] Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

духовного пересичення як оцінної характеристики аморальності аристократії і заможних буржуа, як неприйняття їхнього способу життя. Так, у вірші «Вкрадене серце», де на тлі питомого для романтизму і неоромантизму протиставлення «побутового, тілесного як бездуховного» і «ідеалістичного як духовного» ліричний герой (образ *вкраденого серця*) очікує «реакції» на себе чужого, виразно філістерського середовища, про що сигналізувати має… гикавка: «*О серце бідне, дай пораду, / Коли зжують вони тютюн / Й почнуть ікати до упаду / Що далі?*»[189]. Так само і в «Паризькій оргії» – своєрідній поетичній кульмінації сатиричної поезії Рембо – зневага до королівської аристократії висловлюється в закликах «*Крадіть! Жеріть!*» та образах-деталях: «*За королеву тост! Яка сідниця в неї! / Вслухайтеся лише, як гикавка звучить!*»[190]. Імовірно, тут маємо іронічно-пародійний варіант «Хліба і видовищ!» як життєвих вартостей філістерів незалежно від їхнього походження та конвергенцію історичних персонажів – імператриці часів Великої французької революції Марії-Антуанетти і сучасної Рембо імператриці Євгенії – в художньому образі *королеви*.

Отже, фізичний голод у Рембо виявляється не лише соціальним маркером, а й антропологічним випробуванням, яке оголює справжню природу суспільних відносин. Нестача їжі перевіряє людину і соціум на здатність до співчуття, справедливості й солідарності, тоді як пересичення стає знаком моральної нечутливості. Відтак опозиція «голод – ситість» набуває значення опозиції двох способів людського буття.

Другою тенденцією в інтерпретації Рембо гастрономічних образів є художнє тлумачення їжі «тотальним суспільним феноменом». У цьому феномені, за М. Моссом, «знаходять своє вираження не лише всі види соціальних установ (релігійні, правові та моральні, економічні тощо), а й естетичні феномени»[191]. Поєднуючи автобіографічні мотиви з «гастрономічним текстом», Рембо окреслює образ «провінція» у вірші «В “Зеленому шинку”»: ліричний герой замовляє звичні для рідного поетові Шарлевіля страви («*І вже в Шарлеруа, / В «Зеленому шинку» замовив я*

[189] Рембо А. Вкрадене серце. Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

[190] Рембо А. Паризька оргія. Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

[191] Mauss M. Die Gabe: Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1968. S. 18—19.

тартинки / І шинку, що якраз ще теплою була <…>»), і саме вони відроджують його відчуття гармонії і повноти життя: «*Я себе відчув блаженним, / Коли шинкарочка <…> До мене сміючись, на таці з візерунком / Тартинки принесла та декілька шматків / Рожево-білого окосту й часничину. / І подала мені великий дзбан, де піну / Пригаслий сонячний промінчик золотив*»[192]. У цьому видається «слід» традиції сентименталізму, коли гастрономічні мотиви ставали маркерами звичного, привабливого у своїй простоті життя і частиною ідилічного образу. У поета-символіста, вважаємо, вони витворюють і антиномію «Париж – (рідна) провінція» як «чужий – свій».

Наповнення Рембо образів їжі символічним значенням корелює зі світовою літературною традицією і водночас формує властиві французькому символізму риси: вивільнення безсвідомо-інтуїтивного, емоційно-настроєвого і пошуки засобів його неопосередкованого вираження – сугестивного слова, що навіює настрої, переживання, душевні стани, та входження метафізики як умонастрою, душевного стану, утіленням якої стає символ. Особливістю французького варіанту символізму є те, що невідчутне не є «потойбічним» – це ідеї, абстракції, універсалії, передчуття, осяяння, конденсації духовних і душевних станів. Так, до «питної» і «їстівної» епітетики Рембо звертається і у своїй інтимній ліриці: моменти щастя і повної гармонії коханців він порівнює зі шляхетним напоєм («*Поллється, начебто шампанське, / Твій сміх дзвінкий*»), смак отримує і тіло коханої («*Ти, сміючись до мене масно, / Даси відтак / Мені співати, – гарне пасмо, – / Твій дивний смак / Малиновий і полуничний*»[193]) у вірші «Нінин одвіт». Пристрасний поцілунок у поезії «Перший вечір» – це втамування спраги («*І ніжні щиколотки спіхом / Поцілував їй спрагло я*»[194]), а «легкість» любовних стосунків сімнадцятирічних закоханих у вірші «Роман» посилюється образами «дитячо-підліткових» напоїв – лимонаду і пива. Таким чином Рембо продовжує традицію від античних поетів і до найближчих у часі авторові співвітчизників, наприклад, Ш. Бодлера (*«І голова моя, сп'яніла од кохання»* (вірш «Волосся») чи

[192] Рембо А. В «Зеленому шинку». Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

[193] Рембо А. Нінин одвіт. Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

[194] Рембо А. Перший поцілунок. Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

«*Тече! Я п'ю вино Богеми Гірке, прозоре, / і щоб померла в серці темінь, посію зорі!*» (вірш «Змія танцює»)), транслювати тілесну образність в емоційно-чуттєву площину.

У вірші «Що поетові кажуть про квіти» Рембо, розмірковуючи про сучасну йому культуру, формулює вибір, перед яким опиняється: служити мистецтву (це уособлює ціла низка флористичних образів) чи власному шлунку, зводячи цю метафору до так би мовити городньої практики: «*Отож римуй найкращу з тем: / Про ґанджу картоплі молодої*»[195]. У цьому контексті їжа (*картопля*) стає метафорою бездуховності й неприйнятної для Рембо «утилітарної» естетики.

Проте антропологія голоду в Рембо не вичерпується соціальним виміром. Перенесення гастрономічної образності у сферу кохання, творчості й мистецького самовизначення засвідчує поступову трансформацію фізичної нестачі в духовну: «спраглим» виявляється вже не лише тіло, а й модерний суб'єкт, який шукає повноти переживання і пізнання.

Знаменно, що у своєму прагненні стати ясновидцем, Рембо вважав голод і спрагу тими чинниками, які разом з іншими видами страждань прокладають шлях до осягнення вищої істини, до осяяння. У цьому сенсі ідея самозречення їжі сприймається як певний духовний акт очищення душі. «Я кажу, що треба бути ясновидцем, зробити себе ясновидцем. Поет стає ясновидцем шляхом довгого, ненастанного і раціонального розладу всіх чуттів. Всі види любові, *страждання* (курсив – наш), божевілля; він шукає себе, випробовує на собі всі отрути, щоб отримати їхню квінтесенцію»[196]. У такий спосіб Рембо долучається до творення естетики страждання як знакової у проєкті раннього модерну.

2.1.3. Від фізичного голоду до духовної спраги: українська поезія зрілого модернізму

Важливо, що у творчості митців українського зрілого (високого) модернізму так само опрацьовується тема голоду і спраги, але з іншими ідейно-художніми акцентами, за якими визначатимемо своєрідність української інтерпретації заявленої теми. Фізичні й

[195] Рембо А. Що поетові кажуть про квіти. Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

[196] Рембо А. Коваль. *Рембо А. П'яний корабель*. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm

моральні страждання і ширше – тема трагізму буття, употужнена в європейських літературах кінця XIX – початку XX ст., оприявнюючись в українському письменстві, наочно підтверджує: трагедія як панівний естетичний модус доби модерну отримала в нашій культурі особливий статус. Художнє осмислення таких ключових для українського історичного контексту суспільних катаклізмів перших десятиліть XX ст., як революції 1905-го і 1917-го років, Перша світова війна, громадянська війна, визначило «креативну спроможність нашої літератури в пізнанні трагічного»[197]. Її виразно засвідчує лірика символіста Тичини, і зокрема твори, присвячені темі голоду.

У його поетичній книзі «Замість сонетів і октав», яку називають «чи не найглибшою поетичною рефлексією Революції»[198] в нашій літературі, тема людських страждань, у тім числі і через нестачу (відсутність) їжі, як реалії пореволюційної дійсності, формує авторську оцінку суспільно-політичних подій, які не проходять «перевірку» гуманістичною мораллю. Вдаючись до такого античного принципу організації тексту, як антистрофа, Тичина прагне вести діалог із своїм читачем про Україну і людину, вписану в її космос і космос світовий у добу зламу і переходу. Тому поряд з античним, у книзі виразний і біблійний інтертекст, який уможливлює відрефлексування теми голоду в апокаліптичному вимірі. Так, у строфі «Ритм» поет шукає світової гармонії, але «музиці сфер» природного космосу («*мак червоний у косах*») і людської краси («*дві струнких дівчини*») протиставляє хаос суспільного життя, де немає місця гармонії, бо там вже панують «вершники Апокаліпсису» – війна, смерть і голод: «*Налила голодним дітям молока, – / сама сіла та й задумалась… / А по гладищі, / мов з очей незрячих, / сльози покотились. / Одна швидше, вперед. / А друга, мов знехотя, / за нею, / слідом…*»[199]. Стан розпачу і безсилля («*з очей незрячих*») автор посилює образами сліз і голодних дітей як ознак залізного віку.

Символами цього віку, «*коли звір звіра їсть*» (вірш «Терор»), стають художньо відтворені у двох по-експресіоністськи вражаючих віршах «Голод» і «Загупало в двері прикладом…» сцени голодомору

[197] Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і час*. 2006. №12. С. 22.
[198] Шелухін В. Сковорода в Авангарді. URL: www.ji-magazine.lviv.ua
[199] Тичина П. Ритм. Тичина П. Замість сонетів і октав. URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

1921 року. Характерно, що перший рядок «Голоду» «*Хоч би світало…*» перегукується з рядком вірша, яким відкривалася збірка «Замість сонетів і октав» – «Уже світає». Зважаючи на те, що рік видання «Замість сонетів…» 1921, а вірш «Голод» входить до збірки «Вітер з України» 1924 року, то ліричний герой Тичини так і не бачить «сонячного дня», бо «*уже світає, а ще імла*»[200].

У поезії «Голод» автор зосереджується на сцені з життя втікачів, які намагаються врятуватись від загибелі: «*Коло вогню в вагоні збились / І мруть голодні втікачі*». Хвороба, злидні («*В лахмітті, в скорбі, у болячках / Зігнулась мати*») употужнені мотивом безсилля батьків, які не мають чим нагодувати своїх дітей («*Мамо, хліба*»!). Відчуження втікачів підкреслює обмежений стінами вагону простір, за межами якого триває інше життя («*А за вагоном крик і гомін, обмін, торгівля і свистки*»), де їм (втікачам) немає місця. Тому зрозумілим є і висновок про відчуження від гуманістичної моралі: «*нема людей поміж людей*»[201].

Текст вірша, вважаємо, розгортається за законами драматургійного жанру: з ремарками, діалогами, є динаміка «руху» батька («*підвівся батько: замовчи!», «Одскочив батько: божевільна! «Мовчи! мовчи! До чого це*?») і «статичність» матері («*зігнулась мати*»). Її повідомлення, що «*недавно десь тут жінка зварила двох своїх дітей…*»[202], і реакція чоловіка, який усвідомлює, що в такий спосіб дружина озвучує і власну породжену розпачем думку, стають своєрідною кульмінацією авторської розповіді про жахи голодомору.

Характерно, що написаний кількома роками раніше вірш «Загупало в двері прикладом…», де зображена сцена арешту молодої жінки, яка вбиває свого сина, щоб урятувати його від мук голоду, а сама божеволіє, міг би стати окремим актом у вірші-трагедії «Голод». Твір побудований як діалог між солдатами, які прийшли за вбивцею поневолі, і збожеволілою матір'ю. Вражаючі натуралістичні деталі перетворюють його на зразок експресіоністичного тексту («*горщик витягають із печі, в нім скрючені пальчики», «знаходять одрізані ноги, реберця, намочені в цебрі, і синю голівку під ситом, що вже*

[200] Тичина П. Уже світає. *Тичина П. Замість сонетів і октав*. URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

[201] Тичина П. Голод. *Тичина П. Замість сонетів і октав*. URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

[202] Тичина П. Голод. Тичина П. *Замість сонетів і октав.* URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

почала протухати»[203]). Окрім реалістичності зображеного, вважаю, надзвичайно вагомим є і символічний змістовий пласт вірша «Загупало в двері прикладом…»: мати як один із архетипів нашої літератури – Україна без майбутнього (вбитий син), солдати, які забирають її на страту, символізують тоталітарну державу, вони вартові системи. А в останніх рядках натрапляємо на образ, сумірний із символом митця, обов'язок якого – відтворювати у своїй творчості жахіття доби: «*А писар все пише, все пише – та сльози писать заважають*»[204]. Отже, «Голод» і «Загупало в двері прикладом...» утворюють своєрідну дилогію, де голод тлумачиться катастрофою в біблійних координатах, яка засвідчує кінець світу людяності, милосердя і справедливості.

У Тичини, таким чином, голод стає граничним антропологічним випробуванням: загрожуючи фізичному існуванню, він водночас руйнує фундаментальні форми людського — материнство, родину, солідарність, милосердя, саму можливість залишатися людиною серед людей.

На відміну від Тичини, у неокласиків Зерова і Рильського голод як соціальне явище не оприявлений окремою темою. Щоправда, у Зерова віднаходимо алюзії на рейди так званих продовольчих загонів, після яких «*І в селах плач*» (сонет «Обри»). Є образ «*неситих лестригонів*», які «*сире і свіже рвуть*» (сонет «Лестригони» з циклу «Мотиви "Одіссеї"»), але це радше алегорія на варварство сучасної авторові доби в широкому сенсі цього поняття. В обох поетів, і в Зерова, і в Рильського, продуктивною є тема голоду духовного, спраги як самопочуття поета, позбавленого можливості уповні і вільно реалізуватися. Таке умовне звуження теми й образності зумовлене естетизацією як домінантною рисою їхньої творчості та орієнтацією на класичну спадщину як іманентною ознакою всіх варіантів неокласики.

У ліриці Зерова тема спраги пов'язана з широким діапазоном тлумачення образу вина, який по-різному прочитується залежно від контексту. Так, у вірші «Горленко» (цикл «Культуртреґери»), висловлюючи надію на відродження наукового життя України, ліричний герой вірить, що *«на цій ріллі / Ще проростуть науки винні*

[203] Тичина П. Загупало в двері прикладом. *Тичина П. Замість сонетів і октав*. URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

[204] Тичина П. Загупало в двері прикладом. *Тичина П. Замість сонетів і октав*. URL: https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

грона»[205]. А в ремінісценції історичного сюжету «Святослав на порогах», завдяки введенню легендарного мотиву про келих, зроблений кочовиками з черепа київоруського князя, маємо амбівалентну інтерпретацію вина: стан сп'яніння є алегорією поразки Святослава, а образ вина символізує перемогу його ворогів: «*І з черепа п'яного Святослава / П'є вже вино тверезий печеніг*»[206]. Персонаж вавилонського епосу Гільгамеш в однойменному сонеті станом сп'яніння характеризує примітивний стан своєї душі, а відтак особистісний прогрес постає в нього як шлях від руйнування до мудрості правителя («*На щастя й супокій / Він обернув мої пориви п'яні*»[207]). Та коли образ вина вписаний у тексти філософського звучання («До альбома», «Під Новий рік», «Я не складав тобі ні гімнів, ні поем…», «Трудно і вбого живеш ти…»), він асоціюється з молодістю і повнотою буття, вплітаючись у мотив шляхетної заздрості: «*Єсть на цім світі обранці – щасливі, ясні, безтурботні, / Легко вином золотим пініться їхнє життя*»[208]. Попри це у творах Зерова переважає мотив Платонового бенкету, де «вино» – спільна ідея, що об'єднує однодумців. А отже, це асоціація насамперед із творчістю, якою тамують духовну спрагу його друзі-поети (вірші «Хірон», «Аргонавти»). А спрага в цьому контексті – це вимога задовольнятися ідеологічно заангажованою сурогат-творчістю, підпорядкованій постулатам соцреалізму, де письменнику відводиться роль слухняного ремісника від мистецтва. Неокласики не тільки чинили внутрішній опір такій настанові, але і у власних творах, завдяки «подвійному кодуванню» образами і мотивами світового інтертексту, і особливо античного, відстоювали право служити не ідеології, а справжньому мистецтву.

Ліричний герой Зерова прагне втамувати спрагу творчості навіть ціною власної свободи і життя (Ю. Шерех називав це «комплексом Кассандри»[209] в неокласиків), бо для нього це єдина

[205] Зеров М. Горленко. *Зеров М. Твори: в 2 –х т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії та перекл*ади. С. 33.
[206] Зеров М. Святослав на порогах. *Зеров М. Твори*: в 2-х т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії та переклади. С. 35.
[207] Зеров М. Гільгамеш. *Зеров М. Твори*: в 2-х т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії та переклади. С. 57.
[208] Зеров М. «Трудно і вбого живеш ти…». *Зеров М. Твори*: в 2 –х т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії та переклади. С. 86.
[209] Див. : Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм. *Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї*. Нью-Йорк : Пролог, 1964. 414 с.

прийнятна форма буття сучасного поета. Навколо такої позиції як «трагічного аспекту екзистенції» (П. Рікер) і для всіх письменників модерного дискурсу, і за великим рахунком, для всіх митців генерації 1920-х, об'єднувалися київські поети, «голосом» яких став Зеров.

Тож духовна спрага в Зерова набуває значення випробування творчої ідентичності. Питання полягає вже не у фізичному виживанні, а в тому, чи здатен митець у ситуації ідеологічного тиску залишитися собою, зберегти свободу естетичного вибору і вірність власному розумінню мистецтва.

Буття спраглого поета – це також один із мотивів лірики неокласика Рильського, інтерпретація якого охоплює і естетикологічний, і інтимний контексти. Так, у вірші «Білі цуцики гуляють на соломі…» золоте вино символізує радість спілкування рідних та близьких і допомагає разом із присвятою «Моїй Романівці» і образу дому творити ідилічний хронотоп («*Сніжну скатерку розстелемо в саду ми, / Одкоркуєм золоте вино, – / І під ніжні шелести і шуми / Пригадаєм, що було давно…*»[210]). Саме його бракує ліричному героєві, ностальгійний настрій якого розростається до «спраги» за «золотим віком». Образ вина тлумачиться Рильським символом життєвої енергії («Поки гріх – солодка таємниця», «Я тільки надпив свою чарку», «Червоне вино»), але частіше – як один із мотивів любовної тематики («Білий сніг, вино червоне», «Викочуйте бочки вина», «Під сірий шум дощу пронизливо-смутного», «Галасують найняті музики», «Голос отрути», «Надходить вечір синьою стіною»), який корелює із традицією Анакреонта та авторським осмисленням аполлінерівської теми сп'яніння від життя. Характерно, що через співвіднесення хронотопу цих віршів із минулим, їхній елегійний настрій формує відчуття емоційної спраги, яку ліричний автогерой намагається втамувати спогадами.

Ще один різновид спраги в Рильського – це прагнення цивілізованого, морального («*п'яна юрба*» як символ «брутального» у віршах «Я в лісі сам. Червона даль крізь віти» і «Навік тебе життя зломило»), повноцінного життя. Одним словом – душевної рівноваги. Про це вів мову свого часу Ю. Лавріненко, говорячи про поета, що «подібно як античні класики, < … > великим духовим зусиллям, що не раз обривалось одчаєм, виніс спокій із осереддя бурі, солодкість

[210] Рильський М. Білі цуцики гуляють по соломі… *Рильський М. Зібрання творів* : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наукова думка, 1983. С. 141.

світу – із його отруйної гіркоти, світло і ясність – із кромішньої тьми і хаосу, прозорість – із каламутної повені його доби, рівновагу – із катастрофи»[211]. Так, у вірші «Біле й червоне» вино символізує гріх і спокусу, а його колір посилює ідею автора, побудовану на контрастах білого й червоного: «*блідий диявол із червоним ротом*», «*білий місяць*», що заглянувши в «*повні кубки*», «*зачервониться*»[212]. У їхньому поєднанні ліричному героєві бачиться не-життя («*І серце перестане битися*»), тож вино стає спокусою, що дарує не насолоду, а смерть. А в «Голосі отрути» поет ставить знак рівності між вином і гріховним коханням:

Люблю тебе, бо ти чужа коханню,
Бо ти мені лишилася одна;
Люблю в тобі мою любов останню,
Солодкий шум допитого вина[213].

Украплення автобіографічного характеру у вірші «Тобі одній, намріяна царівно…» поєднуються з сентименталістсько-романтичним мотивом протиставлення міста селу (чи цивілізації – природі), де епітет «*п'яні*» посилює негативну характеристику міста:

У городі, де грають струни п'яні,
Де вічний шум, де вічна суєта,
Я згадую слова твої неждані.
І серед поля, на яснім світанні,
Коли ще сном охоплені жита, –
Душа тебе, тебе одну віта»[214].

Образ «*п'яних струн*» може тлумачитися і як творчість, позбавлена духовного первня, неприйнятна для неокласика. Тоді «*намріяна царівна*» (як результат неатрибутованої алюзії – одного з улюблених інтертекстуальних прийомів Рильського) – муза, яка веде митця в пошуках калокагатії в гармонійний світ природного космосу. Водночас у вірші «І сніжний іній мрій моїх…», зіставляючи «*божий храм*» і «*порочні чарки*», поет вдається до автоіронії:

І добре так мені іти

---

[211] Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есеї. Київ : Смолоскип, 2008. С.60.

[212] Рильський И. Біле й червона. Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наукова думка, 1983. С. 126.

[213] Рильський М. Голос отрути. *Рильський М. Зібрання творів* : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наукова думка, 1983. С. 95.

[214] Рильський М. Тобі одній, намріяна царівно… *Рильський М. Зібрання творів* : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наукова думка, 1983. С. 123—124.

Незрозумілими шляхами
До невідомої мети, –
І в божім храмі чистоти
Дзвонить порочними чарками!»[215].

Отже, спрага в ліриці Рильського – універсальний мотив, у якому реалізується авторська настанова життя, де гармонійно поєднуються звершення людського духу і проживання земних радощів. Якщо у Зерова відповіддю на духовну спрагу стає вірність творчому покликанню, то в Рильського – збереження внутрішньої рівноваги й повноти людського буття. Його ліричний герой долає нестачу не запереченням земного, а прагненням гармонізувати тілесне й духовне, чуттєве й інтелектуальне, минуще й понадчасове. Так формується ідеал людини-понад-часом, яка, виявляючи стоїцизм у добу хаосу і катастроф, сповідує принцип калокагатії.

Таким чином, тема голоду і спраги перетворюється в ліриці поетів раннього і зрілого модернізму в багатозначний художній конструкт. Для французького символіста Рембо вона є складником його сатиричної суспільно-політичної і антиклерикальної лірики. Художні концепти, які конструюють її, слугують оцінкою трагічного теперішнього (соціальний аспект теми) і минулого (як складники автобіографічних мотивів); транслюють авторську оцінку суспільного життя і оптимальної для нього форми мистецького побутування. Особливо – у перспективі формування бажаного для Рембо «дару ясновидіння». Так поет перетворює ці образи (як і гастрономічні загалом) в елементи комунікативної структури, у межах якої, за Р. Бартом, людина «пише» і передає інформацію про себе та вступає в діалог з іншими.

У порівнянні з прочитанням голоду і спраги, запропонованим Рембо, в українській рецепції поетів зрілого модернізму оприявнюються такі тенденції: по-перше, це зниження градусу театральності страждання, натомість увиразнюється реалістичність, що межує з натуралізмом у зображенні наслідків голоду як соціальної катастрофи, як, скажімо, у віршах Тичини, а у творах Зерова і Рильського, де йдеться про духовний і естетичний «голод», окреслюється поетична декларація української неокласики. По-друге, якщо в Рембо голод як метафора розгортається в космічному,

[215] Рильський М. І сніжний іній мрій моїх… *Рильський М. Зібрання творів* : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наукова думка, 1983. С. 104.

а відтак космополітичному контексті, то в українських авторів і в буквальному, і в алегоричному прочитанні голоду, ця тема набуває виразного національного характеру, зумовленого відсиланням до реальних подій голодомору початку 1920-х років у творах Тичини, і актуалізацією проблеми естетичних орієнтирів в українській літературі періоду дискусії 1925-1928 рр. у неокласиків. По-третє, на відміну від Рембо, в українських поетів доби високого модернізму індивідуально-особистісне психологічне про(пере)живання поступається (але не усувається!) «голосові покоління». Звідси – інтерпретація теми голоду набуває певної маніфестальності і водночас у ній звучить духовно-естетична фронда митців в умовах настання «заблокованості» літератури.

В антропологічній перспективі ця відмінність авторських моделей дає змогу простежити трансформацію самого змісту випробування. У Рембо фізичний голод, соціальна несправедливість і добровільне страждання митця утворюють різні форми модерного досвіду нестачі, через який суб'єкт пізнає світ і самого себе. У Тичини голод набуває характеру граничного випробування, що ставить під загрозу не лише фізичне існування, а й самі основи людяності. У Зерова і Рильського фізіологічна семантика голоду і спраги трансформується в духовну й естетичну: випробуванню піддається здатність митця зберегти свободу творчого самовизначення, внутрішню рівновагу і вірність культурним цінностям. Відтак голод і спрага в поезії модерну постають не тільки гастрономічними образами чи соціальними маркерами, а універсальними моделями нестачі, через які художньо осмислюється питання про те, що дає людині змогу залишатися собою в ситуації фізичної, моральної та духовної загрози.

2.2. МИТЕЦЬ МІЖ ТВОРЧІСТЮ І МОРАЛЛЮ: ОБРАЗ ВІЙОНА У РОБЕРТА ЛЬЮЇСА СТІВЕНСОНА І ВІКТОРА ДОМОНТОВИЧА

Якщо для українських поетів-неокласиків творчість інтерпретувалася чи не єдиним чинником збереження моральної і духовної ідентичності людини в ситуації історичного випробування, то в художніх інтерпретаціях постаті Франсуа Війона це питання отримує інше розв'язання. Творчий дар тут не гарантує ані моральної цілісності особистості, ані збереження її самототожності: поет може одночасно бути творцем і злочинцем, людиною високої культури й соціальним маргіналом, переживати духовне піднесення і моральне падіння. Відтак постать Війона актуалізує інший аспект антропології творчості – проблему співвідношення мистецької і моральної ідентичностей. Питання «ким я залишаюся в ситуації випробування?» щодо митця набуває особливої гостроти: чи здатна творчість стати внутрішньою опорою особистості, чи вона лише увиразнює суперечності розщепленого «Я»?

2.2.1. Франсуа Війон як антропологічний топос митця

Постать французького поета Франсуа Війона привертає увагу митців і дослідників уже не одне століття. З одного боку, за ним закріпилася дефініція першого національного поета Франції, а з другого – навколо його імені множаться різножанрові версії життя, які продовжують формувати міфологію поета. Нестача документальних підтверджень щодо біографії Війона і водночас автобіографічні мотиви його творів, відвертість яких межує з наративом провокації, відкривають широкий простір для авторських інтерпретацій. Біографічна «порожнеча» тут парадоксально поєднується з ліричною автобіографічною «надмірністю», а історична особа поступово перетворюється на художній топос, через який різні епохи осмислюють природу митця.

У цьому сенсі Війон належить до тих постатей культури, щодо яких історичне і міфологічне майже від початку існують у постійній взаємодії. Неповнота документальної біографії не стільки обмежує можливості інтерпретації, скільки, навпаки, стимулює їх: прогалини фактичного життєпису заповнюються художніми версіями, а ліричний суб'єкт його поезії дедалі частіше прочитується як безпосереднє продовження біографічної особи. У результаті виникає

своєрідний «подвійний Війон» – історичний поет XV століття і створена наступними епохами культурна маска. Саме ця нестабільність межі між людиною і її художнім образом робить Війона продуктивним для антропологічного прочитання.

Його рецепція вибудовується навколо низки повторюваних мотивів. Це «Війон як поет і злочинець», який блазнює навіть перед обличчям шибениці; «Війон як голос Середньовіччя», що озвучує його моральні цінності й суспільні язви; «Війон – амбівалентна особистість», яка хитається між земним і божественним, грішним і праведним, поезією творчості і прозою виживання; нарешті, «Війон як маска поета поза часом» – митець у протистоянні з інституціями держави і суспільства, для якого творчість стає формою протесту.

Уже сама множинність цих варіантів свідчить, що образ Війона важко звести до однієї завершеної ідентичності. Його біографічний і художній міф формується на перетині взаємовиключних характеристик. Поет і злочинець, освічений магістр і представник соціального «дна», людина високої поетичної культури й учасник кримінального світу – усі ці означення не послідовно змінюють одне одного, а співіснують. Саме тому Війон стає особливо показовою постаттю для осмислення проблеми цілісності творчої особистості: чи можливо говорити про єдине «Я», якщо різні його прояви не складаються в морально несуперечливу систему?

Парадоксально, але саме автобіографічна відкритість Війона, що сьогодні сприймається як одна з найвиразніших ознак його індивідуального голосу, у контексті середньовічної літератури мала характер новизни й провокації. Після тривалої традиції переважно анонімного авторства його активне «Я» істотно змінювало сам спосіб присутності людини в художньому тексті. Ліричний суб’єкт не приховував власної тілесності, страху смерті, соціальної непевності, провин, бажань і образ. У цьому можна вбачати один із переходів до ренесансної концепції авторства, де життєвий досвід людини дедалі активніше стає матеріалом художнього самоконструювання.

Водночас цей «текст життя» від самого початку тяжіє до міфологізації. Уже одна з перших літературних інтерпретацій постаті Війона – його поява у творі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» – демонструє механізм «дописування» біографії. У Рабле Війон нібито після свого зникнення опинився в Пуатьє, де став кліриком. Спираючись на те, що серед його віршів є написані пуатеневською говіркою, автор епопеї фактично пропонує альтернативну версію

життєвого фіналу поета, який після бурхливої молодості знаходить внутрішній спокій. Така метаморфоза особливо парадоксальна з огляду на потужні антиклерикальні мотиви Війонової творчості, але цілком відповідає раблезіанській логіці: його персонаж, чернець Жан, так само не відзначався ретельністю в богослужінні, проте засновує Телемське абатство, яке живе за принципом «Роби, що хочеш!».

Уже ця рання версія рецепції показує важливу особливість Війонового міфу: його біографія легко стає матеріалом для різних моделей можливого завершення людини. Один автор може уявити його морально трансформованим, інший – остаточно зануреним у злочин, третій – перетворити на архетип митця-бунтаря. Тобто питання про Війона щоразу виявляється питанням не тільки про історичну особу, а й про те, яким бачить митця певна культурна епоха.

Літературна рецепція Війона демонструє, що інтерпретація образу поета залежить не лише від авторської індивідуальності, а й від типу історичної свідомості, у межах якої формується той чи той текст. В одних випадках Війон постає історично конкретною, психологічно суперечливою особистістю, зануреною в соціальні й екзистенційні конфлікти своєї доби; в інших – перетворюється на архетип митця-бунтаря, символ культурного перелому або інтелектуальну модель осмислення кризи європейської цивілізації. Відтак еволюція образу Війона виявляє не лише зміну ставлення до самого поета, а й трансформацію способів осмислення людини в культурі.

Особливо показовими в цьому контексті є «Ночівля Франсуа Війона» Роберта Льюїса Стівенсона та «Франсуа Війон» Віктора Домонтовича. Попри звернення до спільного історичного персонажа, письменники репрезентують різні художньо-антропологічні моделі. Стівенсон зосереджується на людині, вміщеній у конкретну межову ситуацію, коли кілька годин однієї ночі виявляють суперечності її характеру й моральних переконань. Домонтович, навпаки, розгортає масштабну історіософську модель, де Війон формується в ситуації переходу між епохами, а його особиста криза стає проявом кризи самої культурної системи.

Отже, якщо в Стівенсона питання можна сформулювати як «ким залишається митець у ситуації безпосереднього морального випробування?», то в Домонтовича воно набуває іншого виміру: «як людина конструює себе, коли руйнується світоглядна модель, що досі визначала межі дозволеного, належного і можливого?».

2.2.2. Митець у ситуації морального випробування: Війон Стівенсона

Англійський неоромантик Стівенсон відмовляється від іронічно-комічної інтерпретації образу Війона, але, як і Рабле, вписує постать середньовічного поета у власне проблемне коло. У дебютному оповіданні «Ночівля Франсуа Війона» (1877) він порушує питання двоїстості людської натури, випадку й екзистенційного вибору – ті, які в різних варіантах осмислюватимуться в усіх його творах, особливо текстах психоаналітичного характеру – «Маркхейм», «Химерна історія доктора Джекіла і містера Хайда». Проте цього разу у фокусі авторської уваги не вигаданий персонаж, а реальний поет XV століття, осмислений передусім як людина пізнього Середньовіччя, занурена в матеріальність життя, тілесність, страх смерті, злочин і випадковість існування.

Характерно, що того самого року як своєрідне доповнення до оповідання Стівенсон написав есей «Франсуа Війон, студент, поет і зламувач» («François Villon, student, poet, housebreaker»)[216]. Якщо в «Ночівлі…» автор вихоплює окремий фрагмент життя поета, то в есеї створює цілісніший літературний портрет та аналізує його особистість. Основні аспекти образу найвідомішого французького митця Середньовіччя заявлені вже в назві: «студент», «поет», «зламувач». Розкриваючи іпостась Війона-«студента», письменник говорить про його навчання на факультеті мистецтв у Сорбонні, де той отримав ступінь бакалавра та магістра, що контрастуватиме з подальшим життям. Аналізуючи «Малий» і «Великий заповіт», Стівенсон акцентує на щирості, гротеску та іронії його поезії. Проте поруч із цим постає Війон-«зламувач», який брав участь у крадіжках, зокрема в пограбуванні Наваррського колежу, потрапляв до в'язниці й перебував під загрозою страти.

Таким чином, уже в есеї Стівенсон принципово відмовляється від героїзації поета. Творчий талант не є для нього аргументом на користь моральної винятковості особистості. Навпаки, чим виразніше підкреслюється мистецька обдарованість Війона, тим гостріше постає суперечність між його поетичним генієм і способом життя. Відтак «студент», «поет» і «зламувач» — не просто три біографічні характеристики, а три форми самототожності, які не утворюють органічної єдності.

[216] Stevenson R. L. François Villon, student, poet, housebreaker. URL: https://www.online-literature.com/stevenson/men-and-books/6/

У «Ночівлі Франсуа Війона», що, на нашу думку, більше відповідає визначенню «психологічний етюд», зовнішній подієвий план гранично сконцентрований. Стівенсон змальовує лише один епізод із життя поета в Парижі 1456 року: холодної ночі Війон разом із товаришами перебуває в хатинці на цвинтарі, після вбивства одного з них змушений тікати, ховається в закинутому будинку, а далі потрапляє до оселі заможного самотнього лицаря, де знаходить прихисток на кілька годин і в розмовах із господарем добуває до світанку.

Проте сюжетна локалізованість контрастує з антропологічною насиченістю зображеного. Щільності тексту надають не стільки самі події, скільки контрастне чергування психологічних станів персонажа і філософське осердя твору – дискусія Війона й Енгеррана де ля Феє про добро і зло, свободу, обставини й моральну відповідальність. Відтак «ніч» у назві оповідання – не лише час подій і не тільки тимчасовий прихисток бездомного поета. Це стан екзистенційної «темряви», у якій людина позбавлена стабільної внутрішньої опори.

У «Ночівлі…» можна виокремити кілька взаємопов'язаних психологічних та екзистенційних хронотопів. Найвиразніші із них утворюють топоси, пов'язані зі сферою Танатоса. Це цвинтар, де розташована хатинка – тимчасовий прихисток Війона та його ватаги; згадка про дорогу Сен-Дені, яка веде до шибениці; вбивство Тевенена; труп жінки в закинутому будинку. Смерть у цьому художньому світі не є абстрактною загрозою. Вона матеріально присутня поруч із людиною, постійно нагадуючи про крихкість її існування.

Причому смерть має для Війона подвійне значення. З одного боку, вона викликає справжній фізіологічний страх: шибениця для нього – цілком реальний можливий фінал. З другого – стає частиною його художньої уяви, предметом гри, іронії, поетизації. Саме ця двоїстість важлива для розуміння героя: здатність естетично перетворювати страх смерті не означає здатності морально опрацювати її досвід.

Другий хронотоп – ніч. Це простір тимчасовості, нестійкості й небезпеки: час, коли бездомний Війон особливо гостро відчуває своє відчуження та незахищеність, постійно переходячи з одного не-свого простору в інший – хатина на цвинтарі, вулиці Парижа, закинутий будинок, чуже помешкання. Він ніде не має власного місця, і ця

просторово-побутова нестабільність корелює з нестабільністю ідентичності.

Ніч водночас є часом злочину: вбивство Тевенена, пограбування самого Війона його товаришами, його власне мародерство, майбутнє планування крадіжки в домі заможного дворянина. Отже, межовий час ніби виводить назовні те, що вдень приховане соціальними нормами. Саме в такій ситуації найвиразніше виявляється, ким людина залишається, коли контроль інституцій послаблюється.

Уже перша згадка про Війона окреслює одну з його можливих ідентичностей – Війона-студента, освіченого ваґанта, людини з іронічним поглядом на світ: «*Магістр Франсуа Війон, ще стоячи надвечірньої пори біля вікна таверни, висунув такі два припущення: чи то це поганський Юпітер скубе гусей на Олімпі, а чи це святі янголи линяють*»[217]. Уже тут поєднано античне й християнське, високе й комічне, освіченість і блазнювання. Самоіронія героя підкреслюється й наступною авторською характеристикою: «*Йому, всього лишень бідному магістрові мистецтв, зазначив він, не личить брати на себе сміливість остаточного висновку, коли йдеться про божественні матерії*»[218].

Проте ця ідентичність майже відразу доповнюється і руйнується іншою – Війона-зламувача. Автор показує її передусім через оточення поета. У холодний вечір, коли добропорядні городяни вже сплять у своїх будинках, ватага Війона перебуває в просторі, буквально й символічно винесеному за межі нормативного світу. Це «*Старий блазнюватий кюре з Монтаржі*»[219], чернець-пікардієць Ніколас, обличчя якого «*було сірувате й одутле, як у запійного пияка*»[220], Гі Табарі: «*його пласкуватий ніс та слинявий рот незаперечно виказували широку й послужливу натуру, перейняту власною тупістю; він став злодієм – так само, як міг стати й найсмиреннішим міщанином – внаслідок усевладної випадковості, яка врядує життям гусаків та вислюків у людській подобі*»[221].

---

[217] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

[218] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

[219] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

[220] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

[221] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

Не менш показові Монтіньї і Тевенен Пансет: «*У першому з них, як у грішному янголі, ще лишались деякі сліди доброго походження та виховання – щось струнке, гнучке й вишукане в поставі, щось орлине й похмуре у виразі обличчя. А Тевенен, горопаха, відчував себе як на коні: сьогодні йому поталанило в одному шахрайстві на передмісті Сен-Жак, а тут ще ввечері він вигравав у Монтіньї*»[222].

Стівенсон нерідко використовує тваринну образність, підкреслюючи дегуманізованість цього світу. Вона стосується не лише оточення Війона, а й самого поета: «*Поет був непоказний собою – смаглявий, невисокий і худий, мав запалі щоки й негусті чорні космики. Його двадцять чотири роки озивались у ньому лихоманковою жвавістю. Жадливість уже проклала зморшки в нього під очима, недобрі осміхи позначилися складками біля рота. В обличчі його давалася взнаки боротьба вовка й свині. Гострі й бридкі риси обличчя недвозначно свідчили про відданість різним земним пристрастям. Руки його були короткі й чіпкі, пальці ґудзуваті, мов мотузки, – вони весь час миготіли в нього перед лицем рвучкими й виразистими рухами*»[223].

Особливо важливо, що Стівенсон не протиставляє зовнішньо деградованому середовищу духовно чистого поета. Війон належить цьому світові й несе в собі ті самі ознаки. Але водночас він і відрізняється від нього. Так виникає мотив подвійної «Інакшості»: Війон «інший» щодо добропорядного міста, бо належить до маргінального середовища, але він «інший» і всередині цього середовища.

Поки товариство грає в карти, Війон пише «Баладу про смажену рибу», шукає вдалу риму. «Невгомонний поет», як називає його Стівенсон, мислить художніми образами навіть там, де інші зайняті грубими матеріальними потребами. У свисті вітру він чує звуки, які видають тіла на шибениці, бачить фігури, що танцюють під нею. У цьому можна вбачати алюзію Війонової «Балади про повішених».

Саме тут уперше виникає спокуса романтизувати персонажа: поетична чутливість ніби робить Війона випадковим мешканцем соціального «дна». Проте Стівенсон відразу руйнує таке враження. Реакція героя на вбивство Тевенена повертає його в моральний

---

[222] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

[223] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

простір злочинного середовища. Війона лякає передусім не смерть людини, а можливість бути викритим за співучасть. Він не відмовляється від грошей убитого, які товариство ділить між собою.

Особливо показовим є контраст його емоційних реакцій. Війон то істерично сміється, намагаючись приховати страх, то починає ридати, за що отримує зневажливе означення «*плаксіяка*». Ці переходи від бравади до паніки, від цинізму до нервової вразливості не засвідчують морального прозріння. Радше йдеться про нездатність суб'єкта інтегрувати власний досвід. Емоція спалахує і зникає, не перетворюючись на стійку етичну позицію.

Поки Війон переживає ці емоційні гойдалки, товариші встигають його пограбувати, на що Стівенсон іронічно зауважує: «*Мистецька натура часто-густо виявляє себе непристосованою у практичному житті*»[224]. Іронія цієї фрази багатозначна. З одного боку, вона підтримує традиційне уявлення про митця як непрактичну людину, поглинуту творчістю. З другого – ситуація цілком позбавлена романтичного ореолу: «непристосованість» проявляється серед злодіїв і після вбивства. Творча натура виявляється не вищою за цей світ, а лише особливою всередині нього.

Відтак три ідентичності – «студент», «поет», «зламувач» – не вибудовуються в ієрархію. Жодна з них не стає остаточною. Освіченість не рятує від злочину; поетична чутливість – від моральної байдужості; злочинне середовище не знищує здатності до творчості. Саме це співіснування суперечливих якостей і створює антропологічну складність Стівенсонового Війона.

Наступне випробування – безпосередня зустріч зі смертю в закинутому будинку. Ховаючись від нічної варти, Війон натрапляє на тіло мертвої жінки. Проте і цей досвід не стає для нього моментом морального потрясіння. Без особливого співчуття він розмірковує про жорстокість світу й іронію долі: жінка померла, так і не встигнувши витратити гроші, які мала.

Таку реакцію можна пояснювати по-різному. Можливо, поет-шахрай бачить спорідненість їхніх доль і сприймає наглу смерть як цілком імовірний фінал власного життя. Постійна близькість шибениці виробила своєрідну захисну іронію. Але важливішим є те, що навіть безпосереднє зіткнення з чужою смертю не пробуджує в

[224] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

ньому стійкого співчуття. Здатність поетично переживати Танатос і здатність етично реагувати на смерть виявляються різними речами.

Саме тут особливо виразно проступає теза, принципова для антропологічного прочитання оповідання: поетична свідомість не рятує людину від морального розпаду. Творчість робить Війона чутливішим до образу світу, але не обов'язково до Іншого. Він бачить, відчуває, трансформує побачене в образ, проте це не означає, що естетична чутливість автоматично переходить в етичну.

Тому різні ідентичності героя не утворюють цілісної самототожності. Вони існують ситуативно: залежно від обставин Війон постає то магістром, то поетом, то злодієм, то наляканою людиною, то циніком. Жоден із цих станів не набуває сили внутрішнього принципу.

Найвиразніше ця відсутність внутрішньої опори виявляється в епізоді, який є філософським осердям оповідання, – перебуванні Війона в домі заможного лицаря Енгеррана де ля Феє. Тут ніч остаточно перетворюється на межовий хронотоп: після фізичної загрози смерті настає моральне випробування.

Стівенсон послідовно вибудовує Війона і Енгеррана як антагоністів – за походженням, способом життя, соціальним становищем і навіть зовнішністю. «*Перед Війоном постав високий мускулястий худий чоловік, єдине, що трохи зігнутий у плечах. Голова його була масивна й правильної форми, ніс приплеснутий при основі, однак з тонким переніссям, що прилягало до сильної і рівної стяжки брів; навколо рота й очей видніла тонка сітка зморщок, а все обличчя обмережувала густа сива борода, підстрижена чітким квадратом. При світлі миготливої лампи в руці воно виглядало, можливо, шляхетнішим, ніж насправді, але все-таки то було гарне обличчя, більш поважне, аніж розумне, і водночас енергійне, просте й відкрите*»[225].

На тлі гротескного й анімалізованого портрета Війона цей опис створює виразний контраст. Але найважливіша відмінність між персонажами не фізична, а моральна. Енгерран мислить категоріями честі, відповідальності й внутрішнього обов'язку; Війон – категоріями обставин, виживання й ситуативної доцільності.

У саморепрезентації Війон випереджає можливий моральний осуд: «*Я знаю трохи латину й не обділений безліччю вад. Вмію*

[225] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

творити канцони, балади, ле, віреле і рондо, а також дуже люблю вино. Народився я на горищі, а якщо помру на шибениці, то це не буде великим дивом»[226]. Знову поруч поставлено мистецтво і злочинний фінал, але цього разу сам герой репрезентує їх як однаково природні складники власного існування.

Особливо важливо, що він не сприймає власну суперечливість як проблему. Те, що для Енгеррана є моральним падінням, для Війона стає наслідком життєвих обставин. У відповідь на осуд він говорить: «*Любий сеньйоре, – відповів Війон, – невже ви гадаєте, що я краду задля втіхи? Я ненавиджу злодійство, як і всяку іншу роботу, як і всяку іншу небезпеку. Коли я бачу шибеницю, у мене зуби цокотять зі страху. Але мені треба їсти, треба жити, треба спілкуватися з якимись людьми. Хай йому чорт! Але ж людина не самітницьке створіння – Cui Deus feminam tradit. Зробіть мене чашником на королівських учтах, зробіть абатом Сен-Дені або баї в Пататраку – тоді й справді я зміню своє життя. Але допоки ви залишите мене бідним спудеєм Франсуа Війоном без шеляга за душею – що ж, моє життя яким було, таким і зостанеться*»[227].

У цьому монолозі концентрується сутність його моральної позиції. Злочин пояснюється бідністю, середовищем, необхідністю їсти, потребою належати до певного товариства. Війон фактично заперечує автономність морального вибору: людина, за його логікою, є продуктом зовнішніх обставин. Змініть її соціальне становище – і зміниться її поведінка.

Така позиція особливо важлива в контексті другого розділу монографії. Питання «ким я залишаюся в ситуації випробування?» у випадку Війона отримує тривожну відповідь: герой не мислить себе суб'єктом, здатним зберігати внутрішній принцип незалежно від зовнішніх умов. Його «Я» адаптивне, ситуативне і залежне від середовища.

Більше того, він навіть переконаний, що має честь, бо не скористався можливістю пограбувати й убити господаря дому. Тобто моральна норма підмінюється порівнянням із ще гіршим можливим учинком. Не зробити злочину в конкретний момент – уже підстава

---

[226] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

[227] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

вважати себе чесним. Так Стівенсон показує не повну відсутність моральних категорій, а їхню деформацію.

Саме тому фінал оповідання набуває особливого значення. Вийшовши з дому Енгеррана після довгої суперечки, Війон не переживає катарсису й не змінюється: «*Ну й тупий же стариган, – подумалось йому. – Але цікаво, скільки можуть коштувати оті його келихи?*»[228]. Межова ситуація відбулася, можливість моральної альтернативи була запропонована, проте внутрішньої трансформації не сталося. Відкритість фіналу працює тут як принципова відмова від дидактичної моделі «випробування – прозріння – переродження». Стівенсон не перетворює ніч на ініціацію. Війон виходить із неї тим самим суперечливим суб'єктом, яким увійшов: із творчим даром, гострим розумом, страхом смерті, здатністю до самоіронії та моральною нестійкістю.

Отже, Стівенсон випробовує Війона не мистецтвом, а мораллю. Його герой талановитий, освічений, чутливий, здатний до естетичного переживання і водночас боягузливий, цинічний, злочинний, внутрішньо дезорієнтований. Творчість не інтегрує ці суперечливі ідентичності й не перетворюється на етичний імператив.

У цьому сенсі Війон постає не лише людиною перехідної епохи від Середньовіччя до Ренесансу – між тілесним і духовним, мистецтвом і злочином, ідентичністю і її розпадом. Стівенсон створює в ньому маску модерного типу суб'єкта доби *fin de siècle*, для якого сам факт внутрішньої суперечності стає нормою існування.

І в есеї, і в оповіданні Стівенсон деміфологізує романтичний культ поета. На відміну від Поля Верлена, який інтерпретував Війона в пізньоромантичному сенсі як предтечу «проклятих поетів», англійський письменник не наділяє маргінальність автоматичною естетичною чи моральною цінністю. Поетичний геній і моральна «тріщина» співіснують. Саме тому його Війон одночасно історичний, психологічний, екзистенційний і культурний образ, але домінує саме екзистенційний вимір – людина без внутрішньої опори, яку ситуація випробування не стільки змінює, скільки викриває.

[228] Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021

2.2.3. Митець у ситуації світоглядного зламу: Війон Домонтовича

Якщо Стівенсон випробовує свого Війона конкретною межовою ситуацією, то Віктор Домонтович поміщає його в значно масштабніший простір випробування – межову епоху. Українського письменника цікавить уже не лише те, ким є Війон, а й те, як доба формує людину, руйнуючи успадковані форми ідентичності й змушуючи її конструювати себе заново.

Зацікавлення Віктора Домонтовича (Петрова) Середньовіччям пов'язане з його історіософською концепцією. С. Павличко зауважувала: «Історіософські погляди Петрова мають три типові аспекти: дискретність часу й осібність окремих епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і, нарешті, відмова від ідеї розвитку. У центрі аналізу три епохи: Середньовіччя, Новий час і Наш час»[229]. О. Новик, своєю чергою, доводить, що, послуговуючись образом французького поета, український письменник проєктує зміни, які відбувалися в ньому під впливом кризи суспільної й особистої, на людину початку XX століття[230].

У цьому контексті звернення Домонтовича до Війона не можна сприймати лише як спробу художньої реконструкції біографії французького поета. Середньовіччя цікавить його як культурна модель переходу, а Війон – як людина, в якій цей перехід набуває індивідуального, психологічного й антропологічного вираження. Тому біографія поступово перетворюється на історіософію, а історія однієї людини – на спосіб осмислення механізмів формування суб'єкта в кризову епоху.

Повість «Франсуа Війон» складається з кількох розділів: «Янголи й поети», «Яблука й пурпур», «Шляхи падінь і піднесень», «Повстання», «Путі й перепуття». На відміну від Стівенсона, який навіть у невеликому епізоді дотримується хронологічного принципу послідовності подій, Домонтович починає з розгорнутого історіософського вступу «Янголи й поети». Біографічний персонаж ще не з'явився, а система координат, яка визначатиме його існування, вже окреслена.

---

[229] Павличко С. Теорія літератури. Передм. Марії Зубрицької. Київ : Основи, 2002. С. 371

[230] Новик О. Франсуа Війон – Віктор Домонтович: між новим і минулим. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія : Філологічні науки : зб. наук. пр. Бердянськ : БДПУ, 2019. Вип. 18. С. 111–117. URL: https://dspace.bdpu.org.ua/handle/123456789/1559

Стилізуючи виклад під конфесійний і водночас філософсько-психологічний есей, автор перераховує характерні для середньовічної картини світу положення – від «*Земля була пласка*» до очікування чергового кінця світу: «*В чеканні кінця світу <…> одні молилися; інші ж пиячили або віддавалися розпусті*»[231].

Основна увага зосереджена не на економічних чи політичних реаліях, а на способі світовідчуття. Для Домонтовича важливо показати, якою була людина у світі, де кожний елемент мав чітко визначене місце в сакральній і соціальній ієрархії. «*Людина існувала в своїй прямій і безпосередній підлеглості вищому й цілому, церкві, з одного боку, і панові та громаді, з другого. Підлеглість ця була безумовною. Людина була рабом Божим, кріпаком, паном. Кріпак залежав від пана, пан од сюзерена, сюзерен від короля, король, як і кожен, як і всі, від господа Бога*»[232].

Ця вертикальна структура не лише організовує суспільство – вона визначає ідентичність людини. Індивід мислить себе через належність і підпорядкування. Його місце задане ззовні, а тому проблема самоконструювання фактично не виникає. Саме руйнування цієї системи й породжує новий антропологічний тип.

На зміну середньовічній моделі приходить світогляд, де небесному протиставляється людське, Богові – природа, богопізнанню – пізнання речей і природи, вірі — «*самодостатність розуму*»[233]. Тобто змінюється не просто набір ідей, а сама структура відношення людини до світу. Із частини ієрархічного цілого вона поступово перетворюється на автономного суб’єкта.

Якщо в Стівенсона хронотоп організований за принципом локалізованої події – кількох годин однієї ночі, – то в Домонтовича він набуває історіософського виміру. Просторово-часові координати розширюються до категорії «доби», яка постає не тлом, а активним чинником формування людини. Війон не просто живе в епоху переходу – перехід відбувається в ньому самому.

Особливу роль у моделюванні цієї зміни виконує повторюваний образ янголів. «*Світилами рухали Янголи*», християнин «*прагнув ще тут на Землі жити досконалим життям янголів*»[234]. Проте поступово система змінюється: «*Замість ходити босими й*

[231] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 161.
[232] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 164.
[233] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 164.
[234] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 162.

обдертими, як старці або янголи, люди волі ходити пристойно вдягненими…»[235]; «*поліція переслідувала тих, що в своєму способі життя наслідували янголів*»; «*Зневажені янголи, затулюючи обличчя крилами, засоромлено відходили на задній план*»[236].

Зрештою відбувається символічна заміна: «*Безплотні янголи сходили з неба, щоб тут на землі стати поетами*»[237], а формула «*Янголи зникли зі світу. За нового часу їх заступили поети*»[238] фіксує завершення трансформації.

Отже, янголи в Домонтовича – не лише релігійний символ. Вони репрезентують утрачену вертикаль буття, у якій людина мала наперед визначене місце. Коли сакральна картина світу руйнується, функцію медіатора між людиною і трансцендентним перебирає мистецтво. Поет з'являється в момент, коли світ уже не гарантує людині цілісної картини буття. У цьому сенсі сам феномен митця пов'язується з кризою.

Тому паралель із XX століттям не видається штучною. «Доба Війона» стає символом кризової епохи, що породжує суперечливих митців, які заступили янголів у своєму «*людському світогляді нової людської епохи*». Через Середньовіччя Домонтович осмислює механізм культурного переходу як такого.

Показово, що ще до появи в тексті імені «Війон» письменник створює образ митця-парадокса. З одного боку, «*Поети уподібнювали себе янголам*», а з другого – біографія конкретного поета радикально суперечить такому піднесеному образові: «*Його сучасники дали йому можливість існувати – жити вовчим життям злочинця. Якщо не янгол, то вбивця, бандит і злодій*»[239].

Контраст «янгол – злочинець» визначає всю подальшу антропологічну модель персонажа. «*Уявлення шибениці з юнацьких літ гнітило його свідомість*»; «*Його ганьбили, гнали, принижували, намагалися відібрати йому душу. Били. <…> Роками його тримали в візницях. Випускали, переконавшись, що не житиме, але він жив*»[240]. Так Війон від початку «розташовується» між двома крайніми можливостями: піднесенням і падінням, сакральним і злочинним, поетом і маргіналом.

---

[235] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 165.
[236] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 166.
[237] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 167.
[238] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 169.
[239] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 169.
[240] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 169.

Проте, на відміну від Стівенсона, Домонтовича цікавить не стільки співіснування цих суперечностей у вже сформованій особистості, скільки сам процес їхнього виникнення. Починаючи з розділу «Яблука й пурпур», повість зазнає жанрової трансформації: історіософський дискурс поступово персоналізується через біографічний сюжет.

Письменник ретельно вибудовує свою версію руху Франсуа Монкорб'є до Франсуа Війона, акцентуючи на обставинах, які формують майбутнього поета. Дитинство в домі капелана Ґільйома Війона мало забезпечити стабільну й наперед визначену ідентичність. Капелан «*прикладав багато зусиль, щоб охоронити душу хлопчика від мирських спокус великого міста*»[241]. Його мета – виховати Франсуа відповідно до системи, у якій сам Ґільйом живе: зробити його «вічним слугою церкви».

Отже, перша ідентичність Франсуа фактично є «чужою» – спроєктованою іншим. Вона має бути не вибором, а наслідком виховання. Саме тут уперше виникає тема, принципова для всієї повісті: чи може людина залишатися в межах тотожності, створеної для неї іншою волею?

Уже в дитинстві проявляються дві пристрасті майбутнього поета – читання і воля. Читання працює як простір уяви: «*ці перекази бентежили його уяву, викликали в ньому здивування й страх, напружували його почуття, породжували в ньому візії, і він починав мріяти про такі ж муки й зреченість, про таку ж високу досконалість доброчинности…*»[242]. Воно розширює межі заданого досвіду й пробуджує здатність жити не лише безпосередньою реальністю, а й уявленими моделями буття.

Друга пристрасть – воля – ще виразніше спрямована проти заданості: «*Воля, – це було найкраще з усього й поза нею все було забуте, і вже не залишалося місця ні для чого*»[243]. Ця формула містить майбутню амбівалентність Війона. Свобода відкриває можливість самоконструювання, але, позбавлена внутрішніх меж, легко може перетворитися на руйнівну стихію.

Саме тому символічним образом-двійником Франсуа стає вогонь, за яким він любить спостерігати в кузні: «*В ньому було щось од непокори, од бунту пекельного каламутного смороду. Був цей*

[241] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 171.
[242] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 171—172.
[243] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 175.

огонь дикий, хаотичний, жорстокий, гнівний. Він лякав і одночасно вабив»[244].

У цьому описі фактично сконцентрована майбутня антропологічна модель Війона. Вогонь – стихія, що одночасно творить і руйнує, приваблює й лякає. У такому сенсі він стає образом внутрішньої енергії героя: непокори, бунту, хаосу, але водночас і творчості.

Йому протистоїть інший символічний образ – сад, у якому любить працювати капелан Ґільйом. Сад передбачає порядок, догляд, формування, підпорядкування стихійного визначеній формі. Таким «садом» для капелана є і душа Франсуа, яку він мріє виплекати відповідно до наперед установленого зразка. Відтак опозиція «сад – вогонь» набуває антропологічного змісту. Сад – ідентичність, сформована зовнішнім авторитетом; вогонь – стихійне самоконструювання, непокора заданості. Подальша історія Війона розгортатиметься між цими двома полюсами.

Поворотним у житті майбутнього поета стає знайомство з ковалем Коленом. Саме він відкриває йому не пізнані раніше сторони життя: «*Усе виявилося оманою: мрія про доброчесність, про чистоту, про обітниці дівоцтва, зречення, наслідування янголів. Усе обернулося іншою стороною, похмурою й тяжкою, люттю демонів, покидьками відьомських шабашів*»[245].

Цей момент важливий не лише як втрата юнацьких ілюзій. Руйнується довіра до самої системи цінностей, у якій Франсуа виховували. Те, що мало бути безумовною істиною, постає як конструкція, яку можна поставити під сумнів.

Найболючішим відкриттям стає правда про власне походження: його батьком виявляється капелан Ґільйом Війон. Таким чином, моральний авторитет одночасно постає як людина, чия власна поведінка не відповідає нормам, які він нав’язував вихованцеві. Руйнується не тільки образ батька – руйнується механізм довіри до моралі як такої.

Образа за матір і ненависть до батька збурюють у Франсуа протест. Він перестає зважати на капелана, починає пиячити й красти гроші на випивку. Домонтович детально показує психологічний злам, що відбувся в його душі. Сором і докори сумління витісняє ненависть: «*ненависть кривавила йому серце, роздирала на шматки,*

[244] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 177.
[245] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 182.

і він, стискуючи уста, щоб не закричати від одчаю, з похмурою люттю кидав на заллятий вином стіл жмені вкрадених ним мідяків»[246].

Злочин тут ще не є способом життя – він набуває характеру демонстративного заперечення. Франсуа порушує саме ті норми, якими його виховували, і в такий спосіб ніби доводить неспроможність чужої системи цінностей. Аморальна поведінка стає формою протестної ідентичності.

Кульмінаційний момент у взаєминах із капеланом, коли Війон зізнається, що знає про його батьківство, Домонтович визначає формулою «*два часи, дві ери*»[247]. Родинний конфлікт набуває історіософського змісту. Ґільйом представляє систему, у якій особистість підпорядковується сакральній і соціальній вертикалі; Франсуа – новий тип людини, яка ставить право власного «Я» вище за успадкований порядок.

Водночас таке звільнення не означає набуття цілісної ідентичності. Накидання «чужої» тотожності не вдалося, але власної ще немає. Небажання бути проєктом чужої волі відкриває простір самоконструювання, однак цей простір виявляється небезпечним саме через відсутність внутрішньої моральної опори.

Екзистенційний рух Франсуа Монкорб'є до Франсуа Війона Домонтович позначає як «*шляхи падінь і піднесень*». Така формула добре передає нелінійність його становлення. Війон не рухається від морального падіння до духовного відродження чи навпаки. Кожне піднесення містить можливість нового падіння, а кожна руйнівна ситуація може породжувати творчість.

У життя Франсуа входить «*через см'ятіння катастроф*»[248]. При цьому народження Війона-поета пов'язане не тільки з бунтом проти лицемірства батька. Воно виростає і з емпатії до матері, з пережитого болю, який потребує форми. «*Йому здається, що жаль, який гризе його, досяг такої сили, що коли б він міг втілити його в словах і тоді кинув би в обличчя світові, цей жальний, нестерпний біль знищив би цілий світ*»[249].

Так творчість уперше постає як спосіб трансформації травми. Біль, який міг би залишитися деструктивним афектом, прагне

[246] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 181.
[247] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 182.
[248] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 184.
[249] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 184—185.

втілитися в слові. Поетична ідентичність виникає як форма опрацювання внутрішнього хаосу.

Але творчість не скасовує самотності й відчуження. Війон «*жив хаосом знищення*»[250]. Руйнується не лише довіра до батька – втрачають силу всі зовнішні моральні структури: «*Усе, що досі вважалося за святе й недоторкане, лишилося позаду. Більше не існувало Бога, церкви, догматів і законів, заборон, моралі, розмежувань свого й чужого, чогось, що було б заборонене або могло зватись недозволеним. Було "я хочу!" і поза цим не було нічого*»[251].

Ця формула «я хочу!» є однією з ключових для антропологічного прочитання повісті. З одного боку, вона означає радикальне звільнення індивіда від накинутих норм. Після середньовічного «я повинен» виникає нове «я хочу». Але з другого боку, свобода, що не має внутрішньої етичної межі, легко перетворюється на сваволю.

У цьому сенсі Домонтович показує амбівалентність модерної суб'єктності ще на матеріалі пізнього Середньовіччя. Людина отримує право самостійно визначати себе, але разом із цим – необхідність самій встановлювати межі. Зовнішній закон більше не гарантує внутрішньої цілісності.

Тому Війон починає «жити наказами інстинктів». Так руйнування зовнішніх моральних структур оголює первісну стихію людини. Ідентичність, яка мала постати як результат свободи, на цьому етапі формується через саморуйнування.

Саме тут особливо виразною стає відмінність від неокласиків попереднього параграфа. Там творчість дозволяла втримувати духовну вертикаль у світі, де зовнішня реальність її руйнувала. У Війона Домонтовича ситуація зворотна: зовнішня вертикаль утрачає авторитет, але сама творчість ще не здатна автоматично створити новий моральний порядок.

Спробою протиставити ідентичності, заснованій на саморуйнуванні, інший образ себе стає історія платонічного кохання Війона до Катерини, дружини заможного бюргера. Ця лінія є центральною не лише в сюжетному, а й у антропологічному сенсі: любов відкриває можливість нового самовизначення.

Почуття Війона стилізоване під лицарське поклоніння Прекрасній Дамі й водночас позначене крайнім психологічним

[250] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 184.
[251] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 185.

напруженням: «*Біль отруював любовний порив. В мозок вливалася отрута. На серце лягав надлюдський тягар*»[252]. Кохання не приносить внутрішнього спокою, але впорядковує хаос, надаючи йому смислового центру.

Найважливіше, що саме через любов Франсуа формулює новий образ власного «Я»: «*Він, Франсуа, був покликаний охороняти прекрасну даму. Таке було його правдиве призначення і цьому житті, лицаря й поета*»[253].

Це принципово інша модель ідентичності, ніж попереднє «я хочу!». Якщо свобода була запереченням усіх меж, то «поет і лицар» – уже позитивна самоконструкція. Франсуа не просто відкидає те, ким його хотіли зробити, а намагається відповісти на питання, ким він сам хоче бути.

Поєднання «поета» і «лицаря» також показове. Поезія тут доповнюється етичним компонентом: лицар передбачає служіння, вірність, самодисципліну, готовність підпорядкувати власне бажання вищому почуттю. Саме тому любов на певний час стає можливістю моральної реінтеграції Війона.

Творчість також набуває іншої функції. Якщо раніше слово було способом «кинути в обличчя світові» власний біль, то тепер воно стає офірою іншій людині. Так поетична ідентичність уперше виходить за межі суто егоцентричної моделі «я хочу!» і пов'язується з Іншим.

Відтак любов і творчість можна сприймати як спробу естетизувати й упорядкувати хаос власного буття. Поетичне слово стає формою, здатною хоча б тимчасово втримати розщеплене «Я».

Проте Домонтович послідовно показує крихкість такого утворення. Війон залишається «чужим» своїй епосі, яку письменник характеризує як перший досвід «*в справі всебічної уніфікації життя*»[254]. Його індивідуальність не вкладається в систему, що прагне уніфікувати віру, соціальну поведінку і приватне життя.

Індивідуальним повстанням стає його сутичка з кліриком Сермуазом. Для Війона той не лише суперник у коханні, а представник світу, який претендує на право контролювати і його поведінку, і творчість. Сермуаз – «*брудна тварина, що наважувалася*

[252] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 189.
[253] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 191.
[254] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 192.

своєю присутністю сквернити чудовий сад…»[255], але водночас і реальне джерело небезпеки звинувачення в єресі.

Так до внутрішнього стану Війона додається тривога, «*що, раз прокинувшись в ньому, ніколи вже більше з тих пір не покидало його*»[256]. Тривога в Домонтовича має не лише психологічний характер. Вона стає способом існування людини, яка вже вийшла з попередньої системи координат, але не має безпечного місця в новій.

Єдиним, що в цей час надихає й утримує поета, залишається кохання до Катерини. «*Усі успіхи, все його натхнення, вся його гордість, усе було тільки офірою, принесеною до її ніг*»[257]. Формула «офіри» важлива: Війон, який відкинув стару систему сакральних цінностей, ніби створює власну приватну сакральність.

Надзвичайно промовистою є деталь, на якій акцентує Домонтович: Війон носить під одягом ніж, щоб захиститися від нападу, і перев'язаний шовковою стрічкою згорток пергаменту з присвяченими Катерині віршами. Ніж і пергамент майже матеріально репрезентують дві можливі ідентичності героя.

Ніж пов'язаний із небезпекою, насильством, готовністю відповідати світу його ж засобами. Пергамент – із коханням, словом, прагненням перетворити переживання на мистецтво. Обидва предмети перебувають буквально поруч, на тілі Війона, і ця близькість символічно втілює співіснування двох способів бути собою.

Тому відмова Катерини стає значно більшою травмою, ніж невдале кохання. Руйнується не лише почуття, а ідентичність «поета й лицаря», яку Війон вибудував навколо нього. До цього додається покарання за непристойні вірші, винесене духовним судом та ініційоване Сермуазом. Особиста й суспільна відмови накладаються одна на одну: його не приймають ані як закоханого, ані як поета.

Сором і відчай поєднуються з усвідомленням власних мистецьких амбіцій: «*Він, що мав талант, натхнення, міць владаря, що мусив був стати в майбутніх поколіннях на рівні Вергілія й Горація, він не існував більш!*»[258].

Формула «він не існував більш» особливо важлива. Йдеться фактично про смерть певної версії «Я». Зникає не фізичний Війон, а

[255] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 200.
[256] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 201.
[257] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 202.
[258] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 210.

той Франсуа, який міг мислити себе лицарем і поетом, орієнтувати життя на любов і творчість.

Після руйнування цієї крихкої структури Війон стає злодієм. Важливо, однак, що Домонтович знову показує злочин не просто як результат аморальності. Це чергова форма самоконструювання – негативна, протестна, руйнівна. Війон діє після усвідомлення, що «*вона не хотіла його віршів. Вона хотіла золота, коштовних каміннів, тонкого полотна, важкого оксамиту*»[259].

Тобто злочин парадоксально народжується з конфлікту між мистецтвом і матеріальним світом. Якщо слово виявилося безсилим, герой переходить до того, що цей світ визнає цінністю, — золота й коштовностей. Проте навіть у злочині він не перестає бути митцем: його дії набувають знакового, майже театралізованого характеру.

Характерно, що в цей час Війон підписує листи й придбані на вкрадені гроші коштовні речі малюнком вороненяти. Це своєрідна нова сигнатура «Я». Імовірно, самоозначення птахом із сумнівною привабливістю відбиває амбівалентну самототожність поета, який уже не може ідентифікувати себе ані з янголом, ані з лицарем.

Так особливо виразною стає серія його самоконструкцій: вихованець і майбутній «слуга церкви» – бунтар – людина «я хочу!» – поет – лицар – злодій. Жодна наступна форма не скасовує повністю попередньої, а радше виникає з її кризи.

Остаточно відкинутий коханою жінкою, Війон стрімко рухається до межі, за якою далі проходитиме його буття: він вчиняє вбивство, щоб помститися за приниження. Домонтович залишає фінал повісті відкритим, але читач розуміє, що звідси починається той шлях Франсуа, який і зробить його легендою Середньовіччя.

Парадокс полягає в тому, що саме момент морального падіння остаточно породжує культурний міф Війона. Історична людина переходить межу, а культурна постать лише починається. У цьому сенсі Домонтович демонструє один із механізмів міфологізації митця: культура зберігає не цілісну людину, а суперечність, яку наступні епохи знову й знову інтерпретують.

Тому Війон Домонтовича – не просто історична особа чи біографічний персонаж. Він перетворюється на культурний знак перехідної доби, у якому концентруються суперечності історичного

[259] Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 208.

зламу: між вірою і раціональністю, духовним і земним, колективною ієрархією та новим усвідомленням людської індивідуальності.

Якщо Стівенсон показує людину в історії, то Домонтович – історію в людині. У першого герой занурений у конкретну ситуацію, яка виявляє вже наявну моральну нестабільність; у другого сама епоха стає механізмом формування нестабільної ідентичності.

Відтак відрізняється і функція творчості. У Стівенсона вона співіснує з іншими ідентичностями Війона, але не здатна їх упорядкувати. Поетична свідомість не рятує від морального розпаду. У Домонтовича творчість має більший інтегративний потенціал: вона народжується з болю, дозволяє сформувати образ «поета й лицаря», створює можливість символічно впорядкувати хаос. Проте і ця структура залишається крихкою й руйнується під тиском травми, відмови й історичної ситуації.

Саме тому в обох художніх моделях творчість уже не може бути осмислена як безумовний гарант морального самозбереження. Вона дозволяє побачити себе, назвати власний досвід, створити альтернативну форму існування, але не звільняє людину від необхідності морального вибору.

Якщо в інтерпретації Стівенсона ідентичність Війона нестабільна й маскована, а перед читачем розгортається радше гра ролей, ніж послідовний процес її втрати, то в Домонтовича вона розщеплена самою історичною ситуацією. Його Війон проходить через низку спроб самоконструювання, кожна з яких виявляється відповіддю на кризу попередньої.

У цьому сенсі «розщеплена» постать поета у повісті «Франсуа Війон» виходить за межі свого історичного хронотопу й піднімається до рівня символічного суб’єкта, що переживає антропологічну кризу. Домонтовича цікавить не реконструкція Середньовіччя як минулого, а пошук у «добі Війона» моделі культурної катастрофи й переходу, співзвучної з ХХ століттям.

Тому його Війон значною мірою є інтелектуальним конструктом, культурним знаком, інструментом рефлексії над історією культури і, можливо, навіть маскою самого автора-інтелектуала, який живе в кризову добу. Біографія тут перетворюється на історіософію, психологія – на антропологію, а поет – на символ кризи культури.

Отже, дві інтерпретації Війона дають дві різні відповіді на питання про митця в ситуації випробування. У Стівенсона Війон –

людина, яка має талант, але не має внутрішньої моральної опори; її ідентичність змінюється відповідно до ситуації, а творчість не інтегрує суперечливе «Я». У Домонтовича Війон – людина, яка втратила зовнішню систему координат і змушена конструювати себе сама; творчість стає однією з найважливіших форм такого самоконструювання, але не здатна остаточно подолати розщеплення.

Тому якщо Стівенсон через Війона осмислює митця в межовій ситуації, то Домонтович – митця в межовій епосі. У першого випробування відкриває моральну нестабільність уже сформованої особистості, у другого – сама кризова доба формує нестабільну особистість.

Постать Франсуа Війона в обох6 творах виходить за межі біографії середньовічного поета. У Стівенсона вона дозволяє поставити питання про автономність морального вибору щодо соціальних обставин і творчого дару; у Домонтовича – про можливість збереження самототожності в момент руйнування усталеної картини світу. Відтак творчість виявляється не безумовним способом порятунку людини, а одним із просторів її випробування.

Саме в цьому полягає принципова відмінність від художньої моделі, розглянутої в попередньому параграфі. Якщо для українських неокласиків творчість залишалася чи не останньою можливістю втримати духовну і моральну тотожність у світі історичного насильства, то Війон у Стівенсона і Домонтовича демонструє складніший варіант співвідношення мистецтва й особистості. Творчість може допомагати людині осмислити власний досвід, дистанціюватися від хаосу, навіть тимчасово зібрати розщеплене «Я», але вона не гарантує моральної цілісності.

Відтак питання «ким я залишаюся в ситуації випробування?» набуває щодо митця нового змісту. Талант не скасовує відповідальності, мистецька чутливість не тотожна етичній, а свобода творчого самовираження не означає автоматичної внутрішньої свободи. Саме тому Франсуа Війон стає антропологічною моделлю митця кризової доби – людини, для якої талант і моральність, свобода і відповідальність, творчість і саморуйнування більше не становлять наперед заданої цілісності.

2.3. ІНАКШІСТЬ ЯК ФОРМА АНТРОПОЛОГІЧНОГО ДОСВІДУ: ДЖОН СТЕЙНБЕК І ГАЛИНА ПАГУТЯК

2.3.1. «Особливі» персонажі в авторській концепції людини Стейнбека і Галини Пагутяк

Якщо в попередніх параграфах ішлося про випробування людини історією, культурною кризою, моральним вибором і необхідністю самоконструювання власної ідентичності, то в художньому світі Джона Стейнбека і Галини Пагутяк проблема людського існування набуває іншої конфігурації. У центрі уваги опиняється Інший – той, чия присутність ставить під сумнів усталені уявлення про норму, соціальну повноцінність і саме право людини бути прийнятою спільнотою. Інакшість у такому разі постає не лише характеристикою окремого персонажа, а формою антропологічного досвіду: досвіду відмінності, відчуження, незахищеності, пошуку власного місця і водночас випробування здатності інших до співчуття, відповідальності й милосердя.

Під «особливим» персонажем твору розуміємо авторський варіант Іншого, інакшість якого зумовлена, зокрема, ментальною хворобою. Проте така особливість важлива не сама по собі, а як ситуація, що загострює фундаментальне для художньої антропології питання про межі людського: хто і за якими критеріями визначає норму, що відбувається з людиною, яка їй не відповідає, і яким постає суспільство у своєму ставленні до неї. Актуальність дослідження художніх втілень таких персонажів у різних національних літературах визначається необхідністю вивчення етичного простору текстів світової літератури, де порушуються проблеми протиставлення «Свого» – «Чужого» (Іншого), толерантності й емпатії; потребою окреслити їхню роль в авторських концепціях людини і світу; інтересом до зв’язку цих персонажів із традицією національної літератури.

Спільними топосами для творів Стейнбека «Про мишей і людей» і Галини Пагутяк «Потонулі в снігах» і «Потонула душа» є персонажі із психічними хворобами, типологічно схожі хронотопи, акцент на екзистенційних мотивах, архетипні образи. В інтерпретації Стейнбека всі персонажі через соціальні й расові проблеми почуваються «особливими». Їхніми маркерами є відчуження і втрачені мрії. Завдяки художньому узагальненню автор перетворює «особливих» персонажів на образи-символи «знедолених». На

відміну від Стейнбека, Галина Пагутяк розглядає образ «потонулих душ» як аналог «особливих» персонажів у контексті естетикологічної і постколоніальної проблематики («Потонула душа»), акцентує на неможливості для них віднайти спокій у реальному світі («Потонулі в снігах»). Змістове наповнення «особливих» персонажів як символів знедолених увиразнюють біблійні алюзії, орфічний мотив, мотив двійництва, поетика художнього анімалізму. Відтак в «особливих» персонажах і Стейнбек, і Галина Пагутяк втілили своє бачення трагічної постаті Іншого в сучасному травмованому світі, перетворивши її на своєрідний антропологічний індикатор цього світу: ставлення до Іншого виявляє міру його людяності.

У відомому вислові про суспільство, якість якого визначається самопочуттям у ньому старих, дітей і хворих, означені категорії найбільш вразливих. Тих, хто потребує захисту і словом закону, і словом мистецтва. Персонаж, долю якого значною мірою визначає хвороба, а особливо ментальна, непоодинокий уже в романтиків, стає надзвичайно затребуваним у новітній літературі. Уже на початку ХХ ст. звернення до такого «особливого» персонажа зумовило поглиблення наукових знань про людську психіку; формування нового соціального запиту як тесту на гуманність спільноти; перспективи, які відкривалися перед митцями, – розгорнути власні міркування про відносність норми «здоровий – хворий», порушити питання моральних орієнтирів, окреслити концепцію людини в сучасному суспільстві. Реалії сучасності не тільки не зняли ці питання з порядку денного, а й загострили потребу в їхньому вирішенні. А відтак актуальність дослідження «особливих» персонажів у різних національних літературах визначається необхідністю вивчення етичного простору творів світової літератури, де порушуються проблеми протиставлення «Свого» – «Чужого» («Іншого»), толерантності й емпатії; потребою окреслити їхню роль в авторських концепціях людини і світу; інтересом до зв’язку стратегії моделювання цих персонажів та ідіостилю письменників. Водночас у художньо-антропологічній перспективі принциповим є те, що Інший тут не лише переживає власне випробування: його присутність стає випробуванням для спільноти, змушуючи її визначити межі прийняття, співчуття і відповідальності.

Галерея «особливих» персонажів і в американській, і в українській літературі засвідчує їхній значний художній потенціал і відповідність авторським завданням. Джон Стейнбек – один із тих

американських прозаїків, що формували цю традицію в літературі ХХ ст., тоді як Галина Пагутяк продовжила її в українському письменстві вже наприкінці ХХ ст. Розділені часом і простором, ці митці оприявили в персонажах із психічними розладами власне бачення Іншого як трагічної постаті в травмованому світі. Водночас типологічна близькість їхніх художніх рішень не усуває відмінності: у Стейнбека інакшість значною мірою соціалізована й розгортається в просторі американської дійсності доби Великої депресії, тоді як у Пагутяк вона набуває екзистенційного, міфопоетичного та постколоніального вимірів.

Творчу постать американського нобеліанта Стейнбека в українському літературознавстві за часів поновленої незалежності аналізувала Т. Денисова в контексті вивчення американської літератури ХХ століття і романістики зокрема[260]. Певні аспекти рецепції творчості письменника висвітлював О. Глотов[261]. А чи не єдина комплексна студія художньої прози і публіцистики Стейнбека належить О. Ничко[262]. Проте окремого порівняльного дослідження його текстів із творами українських авторів немає. Натомість серед літературознавчих праць, присвячених доробку Галини Пагутяк, компаративних студій не бракує: Н. Букіна закцентувала на готичних елементах у творах Галини Пагутяк і Г. Волпола крізь призму гендерної проблематики[263]; Г. Бокшань досліджувала специфіку втілення Галиною Пагутяк і Айріс Мердок кельтських міфологем та особливості авторського неоміфу письменниці в порівнянні з Дж. Фаулзом[264]; Т. Бовсунівська присвятила розвідку «Східна меланхолія

[260] Див. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 209—244.; Денисова Т. Роман і романісти США ХХ століття. Київ : Дніпро, 1990.

[261] Глотов О. Джон Стейнбек в оцінці російського пострадянського літературознавства. *Зарубіжна література в школах України*. 2006. №7—8. 30—32.

[262] Ничко О. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2008.

[263] Букіна Н. «Ґотика» в романі «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк під кутом зору ґендерних інтерпретацій. *Наукові праці. Літературознавство*. 2014. Вип. 219. Том 231. 24—28.

[264] Бокшань Г. Міфологема фейрі в романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк і «Єдиноріг» Айріс Мердок. *Султанівські читання*. 2018. №1. 126—134; Бокшань Г. Проблема ідентичності творчої особистості у повістях «Спалене листя» Галини Пагутяк і «Вежа з чорного дерева» Джона Фаулза. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. №7. 147—150.

в творчості Орхана Памука, Матіаса Енара і Галини Пагутяк»[265] аналізові орієнтальних мотивів. Новелу «Потонулі в снігах» у компаративному аспекті розглядала Н. Дашко, інтерпретуючи концепції двох світів, реального і потойбічного, у творчості Галини Пагутяк та Ірен Роздобудько[266]. Новизна цього дослідження зумовлена тим, що в ньому вперше зіставлено тексти Стейнбека і Галини Пагутяк крізь призму авторських художніх версій «особливих» персонажів, а інакшість розглянуто як форму антропологічного досвіду людини XX–XXI ст.

Публікація 1937 року роману «Про мишей і людей» закріпила успіх ранніх творів Стейнбека, де постала мистецька постать автора з власним почерком — тісним переплетенням опису побутових деталей із романтичною піднесеністю, символікою й алегоріями. Один із творів так званого каліфорнійського циклу, «Про мишей і людей» також увиразнив тенденцію формування специфічної стейнбеківської типології «наївних, безпосередніх “природних” людей, близькість яких до землі, до першооснов буття і невибагливий побут усвідомлюються як противага міській “машинній” цивілізації» (О. Ничко). Укорінений у просвітницьку традицію «природної людини» і трансформований завдяки широкому соціальному контексту в «знедоленого» в літературі романтизму і класичного реалізму, такий типаж у літературі XX ст. усе більше перетворювався на образ Іншого, що не вписується в ідеал успішного, впевненого в собі раціонального героя американської мрії. Отже, інакшість Ленні та інших персонажів твору формується не тільки їхніми індивідуальними характеристиками, а й конфліктом між людиною та моделлю світу, яка визначає, якою ця людина повинна бути.

Стейнбек, за яким після виходу у світ роману «Про мишей і людей» остаточно закріпилась репутація «поета знедолених» (характерно, що Галина Пагутяк в одному з інтерв’ю також зізнавалась, що змалечку була на боці скривджених), продовжив художню практику попередників, і зокрема О. Генрі. Саме той одним із перших запропонував американському читачеві образ шляхетного волоцюги, що опинився на узбіччі життя і в пошуках роботи та

[265] Бовсунівська Т. Східна меланхолія в творчості Орхана Памука, Матіаса Енара і Галини Пагутяк. *Всесвіт*. 2018. №9-10. 161-170.

[266] Дашко Н. Художні особливості новелістики Галини Пагутяк та Ірен Роздобудько: проблемно-тематичний і стильовий аспекти. 2023. http://biblio.umsf.dp.ua/jspui/bitstream/123456789/5516/1/Дашко_Художні%20особливості%20новел%20Галини%20Пагутяк%20та%20Іреен%20Роздобудько.pdf

прихистку блукає дорогами Америки. У романі «Про мишей і людей» характеристику такого персонажа Стейнбек ускладнив мотивом психічної хвороби, надавши, з одного боку, більшого трагізму образові, а з другого – створивши основу для алегорії і символізації тексту як притчі про людину в сучасному світі. Вважаємо, що це і одна з причин жанрової невизначеності твору, який називають то повістю, то романом. Припускаємо, що, окрім створеного завдяки притчеподібності «масштабу», підставою називати «Про мишей і людей» романом є концепція самого автора. Серед критеріїв роману загалом Стейнбек називав не лише форму, напрям і ритм, а й мету. На його думку, мета поганого роману – розважати, середнього – впливати на почуття читачів, тоді як найкращого – освітлювати їм шлях. Із цього погляду «Про мишей і людей» відповідає авторському баченню роману: Стейнбек запропонував читачеві не тільки епізод із часів Великої депресії, а й художнє дослідження людської природи, швидкоплинності людського життя та проблеми Іншого.

Інший/Інша – це один із магістральних образів творчості і Галини Пагутяк. Обрані для аналізу твори «Потонулі в снігах» і «Потонула душа» належать до зразків малої прози, що, як і романістика письменниці, утворює, на нашу думку, певну надтекстову єдність – метановелістику. Її основними маркерами є розвиток лейтмотивів поза межами одного твору; наявність повторюваних персонажів і продовження їхніх життєвих сценаріїв як питомих для творчості письменниці типажів чи/і моделей екзистенції; прирощення основних мотивів новими змістовими нюансами завдяки архетипно-міфологічним топосам, які формують інтертекст малої прози. Аналогічно до великої прози, у метановелістиці Галина Пагутяк реалізує надзавдання жіночої літератури: глибоко, серйозно, але й вишукано, за слушним спостереженням В. Зотової, «розкриває перед читачем архісучасні й водночас одвічні проблеми буття, акцентує складні питання взаємозв'язку фемінного й маскулінного начал, торкається тонких душевних станів, психологічної кризи, деструктивних станів, самотності людини в суспільстві помежів'я XX–XXI ст.»[267].

У малій художній прозі Галини Пагутяк, де оприявлюється концепція людського буття як постійного пошуку власного простору-

[267] Зотова В. Мала проза Людмили Таран: проблемно-тематичний і стильовий аспекти. 2016.
URL : http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/620/1.pdf>

захисту і простору самоідентифікації, образи Іншої/Іншого вважаємо ключовими. Саме категорія простору-захисту дає змогу пов'язати проблему інакшості з проблемою ідентичності: можливість бути собою залежить від існування такого місця – фізичного, психологічного чи метафізичного, – у якому Інший не мусить відмовлятися від власної самості заради прийняття спільнотою. Тому пошук прихистку у Пагутяк набуває значення не лише просторового мотиву, а й однієї з форм антропологічного самозбереження.

«Потонулі душі», «відкинуті», «диваки», «беззахисні» – це ті авторські дефініції Інших, на які можна натрапити в есеїстиці («Жорстокість існування», «Беззахисність») Галини Пагутяк. Незалежно від статі, професії, віку, соціального статусу, це всі, хто потребують Бога як тієї світлої істоти, «*яка обіймає за плечі й каже: "Годі. Ти у безпеці. Я з тобою"*»[268]. На ролі «особливих» людей письменниця наголошує, звертаючись до біблійної притчі про наріжний камінь: «*Чи не є це нагадуванням: поверніться до свого смітника, гляньте на тих, хто не вартий був досі вашої уваги – дітей, диваків. Вони навчать вас, що робити з камінням, зірками, дощем, як з ними розмовляти*»[269].

Авторський критерій виокремлення Іншого – його невідповідність уявленням більшості про «норму», спричиненим егоїзмом, стереотипами, забобонами, страхом перед «чужими». Відтак Інші́сть виявляється категорією реляційною: Інший стає Іншим лише щодо когось, хто привласнює собі право встановлювати норму. Це зміщує увагу з самого «особливого» персонажа на механізм його відчуження і дає підстави розглядати художню репрезентацію Іншого як спосіб діагностики спільноти.

У малій прозі Галини Пагутяк виокремлюємо два типи Іншого/Іншої. Перший тип – це інший за світосприйняттям і поведінкою, тобто персонаж на полюсі антиномії «звичний, зрозумілий – дивний, незрозумілий (для загалу)». Характерно, що в «чоловічих» версіях такого персонажа («Інші», «Потрапити в сад», «Потонула душа») важливим є мотив зв'язку із його професійною реалізацією. Тоді як Інша (а це домінантна модель екзистенції жінки в малій прозі Галини Пагутяк) сприймається такою насамперед у

[268] Пагутяк Г. *Жорстокість існування*. 2013. URL : http://pahutyak.com/жорстокість-існування/

[269] Пагутяк Г. *Жорстокість існування*. 2013. URL : http://pahutyak.com/жорстокість-існування/

контексті родинних і особистісних взаємин. Змістом цієї екзистенції, яка розгортається в реальному і/чи ірреальному просторах та в різних часових фрагментах, стають пошуки жінкою свого «Я» в умовах утвердження (нерідко через втрати і відчуження) власної системи цінностей і боротьба зі стереотипними для патріархального суспільства гендерними ролями, які їй нав'язуються. Власне, вся метановелістика Галини Пагутяк про жінку як Іншу (як програмовий твір – новела «Інша»).

Другий тип Іншого Галини Пагутяк — це персонаж, який постає на одному з полюсів антиномії «здоровий – хворий». В одному випадку це набуті («Сліпуче лице осені») або успадковані («Потрапити в сад») фізичні чи психічні травми персонажа, що зумовили драматичний сценарій його життя. У другому – ментальні хвороби. Саме такими є персонажі «Потонулих в снігах». Тоді як у «Потонулій душі», де цей мотив периферійний, натрапляємо на обидва типи Інших. Вважаємо, що «особливий» персонаж чи «потонула душа» і у Стейнбека, і в Галини Пагутяк не випадковий об'єкт художніх рефлексій, а персонаж концептуального характеру, на захист якого стають обоє авторів. Через нього вони порушують ширше питання: чи здатна людина зберегти право бути собою у світі, який сприймає відмінність як загрозу, слабкість або неповноцінність?

2.3.2. Маркери інакшості героїв Стейнбека і Галини Пагутяк

У центрі твору Стейнбека «Про мишей і людей» розгортається драматична історія двох наймитів, Джорджа і Ленні. Важко працюючи на чужих ранчо, вони мріють заробити грошей і змінити своє життя. Але один із них, Ленні, ненавмисно скоює злочин, і, щоб захистити друга від лінчування, Джордж сам виносить йому вирок. Саме Ленні, «кат» і «жертва» одночасно, і є тим «особливим» персонажем, «наївним чоловіком із загальмованим психічним розвитком, який мандрує з попутником у пошуках роботи й надії, велетень, який не усвідомлює своєї сили»[270]. Його образ від початку побудований на антропологічному парадоксі: фізична сила поєднується з психічною беззахисністю, здатність убивати – з нездатністю усвідомити зло, залежність від Джорджа – з постійною небезпекою для інших. Тому Ленні не вкладається в однозначну

[270] Ничко О. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2008.

опозицію «винний – невинний»: його інакшість проблематизує саму можливість звичайного морального суду.

Натомість у «Потонулих у снігах» Галини Пагутяк оповідачка знайомить читачів із трьома «особливими» односельцями, не розгортаючи окремий сюжет, а зосереджуючись саме на індивідуальних «сценаріях» проживання ними своєї інакшості як вродженого чи набутого психічного захворювання. Так, Бака «*лишився вічною дитиною*», бо під час війни зазнав насильства від загарбника-німця. Тут маємо аналогічний до новели Галини Пагутяк «Потрапити в сад» мотив здійсненої наруги над дитиною під час війни, яка, навіть подорослішавши, несе цей тягар крізь усе життя. Є ще «*варіят*» Сорока, зустріч із яким дуже налякала оповідачку в дитинстві, бо той «*не бачив у мені живої істоти, перейнятої страхом чи, може, співчуттям*»[271]. Єдина жінка серед «потонулих душ», Кася, колись «*гарна, а потім зіпрана вітрами й зимною росою*», блукала «*лісами і полями під дощем і снігом*»[272].

На відміну від персонажів Стейнбека, вони живуть у власному світі, дистанціюючись від реального. Мотив відчуження визначає також ідентичність персонажа-художника в «Потонулій душі». Саме позиція правдивого митця перетворює його на Іншого. Невизнаний за життя, він і після смерті залишається непізнаним і насамперед для власної сім'ї: мати дивується, що когось можуть зацікавити його картини, щедро роздані односельцям. А молодший брат, також Інший, але через ментальну хворобу, навіть не в змозі осягнути втрату, бо на все життя залишився «*дорослою безпомічною дитиною*»[273]. Таким чином, у кожному з аналізованих творів є «особливі» персонаж(і), які відіграють центральну або периферійну роль у розгортанні історії «потонулих душ». Водночас причини їхньої інакшості різні – психічна хвороба, травма, мистецька позиція, соціальна маргінальність, — що дозволяє розширити саме поняття Іншого від окремої психологічної характеристики до способу існування людини, яка не знаходить відповідного їй місця у світі.

Проте в контексті авторських концепцій людини вони вписані в систему образів-двійників або споріднених за драматичним досвідом відчуження образів. У результаті – і у творі «Про мишей і людей» Стейнбека, і в «Потонулих в снігах» Галини Пагутяк постає ціла

[271] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 45.
[272] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 46.
[273] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 77.

галерея «особливих» персонажів, інакшість яких увиразнюється на перетині соціальних, расових, постколоніальних й екзистенційних мотивів.

Усі «особливі» персонажі Стейнбека живуть у світі, де співчуття і турбота про ближнього – велика дивина: «*…я ніколи не бачив, щоб один бурлака так переймався іншим. Просто хочу знати, який тобі в ньому інтерес?*»[274], – запитує власник ранчо Джорджа. А один із наймитів, Слім, навіть намагається знайти пояснення відчуженню у цьому «клятому світі»: «*Люди рідко ходять разом, – задумався він. – Не знаю, чого це так. Може, усі на цьому клятому світі бояться одне одного*»[275].

Ранчо у творі Стейнбека – це певна авторська модель сучасного світу. Але якщо в романі «Заблукалий автобус» письменник «замикає» у просторі автобуса, який збився з маршруту і блукає розкислими від дощів дорогами, пасажирів, що уособлюють американське суспільство в мініатюрі, то всі персонажі «Про мишей і людей» – це різні варіанти одного типу «знедоленого». Як слушно зазначила Т. Денисова, розглядаючи творчість Стейнбека в контексті літератури американського нонконформізму, «приреченість, безвихідь – лейтмотив повісті, де на різних рівнях ідеться про неповноцінність, аморфність, безпорадність»[276].

Уже на початку твору з'ясовується, що Джордж лише на позір відрізняється від «особливого» Ленні. Різні ззовні (невисокий Джордж і «*велетень з розпливчастим обличчям*» Ленні) та за сприйняттям реальності, вони здаються двома протилежними типами – раціональною, дисциплінованою людиною (Джордж) і «природною людиною», «простаком» (Ленні). Насправді ж вони «емоційні близнюки». Так, беручи на себе відповідальність за Ленні, Джордж намагається контролювати його життя, у тім числі і його дивно-жахливе захоплення мишами, яких він ловить і замордовує до смерті. Це сигналізує, з одного боку, про потребу Ленні кимось опікуватись, з другого – про неусвідомлення власної сили. На турботу Джорджа Ленні відповідає беззаперечною любов'ю, готовністю виконати будь-які прохання і навіть копіює рухи товариша, ніби намагаючись стати його двійником. Але і сам Джордж емоційно залежний від Ленні,

[274] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 27.
[275] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 39.
[276] Денисова Т. Історія американської літератури XX століття. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 211.

адже тривалий час мириться із його небезпечно-дивною поведінкою, обираючи втечу за спосіб вирішення проблеми. Тож і Джордж «особливий», бо може розділити свою самотність тільки з психічно неврівноваженою людиною.

Саме в цій парі досвід інакшості набуває реляційного виміру. Джордж потрібний Ленні як посередник між ним і світом, але й Ленні потрібний Джорджу як той Інший, турбота про якого надає його життю сенсу і рятує від абсолютної самотності. Тому їхній зв'язок виходить за межі опозиції «сильний – слабкий»: відповідальність за Іншого стає способом збереження власної людяності.

Джордж і Ленні заявляють про свою спорідненість, порівнюючи себе з робітниками на ранчо. На відміну від наймитів, які живуть за сценарієм «важка праця – витрата грошей у барі або будинку розпусти – знову праця», вони «*не такі*», бо, як каже Ленні: «*…я маю тебе і ти дбаєш про мене, а ти маєш мене і я дбаю про тебе*»[277]. А проте і наймити, і син власника ранчо та його дружина такі ж знедолені, як і вони. Власні комплекси, упередження і расові забобони тільки поглиблюють їхнє відчуження.

Так, підмітайла Канді змушують позбутись єдиного друга – старого сліпого собаки, щоб припинити його страждання (цю ситуацію можна спроєктувати на майбутню розв'язку твору як паралель до історії Ленні і Джорджа). Самотній і відчужений (це позначено навіть проживанням персонажа поза стінами загального бараку) і темношкірий конюх Крукс. Проте і він намагається відігратись на слабшому за себе, насміхаючись над страхом Ленні залишитись без Джорджа: «*Круксове обличчя аж світилось задоволенням від страждань Ленні*»[278]. У певному сенсі Крукс теж двійник Ленні, який сприймає його за свою «мишку».

До «знедолених» належить і син боса, завзятий боксер Керлі. Він присікується до велетня Ленні, щоб так помститись за свій невисокий зріст: «*Постійно нарівається на сварку з більшими за себе. Наче злиться на них за те, що вони більші*»[279]. Іронія, але такий задерикуватий Керлі виявляється невпевненим у собі чоловіком, який підозрює дружину у зраді. Тому життя молодої жінки на ранчо схоже на ув'язнення чи … мишоловку. Характерно, що, помітивши інтерес Ленні до неї, Джордж називає її «дівкою-мишоловкою»: «*Навіть не*

[277] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 19.
[278] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С.75.
[279] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 31.

дивись на цю суку. Я не дбаю, що вона каже і робить. Я надивився вже на таких гадин, але гіршої за цю дівку-мишоловку не бачив. Не чіпай її»[280]. Виникає передчуття трагедії, де жінка виявиться ще однією «мишкою» Ленні. Це передчуття підтверджує і реакція самого Ленні, що, як і персонаж із ментальною хворобою у романі В. Фолкнера «Галас і шаленство», інтуїтивно відчуває наближення катастрофи: «*Мені тут не подобається, Джордже! – зненацька скрикнув Ленні. – Це недобре місце. Я хочу звідси вибиратися*»[281].

Таким чином, інакшість у Стейнбека поступово перестає бути винятковою характеристикою Ленні. Канді, Крукс, дружина Керлі, сам Джордж – усі вони в різний спосіб переживають досвід невідповідності світові, самотності й неможливості повноцінного зв'язку з іншими. Ленні лише максимально загострює цей універсальний стан. Через нього стає очевидним парадокс художньої антропології Стейнбека: у світі, де фактично всі є Іншими, кожен намагається відмежуватися від ще слабшого Іншого, щоб утвердити власну нормальність.

Образ мишей у назві-алегорії і поетика художнього анімалізму загалом (кролики, про які мріє Ленні, замучені ним миші і цуценя, вбитий старий пес Канді, порівняння дружини Керлі з дівкою-мишоловкою, а Ленні – з ведмедем та ін.) надають творові Стейнбека притчоподібність. Як і його параболічна композиція: на початку Ленні носить мертву мишу в кишені, а у фіналі він вбиває дружину Керлі, бо вона для нього та ж сама миша. Адже у хворій свідомості Ленні немає різниці між людьми і мишами, як немає різниці між добром і злом. І перша, і остання сцени твору відбуваються в одних і тих самих декораціях – у долині річки Салінас, ніби підтверджуючи притчовий характер історії про «мишей і людей», яка замикається в коло історії про боротьбу добра і зла.

Таким чином, Стейнбек використовує художній потенціал притчі як форми граничного узагальнення, що уможливлює максимальну типізацію персонажів, їх абстрагування за збереження наочності. Цікаво, що першу назву твору «Щось, що сталось» (*Something That Happened*) Стейнбек змінив після прочитання відомої елегії Р. Бернса «До миші» (*To a Mouse*). У ній фермер звертається до тваринки, нору якої зруйнував у полі під час оранки. Головна думка твору про швидкоплинність людського життя і здатність мишей жити

[280] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 37.
[281] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 37.

сьогоднішнім, не боячись, на відміну від людей, майбутнього (у Бернса: «Ти щасливіша за людину, бо знаєш тільки цю годину»), підштовхнула Стейнбека до нової назви, у якій проведена паралель між життям людини і миші в їхній спільній боротьбі за виживання (у Бернса: «І мишачих, і людських мрій немало гине»). У контексті проблеми інакшості ця паралель набуває додаткового антропологічного змісту: межа між «людським» і «не-людським» виявляється не такою очевидною, а вразливість постає універсальною властивістю живого.

Якщо Стейнбек створює притчу про сучасний людино-тваринний світ, то в сюжетній фабулі невеликого за обсягом твору «Потонула душа» Галина Пагутяк реалізує типову для постмодерністських романів ситуацію пошуку загубленого чи втраченого мистецького шедевру. У перебігу цього пошуку (авторка застосовує тут призму екфразису) і визначаються два типи митця: перший – це львівський художник, який шукає картини вже покійного товариша. На його власних картинах зображене штучне, залаковане життя, далеке від реальності. Він «*малює лани із золотою пшеницею, доярок у стерильних халатах. І місто з трамваями, по якому колись ходив його товариш…*». Тож він художник, який, розтративши свій талант на «правильне» мистецтво, перетворюється на «ремісника» чи радше «колекціонера».

Другий тип — художник, чиї полотна власне і шукає його львівський колега. Його картини правдиві і глибокі: на них можна побачити «*заляканих, абияк вбраних людей з рідного села, що восени й навесні топилися в болоті*»; хлопця, образ якого зроджує запитання, чи можна «*вийти з цієї порожнечі й самотності*»; одягнених у взяті напрокат народні костюми «*незграбних й невмілих*» хлопців і дівчат, яких виставляє на посміховисько «*квадратна баба з району*»[282] як символ контролю над мистецтвом у тоталітарній державі, перетворення його на псевдомистецтво. Тож зміст картин художника виявляє спектр питань, що боліли йому як митцю і, по суті, зумовили його інакшість.

На противагу розгорнутому творчому життєпису художника, його людська біографія окреслена пунктирно: родина – це стара мати і брат-каліка в занедбаній сільській хаті, невлаштоване особисте життя. «*Пропаща душа, пив каву й горілку*»[283], – підсумовує оповідач.

[282] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 76.
[283] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 75.

Отже, обидва брати Інші: один як митець із правдивим (а отже, трагічним) типом художнього мислення, другий – через ментальну хворобу. Вжитий фразеологізм «пропаща душа» отримує авторський відповідник «відчуженого», «Іншого», оприявлений у назві твору, – «*потонула душа*».

Принциповою тут стає відмінність від Стейнбека. Якщо американський письменник передусім показує людину, яку роблять Іншою її психофізична особливість і соціальний статус, то Пагутяк вводить ще одну можливість: Іншим стає той, хто відмовляється прийняти неправду як норму. Інакшість митця, отже, виявляється формою збереження ідентичності. Його відчуження від соціуму має трагічний характер, але водночас засвідчує нездатність відмовитися від власного бачення світу.

В есеї «Жорстокість існування» Галина Пагутяк наголошувала: «*Кожен з нас може опинитись серед потонулих душ, які деградували морально і соціально, і, як вважають вдаліші співвітчизники, заслуговують, якщо не знищення, то забуття. Багато хто волів би прокинутись одного ранку й дізнатись, що увесь цей людський непотріб вивезли на якусь планету, або передушили у газових камерах. Однак, будьте певні, через деякий час цей непотріб знову з'явиться на Землі, бо разом з ним не зникнуть відраза, ненависть, байдужість, жорстокість, заздрість. Тому зникнення чи зменшення Зла здається на перший погляд неможливим, а відчуження стає ледве не соціальною нормою. Суспільству вигідна помірна ненависть до тих, кому воно не хоче допомогти, бо на всіх не вистачить ні в'язниць, ні ліків*»[284].

Тож у творі письменниця заступає роль суспільства, стаючи на захист «потонулих душ» – людей, мистецтва, українського села. Антропологічний зміст цієї позиції полягає в принциповій відмові ототожнювати соціальну успішність із людською цінністю. «Потонула душа» може виявитися не людиною, яка втратила людське, а, навпаки, тією, яка не змогла пристосуватися до світу, де людське девальвоване.

У новелі «Потонулі в снігах» оповідачка, намагаючись осягнути причину інакшості «особливих людей», зауважує: «*над ними владарювало щось сильніше, ніж розум, і боюсь, що сильніше навіть*

[284] Пагутяк Г. *Жорстокість існування*. 2013.URL : http://pahutyak.com/жорстокість-існування/

самого Бога»[285]. Не дивно, що одна з них, Кася, чує голоси, що спрямовують її до пошуків загубленої себе, власної самості. У Стейнбека Ленні так само бачить привидів, виявляючи здатність зазирати в «інший» світ.

Буття «особливих» персонажів новели «Потонулі в снігах» сповнене страждань, як і мешканців каліфорнійського ранчо: «*Ними страшили дітей, але були такі діти, що не боялись: кидали в них камінцями, викривлялись, обзивали, хоч то гріх знущатися над бідними…*»[286]. Спокій, а отже, не знайдений за життя прихисток, ці нещасні віднаходять тільки після смерті. І лише після цього Божа рука робить їх справді вільними, впускаючи їх до райського саду. Таким чином, екзистенціали «самотність», «відчуження» і «смерть» як подолання цієї відчуженості формують утопічний хронотоп раю, де, на противагу земному життю, тільки і можуть знайти спокій «особливі» люди.

Така розв'язка принципова для антропологічної концепції Пагутяк: земний світ не здатний запропонувати Іншому простір, у якому він міг би існувати без страху і насильства. Тому метафізичний прихисток компенсує відсутність земного. Смерть у такій моделі не тільки завершує страждання, а й парадоксально відновлює належність: відкинуті людьми виявляються прийнятими Богом.

У кожному з аналізованих творів мотив марних пошуків земного раю чи плекання мрії є важливим для розуміння трагедії «особливих» персонажів. У «Потонулих в снігах» це радше вираження хвороби кожного з персонажів, їхня індивідуальна особливість. Так, найдорожчим для Баки «скарбом» є стара облізла цигейкова шапка, яку він шукає. На противагу йому, «варіят» Сорока шукає не матеріальне, а заховане слово, адже він увесь час у пошуку якихось документів. Тоді як Кася, безтямно блукаючи, іде на поклик голосів, які чує лише вона. Усі вони живуть у власному світі, не здатні на насильство щодо інших. Як і художник із «Потонулої душі», образ якого відповідає концепції митця, сформульованій Галиною Пагутяк в одному з есеїв: «*Справжній творець намагається нікого не скривдити і якщо не може дати собі ради з власною силою, то знищує себе*»[287]. Тож їхні мрії, незалежно від оприявлення,

[285] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 46.
[286] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 45.
[287] Пагутяк Г. *Жорстокість існування*. 2013. URL : http://pahutyak.com/жорстокість-існування/

обертаються навколо пошуку душевного спокою і внутрішньої гармонії.

Мрія Ленні і Джорджа у творі Стейнбека – це не тільки прагнення свого Прихистку, а й те, що тримає їх разом: «*…коли взимку падатиме дощ, ми пошлемо к чорту роботу, розкладемо в печі вогонь, сядемо довкола та слухатимемо, як краплі стукають об дах*»[288]. Г. Порієр вважає, що в їхньому шляху до мрії є відголосок мотиву подорожі за Святим Граалем[289]. Разом із тим їхня мрія цілком конкретна і має свою ціну в 600 доларів, бо саме стільки коштує дім і власне господарство. Щоб «*скласти гроші*», Джордж відмовляється від запрошень піти в дім розпусти («*Можу піти з усіма на пробу, але два долари з половиною на вітер не викину*»[290]), просить Ленні ні в що не втручатись, аби не втратити роботу.

Саме спільна мрія робить Джорджа і Ленні несхожими на інших працівників ранчо. «*Ми не такі*» , – стверджує Джордж. А його тезу «ми маємо майбутнє» Ленні передає старозавітною фразою «*І споживатимемо ситість землі*»[291]. Рай на землі в уявленні Джорджа і Ленні – це власний простір («*своя хатка, кілька акрів землі*») і вільна праця в ньому.

Отже, мрія про дім має виразний антропологічний зміст: це прагнення не просто матеріальної незалежності, а простору, у якому людина може перестати бути чужою. Власний дім мав би скасувати їхній статус наймитів, волоцюг, «не таких» і повернути їм право на сталість, майбутнє та належність. Саме тому крах цієї мрії означає значно більше, ніж невдачу життєвого плану: руйнується можливість іншої ідентичності.

Розмірковуючи про американський міф про Едем, Т. Михед зазначала, що він «починається з неясно усвідомлюваного бажання вирушити в дорогу, що мотивується різними причинами. Хронотоп умовного порога, через який переступає герой, полишаючи знайомий локус екзистенціювання або входячи до незнайомого простору, стає рубіжним для його життя й самоідентифікації»[292]. Таким

[288] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С .20.
[289] Poirier H. Of Life and Men A study of John Steinbeck's Of Mice and Men. *Literature*. 2010. P.18. URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/710511/filename/POIRIER_Harmony_M1.pdf
[290] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 57.
[291] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 19.
[292] Михед Т. Пуританська форманта літератури американського романтизму. *Університет: Історія. Філософія. Філологія*. 2008. №6(26). С. 66.

символічним топосом у творі Стейнбека є долина річки Салінас. У реальному світі – це місце, де пройшло дитинство Стейнбека, а у його художньому світі – це і місце подій його найвеличнішого твору «На схід від Едему».

У романі «Про мишей і людей» цей топос амбівалентний: його моделюють мотиви, з одного боку, сумірні з ідилічним простором, біблійним раєм. Тут, біля води і в затінку дерев, комфортно почуваються тварини (символічно, що це кролики – традиційні для американського фольклору образи) і діти. Саме сюди, як наставляє Джордж, «*якщо матимеш клопоти*», має прийти Ленні у пошуках безпечного місця. Але, з другого боку, ця благодатна долина стає місцем страти Ленні. Таким чином, топос раю перетворюється на зруйновану ідилію, місце смерті. Простір, покликаний урятувати Іншого, виявляється останнім простором його існування.

Схожа інтерпретація мотиву втраченого (земного) раю у творах Галини Пагутяк. Так, тема руйнування істинного, вартісного, яке традиційно називають «вічним», як основна тема новели «Потонула душа», розкривається через два мотиви – руйнування дому і родини та руйнування істинного мистецтва формальним й ідеологічно заангажованим. Місце, де львівський художник шукає картину свого товариша, як і зображене на його картинах, – це не сільська ідилія, а місце, що перестало бути Прихистком.

Символіка руйнування і безплідності землі увиразнює сюжет останньої картини, яку марно шукає художник-«колекціонер». Там «*намальовано чоловіка, якого витягають з землі люди в чорних костюмах і при краватках. На його лиці радість, а позаду – безлисте дерево, наче перед зимою*»[293]. Село, яке перетворюється на пустку, нагадує Безплідну землю Т. С. Еліота. Але, на відміну від цього авторського міфу американсько-англійського поета, де провина лежить на людині, котра, відкинувши Бога, сама прагне стати ним, у міфології Галини Пагутяк земний рай українського села зруйнований не через людський егоїзм, а в результаті колонізації тоталітарною державою.

Думку про село, що «вигибає», правдиву мальовану історію якого відображає на своїх полотнах художник, увиразнює мотив «потонулої душі». Зауважимо, що ця характеристика персонажа разом з історією його короткого і трагічного життя є певним «слідом»

[293] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 76.

міфеми Орфея. Як і профетичні здібності художника, який, зображуючи людей, що гинули у воді, передбачив і долю односельців. Так, у фіналі твору міфопоетична образність води вплітається в картину занурення в сутінки: «*Спочатку втонули покинуті хати, потім ті, у кого ще жеврів вогник життя, і, врешті, зникла хата, котра ховала в собі останню картину й стіл, за яким збирався колись увесь рід*»[294]. А отже, і картину, і родину художника, і село поглинає забуття, перетворюючи їх на «потонулі душі».

У цій перспективі втрата прихистку в Пагутяк має не лише індивідуальний, а й колективний вимір. Руйнується дім, родина, село, мистецтво – ті форми культурної пам'яті, через які людина усвідомлює свою належність. Тому інакшість персонажа-художника пов'язана не тільки з його особистим відчуженням: він стає носієм пам'яті про світ, приречений на зникнення. Його «потонула душа» виявляється метафорою травмованої культурної ідентичності.

У Стейнбека місцем, де розбиваються мрії, постає ранчо (образ дистопії, за Г. Порієром). Нездійснені мрії є частиною трагедії кожного з персонажів. Так, дружина Керлі мріяла стати акторкою. А коли чоловік, який так і не приїхав за нею, щоб повезти в Голлівуд, вона вискочила заміж за першого зустрічного. Без кохання, без поваги, її шлюб перетворився на пастку, з якої вона намарно намагається вирватись. Як і Кася в Галини Пагутяк, що блукає, шукаючи відоме тільки їй, дружина Керлі теж «блукає» по ранчо, намагаючись знайти того, хто її вислухає. За трагічною іронією, цим єдиним слухачем виявиться її вбивця – Ленні.

Окрім фізичної смерті дружини Керлі і Ленні, у творі маємо і смерть Джорджа як особистості. Здійснений ним самосуд – це і акт милосердя щодо Ленні, на якого чекає електричний стілець, і спокутування власної провини за недогляд. Але водночас це граничне моральне випробування, у якому немає безумовно правильного вибору. Джордж бере на себе право вирішити долю Іншого саме тому, що до цього брав на себе відповідальність за його життя. Відтак свобода рішення обертається тягарем відповідальності, а милосердя парадоксально реалізується через насильство.

Джордж відмовляється від мрії, адже вона була їхньою спільною, і йде в шинок. Тобто після вбивства Ленні як половини своєї душі він стає схожим на решту наймитів. Разом із Ленні зникає

[294] Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010. С. 77.

та відмінність, яка дозволяла йому говорити: «ми не такі». Отже, смерть Іншого змінює ідентичність того, хто був із ним пов'язаний: втрачаючи Ленні, Джордж втрачає частину самого себе.

Мотив втрати власної ідентичності оприявлюється і в інших образах «Про мишей і людей». Наймити, що працюють на ранчо, не мають власних імен, а лише прізвиська, які вказують на особливості зовнішності: Канді («солодкий»), Керлі («кучерявий»), Слім («стрункий»), Крукс («перекривлений»). Тоді як прізвище Ленні (Смолл – «малий») звучить як глузування над його великим зростом і неконтрольованою силою. Єдиний жіночий персонаж – дружина Керлі – не має ні прізвиська, ні імені. Як і власної волі, і власної особистості.

О. Ничко покликається на слушне зауваження Л. Спінелло, яка характеризувала персонажів Стейнбека людьми, які «найбільш загублені у світі, бо в них немає ні сім'ї, ні батьківщини», вони «без роду і племені»[295]. Характерно, що і в «особливих» персонажів «Потонулих у снігах» Галини Пагутяк також немає прізвищ (Кася, Бака), а в новелі «Потонула душа» – навіть імен.

Таким чином, проблема ідентичності напряму корелює зі змістовим наповненням таких персонажів. Ім'я як один із найдавніших маркерів людської тотожності тут або редукується, або зникає. Безіменність стає знаком неповної соціальної присутності: людина існує, але світ не визнає за нею повноти індивідуальності. У цьому сенсі інакшість Стейнбека і Пагутяк постає не тільки як відмінність від інших, а і як загроза втрати самого себе під тиском світу, який не здатний або не бажає побачити в Іншому неповторну особистість.

Попри це, навіть і безіменні, вони, на думку письменників, потребують захисту і милосердя, адже, як зауважив щодо Ленні один із робітників ранчо: «*Щоб мати добру душу, великого розуму не треба. Часом мені здається, що якраз навпаки. Узяти когось справді мудрого, то в нього рідко коли буває добра душа*»[296]. Ця репліка фактично переводить проблему «нормальності» з інтелектуальної площини в етичну: визначальною ознакою людини виявляється не відповідність соціальній чи психічній нормі, а здатність до добра.

[295] Ничко О. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2008.
[296] Стейнбек Д. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023. С. 45.

Отже, маркерами «особливих» персонажів Стейнбека і Галини Пагутяк є відчуження, втрачені мрії, марні пошуки земного раю, трагічний фінал та/або ментальна хвороба. Життєві драми таких персонажів розгортаються в типологічно схожих хронотопах-дистопіях, які асоціюються зі зруйнованими мріями і втратою ідентичності (ранчо у Стейнбека); нереалізованими творчими амбіціями і колоніальним минулим (село в «Потонулій душі» Галини Пагутяк); простором, де неможливо Іншому віднайти підтримку і душевний спокій («Потонулі в снігах» Галини Пагутяк). Змістове наповнення «особливих» персонажів як символів знедолених увиразнюють інтертекстуальні покликання: біблійні алюзії, орфічний мотив, мотив двійництва, поетика художнього анімалізму.

Водночас інакшість у Стейнбека і Галини Пагутяк постає не стільки властивістю окремого «особливого» персонажа, скільки формою антропологічного досвіду людини, яка втрачає або не знаходить свого місця у світі. Відчуження, безіменність, нездійсненна мрія про власний простір і пошуки прихистку окреслюють ситуацію, у якій випробовується не лише здатність Іншого зберегти власну ідентичність, а й здатність спільноти визнати його право залишатися собою.

Типологічна близькість художніх моделей Стейнбека і Пагутяк найвиразніше виявляється саме в цьому етичному вимірі. У Стейнбека «особливий» Ленні поступово виявляє універсальність інакшості: майже кожен мешканець ранчо переживає власну форму самотності, неповноцінності чи нездійсненої мрії. У Пагутяк «потонула душа» так само виходить за межі характеристики людини з ментальною хворобою і стає образом того, кого спільнота не здатна або не хоче прийняти, – від беззахисного дивака до правдивого митця і травмованої культурної пам’яті.

Тому трагічний досвід «особливих» персонажів перетворюється в обох письменників на спосіб художнього осмислення меж людяності. Інший не лише сам проходить через випробування відчуженням, самотністю, втратою дому, мрії чи ідентичності – він стає випробуванням для того, хто опиняється поруч із ним. Відповідальність Джорджа за Ленні, ставлення спільноти до «потонулих душ» у Пагутяк переводять проблему інакшості з індивідуальної у реляційну площину. Відтак питання «ким залишається людина в ситуації випробування?» отримує тут ще одну художньо-антропологічну проєкцію: ким залишається людина перед

обличчям слабкості й інакшості Іншого? Ставлення до нього стає критерієм моральної спроможності людини і світу, у якому вона живе.

2.4. БУДЕННЕ ЗЛО І ЛЮДИНА: КУЛЬТУРНА ДІАГНОСТИКА ТОМАСА МАННА І ПЕРА ЛАГЕРКВІСТА

Якщо в попередньому параграфі категорія інакшості переводила антропологічну проблематику в площину взаємин людини з Іншим і ставила питання про здатність зберегти людяність перед обличчям чужої слабкості, то у творах Томаса Манна і Пера Лагерквіста випробуванню піддається вже сама здатність людини й спільноти розпізнавати зло і чинити йому опір. Питання «ким я залишаюся в ситуації випробування?», яке визначає антропологічну логіку цього розділу, тут набуває особливої гостроти: ким залишається людина в ситуації, коли зло поступово перестає сприйматися як зло? Відтак межовий досвід переноситься з індивідуального існування в колективний простір, а випробування окремої особистості стає випробуванням спільноти і, зрештою, цивілізації.

Європейська література першої половини XX століття формується в ситуації глибокої політичної, соціальної й духовної нестабільності. Перша світова війна, руйнування імперій, криза традиційних моделей гуманізму, поширення радикальних ідеологій, утвердження тоталітарних режимів змінюють не лише художню картину світу, а й уявлення про людину. Якщо раніше джерело зла могло локалізуватися в окремому злочинцеві, тирані чи порушникові морального закону, то досвід XX століття актуалізує інше питання: як стає можливим зло, що набуває масового характеру, входить у соціальні інституції, колективну мову, повсякденні жести і способи мислення? Не менш важливе й інше: що відбувається з людиною, яка не лише стає жертвою такого зла, а й звикає до нього, виправдовує чи навіть бере участь у його продукуванні?

Серед художніх реакцій на ці процеси особливе місце належить феномену творів-попереджень (*warning texts*). Продовжуючи традицію авторів попередніх історико-літературних періодів у моделюванні можливих траєкторій суспільного розвитку, такі твори функціонують як інтелектуальні інструменти культурної саморефлексії. Їхні автори не лише репрезентують у художній формі

симптоми епохи, а й виконують превентивну місію: виявляють механізми дегуманізації, нормалізації насильства та переродження політичної влади в авторитарну.

До таких творів належать новела Томаса Манна «Маріо і чарівник» (1929) і повість Пера Лагерквіста «Кат» (1933). Дослідники впевнено позначають творчість цих письменників в одному дискурсивному просторі: «Ім'я Лагерквіста в читацькій свідомості постає в одному ряді з іменами Томаса Манна, Германа Гессе та ще кількох найвидатніших майстрів слова, що так багато зробили для розвитку інтелектуальної прози»[297]. Проникливі художні діагнози Манна і Лагерквіста виникають у міжвоєнній Європі, яка стрімко втрачала стійкість моральних і політичних орієнтирів і в якій культ сили, добровільне підкорення, маніпуляція масами, націоналістична зверхність і толерування насильства вже ставали впізнаваними симптомами.

Проте антропологічне значення цих текстів не вичерпується їхньою політичною прогностичністю. Значно важливішим є те, що обидва письменники художньо досліджують людину в процесі нормалізації зла. Манна цікавить механізм перетворення вільної особистості на об'єкт маніпуляції та поступова готовність натовпу добровільно відмовитися від автономії. Лагерквіст аналізує наступну стадію – перетворення спільноти зі спостерігача зла на його прихильника, апологета і співучасника. Тому твір-попередження можна розглядати не тільки як форму культурної діагностики, а і як своєрідний антропологічний експеримент: поставлена в межову ситуацію людина виявляє міру своєї свободи, гідності, відповідальності та здатності розрізняти добро і зло.

Антропологічний підхід дає змогу аналізувати «Маріо і чарівника» Манна та «Ката» Лагерквіста як моделі людської поведінки, зокрема деградації людської гідності в умовах кризи. Феноменологічна оптика сприяє осмисленню межових ситуацій у творах, що спонукають персонажів до етичного вибору. Міфопоетичний аналіз уможливлює виявлення рис архетипів влади, смерті й насильства в головних героях, а також елементів алегоричного міфу про зло в структурі художнього світу. Порівняльний аналіз творів Манна і Лагерквіста як автора, що «через міф і символ говорить про найважливіші аспекти людського

[297] Звєрев А. «Повірити, що життя – це добре». *Лагерквіст П. Маріамна* [передмова]. Київ : Дніпро, 1988. С.7.

існування»[298], закладає основу для окреслення двох авторських моделей художнього попередження і водночас двох моделей антропологічної діагностики суспільства.

2.4.1. Твір-попередження як форма антропологічної діагностики

У світовій літературі XX століття зростає інтерес до творів, у яких моделюються потенційно небезпечні сценарії майбутнього та викриваються симптоми політичної, соціальної й духовної кризи сучасності. Такі тексти продовжують традицію, оприявлену ще в XIX столітті. Мері Шеллі у «Франкенштейні, або Новітньому Прометеї» (1818) вказувала на небезпеку неконтрольованого наукового прогресу і моральної безвідповідальності творця; Е. А. По в «Масці Червоної смерті» (1842) – на ілюзорність можливості відмежуватися від колективної катастрофи; Г. Дж. Веллс у «Машині часу» (1895) прогнозував майбутнє соціальної деградації; Дж. Конрад у «Серці пітьми» показував моральний крах як наслідок колоніального насильства. Спільною для цих різних за жанровою природою творів була авторська інтенція не стільки передбачити конкретне майбутнє, скільки застерегти від уже наявних тенденцій, доведених художньою уявою до їхніх можливих наслідків.

У XX столітті формується ціла «бібліотека» таких текстів: «Процес» Ф. Кафки, «R.U.R.» К. Чапека, «Прекрасний новий світ» О. Гакслі, «Чума» А. Камю, «1984» Дж. Орвелла, «451° за Фаренгейтом» Р. Бредбері, «Володар мух» В. Голдінга, «Механічне піаніно» К. Воннеґута, «Ім’я Рози» У. Еко, «Сліпота» Ж. Сарамаґо, «Оповідь служниці» Маргарет Етвуд та ін. Попри належність до різних жанрів і різні історико-культурні контексти, спільною для них є превентивна інтенція: через загострену модель сучасності або прогнозованого майбутнього письменники застерігають від дегуманізації, нормалізації насильства, руйнування автономії особистості, втрати критичного мислення та здатності до морального вибору.

У сучасному літературознавстві такий тип художніх текстів позначають як *warning narratives* або твори-попередження (*warning texts*). Вони перебувають на перетині антиутопії, соціальної фантастики, політичної алегорії та морально-філософської притчі. Виокремлення комплексу рис, характерних для *warning texts*,

[298] Зверев А. «Повірити, що життя – це добре». *Лагерквіст П. Маріамна* [передмова]. Київ : Дніпро, 1988. С.12.

уможливлює і їхню типологію. Дослідники наголошують, що основна функція таких творів — не лише фіксувати загрози доби, а й формувати превентивне мислення, своєрідний культурний «імунітет» проти тенденцій, які можуть призвести до цивілізаційної деградації. Відтак тексти такої парадигми виконують функцію культурної діагностики, моделюючи можливі сценарії суспільної деформації та пропонуючи читачеві образ майбутнього як попередження.

Проте, на відміну від класичної антиутопії, *warning text* не обов'язково переносить дію в радикально трансформований світ майбутнього. Полем моделювання може бути і загострене «теперішнє», у якому небезпечні тенденції ще не досягли завершеної форми, але вже виявляють свою внутрішню логіку. Саме такими є твори Манна і Лагерквіста. Вони не стільки пророкують майбутнє, скільки розпізнають симптоми сучасної епохи, доводячи їх до граничного вираження. Тому твір-попередження функціонує як морально-інтелектуальний інструмент, що актуалізує питання відповідальності індивіда і суспільства за вибір цивілізаційної траєкторії. У цьому сенсі він є інтелектуально-художньою моделлю, яка імітує можливий хід історичного розвитку, але завжди спрямована на сучасність: його предметом є не невідоме майбутнє саме по собі, а закономірності, які вже діють у «соціальному тілі».

Звідси – характерна для творів-попереджень гіперболізація окремої соціальної чи культурної ознаки. Тотальний контроль у Дж. Орвелла, перетворення читання і книги на злочин у Р. Бредбері, біологічне й психологічне програмування людини у Гакслі – це доведені до екстремуму тенденції, які виконують функцію морально-інтелектуального тригера. Гіпербола в такому разі спрямована не стільки на фантастичність самого світу, скільки на його впізнаваність: читач має побачити в перебільшеній моделі ознаки власної сучасності.

У творах-попередженнях ідеться, таким чином, не лише про загрози суспільству чи цивілізації, а й про можливість втрати людського і людяного в самій людині. На етичній парадигматичності

цих текстів наголошують М. Кіт Букер[299], Г. Клайс[300], Т. Мойлан[301]. Науковці відзначають, що вони здійснюють своєрідне «етичне моделювання»: художній експеримент демонструє можливі наслідки певної ідеології або світогляду. Тому мотивні домінанти творів-попереджень закономірно пов'язані з механізмами влади, насильства і підкорення, тотального спостереження й контролю, а система персонажів функціонує як антропологічний індикатор. Герой або зберігає людську гідність, або втрачає її під тиском колективних структур; чинить опір чи погоджується; залишається суб'єктом або дозволяє перетворити себе на інструмент чужої волі.

Отже, саме персонаж часто є антропологічним фокусом твору-попередження: на ньому випробовуються межі людськості. У цій перспективі особливо значущими стають категорії свободи і відповідальності. Свобода виявляється не гарантованою властивістю особистості, а внутрішньою здатністю, яку можна втратити – поступово, майже непомітно, через страх, спокусу комфортом, бажання належати до більшості чи уникнути відповідальності. Так само і зло не завжди входить у життя людини у своїй відверто страхітливій формі. Воно може з'являтися як видовище, ритуал, порядок, ідеологічна формула, колективне захоплення чи дрібний акт повсякденного приниження.

Принципово важливою у творах-попередженнях є роль хронотопу. Їхній часопростір зазвичай організований як хронотоп межової ситуації — пороговий простір, у якому суспільство перебуває у стані духовної, політичної або моральної кризи, а будь-яке рішення може стати точкою неповернення. «Передкатастрофічне» майбутнє, післяапокаліптичний світ, деградована цивілізація чи, навпаки, впізнавана повсякденна реальність виконують роль своєрідного мікроскопа, що збільшує соціальну «хворобу».

---

[299] Booker M. Keith. The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. 208 pp. URL: https://www.jstor.org/stable/20719421

[300] Claeys G. Dystopia: A Natural. History. A Study of Modern Despotism. Its Antecedents, and. Its Literary Diffractions. Oxford University Press, 2017. 44 pp. URL:https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9780191088612_A30390471/preview-9780191088612_A30390471.pdf

[301] Moylan T. Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press, 2000. 386 pp. URL: https://www.fulcrum.org/concern/monographs/4x51hj554

У Манна таким простором є звичайне курортне містечко і театральна зала. У Лагерквіста – середньовічний шинок і модерний ресторан. В обох випадках зло не приходить з якогось чужого, фантастичного світу. Воно народжується в просторі щоденного людського спілкування. Ця буденність хронотопу принципова: саме вона руйнує комфортну дистанцію між читачем і зображеною катастрофою. Люди, які сміються в театральній залі Манна або п'ють і танцюють у ресторані Лагерквіста, не є фантастичними істотами чи мешканцями далекого майбутнього. Вони впізнавані, а отже, небезпека закладена не в екзотичності зла, а в його потенційній близькості до звичайної людини.

Ще однією характерною рисою творів-попереджень є звернення до культурної пам'яті. Її превентивна функція полягає в тому, що людство вже має досвід осмислення насильства, злочину, влади і відповідальності. Біблійний та античний інтертексти, мотиви й образи світової класики – Апокаліпсис, Дантове Пекло, Голем, Прометей, Каїн, Цирцея, Понтій Пілат – надають конкретним історичним обставинам позачасового виміру. Інтертекстуальні образи функціонують як своєрідна культурна пам'ять про те, що зло змінює форми, але його антропологічні механізми – страх, покора, спокуса владою, відмова від відповідальності – повторюються.

Отже, твір-попередження – це не лише художній текст, що моделює потенційно небезпечний сценарій майбутнього або альтернативного теперішнього. В антропологічній перспективі він є простором випробування людини, де соціальна чи історична криза виявляє міру її свободи, відповідальності, критичного мислення та здатності зберігати людське. Саме в такому аспекті прочитуються «Маріо і чарівник» Томаса Манна і «Кат» Пера Лагерквіста – як дві моделі культурної діагностики, у яких цивілізаційна катастрофа починається з поступової трансформації самої людини.

2.4.2. «Маріо і чарівник» Томаса Манна: спокуса владою і антропологія підкорення

В основі типології творів-попереджень лежить провідний мотив чи радше головний об'єкт критики: науково-технологічний, антропологічний, культурно-інформаційний, політично-тоталітарний. Новела «Маріо і чарівник» Манна і повість-притча «Кат» Лагерквіста стали одними з перших у літературі XX століття політично-тоталітарними творами-попередженнями. Письменники

не конструювали далекі футурологічні світи. Натомість поглиблено проаналізували сучасність кінця 1920–1930-х років, акцентуючи на таких її симптомах, як культ сили, обожнення харизматичного лідера, деградація критичного мислення, зростання толерантності до приниження та насильства. Їхні твори постають двома моделями художнього діагнозу міжвоєнної Європи, де вже прочитувалися загрози майбутнього тоталітаризму.

Проте авторські стратегії різні. Якщо Лагерквіст змальовує суспільство, у якому зло поступово стає предметом відкритого поклоніння, то Манн зосереджується на самому механізмі народження підкорення. Його цікавить момент, коли насильство ще не сприймається як норма, але людина вже поступово відмовляється від автономії, а приниження – власне чи чуже – перетворюється для неї на видовище.

Сюжет новели «Маріо і чарівник» обертається навколо травматичного досвіду оповідача, який разом із родиною стає глядачем «магічної» вистави гіпнотизера Чіполли. Місцем подій є невеличке курортне містечко Торре ді Венере, яке «*вважали ідилічним куточком для небагатьох, сховищем для тих, хто любить тиху самоту*»[302]. Уже початкова характеристика простору містить прихований контраст між очікуваним прихистком і тим, чим він виявиться насправді. Ідилічність руйнується поступово, майже непомітно – через низку побутових ситуацій, кожна з яких сама по собі могла б здатися дрібною.

Ще до того, як читач знайомиться з Чіполлою, оповідач розповідає про власне відчуття «іншого». У Гранд-готелі його родині відмовляють у кращому столику, аргументуючи тим, що він призначений для «наших» гостей. Пізніше їх просять переселитися у флігель, бо аристократка з сусіднього номера запідозрює сина оповідача у хворобі. Родина змінює помешкання, але випадок не минає безслідно. Оповідача «*пригнічують такі сутички із звичайною ницістю, наївним зловживанням владою, несправедливістю, жалюгідним підлабузництвом. Я надто довго не можу їх забути і дратуюся, що марно сушу собі голову речами, які трапляються завжди, на кожному кроці*»[303].

Ця репліка особливо важлива для антропологічної логіки новели. Йдеться про речі, які «трапляються завжди, на кожному

[302] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 231.
[303] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 236.

кроці»: дрібна несправедливість, непомітне приниження, поділ на «своїх» і «чужих», зловживання владою, готовність підлабузнюватися перед сильнішим. Саме ця буденність порушення моральної норми готує появу Чіполли. Манн ніби показує, що тоталітарна свідомість не виникає раптово. Їй передує звикання до малих форм несвободи.

Навіть природний простір починає сприйматися оповідачем через внутрішнє відчуття тривоги: «*за якийсь час мені починає здаватися, що ця погода одурманює людину. День у день над тобою нависає розпечена порожнеча неба, давить тебе, і хоч яскравість барв, дивовижна безпосередність цієї навали світла викликає святковий настрій, почуття безтурботності й незалежності від примх і витівок погоди, – але спершу ти навіть цього не помічаєш, – глибші, складніші потреби північної душі лишаються незаспокоєні, у ній утворюється пустка, а потім прокидається ніби зневага до того, що тебе оточує*»[304] [8].

Таким чином, простір Торре ді Венере втрачає нейтральність. Зовнішня святковість, яскравість, безтурботність маскують внутрішню «пустку». Цей контраст між привабливою поверхнею й прихованим психологічним дискомфортом пізніше повториться у виставі Чіполли: насильство теж буде запропоноване як розвага.

Тривожні передчуття наростають у сценах конфліктів між дітьми на пляжі та в реакції на купання голяка восьмирічної доньки оповідача. Батьків звинувачують у тому, що вони «*знехтували не тільки дух і букву правил громадського купання, а й честь <…> країни*». Приватна, побутова ситуація миттєво переводиться в політичну й національну площину. Тіло дитини стає приводом для демонстрації дисциплінарної влади, а порушення умовної норми — «образою країни».

Захист святенницької моралі, націоналістична зверхність і дедалі відчутніше протиставлення «своїх» і «чужих» формують стан, який оповідач називає «*хворобою, прикрою, але, мабуть, неминучою*»[305]. Метафора хвороби тут принципова: Манн пропонує не лише політичну, а й антропологічну діагностику. Хворим стає саме соціальне тіло, а Чіполла постає концентрацією вже наявних у ньому симптомів.

[304] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 231.
[305] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 240.

Тому, коли родина оповідача вирішує відвідати шоу кавальєра Чіполли – «*тип шарлатана, ярмаркового блазня, – тільки тут його можна побачити живого в наші часи. Чіполла всім своїм виглядом відповідав цьому історичному типові*»[306], – зустріч із ним сприймається не як раптове вторгнення зла, а як закономірне продовження всього попереднього досвіду.

Чіполла відразу обирає об'єктом насмішок юнака, який попросив його привітатися з публікою. Під впливом гіпнозу ілюзіоніст змушує хлопця показати глядачам язика, а потім «*не переставав знущатися з нього, виставляв його в ролі donnaiuollo і місцевого джиґуна – і запекла образа, роздратування, яке весь час учувалося в його тоні, різко суперечило самовпевненим манерам і тим світським успіхам, якими він хвалився. Мабуть, Чіполла просто вибрав хлопця жертвою своїх дотепів тому, що звик кожного свого вечора висміювати когось із глядачів. Але в його словах бриніла справжня ненависть, яку можна було по-людському зрозуміти, глянувши на постать того й того, навіть якби горбань і не натякав весь час на те, що цей вродливий хлопець мав успіх у дівчат*»[307].

Уже в цьому епізоді окреслюється структура влади Чіполли. Вона живиться не тільки бажанням наказувати, а й особистою образою, комплексом, прихованою ненавистю до тих, хто має те, чого бракує йому. Відтак зовнішня авторитарність компенсує внутрішню вразливість. Влада стає засобом перетворити власне відчуття неповноцінності на право принижувати інших.

Проте ключовим є не психологічний портрет самого Чіполли, а його здатність змусити інших відмовитися від власного «Я». Він демонструє, як легко можна зруйнувати волю окремої людини через сугестію, приниження і театралізований контроль. Сам Чіполла пояснює механізм цього підкорення: «*Тепер він, хто так довго наказував, накидав іншим свої бажання, став тією стороною, що улягала, корилася, слухалась; його воля була вилучена, і він мусив виконувати колективну волю, яка мовчки нависала в повітрі; але він наголошував на тому, що все це витікає з одного джерела. Мовляв, здатність зректися свого "я", стати знаряддям, слухатись беззастережно, у найглибшому розумінні цього слова, – тільки зворотний бік уміння хотіти й наказувати; власне, це та сама здатність: наказ і послух нерозривно пов'язані, ґрунтуються на*

[306] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 241.
[307] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 247.

одному принципі – хто вміє слухатись, той уміє й наказувати, і навпаки: одна ідея містить у собі й другу, як ідея народу й вождя; але його, Чіполлине, завдання – тяжке й виснажливе, це завдання керівника й виконавця, в якому воля стає покорою, а покора – волею, бо вони обидві зродилися в його душі, і воля, і покора, того йому доводиться так тяжко»[308].

Цей фрагмент можна вважати однією з концептуальних формул новели. Зіставлення понять «народ» і «вождь», «воля» і «покора», «наказ» і «послух» виявляє головний антропологічний парадокс тоталітарної влади: вона не існує лише як зовнішнє насильство. Її умовою стає внутрішня готовність людини зректися себе.

Гіпнотизуючи глядачів, Чіполла використовує їхні тіла і свідомість, позбавляє власної волі. Він сідає на юнака як на лавицю, іншого, Джованотто, «карає» колькою в животі; змушує жінку повірити, що вона мандрує Індією; створює ілюзію готовності пані Анджольєрі покинути свого чоловіка заради нього, а військового переконує, що той не може поворухнути рукою. У всіх цих випадках тіло людини перестає бути простором її автономії й стає інструментом чужої волі.

Особливо промовистою є реакція військового на власну недієздатність. У його постаті символічно увиразнюється парадокс інституції, покликаної уособлювати силу, дисципліну і волю, але виявленої безпорадною перед харизматичною владою. Саме тут Манн демонструє, що формальна приналежність до системи сили не гарантує особистісної автономії.

Чіполла намагається зламати опір і єдиного юнака, який не піддався його гіпнотичній силі, змушуючи танцювати, як це вже робила більшість зали. Оповідач резюмує: «*самого тільки небажання замало, щоб надати нам духовної сили; надовго ми не заповнимо життя тим, що не хотітимемо чогось робити; не хотіти чогось і взагалі нічого вже не хотіти, а все ж виконувати необхідне – мабуть, надто близькі поняття, щоб від них не постраждала ідея свободи; саме до цього вели ті фрази, що їх кавальєре виголошував між ласканням нагайки і наказами; він поєднував складні психологічні способи впливу з професійними, які тримав у таємниці*»[309].

[308] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 265.
[309] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С, 276—277.

Отже, свобода в інтерпретації Манна не зводиться до простого заперечення: «не хочу» ще не означає «я вільний». Справжня свобода потребує позитивної внутрішньої волі, здатності діяти відповідно до власних переконань і брати на себе відповідальність за вибір. Пасивна відмова без внутрішньої опори легко перетворюється на покору.

Саме тому Чіполла не тільки примушує, а й переконує, принижує, грає, перетворюючи підкорення на публічний спектакль. У цьому сенсі влада у творі Манна функціонує за законами мистецтва: вона потребує сцени, глядача, ритуалу. Чіполла не просто алегорія диктатора, а митець влади, який майстерно володіє мовою і жестом, тілесною експресією, психологічною сугестією і театральністю.

Погоджуємося з Ф. Кермодом, який у дослідженні «Томас Манн і спокуса влади» зауважував, що в новелі «Маріо і чарівник» влада постає не лише репресивною силою, а передусім звабливим феноменом, що діє через культуру, форму, стиль, риторику та естетику[310]. На відміну від спрощених моделей політичного аналізу, де влада асоціюється передусім із насильством і страхом, Манн показує добровільний аспект підкорення – готовність індивіда або маси піддатися авторитету, який володіє харизмою та мистецтвом переконання.

Саме цим пояснюється двоїста позиція оповідача. Він засуджує Чіполлу і водночас фіксує його привабливість: «*Чіполла вже з перших своїх номерів практично майже не приховував справжньої суті свого мистецтва, а друге відділення програми було відверто присвячене тільки спеціальним вправам, демонстрації знеособлення людини й підкорення її чужій волі, хоч він і далі прикривався своїм красномовством. У цілій низці смішних, цікавих приголомшливих номерів, які не скінчилися ще й опівночі, ми побачили все, що може дати ця природна, але загадкова царина людської душі, – від примітивного до моторошного; і за всіма химерними подробицями, то сміючись, то хитаючи головою, то ляскаючи себе по колінах чи плескаючи в долоні, стежила публіка, явно підкорена волі сильної особистості, хоч вона – так мені принаймні здавалося – внутрішньо*

[310] Kermode F. Thomas Mann and the Seductions of Power. *Modern Fiction Studies*. 1983. Vol. 29, No. 2. P. 217–229.

й опиралася цьому своєрідному приниженню, якого кожному окремо і всім разом завдавали Чіполлині успіхи»[311].

Цей опис дозволяє простежити дуже важливу антропологічну трансформацію. Публіка одночасно усвідомлює приниження і бере участь у ньому; внутрішньо опирається й зовнішньо аплодує. Межа між жертвою і співучасником стає нестійкою.

Манн аналізує психологію натовпу, яка потрапляє під вплив харизматичного лідера. Натовп – не фон і не сукупність статистів, а важлива складова «народження» диктатора. У різнонаціональній публіці можна впізнати символічний образ Європи: «*гості Гранд-готелю, гості вілли "Елеонора" та інших пансіонатів, усе знайомі з пляжу обличчя. Чути було англійську й німецьку мови, навіть французьку, якою розмовляли румуни з італійцями*»[312].

Отже, простір театральної зали набуває алегоричного масштабу. Перед Чіполлою сидять представники різних національностей, але механізм підкорення виявляється універсальним. Це вже не тільки італійська чи німецька проблема, а модель європейської людини перед спокусою авторитарної влади.

Спочатку в залі панує гнітюче очікування невідомого: «*Тут панував той самий дивний, напружений, тривожно-принизливий, гнітючий настрій, що й усюди в Торре; скажу навіть більше: у цій залі, наче у фокусі, зосередилась та напруженість, той дивний неспокій, що ним була ніби заряджена тутешня атмосфера, і чоловік, на якого ми очікували, здавався нам утіленням усього цього*»[313].

Чіполла, отже, не приносить щось абсолютно нове – він стає втіленням атмосфери, яка вже існувала. У цьому й полягає важливий авторський діагноз: диктатор не є зовнішньою випадковістю. Він постає там, де суспільство психологічно підготовлене до нього.

Поступово під впливом численних номерів, де гальмується власне «Я», «*глядачів опанувала якась розпуста, вони ніби сп'яніли, як буває пізньої ночі, утратили владу над своїми почуттями, здатність критично оцінювати вплив цього неприємного чоловіка і тверезо опиратися йому*»[314].

---

[311] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 270—271.
[312] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 245.
[313] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 269.
[314] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 274.

Поняття «сп'яніння» і «розпусти» тут виявляються надзвичайно точними. Публіка не просто підкоряється – вона переживає насолоду від зняття внутрішніх заборон і відповідальності. Відмова від свободи виявляється психологічно комфортною: коли волю передано іншому, індивід більше не мусить самостійно вирішувати, оцінювати, відповідати.

Тож натовп у новелі не є суто пасивною жертвою. Навпаки, він активно включений у процес підкорення, отримує приховане задоволення від видовища приниження інших і від власної втрати свободи. Цей момент принципово важливий для прочитання новели як твору-попередження: Манн показує, що авторитарна влада стає можливою за умови внутрішньої готовності маси відмовитися від свого «Я». Влада тут не лише нав'язується, а й приймається. Людей не тільки змушують – їх переконують, зачаровують, естетично приваблюють. Не випадково Чіполла постає «чарівником».

Отже, антропологічна модель Манна передбачає подвійність відповідальності. Очевидною є відповідальність того, хто маніпулює, але не менш важливе питання стосується тих, хто дозволяє собою маніпулювати. Саме на цьому рівні політичне прочитання новели переходить у морально-антропологічне: наскільки людина відповідальна за власну відмову від свободи?

Чіполла як модель «митця влади» поєднує риторику, театральність, тілесну експресію й психологічну сугестію. Його гасло: «*Є свобода, і є воля, але свободи волі немає, бо воля, яка прагне свободи, зійде в порожнечу*»[315]. Це не лише демагогічна теза, а принципова спроба дискредитувати саму можливість автономного суб'єкта. Якщо свободи волі немає, тоді підкорення можна подати як природний стан людини.

Здатність Чіполли до гіпнозу можна тлумачити як алюзію на заборонену, але загорнену в популістську форму ідеологію. Штукар не приховує, що його здібності не корелюють із моральними зобов'язаннями: «*будьте ще пильніші, пам'ятаючи, що є сила могутніша, ніж розум і доброчесність, і та сила тільки в окремих, виняткових випадках здатна на великодушне зречення!*»[316].

Ця формула особливо промовиста, оскільки розум і доброчесність проголошуються слабшими за силу. Саме така інверсія цінностей є передумовою тоталітарної антропології: моральна

[315] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 262.
[316] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 276.

перевага більше не є аргументом; аргументом стає сама здатність підкорити.

Характерний і жест Чіполли: «*Чіполла привітав його простягненою навскоси рукою з долонею догори, як віталися стародавні римляни*»[317]. У контексті епохи цей жест надає образові політичної конкретності, але водночас працює ширше як знак театралізації влади: диктатура потребує ритуалів, упізнаваних знаків, жестів належності.

Основними засобами маніпуляції Чіполли стають одвічні «батіг і пряник»: «*Дві речі відігравали головну роль у цих успіхах: чарка для підкріплення і нагайка з руків'ям у формі пазура. Перша була йому потрібна, щоб знов і знов викликати приплив демонічної сили, яка без коньяку, видно, швидко вичерпувалась; це по-людському могло б викликати співчуття до Чіполли, якби не друга річ – той образливий символ влади, та в'юнка нагайка, під яку він зухвало підставляв нас усіх і через яку ми не спромагалися на тепліші почуття – здатні були тільки на подив і впертість підкорених*»[318].

Поєднання чарки й нагайки символічне: влада сама потребує підживлення, але її головним інструментом залишається погроза. Водночас насильство не застосовується постійно – достатньо присутності його символу. Нагайка дисциплінує ще до удару, так само як авторитарна влада функціонує не лише через фактичну репресію, а й через сформований страх перед нею.

Проте вибір жертв Чіполли має свою логіку. Коли він звертає увагу на Маріо, оповідач шукає пояснення його покори в професійних, психологічних і соціальних чинниках: «*коли Чіполла поманив його, він скорився. Така вже в нього була професійна звичка; а крім того, мабуть, психологічно не могло статися, щоб такий простий хлопець, як він, не послухався Чіполли, людини, що того вечора, окрилена успіхом, панувала над усіма*»[319].

Ця деталь важлива: підкорення Маріо виникає не з абсолютної безпорадності, а з цілого комплексу соціальних звичок. Кельнер звик реагувати на поклик, обслуговувати, слухатися. Таким чином, професійна і соціальна ієрархія стають прихованими каналами авторитарного впливу. Влада використовує вже сформовані в людині моделі слухняності.

---

[317] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 280.
[318] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 271.
[319] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 279.

Мотив психологічної готовності підкоритися увиразнюється й інтертекстуально. У постаті Чіполли оповідач бачить Цирцею: «*Чіполла досяг найвищого тріумфу; берло Цирцеї, ця в'юнка шкіряна нагайка з руків'ям у формі пазура, запанувала над усією залою*»[320]. Зв'язок із міфологемою Цирцеї, яка перетворювала людей на свиней, надає експерименту Чіполли виразного антропологічного змісту. Він також здійснює символічне перетворення: позбавляючи людину власної волі, вивільняє в ній стадне, тілесне, несамостійне.

Однак у Манна йдеться не про буквальне повернення до «тваринного», а про десуб'єктивацію. Людина перестає бути тим, хто сам визначає власну поведінку. Саме в цьому полягає небезпека: зовні людина залишається людиною, але внутрішньо її автономне «Я» вже призупинене.

Сам Чіполла не раз називає Маріо ім'ям міфічного виночерпія на бенкетах олімпійських богів Ганімеда, обігруючи професію кельнера. Але в цьому є ще один змістовий пласт: за міфом, Ганімеда викрав Зевс, вражений його красою. Таким чином, Ганімед – не лише виночерпій, а й жертва свавілля царя богів і людей. Інтертекстуальна пара Цирцея – Ганімед ще раз підкреслює структуру взаємин «володар – жертва».

Чіполла грає на найтонших почуттях Маріо, який безнадійно закоханий. Штукар публічно препарує його інтимний світ: «*важко було дивитися на те виявлення найпотаємніших його почуттів, на ту безнадійну, обманом ущасливлену пристрасть, виставлену напоказ публіці*»[321]. Тут влада переходить останню межу: вона вже контролює не лише тіло чи зовнішню поведінку, а проникає в приватний простір людської особистості.

Чіполла змушує Маріо повірити, що він – Сільвестра, яку той кохає, і поцілувати його. Відтак найінтимніше почуття стає частиною спектаклю, а кохання – інструментом приниження. Це максимальна форма десуб'єктивації: людину позбавляють права на власне почуття, використовуючи його проти неї самої.

Коли ілюзія розвіюється, Маріо під регіт публіки стріляє в «чарівника», поклавши край приниженню: «*Жахливий, фатальний кінець. А все-таки він приніс визволення – так почував я тоді, так почуваю тепер і не можу інакше!*»[322] – підсумовує оповідач.

---

[320] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 277.
[321] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 284.
[322] Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. С. 286.

Постріл Маріо можна інтерпретувати як екзистенційний зрив, реакцію людини, доведеної до межі приниження. Але він водночас містить глибокий антропологічний парадокс: свобода повертається через насильство. Людина, якій не залишили простору для ненасильницького відновлення власної гідності, повертає собі суб'єктність убивством.

Тому фінал не знімає напруги, а посилює попереджувальний характер твору. Насильницька влада закономірно продукує насильство у відповідь. Маріо стає вільним лише в ту мить, коли сам переступає межу. Відтак визволення виявляється трагічним, а відновлення гідності – уже невіддільним від смерті.

Таким чином, влада у творі Манна постає не лише як репресивний механізм, а як форма спокуси, що діє через естетику, риторику, харизму, приниження й використання вже сформованих моделей соціальної покори. Натовп демонструє добровільний вимір підкорення, виявляючи психологічну готовність прийняти приниження як видовищну норму. Саме ця звабливість влади, а не лише її відверта жорстокість, робить її особливо небезпечною.

Антропологічну траєкторію новели можна визначити як послідовність: дрібна несправедливість → звикання до приниження → естетизація підкорення → добровільна відмова від автономії → десуб'єктивація → насильницька спроба повернути свободу. У такій моделі центральним виявляється не лише Чіполла як носій зла, а й публіка, яка своєю готовністю підкорятися робить його владу можливою.

2.4.3. Пер Лагерквіст про людину в «добу ката»

Якщо у «Маріо і чарівнику» Манн художньо досліджує механізм демагогічної влади і психологію підкорення, то в повісті Пера Лагерквіста «Кат» акцент переміщується на жорстокість і зло як явища, що поступово перестають викликати моральне відторгнення. Твір написаний 1933 року, у час, коли політичні події Європи вже підтверджували реальність найбільш похмурих прогнозів. Шведський письменник одним із небагатьох інтелектуалів своєї доби художньо осмислив настання «доби ката», причому головним об'єктом його уваги стала не тільки постать носія насильства, а готовність спільноти його прийняти.

Попри те, що і у творі Манна, і в повісті Лагерквіста хронотоп підпорядкований потребі виявити внутрішню логіку процесів,

здатних призвести до політичної та духовної катастрофи, змістовно вони різняться. На відміну від реалістично-історичного хронотопу «Маріо і чарівника», у «Катові» маємо алегорично-позачасовий хронотоп. Його зсотовують два часові плани – умовно середньовічний і XX століття – зі спільним образом Ката.

Прийом переміщення персонажа в часі і просторі, який спочатку є мовчазним слухачем зізнань відвідувачів середньовічного шинку, а потім з'являється в європейському ресторані 1930-х років, надає хронотопові позачасового характеру. Змінюються епохи, одяг, музика, форми соціальної організації, але Кат залишається. Тому «час ката» виявляється не конкретною історичною датою, а будь-яким періодом, коли зло отримує суспільну санкцію.

Алегоричний зміст образу підсилюється його інтертекстуальним наповненням. У постаті Ката поєдналися архетипні риси Каїна в зізнанні «*я зарізав брата і приніс вам його в жертву*»[323] і каїнове тавро; Вічного Жида – у мотиві безсмертя і приреченість на мандри крізь історію; Понтія Пілата у фіксації: «*робив усе, що ви хотіли від мене!*»[324].

Усі ці образи пов'язані не просто зі злочином, а з різними формами відповідальності за зло. Каїн безпосередньо вбиває брата, Пілат перекладає відповідальність на натовп, Вічний Жид стає символом нескінченного перебування в історії. Відтак Лагерквіст створює образ, у якому поєднуються злочинець, виконавець чужої волі, свідок і носій історичної пам'яті про насильство.

Сам Кат є символічною моделлю тоталітаризму, уособленням механізмів підкорення і страху, суспільної толерантності до зла і деперсоналізації. Але важливо, що в повісті він майже не діє. Переважно мовчить. Це зміщує відповідальність із персоніфікованого «носія зла» на тих, хто його оточує. Кат виявляється антропологічним дзеркалом людства: люди самі говорять у його присутності, самі пояснюють, виправдовують, бояться або возвеличують зло.

У середньовічній частині Кат сидить у шинку, і читач одразу «зчитує» його традиційні зовнішні й сутнісні характеристики: криваво-червоне вбрання, тавро, могутнє тіло – «*Його велике,*

---

[323] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 58.

[324] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 59.

обважніле тіло в криваво-червоному вбранні нависало над столом, а рука підпирала чоло з випеченим на ньому катівським тавром». Водночас домінантами його становища є самотність і відчуження: «*з його боку ніхто не сидів*», «*служниця ступала по кам'яній долівці нечутно, і рука в неї тремтіла, коли вона наливала йому кухоль*»[325].

Цей просторовий жест – порожнє місце біля Ката – має символічний характер. Середньовічна спільнота ще відмежовує від себе носія зла. Вона потребує його функції, але водночас маркує його як чужого, проклятого, небезпечного. Страх виконує своєрідну етичну функцію: між людиною і злом усе ще існує дистанція.

Проте ця дистанція вже не абсолютна. Мовчазна фігура Ката викликає не лише страх, а й нездорову цікавість: «*якийсь хлопчина <…> поїдав його палючими очима*»[326]. Сама його присутність провокує наратив смерті й страждання. Відвідувачі шинку обговорюють різні способи страт і можливість використати їхні наслідки. Зло поступово входить у мову.

Лейтмотивом стає думка старого шевчика: «*зло має в собі цілющу силу*»[327]. Це принциповий момент. Зло вже не лише засуджують або бояться – йому починають знаходити функцію. Саме з раціоналізації починається процес його психологічного освоєння.

Частиною цього наративу стають розповіді про самого Ката. Шевчик переконаний, що той, хто боїться зла, не опанує катівського ремесла і сам стане його жертвою. Інший відвідувач на підтвердження думки про неможливість уникнути лихої сили розповідає, як сам колись опинився в її руках і «*мав змогу глянути їй в обличчя <…>, і відтоді наче перестав її боятися*»[328].

У дитинстві він познайомився з дітьми ката, які жили усамітнено в глибині лісу, і випадково доторкнувся до катового меча. За повір'ям, це означало, що в майбутньому йому судилося загинути від цього леза. Мати хлопчика вмовила Ката зняти прокляття з її єдиного сина, і той погодився.

---

[325] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 58.
[326] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 17.
[327] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 17.
[328] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 19.

Історія парадоксально гуманізує образ Ката. Носій зла виявляється здатним на милосердя. Звідси слухачі роблять висновок про те, що в парі зі злом ходить добро. Здавалося б, така думка ускладнює однозначне моральне прочитання. Проте водночас вона відкриває небезпечний механізм: зло стає психологічно прийнятнішим, коли в ньому знаходять людські риси.

Інші історії працюють подібно. Кат і засуджений після ночі пиятики йдуть обійнявшись до місця страти. Оповідається про кохання Ката, яке врятувало засуджену до смерті жінку: вони стали подружжям. Але цей сюжет завершується новим жахом. Коли жінка вбила власну щойно народжену дитину через схожу на тавро пляму у вигляді шибениці – «*вона не схотіла <…> щоб дитина лишилася жити в цьому світі, який уже поставив на ній свій знак, бо вона її дуже любила…*»[329], – Кат, виконуючи присуд, був змушений власноруч закопати її живою.

Ця історія особливо важлива для осмислення природи зла у Лагерквіста. У ній кат і жертва, любов і смерть, милосердя і жорстокість переплітаються настільки тісно, що звичайні моральні опозиції перестають бути достатніми. Але автор не релятивізує зло. Навпаки, показує, що його присутність заражає всі людські зв'язки, робить навіть любов трагічною.

Водночас мотив тавра переходить від зовнішньої ознаки Ката до долі його родини. Дитина народжується вже «позначеною». Так зло постає як спадкова, історично передавана травма – не біологічно, а символічно. Людина народжується у світі, де знаки насильства існували до неї.

Упродовж усіх цих оповідей Кат «*сидів нерухомо, втупивши попереду себе в темряву важкий, позачасовий погляд*»[330]. Його мовчання принципове. Він не переконує людей, як Чіполла; не нав'язує їм власної філософії; не змушує говорити. Вони самі відкривають перед ним те, що приховують у собі.

Така відстороненість робить Ката фігурою майже містичною, подібною до Долі. Його присутність перетворюється на урок і випробування, під час якого люди оголюють власні душі, виявляють затаєні страхи й навіть збочені бажання. Один торкнувся меча й

[329] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 36.
[330] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 42.

символічно долучився до зла; інший прагне завдяки містичній мандрагорі залишити по собі спадок. Зло стає тією силою, щодо якої персонажі визначають себе.

Саме тут мотив виправдання необхідності зла поєднується з мотивом екзаменування людства – наскрізним для повісті й принципово важливим для антропологічної логіки всього другого розділу монографії.

Під мотивом екзаменування людства розуміємо художню модель, у межах якої людство чи окрема спільнота постають у ситуації випробування граничних людських якостей – моральних, духовних, екзистенційних, інтелектуальних. Ця ситуація моделюється як умовний іспит перед трансцендентною, історичною, соціальною чи внутрішньою інстанцією оцінювання. Художній текст функціонує як простір діагностики людського, де виявляються межі свободи, відповідальності, віри, солідарності та гуманістичних цінностей.

Мотив екзаменування людства ґрунтується на архетипній моделі випробування, проте в літературі ХХ століття він трансформується з теологічної парадигми суду в антропологічну модель перевірки цивілізаційної зрілості людини. Інстанцією, що екзаменує, можуть бути війна, хвороба, тоталітарна влада, історична катастрофа, абсурд або сама людська свідомість. Результатом іспиту часто стає не остаточний вердикт, а виявлення межі людського як проблеми, що надає мотивові відкритого, трагічного чи парадоксального характеру.

У першій частині «Ката» людство ще складає цей іспит у ситуації страху перед злом. Людина визнає Ката чужим, але водночас уже починає розповідати історії, які роблять його близьким і зрозумілим. У другій частині повісті ситуація змінюється радикально: страх перед злом поступається захопленню ним.

Під звуки джазу між столиками кафе кружляють пари танцювальників. Середньовічний шинок замінюється модерним простором відпочинку й розваги. Але саме в цьому просторі відбувається найстрашніша трансформація. Побожний страх людей середньовіччя перед Катом змінюється на нездорову цікавість, запобігання і захоплення: «*Для нас велика честь бачити у своєму*

товаристві ката»[331]. Принципово, що змінюється не Кат. Змінюється людина.

Характерною є сцена, де до нього підходить молодик і, клацнувши каблуками та витягнувши руку вперед, кричить: «Хайль!». Жест перегукується з римським привітанням Чіполли у Манна, проте функціонально ситуація інша. Чіполла сам продукує ритуал влади, тоді як перед Катом люди вже готові виконувати його добровільно. Суспільство Лагерквіста вже не потребує гіпнотизера. Воно саме себе загіпнотизувало ідеологією.

Публіка сприймає Ката частиною видовища. Його появу розцінюють як добрий знак чергової «санації» суспільства, адже «*в них повно людей, яких вони хочуть позбавити життя. Про мене, хай розбавляють. Авжеж, у цьому немає нічого поганого. Людей на світі вистачає, та ще й порядних, справжніх людей. Принаймні жити залишаються завжди кращі, за цим пильно слідкують*»[332].

У цій репліці вміщено важливий механізм тоталітарної антропології – розподіл людей за правом на існування. Одні є «справжніми», інші можуть бути знищені. Людська гідність перестає бути безумовною і перетворюється на привілей, який надає спільнота.

Наступним кроком стає легітимізація насильства як необхідності порядку: «*Чудово, що настане лад, пане кате! Народ, хай би його дідько взяв, треба навчати послуху!*». Насильство вже не зло, а педагогічний засіб. У цій формулі можна впізнати ту саму логіку, яку Манн показує через Чіполлу: слухняність проголошується позитивною якістю, а підкорення – умовою порядку.

Проте Лагерквіст робить ще один крок. Зло входить у повсякденну мову, утрачаючи ознаки винятковості. На думку однієї міщанки, її син «*просто обожнює кровопролиття! Така мила дитина!*»[333]. Жахливе і побутове поєднані в одній фразі. Саме цей контраст і створює ефект буденного зла: кровопролиття може згадуватися тим самим тоном, яким мати говорить про дитячу забаву.

Так само буденно звучить вимога фізично покарати інакодумців: «*ми <…> висунемо категоричну вимогу: всіх, хто думає інакше,*

---

[331] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 43.

[332] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 44.

[333] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 44.

каструвати! Це просто необхідно, щоб закріпити перемогу наших ідей!»[334]. Відмінність думки вже не сприймається як природна ознака людської свободи. Вона патологізується й криміналізується.

Отже, дві частини «Ката» підпорядковані авторській інтенції викрити різні «лики» зла. Цими «ликами» чи личинами можна вважати аморальність та імморалізм. У дослідженні «Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві» Т. Куннас окреслює аморальність як «неусвідомленість сутності та наявності моралі», а імморалізм – як «усвідомлене зло і служіння злу, і той, хто цим займається»[335].

Таке розмежування продуктивне для прочитання композиції повісті. У середньовічному хронотопі персонажі ще намагаються зрозуміти зло, побоюються його, містично пояснюють і частково виправдовують. У ХХ столітті воно вже усвідомлене і перетворене на позитивну програму.

Кульмінацією повісті стає виголошення прямої апологетики насильству. Якщо середньовічний Лассе покладався на викопаний під шибеницею корінь мандрагори, то новітнє суспільство керується вже не забобоном, а ідеологією: «*Насильство є найвищим виявом не тільки фізичних, а й духовних сил людства! <...> А тих, хто думає інакше, ми будемо виховувати саме з допомогою насильства, тоді вони напевне повірять нам*»[336].

Ця формула знаменує принципову антропологічну інверсію. Насильство не просто допускається як необхідне зло – воно проголошується «духовною силою». Так змінюється сама система цінностей: моральне зло семантично переписується як добро.

У цьому новому суспільстві чинним є поділ лише на тих, хто поділяє правильний погляд, і «*частину людей, яких ув'язнили, щоб навчити їх думати так, як ми*». Покарання спрямоване вже не лише на поведінку, а на свідомість. Людину треба не просто змусити мовчати – її необхідно «перевиховати», позбавити права на власну думку. Оратор наголошує на винятковості того, «*що відбувається з їхньою расою*»: «*такого ще світ не бачив!*», «*таке може діятися тільки в нас. Бо не схожі на жоден інший народ на землі!*».

---

[334] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 45.

[335] Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Львів: Вид-во Анетти Антоненко. Київ : Ніка-Центр, 2018. С. 22.

[336] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 44—45.

Колективна ідентичність будується на протиставленні себе іншим і проголошенні власної винятковості.

Звідси закономірно виникає потреба культу особи: «*нам вкрай необхідно знайти свого власного бога… Не можна вимагати, щоб наш народ молився богу, до якого звертаються інші, неповноцінні раси*»[337]. Політичний вождь має зайняти місце Бога, а ідеологія – місце релігії.

У такій системі війна теж перестає бути трагедією. Вона проголошується ознакою життєздатності: «*Ясно, що нам війна необхідна! Війна означає здоров'я! Народ, який не хоче війн, – хворий народ!*»[338]. Знову маємо характерну інверсію. Те, що руйнує людське життя, означується як «здоров'я», тоді як мир – як патологія.

У зв'язку з цим по-новому трактується і топос тавра. Для середньовічного Ката та його дружини тавро було знаком відсторонення від решти світу, знаком прокляття. Для публіки XX століття таким тавром стає війна, але натовп уже пишається ним: «*війна залишає печать шляхетності на людському чолі*»[339].

Трансформація цього символу надзвичайно показова. Те, що в першій частині маркувало виключення з людської спільноти, у другій стає знаком належності до неї. Людина має бути «позначена» насильством, щоб уважатися повноцінним членом колективу. Таким чином, змінюється не тільки ставлення до Ката – його «робота» стає нормою людського.

Наступним кроком є прагнення поширити цю модель на весь світ: «*ми повинні поширити свої ідеї на весь світ! Було б просто обурливо тримати їх тільки для себе. А коли якийсь народ не захоче прийняти їх, ми його винищимо*»[340]. Тут логіка тоталітаризму доходить до завершення. Якщо власна система проголошена абсолютним добром, то знищення тих, хто її не приймає, теж може бути представлене як добро. Зло стає самовиправдальним.

Ідеологічна декларація одразу переходить у практику. Жахливою є сцена розправи над чорношкірими музикантами

[337] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 46.
[338] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 48.
[339] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 49.
[340] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 49.

джазового оркестру. П'яна юрба б'є їх, кількох убиває, а потім змушує інших грати далі: «*То була нечувана доти музика, розпачлива, здатна нагнати страху, ніби завивання з джунглів і гупання барабана смерті, коли після заходу сонця в пралісі збиралися первісні племена*»[341].

Цей епізод демонструє остаточне руйнування межі між видовищем і насильством. Музика, покликана розважати, перетворюється на акомпанемент вбивству. Саме мистецтво примушують обслуговувати злочин.

Типологічно цей мотив перегукується з Манном. У «Маріо і чарівнику» влада набуває форми мистецтва: Чіполла є «митцем влади». У «Катові» відбувається зворотний процес: мистецтво стає заручником влади й насильства. В обох випадках естетичне і політичне небезпечно зближуються.

Парадокс полягає в тому, що поклоніння злу супроводжується сприйняттям його як цілком буденного явища. Саме тут особливо виразним стає концепт буденного, або банального, зла. Смерть відбувається між келихами пива та планами на вечір. До зали заходять двоє молодиків, які застрелили «іншого», і їх вітають вигуком «Слава вбивцям!».

Вони буденно обговорюють необхідність перенести трупи раніше страчених у болото. Один вважає це безглуздим. Суперечка закінчується тим, що його самого звинувачують у зраді й убивають.

Цей епізод, на нашу думку, є кульмінаційним для антропології буденного зла. Вбивство вже не потребує мотивування. Межа між «своїм» і «ворогом» може змінитися впродовж кількох реплік. Той, хто ще мить тому був частиною колективу, стає жертвою через незначну незгоду.

Саме в цьому полягає одна з головних небезпек тоталітарного світогляду: він руйнує стабільність людської ідентичності. Право бути «своїм» залежить від повної лояльності. Інакшість стає смертельно небезпечною.

У цьому сенсі 2.4 безпосередньо продовжує антропологічну проблематику попереднього параграфа. Якщо у Стейнбека і Пагутяк Інший витісняється зі спільноти через слабкість, хворобу, відмінність або неспроможність відповідати нормі, то в Лагерквіста сам механізм

[341] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 56.

визначення Іншого стає політичною технологією. Будь-хто може бути оголошений чужим – і саме це відкриває можливість його знищення.

Найвиразніше зміна антропологічної парадигми втілюється у ставленні до Ката. Якщо до середньовічного ката боялися наблизитися, то у XX столітті до нього підсідає солдат і вимагає взяти до рук сучасну зброю. Один із розшалілих чоловіків просить Ката стати їхнім вождем, бо «*доба приниження і безсилля залишилася позаду*» і «*для людства починає ясніти новий світанок!*»[342].

Таким чином, Кат у новітньому світі перестає бути відчуженим. Побожний страх перед ним змінюється захопленням і прагненням наслідувати того, хто втілює епоху зла. Але найстрашніше полягає навіть не в тому, що спільнота приймає Ката. Вона сама хоче стати ним.

У цьому й полягає остаточний результат «екзаменування людства» у повісті Лагерквіста. У першій частині люди ще дистанціюються від зла, хоча вже намагаються його пояснити й частково виправдати. У другій – дистанція зникає. Зло стає частиною колективної ідентичності.

Отже, антропологічну траєкторію «Ката» можна визначити як послідовність: страх перед злом → цікавість до зла → пояснення зла → виправдання зла → легітимізація зла → естетизація зла → ідентифікація зі злом → співучасть у ньому. У Манна людина ще потрапляє під владу «чарівника». У Лагерквіста вона вже сама шукає Ката.

Порівняльний аналіз «Маріо і чарівника» Томаса Манна і «Ката» Пера Лагерквіста виявляє дві взаємодоповнювальні моделі антропологічної діагностики міжвоєнної Європи. Манн досліджує механізм спокуси владою, коли людина поступово відмовляється від автономії, дозволяє маніпулювати власною свідомістю і перетворює приниження Іншого на видовище. Лагерквіст показує наступну стадію – звикання до зла, його виправдання, легітимізацію і перетворення на норму колективного існування. Відтак спільну антропологічну траєкторію творів можна окреслити як підкорення → нормалізація зла → співучасть, а відмінність авторських моделей – як рух від людини, спокушеної владою, у Манна до людини, яка сама готова прийняти «добу ката», у Лагерквіста. У такій перспективі твір-попередження стає формою «екзаменування людства», де

[342] Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 57.

випробовується здатність людини зберегти свободу, гідність і моральне розрізнення в ситуації, коли зло набуває ознак буденності.

ВИСНОВКИ ДО ІІ РОЗІДЛУ

Якщо в першому розділі монографії розглядалися становлення і криза суб’єкта, то в другому — його випробування. Антропологічна логіка розділу визначається поступовим розширенням ситуації випробування — від тілесного, екзистенційного, морального і творчого вимірів індивідуального існування до реляційного й колективного, де випробуванню піддається вже здатність людини взаємодіяти з Іншим і зберігати людське в умовах суспільної та цивілізаційної кризи.

Дослідження специфіки оприявлення «гастрономічного коду» в ліриці поетів доби модерну дає змогу простежити моделювання людини в ситуації фізичної і духовної нестачі. У творах француза Артюра Рембо й українців Павла Тичини, Максима Рильського і Миколи Зерова голод і спрага набувають антропологічного змісту, пов'язуючись із тілесним, екзистенційним і творчим досвідом людини. У Рембо опозиція «голод – ситість» набуває значення опозиції двох способів людського буття, а соціальне випробування поступово трансформується в духовне й мистецьке. В авторських моделях українських поетів антропологічна семантика голоду і спраги диференціюється: у Тичини голод стає граничним випробуванням людяності; у Зерова духовна спрага пов'язується з випробуванням творчої ідентичності; у Рильського – з потребою зберегти внутрішню рівновагу й цілісність. Отже, різні модуси нестачі вибудовують рух від фізичного й соціального випробування до духовного та творчого, а спільним знаменником стає проблема збереження людського й особистісної цілісності.

Порівняльний аналіз художньої рецепції постаті Війона неоромантиком Стівенсоном і неокласиком Віктором Домонтовичем показує, що їхні інтерпретації зосереджені навколо морального випробування (Стівенсон) та самоконструювання ідентичності в ситуації світоглядного зламу (Віктор Домонтович). Для обох письменників образ Війона стає простором, у якому різні епохи проєктують власні уявлення про творчість, свободу, моральний вибір і межовий досвід. У художній формулі антропології митця (творчість

↔ мораль, свобода ↔ відповідальність, біографічна людина ↔ культурний міф) Війон постає не просто історичною постаттю, а моделлю митця кризової доби: у Стівенсона ця модель розкривається передусім через екзистенційно-моральне випробування особистості, у Домонтовича – через кризу і самоконструювання ідентичності митця в ситуації культурного й світоглядного зламу.

У творах Стейнбека і Галини Пагутяк, об'єднаних зверненням до «особливого» персонажа, відбувається подвійне випробування — самої людини як Іншого і здатності спільноти прийняти Іншого. Обидва письменники, акцентуючи на таких категоріях, як тіло – хвороба – самотність – відчуження – ім'я – мрія – дім/прихисток – ідентичність – смерть, моделюють історії поступового витіснення Іншого зі світу усталених норм, зв'язків і форм належності. Отже, категорія інакшості переводить антропологічне питання другого розділу з індивідуального рівня на реляційний: ким залишається людина перед обличчям чужої слабкості?

Отже, якщо в попередніх параграфах людину випробувано смертю, моральним вибором, кризою творчої ідентичності, власною чи чужою інакшістю, то у творах Манна і Лагерквіста випробуванню піддається сама здатність розрізняти людське й нелюдське. І це вже не лише випробування окремого героя — це екзаменування спільноти і, зрештою, цивілізації.

У Манна йдеться про поступове прийняття підкорення: натовп не просто стає жертвою Чіполли, а включається у спектакль приниження, втрачаючи здатність критично оцінювати те, що відбувається. У Лагерквіста процес доведений до наступної стадії: зло вже не тільки приймають – його легітимізують, естетизують, перетворюють на ідеологію і норму буденності. Водночас особистість і в Манна, і в Лагерквіста стає «антропологічним індикатором»: або зберігає гідність, або втрачає її під тиском колективних структур. Так обидва письменники осмислюють механізми цивілізаційного зламу – нормалізацію насильства, маніпуляцію масовою свідомістю та розмивання етичних орієнтирів.

Таким чином, антропологічна логіка другого розділу визначається поступовим розширенням ситуації випробування: від тілесної й екзистенційної межі — до морального і творчого самовизначення, від випробування власною та чужою інакшістю — до випробування здатності людини і спільноти розпізнавати зло й протистояти йому. У різних художніх моделях XX століття питання

«ким я залишаюся в ситуації випробування?» виявляється питанням про можливість збереження людського — внутрішньої цілісності, свободи, гідності, відповідальності, здатності прийняти Іншого і не втратити етичних орієнтирів. Відтак антропологія випробування постає як перевірка меж людського: від окремої особистості — до спільноти і цивілізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

КОРПУС ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ:

1. Домонтович В. Франсуа Війон. *Домонтович В. Напередодні*. Київ : 2026. С. 161 – 220.
2. Зеров М. Твори: в 2–х т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії та переклади. 843 с.
3. Лагерквіст П. Кат. *Лагерквіст П. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 17 – 65.
4. Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. 296 с.
5. Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Львів : Піраміда, 2010.
6. Рембо А. П'яний корабель. Київ : Дніпро, 1995. 224 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud__poesie_1__ua.htm
7. Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наукова думка, 1983. 535 с.
8. Стейнбек Дж. Про мишей і людей. Київ : Букшеф, 2023.
9. Стівенсон Р.Л. Ночівля Франсуа Війона. Пер. Р. Доценка. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4021
10. Stevenson R. L. François Villon, student, poet, housebreaker. URL: https://www.online-literature.com/stevenson/men-and-books/6/

СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ:

11. Бовсунівська Т. Східна меланхолія в творчості Орхана Памука, Матіаса Енара і Галини Пагутяк. *Всесвіт*. 2018. №9-10. 161—170.
12. Бокшань, Г. Міфологема фейрі в романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк і «Єдиноріг» Айріс Мердок. *Султанівські читання*. 2018. №1. 126—134.
13. Бокшань Г. Проблема ідентичності творчої особистості у повістях «Спалене листя» Галини Пагутяк і «Вежа з чорного дерева» Джона Фаулза. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. №7. 147—150.
14. Букіна Н. «Ґотика» в романі «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк під кутом зору ґендерних інтерпретацій. *Наукові праці. Літературознавство*. 2014. Вип. 219. Том 231. С. 24—28.
15. Гальчук О. Голод і спрага як емблеми буття поета доби модерну: французька і українська версії. *Żywienie-Zdrowie_Edukacja. Zdrowotne aspekty jedzenia w kulturze, literaturze I języku* [кол. монографія]. Gdansk-Kijow, 2021. С. 28—50.
16. Гальчук О. «Маріо і чарівник» Томаса Манна і «Кат» Пера Лагерквіста як дві моделі твору-попередження. *Наукові записки БПДУ*. №26.

2026. С. 67—79 URL : https://journals.bdpu.in.ua/index.php/phil/article/view/750/666

17. Гальчук О. Потонулі душі» Джона Стейнбека і Галини Пагутяк: «особливі» персонажі в авторській концепції людини. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. №36. С. 329—337.

18. Гальчук О. Франсуа Війон у художньому мисленні Роберта Льюїса Стівенсона і Віктора Домонтовича [колективна монографія]. *Moderní aspekty vědy*: LXIX. Díl mezinárodní kolektivní monografie / Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o.. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2026. С. 259—278. URL : https://perspectives.pp.ua/public/site/mono/mono-69.pdf

19. Глотов О. Джон Стейнбек в оцінці російського пострадянського літературознавства. *Зарубіжна література в школах України*. 2006. №7-8. 30—32.

20. Дашко Н. Художні особливості новелістики Галини Пагутяк та Ірен Роздобудько: проблемно-тематичний і стильовий аспекти. 2023. http://biblio.umsf.dp.ua/jspui/bitstream/123456789/5516/1/Дашко_Художні%20особливості%20новел%20Галини%20Пагутяк%20та%20Іреен%20Роздобудько.pdf

21. Денисова Т. *Історія американської літератури XX століття*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 209—244.

22. Денисова Т. *Роман і романісти США XX століття*. Київ : Дніпро, 1990.

23. Зверев А. «Повірити, що життя – це добре». *Лагерквіст П. Маріамна* [передмова]. Київ : Дніпро, 1988. С.5 – 16.

24. Зотова В. Мала проза Людмили Таран: проблемно-тематичний і стильовий аспекти. 2016. Т. 2. 138—147. < http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/620/1.pdf>

25. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Львів: Вид-во Анетти Антоненко. Київ : Ніка-Центр, 2018. 288 с.

26. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есеї. Київ : Смолоскип, 2008. 976 с.

27. Літературознавча енциклопедія : У 2-х томах. Т. 2 [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. Київ : ВЦ «Академія», 2007.

28. Мацевич. А. Міф про людину Пера Лагерквіста. *Лагерквіст П. Твори.* Т. 1 Харків : Фоліо, 1997. С. 7 – 14.

29. Михед Т. Пуританська форманта літератури американського романтизму. *Університет: Історія. Філософія. Філологія*. 2008. №6(26). 62—68.

30. Ничко О. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2008.

31. Новик О. Франсуа Війон – Віктор Домонтович: між новим і минулим. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного*

університету. Серія : Філологічні науки : зб. наук. пр. Бердянськ : БДПУ, 2019. Вип. 18. С. 111–117. URL: https://dspace.bdpu.org.ua/handle/123456789/1559

32. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і час*. 2006. №12. С. 19 – 27.

33. Павличко С. Теорія літератури. Передм. Марії Зубрицької. Київ : Основи, 2002. 679 с.

34. Пагутяк Г. *Жорстокість існування*. 2013. URL : http://pahutyak.com/жорстокість-існування/

35. Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.

36. Страждання. Академічний словник української мови: в 11-ти т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 9. 916 с.

37. Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/873-pavlo-tichina-ritm

38. Шелухін В. Сковорода в Авангарді. URL: www.ji-magazine.lviv.ua

39. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм. *Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї*. Нью-Йорк : Пролог, 1964. 414 с.

40. Booker M. Keith. The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. 208 pp. URL: https://www.jstor.org/stable/20719421

41. Claeys G. Dystopia: A Natural. History. A Study of Modern Despotism. Its Antecedents, and. Its Literary Diffractions. Oxford University Press, 2017. 44 pp. URL:https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9780191088612_A30390471/preview-9780191088612_A30390471.pdf

42. Douglas M. Deciphering a meal. *Daedalus. Journal of American Academy of Arts and Sciences*. 1971. ғ 101. S. 61-81.

43. Imielinski K. Przedmowa. *von Sacher-Masoch L. Wenus w futrze*. Łódź : «ResPolon», 1989. S. 3 – 9.

44. Kermode F. Thomas Mann and the Seductions of Power. *Modern Fiction Studies*. 1983. Vol. 29, No. 2. P. 217–229.

45. Mauss M. Die Gabe: Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1968. 185 S.

46. Moylan T. Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press, 2000. 386 pp. URL: https://www.fulcrum.org/concern/monographs/4x51hj554

47. Poirier H. Of Life and Men A study of John Steinbeck's Of Mice and Men. *Literature*. 2010. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/710511/filename/POIRIER_Harmony_M1.pdf

48. Wierlacher A. Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Berlin : Akademischer Verlag, 1993. 500 S.

РОЗДІЛ ІІІ.

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА ПРО ЛЮДИНУ ПЕРЕД ІСТОРИЧНОЮ ТА ОНТОЛОГІЧНОЮ КАТАСТРОФОЮ

Третій розділ монографії присвячений розгляду антропологічної траєкторії «історична травма ідентичності → культурне переозвучення межового досвіду → людина всередині війни → війна як руйнування людини і світу» на матеріалі сучасної літератури.

Центральним питанням розділу є: «Як людина зберігає себе у світі, в якому руйнуються самі основи людського буття?». Пошук відповідей на це питання здійснюється на матеріалі творчості українських і зарубіжних письменників – турецького нобеліанта Орхана Памука, американської письменниці Медлін Міллер, українського прозаїка Олеся Ільченка та поетів-комбатантів Павла Вишебаби і полеглого Максима Кривцова.

У параграфі 3.1 показано, як Орхан Памук та Олесь Ільченко інтерпретують історичну травму, опосередковану мистецтвом і пам'яттю. Турецький письменник осмислює минуле імперії, український – колоніальний досвід, а травма митця в обох випадках перетинається з проблемами національної, релігійної, культурної, естетичної та цивілізаційної ідентичності. Таким чином, осмислюючи людину перед травмою історії, письменники порушують питання: «Хто я в історії, яка травмувала мою культуру?».

У параграфі 3.2 осмислюється трансформація уявлень про людину, коли межовий досвід переповідається не голосом традиційного героя, а голосом Іншого, на матеріалі «античних» романів Медлін Міллер. Її персонажі повертаються до найдавнішого культурного коду, щоб переозвучити досвід війни, смерті, кохання, вигнання, насильства й Іншості. Зміна наративного центру перетворює античний міф на простір осмислення сучасної суб'єктності, у якому право на голос стає водночас правом на власну версію межового досвіду.

Параграфи 3.3 і 3.4 присвячено темі російсько-української війни в ліриці поетів-комбатантів. Якщо в попередніх параграфах травматичний і межовий досвід осмислюється через історичну

пам'ять і культурний код, то тут людина постає безпосередньо всередині катастрофічної реальності війни. Павло Вишебаба і Максим Кривцов пропонують дві взаємопов'язані, але відмінні моделі її художнього проживання: у Вишебаби людина проходить крізь пекло війни, тоді як у Кривцова війна перетворює на пекло сам світ. У першому випадку домінує антропологічна модель переходу через межовий досвід, у другому – онтологічна модель катастрофи, що трансформує простір, час, пам'ять, сакральне і саму людську ідентичність.

3.1. АНТРОПОЛОГІЯ ТРАВМОВАНОГО МИТЦЯ: ОРХАН ПАМУК І ОЛЕСЬ ІЛЬЧЕНКО

Першою ланкою антропологічної траєкторії цього розділу є історична травма ідентичності, осмислена через долю митця, його творчість і культурну пам'ять. У сучасній літературі митець нерідко постає не лише творцем естетичної реальності, а й особливим суб'єктом історичного досвіду, у якому особиста травма перетинається з травмою культури. Відтак питання «хто я?» у таких текстах набуває нового виміру: «хто я в історії, яка травмувала мою культуру?».

Саме в такому контексті продуктивним видається образ травмованого митця, або митця з травмою, який дає змогу конкретизувати уявлення про ідентичність як «складне соціокультурне явище з особистісними, соціальними та культурними аспектами»[343]. Природа творчого процесу сама по собі передбачає особливий світогляд і спосіб життя митця, однак у літературі XX–XXI століть його травматизація дедалі частіше зумовлюється не лише внутрішньою драмою творчості, а й історичними, політичними та культурними катастрофами.

У цьому аспекті романи «Мене звуть Червоний» (1998) турецького лауреата Нобелівської премії Орхана Памука та «Місто з химерами» (2009; друге видання – 2019) Олеся Ільченка становлять дві показові моделі художнього осмислення взаємозв'язку травми митця й історичної травми. Якщо Памук звертається до імперського

[343] Соціокультурні ідентичності та практики. Київ : Інститут соціології Національної академії наук України, 2002. С. 112.

минулого Туреччини й драматичного самовизначення культури на осі «Схід – Захід», то Ільченко осмислює колоніальний досвід України через культурну й архітектурну ідентичність Києва. В обох випадках особиста й мистецька травма стає способом художнього осмислення ширшої проблеми – збереження ідентичності в ситуації історичного зламу.

3.1.1. Травмований митець: формування концепції, міфологічний аналог та характерні риси

Окрім центральної дослідницької концепції «травмованого митця» або синонімічного поняття «митець із травмою», використовуємо такі поняття, як «митець – в'язень Краси» та «митець — в'язень системи». Щодо «в'язня Краси», то навряд чи можна говорити про його кабінетне походження. Ідея митця, який перетворюється на в'язня Краси, сягає корінням у давню міфологію. Зокрема, у міфі про Пігмаліона його одержимість ідеєю оживлення створеної ним статуї можна сприймати як форму добровільної неволі. Цей образ стає досить поширеним у часи Ренесансу, наприклад, у сонеті 61 Петрарки або у вірші Данбара «Краса та її в'язень». Поети підкреслюють Красу в античному розумінні як калокагатію, де фізична Краса поєднується з етикою.

Однак наприкінці XIX століття у понятті Краси проявився амбівалентний аспект. Естетизація зла та потворності стала темою творів Шарля Бодлера та Оскара Уайльда. Поняття «в'язень Краси» інтерпретується в дусі декадансу й набуває болісного відтінку. «Ікар» (Скарги Ікара) Бодлера втілює цю філософську та естетичну перспективу: обожнювання Краси та прагнення до Абсолюту, естетизація смерті, соціальна відчуженість та інтертекстуальні відсилання до світової літератури. Саме такий тип митця – «в'язень Краси» – у постмодерністському романі перетворюється на образ травмованого митця. Цей образ стає особливо актуальним у літературі, що розвивалася в умовах тоталітаризму.

Художник-модерніст уособлював як конструктивні (Ерос), так і деструктивні (Танатос) аспекти, які метафорично втілювала лише Краса. Однак травмований митець у творах XX століття часто є в'язнем як державної системи, так і власних ілюзій. В українській літературі це поняття набуло поширення в численних дослідженнях радянського періоду, відомого як «Страчений ренесанс». У книзі Ю. Лавриненка «Зруб і парості» запропоновано типологію митців, які

жили й творили в період жорстоких репресій[344]. Отже, ситуація травматизації інтерпретується на двох рівнях. Травма – це відсутність творчої свободи та відсутність фізичної свободи. З одного боку, є митець, чия творчість кидає виклик ідеологічним обмеженням системи, свідомо розвінчуючи її як вираз художньої та громадянської свободи. Відповідно, різними способами вони стають жертвами тоталітарно-репресивної машини. З іншого боку, існують ще дві моделі митця. Перша модель представляє митця, фатальною ілюзією якого є сприйняття тоталітаризму як прояву нової форми служіння не Красі, а державі. Такі митці створюють мистецтво як інструмент ідеології. Друга модель охоплює митців, які свідомо створюють псевдо- або антикрасу. В обох випадках їхня творчість відображає глибоку травму. Вважається, що ці типи були розвинуті, пародійовані або деконструйовані постмодерністами у їхніх творах, що узгоджується з тезою Ш. Фельман про XX століття як посттравматичне[345].

Отже, трансформація «в'язня Краси» в травмованого митця означає водночас зміну самої антропологічної ситуації творчості. Якщо для модерного митця основним джерелом внутрішнього конфлікту була суперечність між естетичним абсолютом і життям, то у XX столітті до неї додається історія як сила, здатна деформувати особистість, її моральний вибір, культурну належність і творчу свободу. Загострена увага до проблем мистецтва в поєднанні з осмисленням відносин «імперія – колонія» та різних форм ідентичності зумовлює продуктивність топосу травмованого митця у творчості як Орхана Памука, так і Олеся Ільченка.

Міфологічним аналогом травмованого митця, на нашу думку, є античний топос Медузи. При цьому, якщо для самої Медузи ідентичність є проблемою, вона сама вписана в ідентичність Іншого. Так, Персей повинен вбити Медузу Горгону, щоб отримати «священний титул володаря страху»[346]. У цьому випадку Медуза виступає випробуванням для Персея на шляху ініціації, як це описав Дж. Кемпбелл[347]. Після його проходження він зможе утвердитися як на особистому рівні («хто я?» – щоб довести, що він є законним

[344] Лавріненко Ю. Зруб і парості. Мюнхен : Сучасність, 1971. 331 с.

[345] Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Taylor&Francis, 1992. P.5.

[346] Quignard P. *Sex and Terror*. Kolkata: Seagull Books. 2011. P. 53.

[347] Кемпбелл Дж. Герої з тисячею облич. Львів: Альтернативи, 1999. 392 с.

претендентом на трон), так і на соціальному (щоб стати царем). Кульмінацією міфу стає порятунок Андромеди від неминучої смерті. Хоча раніше Медуза була носієм смерті для воїнів, її погляд, спрямований на морське чудовисько, рятує життя красуні. Ця версія історії Медузи поєднує два аспекти її біографії: один – як ката, що перетворює героїв на камінь, а інший – як жертви заздрісних богів, яка дарує порятунок. Отже, Медуза одночасно зберігає красу життя у смерті та несе в собі красу, яку боги спотворили.

Цей образ інтерпретуємо як уособлення двоїстості: людина – чудовисько, жертва – кат, а також як втілення космічного протистояння чоловічого й жіночого начал (адже погляд Медузи вбиває лише чоловіків) і як версію проклятої мисткині, пов'язану з ідеєю естетизації смерті. Актуальність цієї міфологеми зумовлена тенденцією сприйняття античного змісту в постмодерністській літературі, що відкриває в ньому несподівані перспективи та полемічні аспекти. Зокрема, інтерпретація образу Медузи як проклятої мисткині дає змогу вести дискусію щодо модерністського «сліпого» поклоніння красі.

У такому прочитанні міфологема Медузи важлива передусім своєю антропологічною амбівалентністю: межа між жертвою і катом, Красою і потворністю, творчою силою і деструкцією виявляється несталою. Травма не лише завдається людині ззовні, а й здатна трансформувати саму людину, ставлячи її перед проблемою морального й особистісного самовизначення.

Аналогічно до персонажів мистецької сфери, типових для модерністської літератури, митець із травмою сповідує культ Краси, гостро переживає власну інакшість та відчуження в суспільстві й веде трагічне життя. Проте, на відміну від «в'язня Краси», він характеризується скоріше своїми діями, аніж споглядальною позицією. А його творчість часто набуває деструктивного змісту, оскільки моральні пріоритети підпорядковуються естетичним та ідеологічним. Сумнів, що є повторюваною темою в постмодерністських творах, стає характерною рисою травмованого митця. Будучи внутрішньо травмованим, він зазвичай зображується з певними каліцтвами чи хворобами. Виклик самовизначення в особистій, естетичній та національній сферах становить специфічну форму травми, яка є настільки ж болісною, як і суспільне невизнання.

Роман У. Еко «Ім'я троянди» є зразковим постмодерністським твором, що зображує травмованого митця. Роман створює жанрову

матрицю для такого персонажа, поєднуючи елементи детективної, художньої та філософської сюжетних ліній на історичному тлі, а також використовуючи містифікацію, тему пошуку ідентичності, інтертекстуальну гру та перспективу множинних інтерпретацій.

Сліпого ченця Хорхе в романі «Ім'я троянди» можна вважати митцем, що пережив травму. Однак насамперед він виконує роль архівіста, який охороняє інтелектуальні та художні скарби. Хорхе був переконаний, що знання «Поетики» Аристотеля, зокрема про походження комедії, а отже, і сміху, може посіяти сумніви щодо моральних і духовних канонів Церкви. Він докладає чималих зусиль, щоб приховати й знищити рукопис, навіть вдаючись до вбивства. Кожен, хто торкається отруєних сторінок «Поетики», гине, включаючи самого Хорхе, який знаходить свою смерть у лабіринті бібліотеки. Таким чином, метафора бібліотеки Борхеса як лабіринту втілюється в романі Еко[348]. Отже, Хорхе уособлює постать, яка блукає лабіринтом, перебуваючи в полоні догм і схоластики. Його фізична сліпота стає символом його моральної й духовної травми. Ці мотиви слугують визначальними рисами типу травмованого митця.

Творчим переосмисленням романної моделі Еко вважаємо твір П. Зюскінда «Парфуми: Історія вбивці» (1985). Його головний герой, Гренуй, наділений геніальною здатністю розрізняти запахи і водночас страждає від глибокої психічної травми. Мораль не має для нього жодного значення, оскільки їй бракує запахової сутності. У своєму прагненні створити ідеальний аромат він стає безжальним вбивцею. Таким чином, алегоричний підтекст твору співвідноситься з історією травмованого митця.

Щодо роману Памука «Мене звуть Червоний», то дослідники переконані, що його необхідно прочитати для розуміння усієї творчості письменника[349]. Цей роман відображає сприйняття автором досвіду У. Еко, про якого Памук говорив: «Він – великий романіст. <...> Я багато чого навчився від нього»[350]. У програмній праці Еко «Нотатки на полях "Імені троянди"» та у збірці есеїв Памука «Інші

[348] Murray K. Library and scriptorium in Eco's *The name of the Rose*. *Libraries in Literature*. Oxford University Press, 2022. pp. 209–219. URL : https://doi.org/10.1093/oso/9780192855732.003.0014.

[349] Yaprak T. *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları [Reflections of Postmodernism in Orhan Pamuk's Novels]*. Adıyaman University Repository, 2012. URL : http://dspace.adiyaman.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12414/1785

[350] Daily News. Eco and Pamuk discuss being a novelist. 2013. April 10. URL : https://www.hurriyetdailynews.com/eco-and-pamuk-discuss-being-a-novelist-44612

кольори» є багато спільного. Зокрема, у питаннях естетичних уподобань, особливостей творчого процесу та форм літературної самореалізації.

Саме про цю проблему вела мову у своєму дослідженні 2014 року Нішевіта Дж. Мерті в «Історизації художньої літератури / Художній інтерпретації історії: репрезентація у вибраних романах Умберто Еко та Орхана Памука». Авторка пропонує новий погляд на дослідження репрезентації в літературі, використовуючи сучасні історичні романи для аналізу художнього відтворення реальності[351]. Тоді як Дж. Тодд у своїй рецензії надає загальний порівняльний опис стилів обох письменників. Вона вважає, що обом письменникам подобається розгадувати загадки. Обидва люблять музеї, випадкові або схематичні колекції предметів, а також екскурсійні кабінети, що завжди стоять за сучасним естетичним музеєм; їхні романи є, по суті, візуальними літературними вигадками; обидва применшують значення персонажів як центру роману, водночас цінуючи радість, яку відчувають читачі, ототожнюючись із ними та їхніми почуттями»[352].

У своїй студії зараховуємо роман Ільченка до парадигми творів, близьких за принципами побудови сюжету та тематикою до романів Еко та Памука, виходячи за межі визначення роману українського письменника лише як урбаністичного тексту.

3.1.2. Авторські моделі травмованого митця в романах «Мене звуть Червоний» Памука та «Місто з химерами» Ільченка

Подальший розвиток змістовного потенціалу образу травмованого митця запропонували Памук та Ільченко. У романі Памука «Мене звуть Червоний» такими образами є Зейтін, Осман і, певною мірою, головний герой Кара. У романі Ільченка «Місто з химерами» подібну роль виконує архітектор Владислав Городецький.

---

[351] Nishevita J. M. Historicizing Fiction / Fictionalizing History: Representation in Select Novels of Umberto Eco and Orhan Pamuk. Hardcover – Cambridge Scholars Publishing, 2014.

[352] Todd J. The Naive and the Sentimental Novelist by Orhan Pamuk and Confessions of a Young Novelist by Umberto Eco [review]. *The Guardian*. 2011. Sat. 12 Mart. URL : https://www.theguardian.com/books/2011/mar/12/orhan-pamuk-umberto-eco-review

Однак, на відміну від Хорхе в романі Еко, питання самовизначення для цих митців із травмою є надзвичайно гострим. Адже ця тема має важливе значення для турецької літератури через її художнє осмислення власного минулого як імперії. Натомість українська література заглиблюється у розкриття травматичного колоніального досвіду. Тому їхні твори стосуються не лише ідентичності на рівні «імперія – колонія» та «центр – периферія», а й національної, релігійної, соціальної, естетично-культурної та навіть цивілізаційної ідентичностей. Образи з явними чи прихованими рисами Медузи Горгони допомагають прояснити позиції авторів.

Подібно до творів У. Еко, роман Памука «Мене звуть Червоний» розгортається навколо серії смертей серед майстрів традиційної школи східної мініатюри у XVI столітті. Серед жертв – майстер Еніште. Кара, художник, закоханий у його доньку, починає пошуки вбивці. Водночас його визначають як почуття до коханої, так і художні принципи. Кара прямо заявляє: «*Щастя й живопис – вони є точкою відліку в моєму єстві*»[353]. Таким чином, середньовічний Стамбул і розслідування вбивств слугують історико-детективним тлом для пошуку головним героєм власної художньої ідентичності.

Подібне дослідження художньої ідентичності зустрічається й у романі Ільченка. Тут двоє сучасних молодих чоловіків шукають документи, які пролили б світло на таємниці творчості Городецького – відомого архітектора початку XX століття в Києві. Роман розгортається у двох паралельних сюжетних лініях, кожна з яких представляє різні часові виміри. Один сюжет зосереджується на розгадці інтелектуальної загадки, тоді як інший приділяє значну увагу історії створення архітектором Городецьким його найвідоміших споруд, зокрема знаменитого «Будинку з химерами». Отже, в обох творах спостерігається поєднання різних жанрових моделей, що є характерною рисою постмодерністського тексту.

Долі архітектора Городецького у творі Ільченка та митців Османа, Зейтіна і, частково, Кара в романі Памука можна розглядати як історії життя в травматичних ситуаціях. А також етапи їхнього усвідомлення (подолання чи нездатність подолати), які супроводжують процес перетворення митця-в'язня Краси на митця з травмою. Так, Кара зазнав вимушеного розлучення з коханою та рідним містом, що є зміною звичного соціального оточення та

[353] Памук О. Мене називають Червоним. Харків: Фоліо, 2012. С. 50.

соціального статусу і стає тим, що психологи визначають як наслідки травматичної ситуації чи події. Показовою є реакція Кари на рідний простір Стамбула, який він побачив після тривалої відсутності: погляд юнака зосереджується виключно на порожніх вулицях, зруйнованих будівлях і сміттєзвалищах. Такі ознаки розкладу та занепаду, що належать до семантичного поля смерті, свідчать про те, що Кара перебуває у травматичній ситуації. Хоча травматичною подією для нього є смерть майстра Еніште під час розслідування, Кара проходить етап активного переживання втрати близької людини.

Для художників Османа та Зейтіна травматична ситуація стає зустріччю з європейськими техніками живопису. Як учні школи майстра Еніште, вони мають опанувати цей новий стиль, щоб проілюструвати таємничу книгу, замовлену султаном. Ця вимога виходить за межі простого художнього переосмислення; вона вимагає відмови від їхнього існуючого світогляду та художніх переконань, що, по суті, призводить до втрати ними самих себе. Тому, відстоюючи свою позицію, художники готові переступити межі моралі та закону. На символічному рівні травматична ситуація в романі «Мене звуть Червоний» – це соціально-історична та культурна атмосфера середньовічної Туреччини XVI століття, яка через призму мистецтва стикається з досвідом європейського Ренесансу. Це формує прихований сюжет роману Памука як історію боротьби за стару-нову турецьку ідентичність на осі «Захід – Схід».

Таким чином, травма в романі Памука виникає не лише через зіткнення двох естетичних систем. За ним стоїть глибший конфлікт двох способів бачення людини і світу, а тому художній вибір перетворюється на вибір ідентичності. Питання про те, як малювати, фактично стає питанням про те, ким бути.

Роман Ільченка «Місто з химерами» зображує травматичну ситуацію, також сформовану історичними та культурними обставинами України початку XX століття. У ньому відображені загальні риси європейської культури того періоду – часу пошуку світогляду, моральних та естетичних орієнтирів в умовах кризи. Доля Городецького, одного з архітекторів, які формували новий сучасний архітектурний ландшафт Києва, є дзеркальним відображенням цієї травматичної ситуації. Вона ускладнюється кризою в сімейному житті архітектора («*…наше кохання давно зменшилося настільки, що*

й не помітиш його»[354], – зазначає дружина Городецького) та кризою у його творчості. Намагаючись осягнути взаємодію демонічного та божественного у створенні своїх архітектурних шедеврів, Городецький прагне зрозуміти, якій силі служить його мистецтво. Подібно до героїв Памука – Османа та Зейтіна – навіть у рідному мистецькому середовищі Городецький почувається чужинцем через своє фанатичне служіння Красі та безкомпромісність. Він готовий до справжньої самопожертви заради захисту своїх переконань. Більше того, Осман і Зейтін у романі Памука навіть скоюють злочин. Їхня травма переростає у фанатизм, який, подібно до Ашенбаха у «Смерті у Венеції» Т. Манна, підпорядковує їхню мораль «іншому» Богу.

Ці характеристики змушують розширити дослідження архетипних аналогів травмованого митця, розглянувши образ Медузи Горгони в контексті модерністської традиції. Як уже згадувалося, травмовані митці в постмодерністських романах спочатку опиняються в полоні Краси. Однак, коли вони починають усвідомлювати свій винятковий талант та обраність (так само, як Медуза є єдиною смертною серед інших горгон, тобто винятковою), їх тягне до творчості, що має саморуйнівний характер. У романі Памука Зейтін та Осман сприймають традицію східних мініатюр як форму мистецтва, що дозволяє бачити світ так, «*як бачить Аллах*», тоді як західний стиль живопису розглядається як спосіб бачити світ «*як людина бачить крізь відчинене вікно*»[355]. Вони пов'язують пам'ять і догми з першою традицією, а гроші – з другою. Художники готові фізично знищити супротивників, щоб захистити свою позицію, або навіть нанести собі каліцтво, як Осман, який позбавив себе зору. Це можна розглядати як одну з характерних рис митця з травмою, що співвідноситься з міфом про погляд Медузи. Таким чином, Осман, як фанатичний прихильник східної традиції, зберігає свій зір, аби не зрадити принципам сліпого наслідування класичних зразків.

У романі Памука на властивості міфічної жінки-змії натякається в мотиві сліпоти Османа та у вставних оповіданнях «Три історії про сліпоту та пам'ять». У «Місті з химерами» Змій є персонажем містичної сюжетної лінії. Він виступає антагоністом і символічним двійником головного героя. Крім того, окрім біблійної семантики Зла,

[354]Ільченко О. Місто з химерами. Київ: КОМОРА, 2019. С .220.

[355] Памук О. Мене називають Червоним. Харків: Фоліо, 2012. С. 111.

для Городецького він є також втіленням сумнівів щодо його художнього покликання. Саме зі Змієм архітектор веде діалог про те, кому має служити його геній. Таким чином, протистояння між Городецьким і Змієм відображає болісний процес самоідентифікації, кінцевим результатом якого має стати набуття художньої впевненості.

Типологічну подібність між Змієм у романі Ільченка та міфічною Медузою можна спостерігати в контексті її української інтерпретації, зокрема в топосі Києва. Адже за легендою, саме в боротьбі зі Змієм сформувалося унікальне обличчя Києва, що відбилося в його рельєфі — у так званих Змієвих валах. Отже, мотив подолання Змія в цьому контексті є боротьбою зі злом та актом творення індивідуальності/ідентичності міста. Тому маємо справу з одним із «культурно-символічних кодів, на основі яких відбувається формування ідентичності»[356]. Городецький також вносить свій внесок у архітектурну ідентичність Києва, водночас борючись зі своїми внутрішніми зміями, яких він втілює у скульптурах дивовижних істот на фронтоні спроєктованого ним будинку. Ці скульптури є відображенням цілком реального досвіду Городецького як мисливця. Сцени полювання на екзотичних тварин є важливою частиною спогадів та специфічними тригерами у сприйнятті архітектора. Тому, ставши свідком гучного політичного вбивства в театрі, у свідомості Городецького виникають образи африканських полювань: «*Ні, це вже не театр, а полювання в Африці, й убитий ним жираф сумними очима, у яких згасає життя, дивиться на свого вбивцю […] вигляд беззахисної красивої тварини, забитої як ще один трофей, щось надломлює в серці Городецького*»[357]. Вони розкривають внутрішній конфлікт Городецького, який парадоксальним чином поєднує пристрасть до полювання – переслідування та вбивство живих істот – із створенням життєстверджувальної Краси. Подібно до Медузи, архітектор втілює своє внутрішнє хвилювання у кам'яних химерах. Подібно до міфічної жінки-змії, він намагається визначитися зі своєю ідентичністю – чи є він мисливцем чи здобиччю, Змієборцем чи жертвою Змія.

Характерно, що в романі «Мене звуть Червоний» художник Зейтін також називає тих, хто не поділяє його поглядів, здобиччю і полює на них. Але, на відміну від травмованих митців Памука,

[356] Соціокультурні ідентичності та практики. Київ: Інститут соціології Національної академії наук України, 2002. С. 92—93.
[357] Ільченко О. Місто з химерами. Київ: КОМОРА, 2019.С. 219.

архітектор Городецький намагається звільнитися від травми. Збудувавши православний храм у Черкасах, римо-католицький костел та караїмську кенасу в Києві, він планує звести величну мечеть у Персії. Створюючи «*світлий містичний чотирикутник*»[358], що охоплює споруди, які уособлюють світові релігії, Городецький прагне досягти нового рівня творчої та особистісної реалізації. Натомість Зейтін та Осман з твору Памука бояться вийти за межі традиційного мистецтва, тим самим перетворюючи травму на свою ключову біографему[359], яка, за словами Р. Барта, є домінантним елементом інтелектуальної та художньої біографії людини.

На нашу думку, змієподібна композиція обох романів вказує на важливу роль образу Медузи як концепту в підтекстах аналізованих творів. Так, у композиції «Міста з химерами» можна впізнати обриси уроборoса – міфічної змії, що пожирає власний хвіст. Характерно, що назва кожного розділу роману містить сему смерті або таємниці. Перший із них («Смерть у церкві») та останній («Остання подорож») обрамляють історію київського архітектора символічним колом смерті. Так, у першому розділі епізод загибелі робітника під час будівництва Миколаївської церкви, спроєктованої Городецьким, стає поштовхом до травматичної ситуації в житті та творчості архітектора. Заключна частина роману – це розповідь про кінець його земної подорожі внаслідок серцевого нападу в розділі «Остання подорож». І, як не дивно, це відбувається саме тоді, коли Городецький береться за створення архітектурної споруди, яка, на його думку, має переможно завершити його двобій зі Змієм. Так окреслився зовнішній зміст існування архітектора. Тим часом у цьому колі смерті відтворюється картина його внутрішнього світу, де переплітаються детективне («Папери пані Ірени», «Схованка на Старому мосту») та містичне («Посмішка диявола», «Пророцтво шамана», «Святе серце міста»). Вони утворюють таємниче поле роздвоєної душі митця, чия творча криза збігається з проблемою ідентичності.

У тому ж дусі роман Памука «Мене звуть Червоний» вирізняється лабіринтовою композицією. Кожен розділ розповідається від імені різних оповідачів, серед яких – тварини, дерева і навіть кольори. Роман містить велику кількість вставлених оповідань, присвячених літературній та образотворчій темам. Це

[358] Ільченко О. Місто з химерами. Київ: КОМОРА, 2019. С . 255.

[359] Barthes R. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éd. du Seuil, 1971. S. 14.

нагадує символічні мандри героя Кари в часі та просторі: стежками спогадів і своїх почуттів, вулицями Стамбула у пошуках вбивці майстра Еніште, культурним та історичним простором східного живопису та літератури, що також нагадують кільця плазуна, з численними повтореннями та поверненнями до тих точок, де герой прагне отримати відповіді на запитання «Хто я?», «Хто ми?». Зазначимо, що роль культурної спадщини як інтертексту загалом у творчості Памука є надзвичайно важливою. Саме через це У. Даглієр навіть називає його постмодерністським скептиком: «Памук постійно грає з конвенціями, використовує традиції, а також формальне й змістовне багатство турецького мистецтва та переосмислює їх»[360].

Отже, Стамбул і Київ в обох романах є не просто хронотопами подій, а просторовими формами культурної пам'яті та ідентичності. У Памука травмована культура відбивається у травмованому митцеві, тоді як в Ільченка внутрішня травма митця проєктується на місто, перетворюючи його на простір боротьби за культурну самототожність.

І Памук, і Ільченко по-різному вдаються до подвійного написання або переписання творів класиків. У результаті ми маємо явну та алюзивну інтертекстуальність. Високий рівень інтертекстуальності романів проявляється вже в їхніх назвах, де, на нашу думку, також закодовано поняття травми. У творі українського письменника це лежить на поверхні, проявляючись у топосі химери. Таким чином, автор проєктує назву споруди, зведеної Городецьким, яка була прикрашена фігурами химерних істот, на все місто. Це ускладнює інтерпретацію Києва, який за лаканівським принципом дзеркального відображення конфлікту в душі головного героя трансформується з традиційного сакрального топосу в простір боротьби між сакральним і демонічним, тобто місто з травмою. Натомість у романі Памука «Мене звати Червоний» взаємозв’язок імені з семантикою травми є неявним і вимагає посилання на один із інтертекстів роману – поетичну історію про кохання Хосрова та Ширін, яка є дуже популярною у східній літературній традиції. За легендою, Ширін закохалася в Хосрова, побачивши його портрет на

[360] Daglier Ü. Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West? *Humanitas*, XXV, 1–2, 2012. pp. 148. URL : http://www.nhinet.org/daglier25-1.pdf

дереві. Середньовічні художники завжди зображували Хосрова з червоною плямою.

Вважаємо, що саме таким чином назва роману не лише трансформувала цей традиційний мотив, а й пов'язала тему мистецтва з проблемою ідентичності. Адже колір замінює або приховує особистість героя. Тому мета Кари – знайти себе у візерунках і кольорах навколишнього світу, насамперед Стамбула. Отже, можна вважати, що ще однією спільною точкою перетину романів українських і турецьких письменників є введення просторових (в Ільченка Києва, а в Памука – Стамбула) та культурних (архітектура, література, живопис) концепцій, ідентичних національним образам, у міфічний простір їхніх творів. Таким чином, в обох романах ми маємо свідому актуалізацію інтертекстуальних та міжартистичних зв'язків, характерних для постмодерного тексту. Вони можуть бути розпізнані реципієнтом і сприяти відкриттю додаткового рівня конституції сенсу – «zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution» («додатковий рівень семантичної конституції»)[361] На цьому рівні мотив пошуку ідентичностей стає цілком очевидним як реалізація рецептивної програми, визначеної авторами.

Відмінність авторських моделей травмованого митця оприявлюється і на рівні поетики романів. У романі Памука «Мене звуть Червоний» чітко підкреслюється проблема національного та художнього самовизначення на тлі дихотомії Сходу та Заходу, що супроводжується травестійно-пародійним тлумаченням мотивів класичної літератури; обрана наративна стратегія є поліфонічною. Відповідно, травмований митець у прочитанні Памука також набуває травестійного вигляду, стаючи елементом ризоматичного текстуального світу автора, де все й усі існують лише у формі наративу. Натомість у романі Ільченка обидва хронотипи – Київ на початку XX століття та на початку XXI століття – визначаються культурними та архітектурними топосами. Разом із містичними та біографічними мотивами вони позначають доленосні факти з життя Городецького, таємницю творчого портрета якого розгадують сучасники. На відміну від Памука, Ільченко у другому виданні роману 2019 року проводить паралелі з сучасністю у баченні подій Революції гідності як продовження боротьби зі Змієм і, отже, спроби подолання травми.

[361] Broich U., Pfister M., Schulte-Middelich, B. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische.* 1985. Volume 35. Tübingen: M. Niemeyer.

Отже, в романах Орхана Памука та Олеся Ільченка травма митця набуває значення антропологічної моделі переживання історії. Особистісна й творча криза персонажів виявляється невіддільною від кризових моментів культурного самовизначення їхніх спільнот: імперського минулого й цивілізаційного вибору Туреччини у Памука та колоніального досвіду й пошуку культурної самототожності України в Ільченка. Тому питання «хто я?» у цих романах неминуче розширюється до «хто ми?» і водночас конкретизується як «хто я в історії, яка травмувала мою культуру?».

Відмінними є запропоновані письменниками моделі відповіді. У Памука травма загострює конфлікт між традицією та Іншим і може призводити до замикання у власній ідентичності, коли захист естетичного канону переростає у фанатизм і руйнує моральні межі особистості. В Ільченка травма також пов'язана з роздвоєнням і сумнівом, однак Городецький прагне подолати її через творчість – через пошук такої моделі мистецтва, яка здатна поєднати різні культурні й релігійні традиції. Відтак у Памука травмована культура відбивається у травмованому митцеві, тоді як в Ільченка травма митця проєктується на простір міста, перетворюючи Київ на художню модель культурної пам'яті й боротьби за ідентичність.

Так історична травма постає не лише пам'яттю про минуле, а ситуацією антропологічного вибору, у якій людина визначає власне ставлення до Іншого, традиції, культури й самої себе. Наступний крок цієї траєкторії пов'язаний уже з іншим способом осмислення межового досвіду – його культурним переозвученням через надання голосу Іншому.

3.2. МЕЖОВИЙ ДОСВІД В ОЗВУЧЕННІ ІНШОГО: «АНТИЧНІ» РОМАНИ МЕДЛІН МІЛЛЕР

Якщо в попередньому параграфі історична травма осмислювалася через митця як носія культурної пам'яті та суб'єкта культурного самовизначення, то наступна ланка антропологічної траєкторії пов'язана зі зміною самого суб'єкта оповіді про межовий досвід. У романах Медлін Міллер «Пісня Ахілла» (2011) і «Цирцея» (2018) повернення до античного міфу означає не стільки реконструкцію відомих сюжетів, скільки їх переозвучення голосами персонажів, які в гомерівському епосі перебували на периферії оповіді. Патрокл і Цирцея отримують право не лише розповісти власну історію, а й запропонувати іншу версію людини в ситуаціях війни, кохання, смерті, насильства та вигнання.

Зміна наративного центру виявляється водночас зміною антропологічної оптики. Героїчний світ, побачений не з позиції його центральних постатей, втрачає монументальність: подвиг відкриває свою ціну, слава співвідноситься зі смертю, війна – з травмою, а міфологічна «другорядність» персонажа перетворюється на можливість побачити те, що залишалося поза межами канонічного наративу. Відтак Патрокла і Цирцею доцільно розглядати як дві моделі Іншого: першого – як маргінального суб'єкта всередині героїчного світу, другу – як витіснений жіночий голос, сформований поза нормативним центром божественного й патріархального порядку.

Сучасна рецепція романів Медлін Міллер формується на перетині *reception studies*, теорії адаптації, наратологічного, гендерного та антропологічного підходів. Дослідники звертають увагу на трансфокалізацію «Пісні Ахілла», жіночий голос і суб'єктність у «Цирцеї», альтернативні моделі маскулінності, феміністичне переписування міфу та взаємодію класичного канону із сучасною культурою. В українському літературознавстві «Цирцею» також розглядають як ретелінг античного сюжету, роман виховання та текст, продуктивний для літературно-антропологічного прочитання. У контексті нашого дослідження ці аспекти важливі передусім як складники ширшої антропологічної трансформації: зміна того, *хто говорить*, зумовлює зміну того, *якою постає людина в межовому досвіді*.

3.2.1. Інший як суб'єкт межового досвіду: Патрокл і Цирцея

Із гомерівським корпусом пов'язані обидва романи Медлін Міллер: прототекстом «Пісні Ахілла» є «Іліада», а «Цирцеї» – «Одіссея». Назва першого твору апелює до постаті центрального героя Троянської війни, проте оповідачем стає Патрокл – персонаж, який у Гомеровій «Іліаді» опиняється в центрі уваги передусім у шістнадцятій пісні, коли йде на битву в обладунках Ахілла і гине, а його смерть змушує героя повернутися до бою. Міллер пропонує передісторію стосунків Патрокла й Ахілла, яка привела їх обох на Троянську війну. Аналогічна зміна відбувається в «Цирцеї»: епізодична героїня десятої пісні «Одіссеї» перетворюється на автономний наративний центр.

У Гомера Одіссей сам розповідає на бенкеті в царя Алкіноя про перебування на острові Еея, отже, Цирцея існує в межах його оповіді і його оцінок. У Міллер право розповісти історію отримує та, яка в гомерівському тексті була лише одним із епізодів мандрів героя. Так «другорядні» персонажі набувають можливості висловити власний погляд на відомі події, а водночас – озвучити своє бачення фундаментальних питань людського існування: війни і миру, кохання і материнства, влади, свободи, законів світу, взаємин смертних і богів. Формується індивідуалізована картина світу, у якій герої прагнуть осмислити власне місце і власну сутність.

У «Пісні Ахілла» нова оптика зумовлена позицією Патрокла – свідка й учасника життєвого сценарію Ахілла, який у літературній традиції постає насамперед героїчною постаттю. Патрокл не змінює подій Троянської війни: роман не пропонує альтернативної версії біографії Ахілла. Натомість Патрокл-наратор змінює сенси відомих подій, відкриваючи внутрішню мотивацію вчинків героя та ті риси його особистості, які залишалися периферійними щодо епічного канону.

Сам Патрокл від початку постає маргіналом, оскільки не відповідає параметрам гегемоністської маскулінності, окресленої в теорії Рейвін Коннелл як домінантної[362]. Герой констатує: «*Я швидко став розчаруванням: дрібний і кволий*»[363]. Фізично слабкий, із загостреним відчуттям краси, він почувається відчуженим, здійснює ненавмисне вбивство і зазнає вигнання. На перший погляд, Патрокл

[362] Connell R. W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. URL : https://xyonline.net/sites/xyonline.net/files/Connell%2C%20Hegemonic%20masculinity_0.pdf

[363] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 7.

і Ахілл постають антагоністами: Ахілл – хлопчик-атлет із люблячим батьком і матір'ю-богинею, Патрокл – квола дитина з психічно хворою матір'ю і батьком, розчарованим у ньому. Проте поступово з'ясовується, що й Ахілл є відчуженим суб'єктом, хоча природа його інакшості інша.

Побачений очима Патрокла, Ахілл перестає бути монументальним утіленням героїзму. Він постає чутливою і вразливою людиною. Патрокл зауважує його довірливість: «*Ахіллес завжди довіряв занадто легко: в його житті було так мало того, чого варто боятися чи що підозрювати*»[364]. Реакція Ахілла на перший безпосередній досвід смерті – жертвоприношення Іфігенії – виявляє шок і неприйняття насильства. Саме через Патроклів погляд героїчний тип починає розкладатися на сукупність суперечливих рис: відвага співіснує з вразливістю, сила – із залежністю від зовнішньої волі, слава – зі страхом смерті.

Антична тема фаталізму при цьому набуває нового антропологічного змісту. Пророцтво постає не лише метафізичною даністю, а зовнішнім тиском, що нав'язує людині певний життєвий сценарій. Мати, одержима ідеєю обожнення сина, прагне зруйнувати його зв'язок із Патроклом; батько Пелей наказує залишити сховок на Скіросі; ахейські ватажки бачать в Ахіллові передусім ідеальний інструмент війни. Одіссей формулює цю логіку особливо виразно: «*Він вирушає до Трої вбивати людей, а не рятувати їх*» і далі: «*Він таки є зброєю. Найкращою зі створеної богами…*»[365].

Відтак героїчний міф у Міллер перетворюється на історію нав'язаного вибору. Ахілл мусить не просто здійснити визначене долею, а прийняти модель себе, яку сконструювали для нього боги, родина і героїчна спільнота. Саме Патроклів погляд дозволяє побачити за героєм людину, а за героїчним призначенням – небезпеку втрати індивідуальної волі.

Позиція Патрокла як Іншого дає змогу переозвучити не лише образ Ахілла, а й сам героїчний світ. Він фіксує соціальні практики, які залишаються периферійними щодо епічного наративу. Так, спостерігаючи за шлюбом своїх батьків, герой іронічно зауважує: «*Це була чудова партія: вона була ще дитиною, а статки її батька мали перейти до чоловіка*»[366]. Шлюб тут постає не як приватна

[364] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 132.
[365] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 200.
[366] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 7.

історія двох людей, а як соціальний механізм передачі жінки від батька до чоловіка.

Аналогічно переосмислюється шлюб Фетіди й Пелея. У традиційному міфі важливу роль відіграє мотив пророцтва про народження сина, сильнішого за батька, через що Зевс відмовляється від шлюбу з морською німфою. У Міллер на перший план виходить історія насильства Пелея над майбутньою матір'ю Ахілла і примусовий характер їхнього союзу. Навіть шлюб смертного царя з богинею перестає бути піднесеним міфологічним сюжетом і постає як варіація патріархальної моделі, у якій жіночий голос не має визначального значення.

Водночас увага письменниці зосереджена не стільки на соціальному механізмі, скільки на психологічних наслідках такого союзу. Фетіда приречена на нещастя у шлюбі, який для звичайної смертної міг би здаватися бажаним, але для німфи стає формою приниження. Її стосунки з Ахіллом також позбавлені гармонії: мати прагне контролювати життя сина, його вибір, майбутнє, стосунки з Патроклом. Таким чином, за героїчною біографією Ахілла виявляється травматична сімейна модель, у якій любов змішується з владою та володінням.

Подібну оптику Патрокл застосовує до епізоду сватання до Єлени, у якому бере участь за примусом батька ще дитиною. Пропозиція Одіссея надати Єлені право обрати чоловіка постає не як визнання жіночої суб'єктності, а як прагматичний крок, покликаний уникнути конфліктів між претендентами. Отже, жіночий голос формально озвучений, але фактично залишається інструментом чоловічої політики.

Патроклів «погляд із периферії» включає й оцінку світу богів. На відміну від Ахілла, у якого мати – морська богиня, Патрокл позбавлений пієтету перед безсмертними. Його узагальнення часто іронічні. Спостерігаючи за стосунками Ахілла і Фетіди, він зауважує: «*боги горезвісні тим, що з них нікудишні батьки*»[367]. Про облаштований богами шлюб Пелея і Фетіди говорить: «*Але, як і в кожному подарункові богів, у ньому ховався підступ…*»[368].

У цій позиції важливо не лише заперечення сакрального авторитету богів, а саме відмова від автоматичного прийняття

[367] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 11.
[368] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 24.

ієрархії. Інший тому постає як той, хто здатен сумніватися у світі, що для центрального героя здається нормативним. Патроклів голос підважує не міф як такий, а систему цінностей, у якій велич виправдовує насильство, а божественність – безвідповідальність.

Найвиразніше ця дистанція проявляється в його сприйнятті війни. Для Патрокла вона позбавлена героїчної самоочевидності: «*Це була дивна війна. Жодної території не здобуто, жодного полоненого не взято. Ця війна була лише для слави, чоловік проти чоловіка*»[369]. Тобто війна з позиції периферійного суб'єкта перестає бути простором слави й стає парадоксом, який потребує морального пояснення.

У цій же оптиці Патрокл бачить Гектора як інший тип воїна, ніж Ахілл: «*Чоловік, що досі мав у своєму серці любов до богів, хоча його брати пали через них; що воював люто заради своєї родини, а не заради крихкої, наче крижинка, слави*»[370]. Якщо Ахілл уособлює радикалізовану героїчну індивідуальність, то Гектор – воїна, для якого війна підпорядкована захистові дому й родини. Патроклів голос не руйнує героїчну модель повністю, а диференціює її, виявляючи різні способи бути воїном.

Отже, Патрокл – це внутрішній маргінальний чоловічий голос усередині героїчного світу. Його нарація тяжіє до пояснення мотивації, внутрішніх монологів, емоцій і тілесності, тобто переводить гомерівський матеріал із площини епічної події у площину екзистенційного проживання.

Іншу модель Іншого репрезентує Цирцея. Якщо Патрокл – маргінальний суб'єкт, який перебуває всередині героїчного світу, але не тотожний йому, то Цирцея – витіснений жіночий голос, сформований поза нормативним центром божественного й патріархального порядку.

Донька німфи Перси й бога сонця Геліоса від початку відрізняється від інших богів. «Соколицею» її назвали за тонкий голос і жовті очі, а пророцтво про майбутній шлюб зі смертним ще виразніше маркує її інакшість. Мати втрачає до неї інтерес, брат і сестра зневажають її. Вона не належить повністю ані до світу богів, ані до світу смертних. Ця онтологічна «поміжність» і стає основою її майбутнього самовизначення.

---

[369] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 231.

[370] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 234.

Головною ознакою відмінності Цирцеї, однак, є не зовнішність, а здатність співчувати. Вона виявляє милосердя до Прометея, співчуває смертним, поступово відкриває для себе відмінність між світом людей і безафективним світом безсмертних. Саме емпатія, тобто здатність переживати біль Іншого, робить її чужою серед богів.

Так формується парадокс: Цирцея є безсмертною, але внутрішньо дедалі ближча до смертних. Саме тому її характеристика як «богині з голосом смертної» виходить далеко за межі фізичної ознаки голосу. Голос тут означає етичну свідомість, чутливість до болю, відповідальність, здатність сумніватися.

Якщо в «Одіссеї» Гомера Цирцея постає передусім підступною чаклункою, яка дає супутникам героя «*зілля лихого*»[371], то Міллер повертає їй мотивацію і тим самим змінює етичну перспективу образу. Те, що в гомерівській оповіді подається як характеристика небезпечної чарівниці, у романі перетворюється на історію суб'єкта, який пояснює власні вчинки й бере за них відповідальність.

Особливо показовою стає історія вигнання Цирцеї. Пасифая пояснює сестрі причину її жертовності в системі батьківської влади: «*Батько вибрав тебе, тому що ти вартуєш найменше*»[372]. Інакшість тут виявляється не абстрактною характеристикою, а місцем людини в ієрархії влади. Цирцея стає тією, кого можна пожертвувати заради збереження політичного союзу Геліоса із Зевсом.

Саме в такому контексті чаклунство Цирцеї набуває антропологічного значення. Коли їй дорікають, що воно народилося з ненависті, вона заперечує: перше закляття було здійснене з любові до Главка. Натомість Пасифая називає її чаклунство бунтом «*проти батька, бунтом проти всіх тих, хто зневажав тебе й не бажав сповнити твої бажання*»[373]. Чаклунство стає формою «голосу» Цирцеї – способом заявити про себе у світі, де вона була невидимою і німою, альтернативною моделлю дії в умовах позбавлення суб'єктності.

Жіночий голос Цирцеї відкриває й іншу перспективу міфологічного світу. Зазнавши насильства від моряків, яким запропонувала допомогу, вона починає перетворювати чоловіків на свиней. Важливо, що Міллер не виправдовує жорстокість героїні, але вводить її у причинно-наслідковий зв'язок із пережитим

[371] Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. С. 134.
[372] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 150.
[373] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 158.

насильством. Тим самим образ чарівниці перестає бути одновимірною фігурою жіночої підступності й набуває травматичного підґрунтя.

Через долі Аріадни, Медеї, Пасифаї та інших жінок Цирцея осмислює незахищеність жіночого буття. Її зауваження про те, що «*Приниження жінки – це, мабуть, найулюбленіша розвага поетів. Наче всяка історія потребувала того, щоб ми плазували й плакали*»[374], має характер метанаративного коментаря: героїня ніби оцінює не лише міфологічний світ, а й саму традицію його оповідання.

Так само критично вона оцінює світ богів. Гермес переконує її не перейматися створенням Скілли, адже «*Потвори – благо для богів. Уяви собі всі молитви*»[375]. Смертні ж, за логікою безсмертних, повинні бути «*метеорами, щоб привернути нашу увагу. Усі інші – звичайний пил для нас*»[376]. Цирцеї, для якої співчуття стає основою етичного ставлення до Іншого, такий світ не може не бути чужим.

Отже, Патрокл і Цирцея представляють дві моделі озвучення Іншого. Патрокл переозначує героїчний світ зсередини, Цирцея – божественний і патріархальний порядок із позиції виключеної з нього Іншої. Проте в обох випадках зміна того, хто говорить, змінює те, що саме стає видимим у міфі: замість монументальної історії героїв на перший план виходять вразливість, тілесність, насильство, страх, співчуття, любов і моральний вибір. Голос Іншого стає способом озвучення межового досвіду.

3.2.2. Людина між Еросом і Танатосом: кохання і війна

Найвиразніше антропологічна трансформація гомерівської моделі людини в романах Медлін Міллер виявляється в межових ситуаціях. Кохання і війна формують два протилежні, але взаємопов’язані вектори існування персонажів – Ерос і Танатос. Перший утворює зв’язок людини з Іншим і сприяє формуванню суб’єктності, другий руйнує її, підпорядковуючи людину логіці насильства і смерті.

У «Пісні Ахілла» Ерос насамперед пов’язаний із формуванням ідентичності Патрокла й Ахілла. Кожен знаходить в Іншому ту форму прийняття, якої був позбавлений: їхня близькість створює простір, де

[374] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 208.
[375] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 100.
[376] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 103.

інакшість перестає бути підставою для відчуження. Показовим є епізод обговорення подвигів Геракла і Персея: Ахілл визнає велич героїв, але називає їх нещасними, оскільки вони заплатили особистим щастям за славу. Його початкове прагнення – поєднати героїчність із можливістю залишатися щасливим у власних почуттях.

У цьому сенсі Ерос пропонує альтернативу героїчному наративу, заснованому на славі та насильстві. Кохання виявляється не лише емоційним досвідом, а способом екзистенційного самовизначення – можливістю бути собою у зв'язку з Іншим.

Важливу роль у становленні цих стосунків відіграє Хірон. Простір навчання в кентавра протиставлений героїчній соціалізації як підготовці до війни. Тут знання здобувається через повсякденну практику, спостереження, тілесність, взаємну присутність. Хірон не моделює з Ахілла зброю, не нав'язує героїчної ролі, а дає можливість юнакам пізнати себе. Тому період перебування в нього можна розглядати як альтернативну модель виховання, де суб'єктність формується не через підкорення нормі, а через співбуття.

Проте простором подальшого існування Патрокла й Ахілла стає Троянська війна, де діє протилежна логіка. Смерть, яка спочатку жахає Ахілла, поступово стає нормою. Щоденні напади на поселення навколо Трої перетворюються на криваву рутину. Саме тут Танатос перестає бути одноразовою подією і перетворюється на структуру повсякденності.

Після кожного набігу Ахілл прагне розповісти Патроклові про пережите, і це проговорювання набуває терапевтичної функції. Патрокл пояснює: «*І я хотів мати можливість слухати, осмислювати криваві образи, малювати їх пласкими й непомітними на вазі для нащадків. Звільняти його від них і знову робити його Ахіллом*»[377].

Формула «знову робити його Ахіллом» є принциповою для антропологічної моделі роману. Війна деперсоналізує людину, поступово перетворюючи її на функцію насильства; любов, навпаки, повертає їй ім'я, пам'ять про себе і зв'язок з Іншим. Ерос не просто співіснує з Танатосом – він чинить опір його руйнівній дії.

При цьому Ерос і Танатос у романі не існують у простій послідовності. Вони переплетені від самого початку. Патрокл ще до знайомства з Ахіллом переживає смерть – випадково вбиває сина

[377] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 216.

одного з вельмож. Спогад про це переслідує його, а кошмарні сни зникають лише після того, як Ахілл обирає його своїм ферапонтом. Любов тут не скасовує травми, але змінює спосіб її проживання.

Те саме стосується й Брісеїди. На відміну від гомерівського тексту, де вона передусім «здобич» Ахілла, у Міллер саме Патрокл намовляє героя попросити її під час розподілу трофеїв, прагнучи захистити жінку. Брісеїда поступово входить у їхнє коло, стає другом, а її присутність створює ілюзію мирного життя: «*У ті моменти було легко забувати про те, що війна по-справжньому ще навіть не розпочалася*»[378].

Цей мікросвіт особливо важливий, бо показує, що в умовах війни людяність підтримується не героїчними вчинками, а повсякденними зв'язками. Патрокл, Ахілл і Брісеїда створюють своєрідну «родину», яка протистоїть логіці табору, де люди розподіляються на царів, воїнів, полонених і трофеї.

Поєднання стихії Еросу і Танатосу надає життю героїв трагізму. У критичний момент прийняття Ахіллом рішення брати участь у Троянській війні Патрокл готовий розділити його долю. Рішення йти за Ахіллом продиктоване любов'ю, але ця любов водночас означає добровільне входження у простір смерті.

Саме під час війни починається руйнування індивідуальності Ахілла. Символічно, що саме він убиває першого троянця, відкриваючи десятирічний список втрат. Те, що спочатку спричиняє шок, із часом стає звичкою. Тож війна змінює не лише поведінку, а й межі чутливості.

Ця опозиція виявляється і в різному ставленні героїв до інших учасників війни. Патрокл допомагає лікувати поранених, знає воїнів по імені, тоді як для Ахілла вони поступово стають безликою множиною: «*Їх надто багато, – відповів Ахілл. – Простіше, що вони пам'ятають мене*»[379]. Для одного війна парадоксально відкриває окрему людину, для другого – дедалі більше її стирає.

Отже, якщо героїчний код вимагає, щоб воїн був упізнаваним усіма, то Патроклова етика полягає в протилежному: він сам пам'ятає інших по імені. Це дуже важлива антропологічна відмінність. Ахілл живе за логікою слави – бути впізнаним. Патрокл – за логікою співучасті – впізнавати Іншого.

---

[378] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 224.

[379] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 252.

Патрокл прагне зберегти в Ахіллові людину навіть тоді, коли той дедалі більше підпорядковується героїчному кодексу. Захищаючи Брісеїду від наслідків конфлікту Ахілла з Агамемноном, він пояснює: «*Я хотів би, щоб ти був собою, а не тираном, відомим своєю жорстокістю*»[380]. Отже, любов до Ахілла передбачає не безумовне прийняття будь-якого його вчинку, а відповідальність за збереження його людяності.

Особливо показовою є фраза про те, що «*Ахілл обрав стати легендою*»[381]. Вона фіксує момент, коли герой віддає перевагу не власній людській ідентичності, а культурно санкціонованій моделі слави. Відтак конфлікт постає не просто між Ахіллом і Агамемноном, а між людиною і її майбутнім міфом.

Загибель Патрокла остаточно руйнує цю рівновагу. Ахілл перетворюється на те, чим його від початку хотів бачити героїчний світ, – ідеальну зброю. Втрата Іншого означає втрату того зв'язку, який повертав йому самого себе. Танатос перемагає не лише через фізичну смерть Патрокла, а й через руйнування суб'єктності Ахілла.

Водночас смерть Патрокла стає граничною формою самопожертви. Він виходить на поле бою не тільки заради Ахіллової честі, а й заради воїнів, які роками вірили в героя. У цьому сенсі його загибель – це кульмінація Еросу, який виходить за межі інтимного почуття і набуває форми відповідальності за інших.

Фінальний жест Фетіди, яка пише ім'я Патрокла на спільному надгробку й таким чином дозволяє його душі возз'єднатися з Ахіллом, символічно повертає Еросові здатність долати межу смерті. Ворожа до Патрокла за життя, Фетіда здійснює жест визнання після смерті, тобто сама проходить певну етичну трансформацію.

Іншу конфігурацію Еросу і Танатосу пропонує «Цирцея». Війна входить у роман насамперед разом з Одіссеєм – не як героїчна подія, а як досвід, який людина приносить із собою після її завершення.

Його розповіді про Трою перетворюються на своєрідне терапевтичне проговорювання, де Цирцея виконує функцію слухача: «*Болісне співчуття прокинулося в моїх грудях*»[382]. Як Патрокл для Ахілла, вона стає Іншим, перед яким досвід війни може бути висловлений. Одіссей постає вже не героєм-переможцем, а травмованим суб'єктом.

---

[380] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 284.
[381] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 179.
[382] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 210.

Пережите настільки глибоко входить у його ідентичність, що навіть тілесні шрами набувають значення пам'яті про себе. Коли Цирцея пропонує стерти їх, Одіссей запитує: «*Як я тоді впізнаю себе?*»[383]. Тіло стає літописом досвіду, а травма – частиною самототожності. Цей момент особливо важливий у контексті загальної антропологічної логіки монографії. Якщо в античній моделі тіло було одним із маркерів ідентичності, то в Міллер воно перетворюється на архів травматичного досвіду. Шрам засвідчує не лише фізичну подію, а прожите минуле, яке людина включає у власне «Я».

Одіссей у сприйнятті Цирцеї – людина, яка навчилася працювати не з речами, а з людьми. Дізнавшись, що в дитинстві він мріяв бути Дедалом, вона підсумовує: «*ти таки став, як Дедал. Тільки працював не з деревом, а з людьми*»[384]. Ця характеристика водночас підкреслює інтелектуальність Одіссея і його здатність маніпулювати іншими.

Характерно, що Цирцея сама бере участь у створенні нової версії Одіссея. Коли переказує його історії синові Телегонові, підсвідомо редагує воєнний наратив, елімінуючи жорстокість і формуючи образ гуманного героя й бажаного батька. Отже, вона виступає не лише слухачем, а співтворцем міфу.

Тут Ерос набуває ще однієї функції: він не тільки зберігає людину, а й редагує пам'ять про неї. Любов Цирцеї до Одіссея змушує її витісняти ті риси, які не відповідають бажаному образові коханого.

Однак роман демонструє й небезпечніший наслідок війни: вона може перестати бути подією і перетворитися на спосіб існування. Після повернення на Ітаку Одіссей продовжує жити за її законами – воює, підозрює, карає, займається піратством, утрачає здатність бути турботливим батьком і чоловіком.

Телемах бачить у ньому відступ від етичного ідеалу. Особливо важливо, що син розчарований у батькові не тому, що той не відповідає соціальній нормі, як колись батько Патрокла був розчарований у синові. Навпаки, Телемах розчарований у Одіссеї саме через його відповідність героїчній моделі, яка втрачає моральну легітимність.

---

[383] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 217.

[384] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 215.

Це утворює дзеркальну структуру: Патрокл не відповідає соціальному ідеалу, але зберігає етичність; Одіссей відповідає героїчному ідеалу, але втрачає етичну міру.

Пенелопа формулює ще радикальнішу версію: «*війна не зламала його; він був на ній собою*»[385]. Ця фраза ускладнює однозначне трактування воєнної травми. Якщо Ахілл справді змінюється під дією війни, то Одіссей, можливо, лише максимально реалізує в ній ті риси, які вже були складником його особистості.

Отже, Міллер пропонує дві різні моделі людини війни. Ахілл поступово стає зброєю, втрачаючи ту частину себе, яку підтримував зв'язок із Патроклом. Одіссей, навпаки, повертається з війни, але зберігає її як внутрішній закон власного існування. В одному випадку війна деформує людину, у другому – виявляє й закріплює в ній здатність існувати за логікою насильства.

Своя «війна» є і в Цирцеї. Після народження Телегона вона живе в постійному страху за його життя через погрози Афіни й вибудовує навколо острова своєрідні «троянські мури». Однак її відповіддю Танатосові стає материнська любов.

Так супротив Танатосу набуває в романах кількох форм: кохання Патрокла й Ахілла; співчуття до травмованого війною; материнська любов Цирцеї; готовність захищати Іншого. У кожному разі йдеться не лише про емоцію, а про діяльну форму збереження життя і суб'єктності.

У «Цирцеї» любов водночас стає тривалим шляхом самопізнання. У кожному зі своїх зв'язків – із Главком, Гермесом, Дедалом, Одіссеєм – героїня дізнається щось не тільки про смертних і безсмертних, а й про себе.

Перше кохання до Главка відкриває їй власну силу. Страх побачити смертного коханого старим і пережити його смерть спонукає Цирцею шукати спосіб перетворити його на бога. Важливо, що імпульсом до чарів стає не сама смерть, а страх втрати. Отже, Танатос діє ще до фактичної смерті – як усвідомлення скінченності.

Проте обожнений Главк виявляє жорстокість, марнославство і жадібність, а ревнощі Цирцеї до Скілли спричиняють перетворення її на чудовисько. Ерос парадоксально породжує Танатос. Героїня вперше усвідомлює не лише власну силу, а й можливість зла в собі.

[385] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 324.

Саме тут остаточно оформлюється її етична відмінність від богів: вона здатна переживати провину. Створення Скілли стає тягарем сумління, який супроводжуватиме її все життя. Безсмертна істота виявляється здатною на те, що в романі часто не властиве богам, – на моральну відповідальність.

У стосунках із Гермесом Ерос редукується до тілесності, позбавленої екзистенційної глибини. Цей зв'язок ще раз підкреслює поверхневість божественного світу, де відсутність страху перед смертю водночас означає відсутність тієї інтенсивності почуття, яка народжується зі скінченності.

Дедал, навпаки, приваблює Цирцею талантом творця і водночас стає її своєрідним двійником: «*він також знав, що означає створити монстра*»[386]. Обох поєднує усвідомлення відповідальності за наслідки власного творення. Особливо важливою для Цирцеї стає внутрішня свобода Дедала: «*Митець, творець, винахідник, найбільший, якого знав світ. Страх не творить нічого*»[387].

Через Дедала Цирцея пізнає ще одну модель існування – творення як спосіб бути вільною навіть у ситуації зовнішньої несвободи. Це безпосередньо готує її до переосмислення власного вигнання.

Найглибшим досвідом взаємин зі смертним стає для неї Одіссей. Через нього вона пізнає не лише війну, а й значення людської скінченності. Дивлячись на його пошрамоване тіло як на «літопис» прожитого, безсмертна героїня думає про власну позбавлену тілесних слідів історію: «*Я золота чарівниця, яка не має минулого взагалі*»[388].

Домашній простір Еєї на певний час стає для Одіссея терапевтичною моделлю повернення до мирного життя. Цирцея помічає, як він намагається пригадати, «*як заганяти сокиру в дерево, а не в тіло*», як заново вчиться бути людиною поза війною. Любов тут створює простір репетиції миру.

Водночас для самої Цирцеї цей досвід стає антропологічним випробуванням. Вона могла б приворожити Одіссея й залишити його біля себе назавжди, але відмовляється від такого використання чарів. Їй нестерпна сама думка про «закохані, нестямні й порожні» очі

[386] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 198.
[387] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 150.
[388] Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. С. 218.

коханого. Тобто її любов виявляється здатністю відмовитися від володіння Іншим.

Це принципово відрізняє її від богів, для яких влада над іншими є природною. Цирцея дедалі більше усвідомлює, що справжній Ерос передбачає не підкорення, а визнання свободи Іншого.

Отже, Ерос і Танатос у романах Міллер не є лише тематичною опозицією кохання і смерті. Вони позначають дві антропологічні сили: одна формує зв'язок людини з Іншим і допомагає зберегти суб'єктність, друга загрожує її руйнуванням. Саме між ними людина здійснює моральний вибір, який і визначає, ким вона залишається в межовій ситуації.

3.2.3. Вигнання та ізоляція: парадокс втрати як набуття ідентичності

Поряд із коханням і війною важливою межовою ситуацією в обох романах є вигнання. Однак якщо війна випробовує людину присутністю смерті, то вигнання – втратою належності, розривом із попереднім світом, соціальними зв'язками та визначеною ними ідентичністю. Парадоксально, саме ця втрата створює можливість набуття себе.

У «Пісні Ахілла» вигнання Патрокла є покаранням за ненавмисне вбивство. Воно водночас завершує процес його відчуження від батька. Для родини вигнання виявляється практичним рішенням, дешевшим, ніж матеріальна компенсація сім'ї загиблого. Саме тому Патрокл переживає його не лише як втрату дому, а як остаточне підтвердження власної непотрібності.

Його світ звужується майже до фізичних деталей простору, а відчуття самотності стає тотальним. Вигнання тут означає втрату попередньої належності, навіть якщо ця належність ніколи не була гармонійною: «*Мій вузький світ звужувався ще більше: до тріщини у підлозі, до вирізьблених завитків на кам'яних стінах. Вони злегка обсипалися, коли я проводив по них пальцями*»[389].

Проте саме вигнання приводить Патрокла до Фтії і зустрічі з Ахіллом. Отже, покарання стає точкою, з якої починається нова біографія. Втрата попереднього місця відкриває можливість сформувати іншу ідентичність, уже не нав'язану батьком чи статусом царевича.

[389] Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Vivat, 2026. С. 35.

У цьому сенсі вигнання має двоїсту семантику: руйнує стару тотожність і створює умови для нової. Патрокл втрачає дім, але набуває Іншого, через якого вперше переживає досвід прийняття.

Іншою є ситуація Цирцеї, для якої ізоляція на Еєї стає однією з центральних умов існування. Вигнання задумане богами як покарання і форма контролю, але поступово змінює свою семантику. Те, що мало позбавити Цирцею сили, перетворюється на простір її набуття.

Перший період перебування на острові позначений самотністю. Цирцея відчуває себе виключеною зі світу, до якого належала за походженням, але ніколи не належала внутрішньо. Водночас саме фізична віддаленість від божественної ієрархії створює можливість почути власний голос.

На Еєї вона вивчає трави, удосконалює чаклунство і дедалі більше усвідомлює себе фармакеєю. Отже, ізоляція звільняє її від безпосереднього тиску батьківської влади й божественної ієрархії. Острів поступово стає не в'язницею, а територією автономії.

Це особливо важливо, якщо зіставити Цирцею з Патроклом. Для обох вигнання спочатку означає примусове вилучення з нормативного світу, але саме воно робить можливим самовизначення. В обох випадках людина знаходить себе не всередині спільноти, яка її відкинула, а поза нею.

Проте автономія не означає безпеки. Досвід насильства з боку моряків руйнує ілюзію острова як захищеного простору. Цирцея змушена переосмислити власну відкритість до Іншого й навчитися захищати себе. Її чарівна сила переходить від самопізнання до самозахисту.

Саме тут виявляється амбівалентність ізоляції. Вона може бути простором свободи, але водночас породжує недовіру до зовнішнього світу. Цирцея дедалі більше вибудовує межі, що відділяють її територію від потенційного насильства.

Після народження Телегона ця тенденція посилюється. Материнство радикально змінює семантику острова: тепер це не лише простір її власної автономії, а і простір відповідальності за Іншого. Цирцея вибудовує захисну систему проти Афіни, ніби перетворюючи Еєю на обложене місто.

Її «війна» стає війною за збереження життя. На відміну від героїчної війни, спрямованої на славу, це оборонна модель, де сенсом боротьби є не перемога над Іншим, а захист Іншого.

Тому ізоляція Цирцеї проходить кілька стадій: покарання → самотність → самопізнання → автономія → самозахист → відповідальність за Іншого.

Ця послідовність важлива ще й тому, що змінюється саме ставлення героїні до власної сили. Спочатку чаклунство допомагає заявити про себе, потім стає зброєю, а згодом – засобом захисту. Тобто сила набуває етичного виміру залежно від того, для чого її використовують.

Ізоляція також змінює ставлення Цирцеї до смертності. Її досвід взаємин із Главком, Дедалом, Одіссеєм, Пенелопою і Телемахом переконує, що скінченність людського життя не лише прирікає на втрату, а й надає життю інтенсивності та цінності. Безсмертя богів дедалі виразніше постає як нездатність до справжньої зміни.

Саме тому люди для Цирцеї поступово перестають бути «нижчими» істотами. Навпаки, смертність виявляється умовою становлення. Людина змінюється тому, що живе в часі, ризикує втратити, пам’ятає, старіє, несе на тілі сліди досвіду.

У цьому сенсі безсмертя богів є своєрідним антропологічним дефіцитом: вони не змінюються, бо не мають досвіду остаточної втрати. Цирцея дедалі виразніше відчуває себе чужою саме тому, що її внутрішній світ уже організований за логікою смертної людини.

Фінальний вибір героїні – відмова від безсмертя – стає завершенням її антропологічної трансформації. Вона прагне не просто залишити острів, а змінити сам спосіб свого буття.

Якщо на початку роману її інакшість була визначена іншими – родиною, богами, пророцтвом, – то наприкінці героїня сама обирає, ким бути. Таким чином, шлях Цирцеї можна описати як рух від нав’язаної Інакшості до вибраної ідентичності.

Особливу роль у цьому відіграє Телемах. На відміну від попередніх чоловіків у її житті, він не прагне використати силу Цирцеї, не потребує від неї ролі богині чи чарівниці. Саме поруч із ним вона отримує можливість бути не функцією і не міфологічним образом, а людиною у взаємному зв’язку.

Тому кохання до Телемаха завершує той шлях, що почався з Главка. Якщо перше кохання породило бажання подолати смертність Іншого, то останнє приводить до готовності самій прийняти смертність. Це принципово важлива інверсія. На початку роману Цирцея намагається підняти смертного до рівня безсмертного. У фіналі вона сама прагне перейти у світ смертних. Отже, її

антропологічне самовизначення завершується переглядом самої ієрархії «бог – людина».

Вигнання виявляється, таким чином, парадоксально продуктивною межовою ситуацією. Патрокл через втрату попередньої належності знаходить Ахілла і вибудовує нову форму зв'язку з Іншим; Цирцея через примусову ізоляцію проходить шлях до автономної суб'єктності.

Отже, в «античних» романах Медлін Міллер межовий досвід отримує принципово іншу перспективу завдяки його озвученню Іншим. Патрокл і Цирцея не просто займають місце центральних персонажів замість героїв гомерівського канону. Їхні голоси відкривають ті виміри людського існування, які героїчний наратив відсував на периферію: вразливість, страх, тілесність, травму, самотність, співчуття, любов і відповідальність.

Межові ситуації війни, кохання та вигнання випробовують сформовану таким чином модель людини. Танатос руйнує суб'єктність, перетворюючи Ахілла на зброю, а в історії Одіссея – саму логіку війни на спосіб існування людини навіть після її завершення. Натомість Ерос у різних формах – коханні, дружбі, материнстві, співчутті – відновлює зв'язок з Іншим і тим самим протистоїть деперсоналізації. Вигнання ж стає ситуацією, у якій втрата попередньої належності відкриває можливість набуття власної ідентичності.

Відтак Медлін Міллер не просто переписує гомерівські сюжети, а змінює антропологічний центр міфу. Питання про героїчне діяння поступається питанням про ціну героїзму для людини, про можливість зберегти себе в ситуації насильства та про роль Іншого в цьому збереженні.

Особливо показово, що в усіх трьох межових ситуаціях Інший виконує різну, але принципово важливу функцію. У коханні Інший допомагає людині віднайти себе; у війні – не втратити себе; у вигнанні – створити нову форму належності. Саме тому категорія Іншого не конкурує з категорією межового досвіду, а є механізмом його антропологічного осмислення.

У цьому сенсі «Пісню Ахілла» і «Цирцею» можна розглядати як два варіанти сучасної антропологізації античного міфу. У першому домінує питання: як залишитися людиною в героїчному світі, що перетворює людину на функцію слави і війни? У другому: як набути

себе у світі, де ідентичність визначається владою, походженням і місцем у ієрархії?

Патрокл відповідає на це питання через етику співучасті, пам'яті про Іншого й любові; Цирцея – через самопізнання, відповідальність, відмову від влади над Іншим і, зрештою, свідомий вибір смертності.

Так античний міф стає мовою сучасного осмислення межового досвіду. Однак у романах Міллер цей досвід усе ще належить культурній пам'яті й осмислюється через дистанцію міфу. Наступний етап антропологічної траєкторії третього розділу цю дистанцію усуває: у ліриці поета-комбатанта голос належить уже не персонажеві, який переозвучує давню війну, а безпосередньому учасникові й свідкові війни сучасної.

3.3. АНТРОПОЛОГІЯ ВІЙНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ ПАВЛА ВИШЕБАБИ

Важко не погодитися із зауваженнями дослідників творчості авторів-комбатантів не тільки щодо значного обсягу їхніх творів у сучасній українській літературі, а й про запропоновану «множинність поглядів та ракурсів»[390], що формують уявлення про реалії російсько-української війни. І кожна книга, що з'являється, – це водночас і окремий світ, і частина мозаїчної картини нової реальності. Вивчення авторських стильових опцій залишається актуальним завданням літературознавства, адже воно, по-перше, уможливлює визначення тенденцій воєнного дискурсу української літератури в кореляції з національними і світовими художніми традиціями. По-друге, показує, як крізь призму особистого досвіду відбиваються колективний і загальнолюдський досвід.

Авторська антропологія війни у поетичній книзі поета-комбатанта Павла Вишебаби «Маргіналії» (2026) оприявлюється через дантівський код. Під «дантівським кодом» розуміємо пряме й опосередковане художнє реципіювання досвіду поеми Данте «Божественна Комедія», де пряме включає цитати, ремінісценції й

[390] Рябченко М. Мелодраматичний компонент у сучасній українській комбатантській прозі. https://slavpoplit-letters.pl/wp-content/uploads/2022/01/Марина-Рябченко-Мелодраматичний-компонент-у-сучасній-українській-комбатантській-прозі.pdf

алюзії, а опосередковане – структури, архетипи, принципи просторової організації, тип героя і способи танатологічної наратії.

Попри те, що аналіз творчості Вишебаби вже став частиною літературознавчого дискурсу (О. Гальчук[391], А. Маліцька[392] та ін.), ця студія є одним із перших порівняльних досліджень його поезії крізь призму такого інтертексту, як дантівський код. Її розглядаємо і частиною вивчення мілітарної літератури, і продовженням аналізу рецепції Данте в українській літературі, здійсненого М. Стріхою[393].

Основне положення нашого дослідження: рецепція творчості Данте українським поетом не зводиться до цитування, а формує універсальну модель осмислення межового досвіду. Дантівський код сприймаємо як логіку прочитання текстів «Марґіналій» Вишебаби.

У межах антропологічної концепції цього розділу дантівський код важливий передусім не як самодостатній інтертекстуальний комплекс, а як спосіб виявлення трансформацій людини в ситуації війни. Через моделі катабасису, межового простору, свідчення, пам'яті та взаємодії живих і мертвих поезія Вишебаби окреслює новий тип суб'єкта – людину, яка не спостерігає за катастрофою ззовні, а проживає її як власний історичний, тілесний і моральний досвід. Тому рецепція Данте в цьому випадку стає формою осмислення питання, що є центральним для третього розділу монографії: як людина зберігає себе у світі, де руйнуються звичні основи буття?

3.3.1 Структурно-семантичні елементи дантівського коду

У працях української дослідниці Н. Астрахан поняття «код» розглядається як фундаментальна категорія, що слугує ключем до розшифровки сенсів, інтерпретації творів та розуміння механізмів, за якими художній текст конструює власну модель реальності[394]. У цьому контексті дантівський код, сформований у результаті

---

[391] Гальчук О. Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. №22. С. 15-23.

[392] Маліцька А. Ліричний дискурс в українській мілітарній літературі сучасності. Дис. на зд. наук. ст. док. філософії : 035 Філологія. Одеса, 2026. URL : https://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df960352026/diss_malitska_a.pdf

[393] Стріха М. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі «запізнілого націєтворення». Київ : Критика, 2003. 163 с.

[394] Див. : Атрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.

експліцитного й імпліцитного втілення досвіду рецепції «Божественної Комедії» Данте, виступає синтезом основних, за Н. Астрахан, кодів – художнього (семіотичного), культурного і моделюючого. Він передбачає інтерпретацію твору середньовічного поета знаковою структурою, де кожен елемент має власне закодоване значення і формує цілісну картину дійсності; є джерелом різних культурних кодів, які застосовують для кодування і розкодування смислів; художньою моделлю реальності, за якою автор переводить об'єктивну або суб'єктивну дійсність (почуття, ідеї, конфлікти) у площину художнього тексту. Саме тому дантівський код розглядаємо не як окремий інтертекстуальний елемент, а як систему структурно-семантичних моделей, що визначають організацію художнього світу твору.

На прямий вияв дантівського коду, що включає цитати, ремінісценції й алюзії, натрапляємо в поетичній книзі Вишебаби 2022 року «Тільки не пиши мені про війну». Так, у вірші поза воєнною тематикою «Божественна комедія» поет поєднує автобіографічні мотиви з дантівським інтертекстом на різних рівнях: назви, строфічної організації (терцина), мотиву блукання й зустрічі з провідником, числової символіки та перегуку з початковими рядками твору Данте («*Земне життя сягнуло за екватор*»[395]). Однак тут дантівський код виконує не лише функцію впізнаваної алюзії. Український поет переносить модель духовної подорожі Данте у площину сучасного досвіду, де шлях героя стає не стільки переходом у потойбіччя, скільки способом пошуку життєвих орієнтирів. До того ж, на відміну від Данте, Вишебаба у своїй «Божественній комедії» вдається до іронії: його варіант анабасису – це сходження до верховин Ворохти «*за мовчазним екскурсоводом, що вів мене із нетрів на свободу*»[396]. Поет органічно поєднує дантівський інтертекст з українським пейзажем, реаліями і найголовніше – із самопочуттям героя, який у фіналі цієї подорожі має зрозуміти, що «*Земне життя, малий, то вічна школа. / Ласкаво просимо в наступне коло*»[397].

В іншому вірші, але вже часів великої російсько-української війни – «Маріуполь» – образ кола Пекла трансформується: від символу життєвого випробування у період особистого вибору він

[395] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022. С. 17.
[396] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022. С. 54.
[397] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022. С.55.

набуває значення замкненого простору війни, де кожне нове коло означає не духовне сходження чи очищення, а повторюваність межового досвіду. Данте прямо входить у текст як інструмент осмислення війни. Так, мотиви Страшного суду і алюзія на Дантове пекло увиразнюють думку про Маріуполь як місто-мученик. Поет розгортає три лики міста, що змінюють одне одного: перший – це місто живих («*У місті було нас сто тисяч душ*»), із різними характерами, поведінкою і долею. Другий лик – це місто, яке вже гине. Тут поет робить акцент на тілесності («*У місті було нас сто тисяч тіл*»), зображуючи місто єдиним людським організмом, кожна частка якого кричить про пекельні страждання: «*очі, які опікало від сліз та іскор, / наші кістки, що хрустіли під тиском; / шкіра, що пінилась від вогню; / рот, що благав про воду і не ковтнув…*»[398]. Лик третій – це лик уже мертвого міста: «*У місті було нас сто тисяч люду»*. Не душ і не тіл, а по-статистичному узагальнено – «люду»: «*страшніше за сурми Страшного суду, / за дев'ять кіл пекла, узятих вкупі*»[399]. Так позначається останній етап деперсоналізації людини в умовах війни. Апокаліптичний топос употужнений стилізацією молитви: «*це ми кричимо з-під землі впритул: «Врятуй наші душі, Господь, врятуй*»[400]. Отже, у поезії розгортається своєрідна антропологія катастрофи, де три лики Маріуполя послідовно відображають три стадії руйнування людського світу. І якщо в Данте душі після смерті набувають максимальної індивідуалізації, де кожен грішник має власну історію, тобто смерть робить людину максимально індивідуалізованою через її моральну історію, то у Вишебаби війна загрожує перетворенням особистості на безіменну множину. Тож у «Маріуполі» маємо не просто алюзію, а пряму інтертекстуальну актуалізацію дантівської моделі пекла.

Щодо опосередкованого художнього реципіювання дантівського коду, то виокремлюємо п'ять його структурно-семантичних компонентів: дантівська модель катабасису, дантівська топографія, дантівська антропологія, дантівський тип свідчення та дантівська поетика межі між живими й мертвими. Їхня творча рецепція особливо показова для поетичної книги 2026 року «Марґіналії». Подвійна семантика її назви – як записи на полях і як

[398] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022.С. 40.
[399] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022.С .40.
[400] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022. С.41.

розповіді про явища, події і постаті на межі – асоціативно перегукується з викладеним Данте принципом множинності смислів тексту. Та більшою мірою можна стверджувати, що якщо в книзі «Тільки не пиши мені про війну» дантівський код переважно оприявнюється експліцитно через окремі тексти та образи, то в «Маргіналіях» він функціонує вже не як окремий інтертекстуальний сигнал, а як принцип архітектонічної та смислової організації збірки: вірші згруповані на 9 циклів по 3 поезії в кожному; запропонована в кожному з циклів тематика розкривається з трьох позицій. Такий принцип трьох оптик певною мірою перегукується зі структурою смислів «Божественної Комедії», у якій особиста історія Данте постійно співвідноситься з політичною історією Флоренції та універсальною історією людства. Завдяки трьом оптикам Вишебаба складає цілісну картину власного світу, де війна визначає його зміст і цінності. Поет дивиться на кожну проблему через три проєкції, пропонуючи таким чином тринітарний принцип організації бачення як приховану модель дантівського способу пізнання світу.

Отже, структурна рецепція Данте у Вишебаби має не лише поетологічне значення. Принцип множинних оптик дозволяє показати війну одночасно як особисту подію, досвід спільноти й цивілізаційну катастрофу. Відтак індивідуальне «Я» поета-комбатанта постійно розширюється до «ми» покоління, яке проживає війну, а особиста історія набуває значення свідчення про трансформацію людини і світу. Саме ця здатність співвідносити приватне й універсальне зближує Вишебабу з Данте, але водночас переводить дантівську модель у сучасний антропологічний контекст.

3.3.2. Простір і час крізь призму дантівського коду

Книга «Маргіналії» відкривається, вважаємо, програмовим циклом «Оновлення», у якому автор декларує нову реальність і власне оновлене «Я», частиною яких є війна. Зміст цього нового світу Вишебаба окреслює поняттями зі сфери новітніх технологій: у заголовку вірша «Апка» використано сленговий термін для найменування мобільної або комп'ютерної програми, про свої відчуття ліричний герой говорить як про «*базовий код*», «*версія встановлена без інструкцій*», «*ефекти оптики*», «*контрастність*». Це створює ситуацію невизначеності («*я сам ще не знаю з ким ви маєте справу*») в реальності, яка «*позбавлена зайвих гарантій*». Та для ліричного героя є свої константи: творчість, краса, готовність

вирушити в дорогу. Якщо топос дороги оприявлюється в образі зібраної валізи, то для позначення творчості і краси Вишебаба вдається до інтертексту. Декартова формула «Я мислю, отже існую» трансформується в письменницький девіз «*досі ословлюю досі існую*»[401], а через алюзію на відомий монолог Шекспірової Джульєтти – «*троянда сказав би я це троянда / це троянда не менше не більше*»[402] – автор діалогізує з класиком про важливість суті, а не назви.

Осмислення власного нового «Я» продовжується у вірші «Бути деревом». На нашу думку, у цій філософській поезії потужним є мінорний настрій ліричного героя, який тужить за втраченим раєм власного спокою і гармонії з природою: «*я вже не пам'ятаю як воно – бути деревом але я точно абсолютно точно ним був*»[403]. У його спогадах виринає образ літньої жінки з поглядом, як у матері, із якою, як не парадоксально, він довго розмовляє, хоча зізнається, що «*я не розумію її мови, а вона не знає моєї*»[404]. І в цьому мотиві, можливо, перегук із шекспірівською алюзією у вірші «Апка», де різні мови – лише форма, над якою превалює загальнолюдська щирість спілкування. Самотність, бажання віднайти спокій, щоб знову «прорости», сприймаємо як симптоми того екзистенційного стану, у якому перебуває автор-комбатант. Невипадковим у цьому сенсі є образ дерев'яного солдатика у вірші. Це дозволяє провести аналогію з ліричним героєм, що, як і він, «*був колись деревом*».

Якщо в першому вірші циклу топос війни оприявлений фрагментарно, зокрема в образі зібраної валізи, у другому – в образі дерев'яного солдатика як alter ego ліричного героя, то в заключній поезії «Рекурсія» він розгортається масштабно. Автор створює тонку і водночас трагічну стилізацію відомої дитячої віршованої казки з англійського фольклору про «Хатку, яку збудував Джек». Його ліричний персонаж на позивний Джек, і навколо нього все кричить про війну: «*дім якому пробило дах*», «*міни мішечки зарядів*», «*Джек що нав'язує порох на міни*», «*груші ростуть з мінометного дула*»[405]. Нанизані за принципом ланцюгової казки образи формують той жахливий світ, де Джек, «*якому пробило дах*», намагається «*подолати*

[401] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 10.
[402] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 10.
[403] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С .13.
[404] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 12.
[405] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 14—15.

рекурсію / вчепитись деталей аби не звихнутись / у домі якому пробило дах»[406]. Так те, що розпочиналося як «новий дивний світ» не просто змінює життя ліричного героя, а занурює його в пекло війни. За принципом трьох проєкцій однієї теми і за заявленим у циклі «Оновлення» розростанням особистого в колективне, а потім у цивілізаційне, формуватиметься решта циклів збірки «Маргіналії».

Таким чином, «Оновлення» виконує функцію своєрідного прологу до подальшого «сходження вниз». Якщо в першому вірші війна лише фрагментарно позначає нову реальність, а в другому постає джерелом екзистенційної туги за втраченою гармонією, то в «Рекурсії» вона остаточно оформлюється як простір, що визначатиме подальший рух ліричного героя. Тему нової реальності Вишебаба підтримує в усіх поезіях книги і на формальному рівні: поет вдається до нульової пунктуації. Застосування паротаксії створює ефект потоку свідомості, перетворюючи весь текст на цілісний потік, посилюючи ефект читацької співприсутності й акцентуючи на хаотичності зображеного світу.

Вважаємо, що в поезії Вишебаби виразною є дантівська модель катабасису. Загальновизнано, що однією з перших читацьких асоціацій, пов'язаних із «Пеклом» як першою частиною «Божественної Комедії» Данте, є мотив подорожі до підземного світу мертвих – катабасису. Цей мотив, що мав численні варіанти в античній міфології та літературі (Орфей, Одіссей, Еней та ін.), був успадкований середньовічною клерикальною традицією, а у творчості Данте набув нового змістового й ідейного наповнення. Якщо в античності катабасис як особливий тип шляху героя, що підтверджує його унікальний статус «живого, який спускався до мертвих», здійснювався з метою пошуку певного артефакту, порятунку коханої або оволодіння сакральним знанням, то в середньовічних «ходіннях по муках» і «видіннях» картини потойбіччя мали насамперед застерегти читача від моральних переступів. Натомість у Данте сходження в пекло стає необхідною умовою анабасису – піднесення до Раю. Автогерой «Божественної Комедії» не зводить свою мотивацію ані до приватної історії, ані до пошуку таємних одкровень. Переживаючи особисту кризу, він вирушає разом із Вергілієм у підземний світ, щоб осягнути природу

[406] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 14.

гріха й зла, очиститися від них і через Чистилище та Рай наблизитися до Бога.

Таким чином, у «Божественній Комедії» катабасис перестає бути лише мотивом подорожі до потойбіччя і набуває значення екзистенційного випробування, необхідного для духовного прозріння та морального перетворення героя. Саме така інтерпретація катабасису виявляється продуктивною для сучасної воєнної лірики, де сходження до «пекла» вже не передбачає буквального переходу до світу мертвих, а пов'язується з проживанням межового досвіду.

У ліриці Вишебаби імпліцитно оприявлюється дантівська модель катабасису, у якій «пеклом» стає війна як межова ситуація, що наближає ліричного героя до розуміння сенсу життя і смерті. Особливо показовим, вважаємо, є цикл «Дистопія», автор актуалізує одразу три структурно-семантичні складники дантівського коду: подає інфернальну топографію нового світу («Постпостскриптум»), відтворює дантівський катабасис («Радіальні маршрути») й осмислює антропологічні наслідки війни («Археологи»). Та домінантним вважаємо мотив «сходження вниз». У цьому циклі змальовано людину в новій постапокаліптичній ері, ознаками якої є несвобода, засилля інформаційного шлаку, війна («Постпостскриптум»). Для ліричного героя Вишебаби, який зазвичай шукає в природі спокою і внутрішньої гармонії, «інакшість» цього нового світу проявляється насамперед у браку тиші. Мотив відсутності свободи втілюється в «*затиснутому зверху і знизу просторі*», який заповнюють «*новини які траплялись у стрічці*»[407]. Та основна причина цих змін – війна: «*час уповільнив рух суголосно з арміями*». Її трагедії стають «*ординарними явищами негоди як скажімо первісні віхола градобій лісові пожежі*»[408]. А з ними з'являється і новий провісник, що заперечує майбутнє. Пророцтва употужнюються біблійною алюзією Судного дня: «*звуки сурми чи горну він чує то знак*»[409]. У цьому майбутньому виживуть лише ті, хто, на думку провісника, вийде з «*каламутної ріки історії*». Ця метафора асоціативно відсилає до образів дантівських «байдужих», які перебувають у передворітті Пекла. Їм Вишебаба протиставляє тих, «*що не увірували*» і відмовляються зійти на берег. Ліричний герой належить до цієї невеличкої спільноти, що «*прихопивши лічені*

[407] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 27.
[408] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 27.
[409] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 28.

каремати решітки бібліотеки сухого спирту», створює укриття. Знаковим для цієї постпостапокаліптичної доби є образ часу: він уповільнюється, може стати зворотним («*обернеться часоплин*») і невизначений – «*ніхто з нас тепер не впевнений / який час назовні*»[410].

Біблійна символіка разом із дантівським катабасисом формують поетику вірша «Радіальні маршрути»: «*книга виходу мала б тут назву книги сходження вниз*», де «*тут*» – це «*спорожнілі хліви*», знеструмлене чи мертве місто. Але, на відміну від лінійного біблійного літочислення від створення світу до його кінця (у вірші – *безчасся*), в авторовому постпостапокаліптичному світі є, згідно з визначенням радіальних маршрутів, надія на постійні повернення до «базової» точки: «*що б не сталося червень буде дзижчати лопотати крилами шурхатиме в кущах радіальні маршрути слідами креслитиме*»[411].

Якщо в попередніх двох поезіях «Дистопії» війна – причина апокаліптичних змін і загальне тло «сходження вниз», то в заключному вірші циклу «Археологи» вона є топосом тотального буття, що конкретизується в численних образах археологічних артефактів. Кожен із них корелює зі змістом війни, витісняючи/замінюючи мирне життя: рації замість смартфонів, жетони замість паспортів, бронежилети та іменні нашивки, загорнуті в піксель новонароджені немовлята, воєнторги, що працюють цілодобово. Отже, топос війни в циклі не лише «опредмечується», а й набуває просторово-часової організації: просторової – через образ радіальних маршрутів, часової – через майбутнє, що вже настало («постпост…»), і теперішнє, яке майже одразу перетворюється на археологічне минуле. Якщо перший цикл «Оновлення» виконує функцію своєрідного вступу до воєнної картини світу, то «Дистопія» показує наслідки входження в цей світ.

Таким чином, «сходження вниз» у циклі «Дистопія» означає не переміщення у потойбічний світ, а занурення у нову історичну реальність війни, де руйнуються звичні уявлення про простір, час і людину. Подібність до дантівської моделі катабасису виявляється в перетворенні особистого досвіду на форму екзистенційного пошуку

[410] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 28.

[411] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 30.

істини. Проте у Вишебаби він постає як тимчасовий стан, що передбачає можливість переходу до своєрідного чистилища-миру.

У цьому сенсі катабасис у Вишебаби є не тільки просторовою моделлю «сходження вниз», а й моделлю антропологічної трансформації. Людина, яка входить у простір війни, змінює спосіб сприйняття часу, тіла, смерті, пам'яті й власної ідентичності. Війна позбавляє звичні координати стабільності: теперішнє майже миттєво стає минулим, майбутнє втрачає визначеність, а сам суб'єкт змушений постійно переосмислювати, ким він є у світі, де межа між життям і смертю перестає бути абстрактною. Тому «сходження вниз» у Вишебаби означає не лише входження в інфернальний простір, а й входження в інший стан людського буття.

Говорячи про дантівську топографію, виокремлюємо два рівні організації простору. Перший – це «фізичний» (матеріальний) ландшафт, яким пролягає шлях Данте і Вергілія: місто Діт, Стігійське болото, ліс самогубців і пустеля насильників, гнівливі щілини, замерзле озеро Коціт із чотирма поясами тощо. Другий рівень – метафізична організація простору, що визначає внутрішню логіку побудови Дантового Пекла. Поет застосовує принцип середньовічної ієрархічної вертикалі, формуючи просторову модель духовного руху, де сходження вглиб стає необхідною передумовою подальшого сходження вгору до Раю. Водночас кола підземного світу підпорядковані принципу моральної ієрархії: що тяжчий гріх, то нижче коло Пекла й суворіше покарання за нього. Така структура є також просторовим втіленням дантівського принципу справедливості. Цей світ вибудовується через систему антиномій: «темрява – світло», «хаос – гармонія», «замкненість – відкритість».

У ліриці Вишебаби дантівська топографія оприявлюється через формування особливого простору війни. Фронт постає як простір між життям і смертю, окоп – межовий локус, дорога чи евакуація – варіант шляху або паломництва, а підвал – лімінальний простір переходу між різними станами буття. Символіку постапокаліптичної топографії реалізовано через образи міських руїн і спустошених сіл. Її можна відчитати і на рівні алюзій, і в прямих вказівках. Так, у циклі «***Серце ріки***», що складається з таких поезій, як «Ближній берег», «Обол» і «Дальній берег», автор вдається до обох способів. У просторі поетичних текстів окреслюється війна («*Командире прийом*

затягнулась нічна переправа»[412]) – аналог підземного світу, куди спускаються ліричні герої. У «Ближньому березі» вони перепливають річку, де перевізник нагадує Харона: «*стариган ледь при глузді давно на порозі смерті / а проте відчуває дорогу нутром і жердю / він знаходить мілини немов у підводній темряві / чує серце ріки та веде нас його артеріями*»[413]. Тут ріка перестає бути просто природним об'єктом і перетворюється на живий організм. Вона постає не лише межею між життям і смертю, а самостійним простором війни, що поглинає людину і визначає її рух. Алюзію підземного царства, де протікає Лета, підсилює образ пекельного пса – «*Цербер – пес чотириногий*». Антична образність актуалізується і в протиставленні «війна – мир», де мир – це рідний дім (у творі – «Ітака»), до якої прагнуть повернутися втомлені війною. Цікаво, що автор доповнює античну інтертекстуальність, позначену як «хор», трансформованим варіантом відомої фрази поета-метафізика Дж. Донна «не питай, по кому подзвін», яка в сучасного читача має стійку асоціацію з антивоєнною літературою. У Вишебаби це «*як зачуєш дзвін тривоги / не питай по кому обстріл*». Таким чином, топографія сучасного пекла – це територія війни, у зображенні якої автор синтезує різні літературні традиції.

Вірш «Обол» підхоплює й інтертекстуальність «Ближнього берега», і форму звертання до командира, що надає розвитку заявленої теми і створює ефект наростання напруги: «*командире завдання складніше ніж нам здавалось*»[414]. А відтак логічним є образ обола – дрібної монети, адже за звичаєм давніх греків його клали померлому для плати Харонові. Автор конкретизує топоніміку, де відбуваються події – «*п'ята ходка з потойбіччя*» і визначає, всупереч міфічним уявленням про Лету як річку, у якій зникає пам'ять про земне життя, її місцем, де ці спогади стають особливо цінними і чи не єдиним, за що тримається ліричний герой. Як плату перевізнику він віддає спогад про дитину під першим снігом: «*інші спогади стерлись а цей віддаю за греблю все одно він із тих що зашитий під самі ребра*»[415]. Таким є його «обол», вартість якого непомірно значна. Проте в античному міфі обол є матеріальною платою за переправу

[412] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 37.
[413] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 37.

[414] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 38.
[415] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 38.

через межу світів, а у Вишебаби його функцію перебирає пам'ять. Ліричний герой розплачується найдорожчим — спогадом, що становить частину його особистої історії.

Якщо у «Ближньому березі» зображено початок небезпечної переправи, то в заключному вірші циклу «Дальній берег» автор показує її завершення, акцентуючи на високій ціні в людських життях. Цей мотив оприявлюється то в образі човна перевізника, який той готовий маркувати українською символікою: «*стільки вашого брата хоч вішай тризуб над бортом*»[416]. То в іронічному «голосі» хору: «*прощавай моя любове / човник суне під дощем / рейс йдуть цілодобово / діють пільги: нам без черг*» [2, с. 40]. Таким чином, топос переправи функціонує як аналог дантівського й античного потойбічного прикордоння, де ріка стає межею між життям і смертю, а сам перехід набуває значення екзистенційного випробування. Важливо, що, на відміну від дантівської моделі, де Харон перевозить душі лише в одному напрямку, у Вишебаби перевізник здійснює постійний рух між берегами. Тобто війна руйнує сам принцип остаточності переходу, і герої постійно курсують між життям і смертю.

Отже, на відміну від Данте, де простір структурований трансцендентним законом, у сучасній воєнній ліриці топографія війни позбавлена чіткої телеології: шлях не гарантує виходу, а рух не обов'язково означає духовне піднесення.

3.3.3. Трансформація людини крізь призму дантівської антропології

У Данте простір і людина перебувають у відносинах взаємного породження: гріх створює простір, а простір розкриває сутність людини. Відтак дантівська топографія не є нейтральним тлом подій, а виступає просторовою об’єктивацією антропології. Дантівська антропологія постає однією з ключових концептуальних домінант «Божественної Комедії», основними положеннями якої є розуміння людини як істоти морального вибору, а гріха – як способу деформації людської природи. У тексті поеми ці положення «матеріалізуються» в історіях, а по суті – сповідях грішників про власне життя. Відтак Данте по-новому інтерпретує поняття душі: вона постає носієм індивідуальних історій, що відображають співвідношення

[416] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 40.

індивідуального й універсального, а також взаємозв’язок тілесності, страждання й моральної відповідальності. Людина не розчиняється у просторі, а набуває рельєфності через історії конкретних особистостей, їхні біографії, пристрасті, вибір і способи проживання гріха. У ліриці Вишебаби дантівська антропологія зазнає принципової трансформації: її центральним суб’єктом стає не душа, що після смерті розкриває моральну історію власного життя, а жива людина, яка щоденно перебуває поряд зі смертю. Саме тому антропологічний центр зміщується від посмертного суду над особистістю до її самовизначення в межовій ситуації. Війна випробовує не лише фізичну здатність вижити, а й можливість зберегти пам’ять, любов, відповідальність, співчуття та зв’язок з Іншим.

Таким чином, дантівська модель осмислення людини в ситуації граничного досвіду виявляється продуктивною для сучасної воєнної лірики, де війна стає простором радикального випробування людської природи.

Дантівська антропологія в ліриці Вишебаби оприявлюється через лейтмотив «людина на війні» у проблематиці трансформації ідентичності, переживання страху, провини, пам'яті, смерті та збереження людяності в межовій ситуації. Так, у вірші «Побратим» зі збірки «Тільки не пиши мені про війну» оксиморонне «*Незнайомий, рідніший за рідних мені з тих пір, / як ми впали на землю, що рвалася, мов папір*» визначає ступінь нової спільноти, яка зароджується в час найбільших фізичних і моральних випробувань і не закінчується, коли один із них опиняється за межею. Про смерть побратима ліричний герой говорить алюзією на розп’ятого Христа («*голе тіло твоє височіє над пагорбом на хресті*» і звертається до нього, як зробив би це Данте до Вергілія, з проханням: «*Проведи до живих, проведи через ліс густий / І пусти мене, брате, прошу тебе, відпусти*». Так актуалізується дантівський мотив необхідності провідника в жахні періоди життя. Алюзією на Лету, якою Харон переправляв душі в потойбіччя, є образ річки в однойменному вірші. В очах вояків, які повертаються із завдання, де «*пітьма і вода*», ліричний герой бачить «*вмочений у пітьму погляд*»: «*Але я знаю. Що то за пітьма… / Вона торкнулась їх, а з ними – мене. / Пітьма, що здатна поглинути світло. / Ріка, від якої не можна відвести очей*»[417].

[417] Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2022. С.105.

Вірші циклу «Непроявлена плівка» із «Марґіналій» об’єднані спільними мотивами пам’яті і людини на війні. У кожному з них спогад про людей і події в житті ліричного героя, глибинний зміст яких розкривається після власного досвіду війни. Так, в «Арафатці» пережиті другом події в Лівії, де той був фотографом, стають із часом невіддільною частиною і його ментального простору. Хустка-арафатка, яку друг не знімає впродовж років, – це нагадування про побачене, де смерть стала рутиною, на сусідній з боєм вулиці відбувається весілля, а гостинний лівієць, що пригощав на скромному бенкеті, виявляється мертвим на проявленій вранці фотоплівці. Відтак війна, на думку ліричного героя, – «*це опинитися не на тій вулиці*»[418]. Тобто, як і в Данте, де людина після смерті не зникає, а продовжує існувати в пам'яті, слові, сповіді, історії свого гріха чи подвигу, тут людина формується пам'яттю, яка стає способом її самопізнання.

Якщо в «Арафатці» порушено проблему самовизначення людини, яка побачила війну, то у вірші «На що ти готовий» аналогічний мотив розгортається в автобіографічному контексті: на запитання коханої «*на що я здатен заради неї*», поет відповідає так, як відповів би на запитання батьківщини: «*готовий з нею пережити цю ніч / що в інших обставинах прозвучало б вульгарно / але що то була за ніч*»[419]. Тут до образів на позначення простору війни як катастрофи додається топос «ночі»: пережити ніч зі своєю батьківщиною – пережити найважчі часи, щоб пришвидшити світанок.

Модель дантівської антропології як емпатії до тих померлих, чиї страждання близькі поетові, звучить у поезії «17 доньок». У ній поет перераховує доньок, синів і навіть внуків загиблих побратимів, яких вважає своїми. Як і в Данте, де душі грішників і праведників перебувають у системі моральних зв'язків і чужий біль стає предметом співчуття або осмислення, у поезії «17 доньок» герой буквально розширює межі власного «я», включаючи до нього родини загиблих побратимів. Власна ідентичність героя уже не обмежується особистим життям: він набуває «нових доньок», «нових синів», «нових матерів».

Почуття провини живого перед мертвими надає драматизму його власному існуванню: «*у мене побільшало матерів / щоправда / деякі з*

[418] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 53.
[419] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 54—55.

них мене уникають / не в змозі витримати питання / чому мого брата не стало / а я – ось він – живий у мене також немає / відповіді для них»[420]. На відміну від Данте, де провина переважно пов'язана з моральним вибором людини, у Вишебаби виникає характерне для воєнної літератури почуття провини вцілілого. Герой не може відповісти на питання матерів: чому загинув один і вижив інший. Сам факт виживання стає екзистенційною проблемою і частиною його самовизначення.

Водночас відбувається суттєва трансформація самого героя. Він постає не лише хранителем пам'яті про загиблих, а й посередником між світом живих і мертвих, своєрідним психопомпом, до якого звертаються матері полеглих воїнів. У цьому контексті особливо промовистими є слова: «*я його привела у світ / а ти його проводив*»[421]. Як і Данте-пілігрим, герой набуває досвіду перебування на межі двох світів, а його особиста пам'ять перетворюється на простір збереження тих, кого вже немає. Вражаючою є метафора смерті як зникання силуетів на завчасно залитій світлом плівці, що підкреслює крихкість людського існування та водночас необхідність його збереження в пам'яті живих.

Отже, у цьому циклі виразними є такі аспекти, як антропологія пам’яті, антропологія співпричетності, антропологія провини того, хто вижив, і антропологія межі між світом мертвих і живих.

Окрім теми побратимства і приналежності до покоління тих, «хто в пікселі» як домінантної у творах збірки «Тільки не пиши мені про війну», у «Маргіналіях» Вишебаба розробляє антропологію кохання на кшталт історії Данте і Беатріче. У циклі «Листи до берега» кохання постає рятівною силою, якої прагне змучений мандрівник. Відкриває цикл вірш «Мінотавр», де антична й живописна інтертекстуальність витворюють цікавий авторський образ кохання-лабіринту, де чатує небезпека («*ще мінотавр не врізав ікла / у край двоспального матраца*»[422]) і тільки Аріадна-пам’ять тримає ліричного героя у його пізнанні світу. Саме такою є роль кохання для нього – «*досліджувати непізнаване*». Сила цього почуття здатна навіть уповільнювати чи зупиняти час. І цей мотив набуває візуалізації завдяки асоціації з картиною С. Далі: «*і звісився із підвіконня той час що разом*

[420] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 56.
[421] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 57.
[422] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 19.

уповільнили»[423]. Якщо в «Мінотаврі» небезпека для почуттів – це лише передчуття, то в «Месенджері» вже маємо болісне дистанціювання. Побудований як обмін повідомленнями (про те, що відбувається) і коментарем-спогадами ліричного героя, що відчуває збайдужіння коханої, вірш також говорить про вичерпність слова, яке нездатне передати весь зміст почуттів. На відміну від героїв-коханців у «Мінотаврі», у «Месенджері» вони блукають не лабіринтом кохання, а лабіринтом непорозуміння. Та навіть попри завданий біль («*руїни назовні вторять всередині*»), автор оспівує кохання як потужну надсилу (вірш «За тисячі літ від Р.Л.»), що протистоїть хаосу війни («*тепер у війні погрузли*»). Вишебаба пропонує нове літочислення не від Різдва Христа, а «*за тисячі літ від Різдва Любові я знову пишу тобі паперові листи*», позначаючи минуле, де було кохання і не було війни, часом, «*коли безтурботно цвіт вишні летить на вітер*»[424]. Ліричний герой не може стерти з пам'яті почуттів, адже «*так жодна ніколи й не покохала як ти мене вічність тому*»[425]. Отже, кохання в системі цінностей ліричного героя – це берег, за який він тримається в бурхливій річці історії. Якщо в циклі воєнних текстів дантівська антропологія розкривається через досвід смерті, втрати й побратимства, то в циклі «Листи до берега» вона пов'язана з образом кохання як сили, що зберігає людську особистість від остаточного розчинення у хаосі війни.

Тема кохання розвивається і в циклі «Відстані». Ліричний герой кохає сильну жінку, якій відомі «*усі маршрути*» до його серця, але нерідко вона обирає усамітнення, що «*ледве тяжіє у бік самотності*» («Самотній танець»). Образ вази із букетом різнотрав'я – як «портрет» цих закоханих, де «*перев'язані квіти гармонії нерозв'язані*»[426]. Ця ж тема продовжується в наступній поезії циклу, де розробляється мотив кохання як «гри у легкість», що потребує двох («Гра у легкість»). Але ліричний герой сприймає таке визначення з іронією, адже розуміє, які перепони можуть виникнути на шляху закоханих – від відстаней до комендантської години, війни... У вірші «Часопростір» любов вимірюється категоріями часу і простору: «*він каже: ніде не знаходив місця / вона: тут наче не було часу*»[427]. А віднайдена в почуттях

[423] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 19.
[424] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 22.
[425] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 23.
[426] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 71.
[427] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 75.

гармонія прирівнюється до «*чуття що дістався дому*»[428], до перетворення хаосу в порядок. Кохання створює власний часопростір гармонії, де людина віднаходить себе, відчуває захищеність і цілісність. Тож актуалізується дантівське розуміння любові як сили, що вдосконалює людську душу і повертає світові втрачений лад (у Вишебаби – «*чую твій голос і перехоплює і дух і душу і все що в мені лишилось*»[429]). Отже, любовні цикли у Вишебаби не існують окремо від воєнного досвіду. Вони стають відповіддю на нього. Якщо дантівська антропологія показує людину через її моральний вибір, то у Вишебаби одним із найважливіших таких виборів стає здатність зберегти любов попри війну, відстані, самотність і травму.

Поезії циклу «Все про мого батька» не тільки справляють враження біографічної лірики, а й нагадують кафкіанську модель «батько – син», у якій, на відміну від Ф. Кафки, ліричний герой визначається з власною ідентичністю і віднаходить внутрішнє опертя для прощення й долання дитячої травми. У центрі твору «Ящик з інструментами» – психологічний конфлікт мускулінного батька (образ ящика з інструментами, із яким батько «тікає» у світ чоловіків за визнанням) і недостатньо, з його погляду, мужнього сина: «*він забагато часу проводить з жінками / дорікалось матері всім бабусям тіткам і сестрам*». У спогадах сина батько ще й майстер гострого слова. Тож залишений у спадок «ящик з інструментами» можна інтерпретувати не тільки буквально, а і як уміння користуватися словами «*точно знаючи чим варто скористатися тепер*»[430]. Та у фіналі з'являється несподіваний аспект такого протистояння – зізнання ліричного героя, що «*я пішов на фронт – не в останню чергу для того / щоб довести свою мужність*»[431]. Тобто війна стає частиною його особистої антропологічної історії. Про болючі взаємини з батьком, від якого ліричний герой бачив жорстоке ставлення і зневагу (як варіант особистого пекла), розповідається в надзвичайно відвертій «Апеляції». Вони «рекошетять» у його дорослому житті воїна сумнівами щодо милосердного Бога: «*запитує побратим / чому ти не молився зі мною / бо я не здатен вірити в милосердного / бога-отця / бо ми все ще живі й непоранені / бо господь має бути жорстоким / і непередбачуваним / інакше він мені не батько*». Проте ліричний герой знаходить в собі

[428] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 76.
[429] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 76.
[430] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 61.
[431] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 62.

сили знову і знову пробачати батька, «*наче процес має тривати вічно*»[432]. Про душевне одужання йдеться і в поезії «To do list», де попри все, він вчиться довіряти світові і «*повірити у близькість яка не спричиняє болю*»[433]. Це відбувається не в останню чергу через проживання ліричним героєм нового досвіду в межовій ситуації війни: «*побачити жінок чоловіків у всій красі за межами стосунків позбавитися сорому змиритися*»[434]. Так війна стає лакмусовим папірцем для саморефлексій героя й його власного анабасису.

Таким чином, війна у Вишебаби не створює одну-єдину «воєнну» ідентичність, а перебудовує цілу систему людських зв'язків. Ліричний герой постає водночас побратимом, тим, хто вижив, хранителем пам'яті про загиблих, сином, коханим, воїном і поетом. Кожна з цих ідентичностей проходить випробування межовою ситуацією, а їх перетин формує складну модель людини війни. Її визначає не лише досвід смерті, а й здатність відповідати на нього пам'яттю, любов'ю, прощенням і відповідальністю. Саме тому подальша функція поета-свідка постає не окремою роллю, а підсумковою формою цієї антропологічної трансформації.

Однією з важливих ознак «Божественної Комедії» є специфічний тип свідчення, що поєднує особистий досвід із претензією на універсальне знання про людину і світ. Нарація в Данте ведеться від першої особи, однак авторська позиція не зводиться до суб'єктивного переживання побаченого. Данте постає не лише учасником подорожі, а й свідком чужих страждань і моральних падінь. У ліриці Вишебаби цей тип свідчення оприявлюється через поєднання зовнішнього й внутрішнього поглядів, коли ліричний герой одночасно є безпосереднім учасником подій і їхнім рефлексивним спостерігачем. «Тривимірність» багатьох текстів Вишебаби реалізується як співіснування кількох проєкцій однієї теми або проблеми, що дозволяє одночасно показати зовнішню подію, внутрішній досвід її переживання та ширший екзистенційний контекст. Якщо в Данте право на свідчення виникає через подорож до світу мертвих, то в ліриці сучасного українського автора-комбатанта – через проживання досвіду війни. Звідси у Вишебаби не раз наратив від першої особи або від «ми» покоління, «*яке у пікселі*».

[432] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 64.
[433] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 65.
[434] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 65.

У Вишебаби тип свідчення формується через композиційний принцип збірки «Маргіналії». Адже український поет не обмежується архітектонічною рецепцією Данте. Як і в Данте, де число три майже ніколи не є просто числом, а часто означає завершення певного смислового руху, Вишебаба в кожному з циклів слідує за такою логікою: у першій поезії порушує проблему, у другій надає їй «приватного» характеру, а в третій узагальнює або піднімає на новий рівень осмислення. Якщо для Данте пізнання людини можливе лише через проходження Пекла, то для Вишебаби таким простором антропологічного випробування стає війна. Саме тому дантівський код у «Марґіналіях» реалізується не лише на рівні окремих алюзій, а й на рівні моделі світу, типу героя та способу осмислення людського досвіду. Символічним у цьому сенсі вважаємо образ поета у вірші Вишебаби «Археологи» з циклу «Дистопія». Посеред постапокаліптичного світу, де, з одного боку, війна змінює зміст всього колишнього життя, а з другого боку, саме під час війни приходить усвідомлення ціни власної свободи («*вони знали ціну своїй країні якщо / платили так дорого*»[435]), поет у різний спосіб ставить риторичне запитання: «*Господи, що вони з нами зробили*»[436]. Отже, поет – свідок і літописець, що зобов'язаний закарбувати події для майбутнього.

Якщо у вірші «Археологи» поет постає насамперед літописцем спричинених війною змін, то в циклі «451° по Фаренгейту» ця функція набуває ширшого значення: митець уже не лише фіксує катастрофу, а й осмислює власне місце в ній та відповідальність за збереження культурної пам'яті. Вишебаба продовжує розгортання образу сучасності як дистопійного простору, проте його головним предметом стає осмислення місії поета в умовах війни. Через образи вогню, попелу, книги і світла літератури Вишебаба формує модель митця-свідка, покликаного зберігати пам'ять про пережиту катастрофу та стояти на сторожі культурних цінностей. У найменуванні циклу – назва одного з найвідоміших романів-антиутопій М. Бредбері. Як і в американського письменника, у Вишебаби порушено питання «культура і війна» та використано метафору горіння в кожному з віршів – «*вогонь був лагідний*» («Займання»), «*жар достатньо зігрів*» («Багаття»), «*попіл падає долі*» («Попіл»). Роздумуючи над природою своєї поетичної творчості («Займання»), ліричний герой пропонує біблійну ремінісценцію й апелює до ніцшеанської формули двох

[435] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 32.
[436] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 32.

мистецьких первнів – діонісійського і аполлонійського: «*строфи ішли як волхви тріолями / йшли невідомо з якими звістками / скликані темрявою та тріскотом / полум'я снами діонісійськими*»[437]. Заангажованому підсвідомим («*снам діонісійським*») процесові творчості він протиставляє місію воїнів, свідомих свого обов'язку: «*чоловіків у обхват з наплічниками їхніми справами аполлонічними*». Вони мають «*зримувати бронзову еру дорожче за стоси роздумів*»[438]. Так до характеристики доби як дистопії додається міфологема «бронзова доба». Як відомо, у Гесіодових «Трудах і днях» вона називається найбільш войовничою в історії людства. Тож завдання «*зримувати бронзову еру*» інтерпретуємо як здолання війни. Якщо в романі М. Бредбері спалення книг було ознакою загрозливого прийдешнього, то в поезії «Багаття», кожна строфа якої відкривається складної анафорою «*для того щоб загорітись книга…*», це і буквальне багаття війни, у якому зникають книги, і метафоричне полум'я, яким зігріваються, щоб не втратити надію, у найважчі моменти життя: *«якщо вас охопить глибинний жах визнання поразки культури мистецтва тощо – це вірний знак / що волога покинула одяг і жар достатньо зігрів суглоби*»[439]. Кольорова гама заключного вірша циклу «Попіл», оприявлена через асоціативні образи, які перегукуються з його назвою: «*скам'яніле від сірості небо*», «*балістичні й крилаті спи*си», «*попіл падає долі*» і навіть «*приручений вовк*». Інший ряд образів підсилює мотив нанесених війною ран: «*попіл … тампонує поранення на землі*», «*проступають шви туго забинтованих вулиць*», утворюючи разом постапокаліптичну картину поруйнованого війною світу, де все ж є світло як слід незнищенного мистецтва: «*лиш приручений вовк розрізняє цить / чатового і далі покірно спить / у світлі літератури*»[440]. Образ «чатового» у цьому контексті може бути прочитаний як метафора самого поета. Перебуваючи в просторі війни, він виконує функцію вартового культури і пам'яті. Як і Данте, який повертається з потойбічної подорожі для того, щоб засвідчити побачене, ліричний герой Вишебаби стоїть на межі між руйнуванням і смислом, не дозволяючи війні остаточно знищити людський досвід.

Якщо в «Божественній комедії» Данте перетинає межу між світом живих і мертвих як подорожній, то у Вишебаби ліричний герой

[437] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 45.
[438] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 45.
[439] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 46.
[440] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 47.

постійно перебуває на цій межі як її охоронець і свідок. Якщо Данте – це катабасис живого серед мертвих, то ліричний герой Вишебаби перебуває в межовому стані – живий, який постійно входить у простір смерті. Особливо це проявляється в заключному циклі – «Маргіналії», де безпосередньо розкривається двозначність назви поетичної книги. Ліричний герой виступає від імені тих, хто щомиті на марґінесі життя і смерті, звертаючись до світу живих. Його адресатами є літературознавиця, яка у столичній книгарні модерує дискусію про діалог поколінь («Діалог поколінь»), тренер із йоги («Асана») і вчителька мови та літератури («Маргіналії»). Тобто весь цикл побудований як система звернень і повідомлень, щоб пам'ятали. Їм, зі світу живих, ліричний герой залишає свої нотатки на полях, де порушує питання приналежності до покоління («Діалог поколінь»), яке кров'ю вибороло право піддавати сумніву чи дописувати відомі істини («*до напису Будьте реалістами вимагайте неможливого: додав через двокрапку: миру*»), заповнювати дискурс не словами, а діями: «*Хіба вчинки не є частиною культурного процесу? / якщо досі ні / то наше покоління / їх туди включає / чуєте ви нас чи ні*»[441]. Важливим у цьому сенсі є образ стіни у шкільній споруді, де розташувалися військові: до написів-голосів школярів, поряд із якими позивні, номери підрозділів та бригад і назви рідних міст, ліричний герой маркером з аптечки дописує те, що усвідомлено в новій реальності війни. До фрази «Художник має мати пустий шлунок» «*дописав через кому «Повний привід повний бак і повний кузов БК*»[442]. Усі залишені послання – це вибудовування діалогу між поколіннями, яке змушене було взяти до рук зброю, щоб захистити саме життя та наступні покоління.

Звертаючись до тренера з йоги («Асана»), ліричний герой порівнює два життєві досвіди – мирного життя і часів війни. Він з іронією говорить про нове вміння «*практикувати внутрішній спокій*» на передовій – «*у підніжжя донецького терикону*»[443], коли над головою дзижчать дрони. Мить між життям і смертю він характеризує як осяяння того, що «*немає ніякого колеса / ніякої сансари і ніякого мене вже немає також / тож дрон зупинився і впав не розірвавшись*»[444]. Так, позбавляючись ілюзій минулого, він, усе ж, вірить у долю. Хоча й із нею, долею, вибудовує так само цікавий діалог, повний самоіронії, у

[441] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 85.
[442] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 83.
[443] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 86.
[444] Вишебаба П. Маргіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 87.

вірші «Марґіналії». Цю поезію можна сприймати віршем-маніфестом, самоідентифікацією автора і покоління його побратимів. Він свідомий, що, заходячи в покинуті прифронтові оселі, щоб переночувати, вони тут, бо «*наступними сюди ввійдуть чужинці*»[445]. Так війна трансформує оцінку вчинків, які в мирному житті мали б протилежний сенс. Як відповідь своїй вчительці мови й літератури, яка у шкільні роки лякала «перспективою» стати маргіналом, ліричний герой розповідає про фронтові будні, своє товариство і зруйнований війною світ навколо. Він іронізує, що почуте могло б зродити в уяві вчительки літературні аналогії («*ви одразу подумаєте про Дрину і Міляцку /Латинський міст і Франца Фердинанда / про Данте і Ахерон / про міфологему мосту / про символ інобуття / про перехід між світами*»[446]), але реальна дійсність більш жорстока, ніж художня. Особливо символічними у цьому списку є Данте і Ахерон – межова ріка, кордон між світом живих і потойбіччям.

Ліричний герой ставить риторичне питання про те, що залишиться таким, як він: «*бути замітками на берегах тексту розміром / із західну цивілізацію / бути по інший бік межі? / бути марґіналіями*?»[447]. Вважаємо, що в заключному циклі збірки образ марґіналій набуває екзистенційного змісту і стає метафорою буття людини війни. Подібно до душ у Данте, які перебувають на межі земного і потойбічного існування, ліричний герой Вишебаби осмислює себе і своє покоління як тих, хто опинився на рубежі між життям і смертю, між збереженням і руйнуванням цивілізації. Саме тому марґінес постає не периферією тексту чи культури, а простором граничного людського досвіду, із якого промовляє голос сучасної війни.

Таким чином, у поезії Павла Вишебаби війна постає не лише історичною подією чи тематичним тлом, а межовою ситуацією, що трансформує людину і весь доступний їй світ. Дантівський код у такому прочитанні виконує функцію антропологічної моделі, за допомогою якої осмислюються простір і час війни, взаємодія живих і мертвих, пам’ять, любов, відповідальність і свідчення. Якщо у «Божественній Комедії» катабасис є необхідним етапом духовного шляху героя і передумовою подальшого сходження, то у Вишебаби «сходження вниз» означає входження живої людини в історичну реальність, яка набула ознак пекла. Війна стає сучасною формою катабасису –

[445] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 91.
[446] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 91.
[447] Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. С. 93.

досвідом перебування на межі життя і смерті, що змінює сприйняття часу, простору, Іншого і самого себе.

У цьому просторі трансформується й людська ідентичність. Війна не формує у Вишебаби єдиного типу «людини війни», а перебудовує всю систему її зв'язків зі світом та Іншими. Ліричний герой постає воїном і побратимом, тим, хто вижив, і хранителем пам'яті про загиблих, сином і коханим, поетом і свідком. Індивідуальне «Я» розширюється до «ми» покоління, а особистий досвід набуває значення свідчення про колективну історичну травму. Однією з головних антропологічних загроз війни стає деперсоналізація – перетворення окремої людини на безіменну частину масової трагедії. Протистоять їй пам'ять, що повертає загиблому ім'я й особисту історію, та поетичне слово, яке зберігає індивідуальний досвід від розчинення в безіменності війни.

Водночас антропологія війни Вишебаби не вичерпується моделлю катабасису. У ній зберігається можливість своєрідного анабасису, який, на відміну від дантівського сходження до наперед визначеної трансцендентної мети, не має єдиного маршруту. Якщо катабасис війни є колективним досвідом покоління, то шлях виходу з нього залишається індивідуальним. Формами такого особистого анабасису стають побратимство, пам'ять, любов, прощення, творчість і здатність свідчити. Вони не скасовують травматичного досвіду, але дозволяють людині зберігати зв'язок з Іншим і віднаходити внутрішнє опертя у світі зруйнованих координат.

Особливого значення в цій моделі набуває постать поета-свідка. Перебуваючи на марґінесі між життям і смертю, миром і війною, руйнуванням і смислом, він не лише фіксує катастрофу, а й протистоїть спричиненому нею забуттю. Відтак антропологічну модель війни у творчості Вишебаби визначає взаємодія двох різноспрямованих векторів – катабасису як спільної долі покоління та анабасису як особистого морального вибору. Війна змінює людину, але не визначає її остаточно: здатність пам'ятати, любити, співчувати, прощати й свідчити стає способом зберегти власну ідентичність і людяність у нелюдських обставинах.

3.4. ХУДОЖНЯ ОНТОЛОГІЯ ВІЙНИ МАКСИМА КРИВЦОВА

Якщо у творчості Павла Вишебаби війна осмислюється як катабасис, проходження людини крізь сучасне пекло, то в книзі Максима Кривцова «Вірші з бійниці» змінюється сама перспектива бачення. Людина тут уже перебуває всередині катастрофи, яка охоплює всі виміри її існування і поступово перетворюється на новий спосіб буття. Війна не лише змінює звичні уявлення про життя і смерть, людину і світ, час і простір, пам'ять, сакральне, любов та особистісну ідентичність, а й встановлює між ними нові зв'язки.

Символічною в цьому сенсі є сама назва книги. «Бійниця» позначає конкретний простір війни, позицію воїна, з якої відкривається лише фрагмент довколишнього світу, але водночас стає метафорою особливої оптики. Ліричний герой Кривцова бачить світ зсередини війни, тому його свідчення поєднує безпосередність особистого досвіду з намаганням зрозуміти, що відбувається з людиною, коли війна перестає бути зовнішньою подією і проникає в усі сфери її існування. Особистий досвід поета-воїна при цьому співвідноситься з біблійними й античними сюжетами, образами живопису, кінематографу, масової культури. Проте широкий культурний код у «Віршах з бійниці» важливий не сам по собі: він стає мовою, за допомогою якої конкретний досвід російсько-української війни включається в універсальний контекст людського переживання катастрофи. Тому художню онтологію війни Кривцова розглядаємо як взаємодію кількох вимірів – онтологічного, антропологічного, сакрального, часопросторового, екзистенційного й меморіального. Таке розмежування є до певної міри умовним, адже у художньому світі книги вони постійно перетинаються: руйнування світу означає руйнування людини, зміна людини спричиняє пошук нових духовних орієнтирів, сакральне входить у простір війни, а любов, творчість і пам'ять стають способами протистояння смерті. Саме ця взаємозалежність дозволяє говорити не про сукупність воєнних мотивів, а про цілісну художню модель світу, в якому війна стає принципом переорганізації буття.

3.4.1. Поранений світ: війна як онтологічна катастрофа

У художній картині Кривцова війна не є подією, яка відбувається всередині усталеного світу. Її вторгнення означає

руйнування самого принципу впорядкованості буття. Звідси парадоксальна необхідність прийняти неприйнятне – війну як частину реальності, якої вже неможливо уникнути. У вірші «Війна це радіація» вона входить у ряд природних, тілесних і смертних закономірностей: «*як і смерть / як і зиму / як і дим / як і кров / як і вугрі / як і попіл / як і землю*…»[448]. У поезії «Одного разу» ця невідворотність сформульована ще категоричніше: «від війни не втечеш», адже «*війна не торт її на всіх вистачить*»[449]. Так війна поступово перестає сприйматися як виняток із нормального порядку речей і сама встановлює нову, катастрофічну норму існування.

Для її означення Кривцов залучає античний і біблійний культурні коди. У вірші «Війна пахне словами» поряд із «*хароновим братом*»[450] постають Голгофа, Євангеліє, хрести-автомати, алюзія Страшного суду. Проте універсальна символіка щоразу конкретизується маркерами саме російсько-української війни. Такою прикметою стає жовтий скотч українських військових: «*жовтий скотч / ти намотуй його якомога більше / за ним бо судитиму*»[451]. Давні образи смерті й суду не віддаляють пережите в культурну абстракцію, а, навпаки, допомагають означити реальність, для якої звичної мови вже недостатньо.

Одним із центральних образів книги стає поранений світ. У вірші «Весь світ у ранах» метафора тілесного ушкодження переноситься на весь універсум. Водночас саме всередині такого світу покоління ліричного героя робить свій вибір: «*ми всі пішли на Схід, / бо хто, якщо не ми*»[452]. Відтак рана є не лише ознакою руйнування світу, а й місцем безпосереднього перебування людини, яка бере на себе відповідальність за його захист.

Тілесна метафорика розгортається в цілій системі образів хвороби й травми. Світ має хворе горло, переживає судоми, болить до безтями («Світ болить»), а чи не найстрашнішим симптомом стає зникнення самої людини: «*Тут була колись людина*»[453]. У «*Вулиці кровоточать осінню» війна вже прямо визначається як «невиліковна хвороба*»[454]. Крихкість буття у вірші «А ти і кроку ступити не

[448] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 92.
[449] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 142.
[450] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 106.
[451] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 107.
[452] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 15.
[453] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 67.
[454] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 161.

зможеш» уособлює горлиця, яка хитається на дроті: прохання не налякати її переростає межі конкретної ситуації і прочитується як застереження перед небезпекою остаточного руйнування того, що ще залишається живим.

Утім, у низці творів ідеться вже не про хворобу світу, а про його фактичне зникнення. «*Хочеться вірити у світ / та світу вже давно нема*»[455], – констатує ліричний герой у вірші «Коли твоя голова». У «Кри» відома шекспірівська формула «вивихнутого» часу трансформується в образ смертельної травми: «*Кри / ти / чна / кровотеча / часу / не / зупиняється. Пневмоторакс / пам'яті / не виліковується*»[456]. Час і пам'ять набувають властивостей людського тіла, яке можна поранити, але вже неможливо вилікувати. Так тілесність стає універсальною мовою катастрофи.

Водночас взаємозв'язок людини і світу у Кривцова має трагічно двобічний характер. Не тільки людина бачить довкола себе поранений світ – світ наче сам живиться людиною: «*Тепер світ забирає нашу кров*»[457], – стверджує герой вірша «Я ніколи не боявся стоматолога». В іншому тексті війна «*стирає тебе / як стираються шипи у базарних / кедах*»[458]. Отже, онтологічна катастрофа неминуче стає антропологічною: руйнування світу означає поступове стирання особистості, яка в ньому існує.

Найстабільнішою присутністю в такій реальності виявляється смерть. У вірші «Хлопець пронизаний кулями» вона перестає бути винятковою подією і входить у повсякденність. Її трагічна буденність визначає специфіку світовідчуття людини війни: смерть перебуває поряд із побутовими й родинними проблемами, а усвідомлення її невідворотності стає частиною щоденного існування. Звідси й формула «*Смерть це лотерея*»[459] у вірші «Я зустрів свою дівчину».

Ще виразніше процес «одомашнення» смерті простежується у вірші «Не сумуй». Вона тут і «*друг / що йде пліч-о-пліч*», і «*смерть-розбійниця*», і парадоксально «*солодка як ротик бджоли*»[460]. Інтимізація смерті засвідчує, наскільки глибоко вона проникла у внутрішній світ людини. Але поряд із цим залишається переконання, що «ніч» – ще одна метафора зруйнованого війною світу – «*має*

[455] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 72.
[456] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 99.
[457] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 199.
[458] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 120.
[459] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 86.
[460] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 68.

здатність закінчуватися»[461]. Тож навіть у тотальній присутності Танатосу зберігається мінімальна перспектива іншого стану буття.

У поезії «Я ходив я ходив» смерть уже перетворюється на універсальну міру речей: «*близько все на відстані смерті*»[462]. Просторове «близько» набуває екзистенційного значення – все, що має цінність, вимірюється тепер можливістю його миттєвої втрати. Звідси й фаталістичні інтонації вірша «Коли уже мене»: «*Коли уже мене уб'є ракета? Коли нарешті спалить град*?»[463]. Йдеться не лише про страх смерті, а про виснажливе існування в очікуванні того, що може відбутися будь-якої миті.

Руйнування світу відбувається у Кривцова і на рівні самої поетичної мови. Воєнний досвід наче чинить опір усталеним способам висловлювання, тому в «Звиса», «На полі», «Кри», «пада / you / спій / my» та інших творах автор відмовляється від звичної пунктуації, розбиває слова на склади, поєднує українські й англійські мовні елементи. Формальна фрагментарність перестає бути лише поетичним експериментом: розламаний текст відтворює розламаність самого світу. Мова не просто описує катастрофу – вона також зазнає її впливу.

Отже, онтологічний вимір війни у Кривцова визначається передусім втратою світом цілісності. Він постає пораненим тілом, невиліковно хворим організмом, простором, у якому смерть із граничної події перетворилася на складник повсякденності. Проте людина не може залишатися зовнішнім спостерігачем цієї руйнації. Вона сама є частиною пораненого світу, тому питання «що сталося зі світом?» неминуче переходить в інше – «що війна робить із людиною?»

3.4.2. Людина всередині катастрофи: руйнування і реконструкція «Я»

Якщо світ у «Віршах з бійниці» втрачає стабільність і цілісність, аналогічного випробування зазнає людське «Я». Антропологічний вимір війни розгортається передусім через кризу самоідентифікації: людина перестає впізнавати себе у світі, який більше не відповідає попередньому досвіду. Однак Кривцов не зупиняється на констатації

[461] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 68.
[462] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 73.
[463] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 164

руйнування особистості. Значно важливішим стає питання про те, ким людина може залишитися або стати після такого руйнування.

Позиція ліричного героя від початку подвійна. Він перебуває всередині подій як воїн і водночас намагається осмислити пережите як поет. Саме такої семантики набуває назва «Вірші з бійниці»: бійниця обмежує поле зору, концентрує його на фрагменті реальності, але цей фрагмент побачений людиною, для якої спостереження невіддільне від безпосередньої загрози життю. Звідси особливий тип свідчення Кривцова – не розповідь про чужу катастрофу, а спроба надати слова досвідові, учасником якого є сам ліричний герой.

Показовою щодо цього є вже авторська самопрезентація, якою відкривається книга. Принцип «що я люблю» / «що я не люблю» поєднує інтимно-побутове із серйозним і світоглядним. Кривцов не героїзує себе як поета-воїна, а, навпаки, підкреслює власну «звичайність». Саме контраст між цією звичайністю і максимально незвичайним досвідом війни визначає одну з важливих антропологічних колізій книги.

Кризу «Я» безпосередньо вербалізовано у «Чорних хвилях». Домінантний у книзі чорний колір розгортається через «чорні хвилі», «мертві тіні», «морок», «ніч», а переживання власної руйнації концентрується в запитаннях: «*Де я? Що я? З ким я*?». Звернення героя до вітру й зливи – «*вітре, забери мене», «зливо, розчини мене*»[464] – нагадують архаїчну формулу замовляння, але водночас виражають бажання буквально втратити межі власного «Я», розчинитися в природній стихії.

Війна стає й новою формулою самоназивання. У творі «Там де темрява» герой визначає себе через образ блудного сина: «*Ця війна / синьооке стерво / блудний син твій / утік від Рембранта / із наплічником / з трьохточковим ременем*»[465]. Культурний образ тут радикально мілітаризується. Блудний син уже не повертається до батьківського дому – він наче виходить із полотна Рембранта у простір сучасної війни. Так традиційний сюжет повернення трансформується в сюжет втрати попередньої ідентичності.

Рефлексії над питанням «хто я?» продовжуються у віршах «Я в розголоссі потягів метро», «Я лише тінь води», «Поети часто пишуть про рибу». Але на відміну від характерного, скажімо, для Б.-І.

[464] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 48.
[465] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 144.

Антонича переживання органічної єдності людини і Всесвіту, у Кривцова зв'язок зі світом уже позначений травмою. Формула «Я *риба що йде по землі*»[466] концентрує відчуття парадоксального, неприродного способу існування: людина продовжує жити, але середовище її буття більше не відповідає її природі.

Навіть поза фронтом війна не залишає героя. У вірші «Я вийду до центру міста» атрибути військової екіпіровки (активні навушники, наколінники, балістичні окуляри, наплічник) перетворюються на знаки її «вростання» у свідомість. Відтак повернення до мирного простору не означає повернення до довоєнного себе: досвід уже став частиною тіла, пам'яті й способу бачення.

Найрадикальніше відчуття втрати себе сформульоване у вірші «Перевантажуємо тіло "В"». Побратими збирають понівечені тіла загиблих, щоб відправити їх «*додому до світла й до пам'яті до сонця і моря до листя й трави до вітру до тиші*»[467]. Дім у цьому контексті набуває рис майже райського простору, протилежного фронтовому пеклу. Проте для того, хто залишається живим і виконує цю роботу, пережите має іншу ціну: «*Я дивлюсь у дзеркало / а там / нічого*»[468]. Дзеркало, традиційно пов'язане із самопізнанням, уже не повертає людині її образу.

Проте саме тут виявляється принципова риса антропології Кривцова: руйнування ідентичності не тотожне остаточній втраті людяності. Війна ставить героя перед моральним вибором і тим самим випробовує межі людського.

Особливо виразно це простежується у вірші «"Нікіта молитву цю читай хоч би один раз на день / носи з собою в кишені"». Цитований лист матері російського полоненого містить страшне благословення: «*Я благословляю тебе вбивати / я благословляю тебе палити / я благословляю тебе ненавидіти / я благословляю тебе руйнувати / я благословляю тебе знищувати мрії та міста*»[469]. Ікони й тексти псалмів, які носить із собою полонений, виявляються несумісними з елементарним усвідомленням людського: він «*не знав, що він, мабуть, людина*»[470]. Натомість українські військові на прохання не вбивати відповідають: «*ми так не працюємо*»[471].

[466] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 127.
[467] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 180.
[468] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 181.
[469] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 134—135.
[470] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С.134.
[471] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 133.

Протиставлення тут проходить не просто між двома сторонами війни, а між двома способами розуміння людини. Релігійна атрибутика не гарантує гуманізму, якщо сакральне використовується для легітимації вбивства. Натомість здатність не перейти певну моральну межу стає одним зі способів збереження себе у просторі, де сама логіка війни спонукає до дегуманізації.

Інший варіант людської солідарності постає у вірші «Хлопчику». Ліричний герой ніби вдивляється у власне відображення в очах дитини, чиє життя так само зруйноване війною. «*Поки ми обидва в темряві нам потрібно кучкуватись*»[472] — ця проста формула набуває екзистенційного значення: у темряві катастрофи людина зберігає себе через близькість до Іншого.

Кульмінаційним для проблеми самоідентифікації є вірш «Якщо війна». Чергові спроби визначити, що таке війна — фільм, гра, пісня, пора року, – зрештою приводять героя до несподіваної інверсії: не він знає війну, а вона знає його – «*як облупленого*», «*як сина*» і «*чомусь / береже*»[473]. Відтак війна постає не лише силою, яка руйнує попереднє «Я», а й середовищем формування нової ідентичності.

Тому антропологічну катастрофу у Кривцова не варто зводити лише до деперсоналізації. Людина виходить із неї іншою — травмованою, позбавленою колишньої цілісності, але здатною до морального вибору, співчуття, солідарності й творчості. Якщо в попередньому підпараграфі центральним був образ пораненого світу, то тут його відповідником стає поранене «Я». І саме необхідність жити з цією раною актуалізує пошук системи цінностей, яка могла б утримати людину в ситуації руйнування.

3.4.3. Сакральне у світі війни: нова міфологія і новий духовний ландшафт

Війна у Кривцова змінює не тільки матеріальний світ і людське «Я», а й систему координат, за допомогою якої людина співвідносить власний досвід із трансцендентним. Сакральне не зникає під тиском катастрофи. Навпаки, воно постійно присутнє в поетичному світі «Віршів з бійниці», але його традиційні образи вступають у незвичні взаємозв’язки з воєнною повсякденністю.

У поезіях «Падали хмари цятки червоні в Господа з ніг», «Зірок подрібнена земля» простежуються елементи поетичного пантеїзму –

[472] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 158.
[473] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 187.

Бог розчинений у природному світі. Проте у «Господь лісу…» ця модель зазнає характерної воєнної трансформації: поряд із богом лісу і богом сну виникає бог гранатомета, який «*зайвого не говорить / зайвого не подумає*», чиє «*слово тверде / як обсохла земля», а «обійми гарячі / як доменна піч*»[474]. Зброя входить у новий пантеон саме тому, що війна вже стала частиною способу існування світу.

Подібної трансформації зазнає й образ ангела. У вірші «Хлопець пронизаний кулями» загиблого забирають «*невидимі хлопці в зношеному мультикамі*»[475]. Вони водночас нагадують ангелів і загиблих побратимів, які приходять за своїм. Потойбіччя набуває ознак фронтового братства. У вірші «Він в ЗСУ» ця ж логіка визначає переконання, що полеглих захисників «*чекає на наших / апостол Петро*»[476].

Особливо послідовно нова міфологія війни вибудовується у творах, пов'язаних християнським інтертекстом. У «На дорогах» Марія, серафими, херувими, Іоан-хреститель, Бог і Перун не спостерігають за війною з трансцендентної дистанції, а виконують ту саму роботу, що й люди: «*Риє окопи / Марія / кожен робить / що вміє. / Патрони несуть / Херувими / в посадку насипають / Серафими. Порохом хрестить / Іоан / під наглядом Бога / й Перуна*»[477]. Небесна і земна сфери більше не розмежовані: війна втягнула в себе весь універсум.

Разом із «"Марія" "Голгофі"» та «Хто не помер сьогодні» цей текст можна розглядати як своєрідну поетичну трилогію, у якій біблійні образи поступово переходять від алегоричного до конкретно-реалістичного плану. У «"Марія" "Голгофі"» псевдо членів бойового екіпажу — «Марія», «Іван», «Матвій», «Магдалина» – активізують євангельські асоціації, тоді як «Розбійник» і тридцятитрирічний художник «Хесус» перебувають у місцевості з промовистою назвою «Голгофа». Біблійна історія не повторюється буквально: її ролі й сюжети змішуються, бо новітні Ісус і Варавва тепер воюють і гинуть разом.

У «Хто не помер сьогодні» цей процес іде ще далі: Марко, Марія, Петро, Матвій уже не стільки біблійні постаті, скільки реальні захисники й захисниці: «*Тут Марко на посту / тут Марія чергує /*

[474] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 49.
[475] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 65.
[476] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 71.
[477] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 53.

тут Петро підриває / понтонні мости»[478], «*Тут Матвій / заряджає гармату / і пророки кажуть: стріляй*». Їх об'єднує «*таємниця металу*», яка переходить між чергуваннями «*як чаша причастя*»[479]. Військова реальність привласнює мову сакрального, але водночас і сама сакралізується через жертовність тих, хто її проживає.

Навіть євангельський сюжет Різдва не залишається недоторканним. Ферму, де Господь «мав народитись», зруйновано, а три царі несуть немовляті, що плаче «*на постах і в окопах*», уже не золото, ладан і миро, а «*порох, і броник, й саперку*»[480]. Це не просто осучаснення біблійного сюжету. Війна настільки радикально змінила світ, що навіть народження Бога в ньому мусило б відбутися за іншими правилами.

Схожий механізм діє у вірші «Писав одній дівчинці», де входження українських воїнів у звільнені міста накладається на євангельську модель входу Христа в Єрусалим: «*Люди усміхаються / виходять на подвір'я / аплодують / ми звісно не Господь / бронеавтомобілі звісно не віслюк*»[481]. Самоіронічне заперечення не скасовує паралелі, а, навпаки, підкреслює дистанцію між біблійною моделлю і конкретною людською ситуацією.

Іноді процес іде у зворотному напрямі: не воєнна реальність пояснюється через сакральне, а Бог починає промовляти мовою війни. У поезії «Мовив Господь» його тіло перетворюється на простір сучасної катастрофи: «*збирай Мого тіла гільзи іржаві», «Розчісуй волосся Моє з вугілля канонадами*», а бороду – «*гусеницями / колесами тяжкими*»[482]. Межа між божественним тілом і пораненим світом фактично зникає.

Водночас сакральне у Кривцова може бути інтимним і майже домашнім. «Господь київських вулиць» грає на старенькій акустиці на Площі Українських Героїв, годує натовп п'ятьма упаковками анчоусів, піклується про квіти й людей, але зберігає таємницю: «*багато всього розповів / окрім найголовнішого*»[483]. В «З образів у бабусиній хаті» Господь входить у простір дитячої пам'яті, а у вірші «Сірий самотній» розмова з Месією нагадує турботливий діалог із

[478] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 56.
[479] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 57.
[480] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 58.
[481] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 169.
[482] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 89.
[483] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 79.

побратимом: «*Ти замерзаєш… / термобілизну / тримай / і засинай / Месіє*»[484].

Проте близькість Бога не усуває релігійного сумніву. У творі «Я ходив я ходив» герой визнає: «*Бога може й немає а може і є він*»[485], а пошук трансцендентного поступається пошукові конкретної людини: «*я більше не шукав Бога / я шукав лиш дівчинку / що втекла / наче крадійка*»[486]. Ще радикальнішим стає у вірші «Бог мовчав», де відсутність відповіді сакрального співвідноситься з переживанням втрати опори.

Змінюється й сама молитва: «*Благословен кожен хто має бетонні перекриття*», «*не будеш боятися "пташок" з тепловізором серед ночі*», «*увірував ти в глибину окопу*» («Благословен кожен»). Так традиційна молитовна формула наповнюється лексикою виживання.

Отже, сакральне у Кривцова не протистоїть війні як недоторканній сфері іншого буття. Воно саме проходить через досвід катастрофи. Біблійні персонажі стають воїнами, Бог входить у бліндаж і посадку, військове спорядження набуває функцій сакральних предметів, а молитва засвоює лексику фронту. Так формується новий духовний ландшафт, у якому межа між земним і трансцендентним проходить через конкретні локуси війни.

3.4.4. Між життям і смертю: топографія воєнного світу

Простір у «Віршах з бійниці» не є нейтральним тлом переживань героя. Війна переозначує його, перетворюючи звичайні місця – бліндаж, окоп, посадку, дорогу, підвал – на локуси граничного досвіду. Саме тому часопросторовий вимір художньої онтології Кривцова закономірно виростає із сакрального: земна географія набуває ознак переходу між життям і смертю.

У вірші «Господь лісу…» бліндаж перетворюється на келію, де герой ставить окопну свічку й молиться за природу, а «*справжній Господь – сміється*»[487]. У поезії «Хлопець пронизаний кулями» посадка виконує функцію переходу з простору війни до іншого світу: загиблого мають провести «*в інше поле / всіяне маками та волошками*

[484] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 113.
[485] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 74.
[486] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 75.
[487] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 51.

/ через посадку / з черешень, вишень та яблунь»[488]. Образ потойбіччя створюється тут не через абстрактні релігійні символи, а через впізнаваний український природний ландшафт.

Фронт у Кривцова загалом є простором «між». Окоп може бути захистом і водночас місцем постійної близькості смерті; дорога чи евакуація — шляхом, що нагадує ініціацію або паломництво; підвал у вірші «Хлопчику» стає лімінальним локусом переходу між різними станами буття; посадка – одночасно місцем бою і простором присутності загиблих.

У вірші «Коли твоя голова» ця замкненість формулюється буквально: «*попереду – мінне поле / позаду прилітають снаряди*» [489]. Простір більше не пропонує безпечного напряму руху. У поезії «Над дорогами дим-дим» дорога набуває рис шляху до потойбіччя, до строю якого приєднуються душі загиблих: «*Ось одна доєдналась до строю / на городах згорають тіла / дим з доріг забирає мла / крематорій трави старої*»[490]. Інфернальність цього простору може бути прочитана й через дантівський код, але у Кривцова принципово відсутня впорядкованість «Божественної Комедії». Окоп нагадує коло пекла, проте жодної заданої ієрархії тут немає. Особливо промовистим є образ «*лабіринту окопів / із Мінотавром війни*» у вірші «Поміж голосу / поміж мовчанням». Античний лабіринт і сучасний окоп накладаються один на одного, а людина перебуває «*поміж привидів мертвих і живих*»[491].

Парадоксально, але саме в цьому просторі народжується поезія. Вона теж має ознаки пораненого світу – з'являється «*наче тріщини в старих будинках*», «*наче стрілки на капронових колготках*» [3, с. 38–39], проте герой усе-таки шукає в ній «*усмішки мовчання / спогадів про втрачене тепло*»[492]. Як слушно зазначає Ю. Вишницька, тут «війна як екзистенційне зло <…> стає локусом народження вірша»[493].

Інший тип воєнного простору формують міські руїни та спустошені села у поезіях «Варикози міст», «Звільнене», «Почалась».

---

[488] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 65.
[489] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 72.
[490] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 90.
[491] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 38.
[492] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 39.
[493] Вишницька Ю. Часопросторові координати пам'яті в поезії Максима «Далі» Кривцова. «*Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм*»: Всеукраїнська наукова конференція. Збірник тез, 2025. С. 20–23. https://drive.google.com/file/d/10-8Kb-IaXcKQ_Dv4DpTtJ0AXkOuxJV07/view?usp=sharing

Але поряд із фронтом існує ще один простір – тил, який не завжди усвідомлює близькість катастрофи. У саркастичному «Вітаємо всіх на найжахливішому ток-шоу “Війна”» зіставляються досвід тих, хто воював, і дистанційоване сприйняття війни як видовища. У такому комерціалізованому світі вже ветерани опиняються в позиції Інших.

Водночас географія війни у Кривцова завжди антропологізована. Буча, Ізюм, Іловайськ – не просто назви на мапі, а простори конкретних людських історій. У вірші «Він переїхав у Бучу в середині березня 2021-ого» життєписи звичайних людей формують колективний портрет жертв. У поезії «На голку війни» чорні соняхи стають знаком Іловайська – «*неси мене чорне море соняхів*»[494]. Той самий образ «*чорного моря незібраних соняхів*» з’являється у творі «Падає листок від вітру», перетворюючи конкретний ландшафт на простір пам’яті.

Отже, топографія Кривцова – це не карта руху до виходу, а карта перебування всередині небезпеки. На відміну від структурованого трансцендентним законом дантівського потойбіччя, тут шлях нічого не гарантує, а рух не обов’язково означає наближення до спасіння. Людина залишається живою, але постійно входить у простір смерті. Тому питання «як вийти?» поступово змінюється іншим – «на що спертися, щоб залишатися людиною, поки виходу немає?»

3.4.5. Любов і творчість як форми опору руйнуванню

Відповідь Кривцова на це питання пов’язана передусім із любов’ю і творчістю. Вони не скасовують смерть і не повертають світові втраченої цілісності, але створюють усередині катастрофи простір, у якому людина ще здатна переживати близькість, красу, турботу й потребу висловлювати себе. Саме тому Ерос у «Віршах з бійниці» присутній майже так само наполегливо, як Танатос.

У вірші «Я стану мандрівником» особливо цікаво взаємодіють час і почуття: спогади про минуле герой формулює як плани на майбутнє. Різні життєві ролі й пригодницькі сценарії – військовий, мандрівник, персонажі масової культури – зрештою підпорядковуються одному бажанню: бути поруч із коханою і захищати її. Навіть військовий досвід перетворюється на мову любові: «*А поки ти спиш поруч / я / притискуюсь до тебе / якомога щільніше / щоб бути / твоїм спальником / твоїм куполом / твоєю*

[494] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 25.

траншеєю / твоїм потягом / твоїм бронетранспортером / і шепочу на вушко: / не бійся»[495]. Війна вторгається в інтимний словник, але герой змінює семантику її атрибутів: вони означають уже не напад, а захист.

У поезіях «Падає ліс», «пада / you / спій / my», «З неба падає» спільною стає метафора падіння. У вірші «Падає ліс» герой прагне буквально сховатися в близькості – стати чаєм у руках коханої, опинитися в кишенях її одягу. Проте в інтимний простір повертаються «*чорні незібрані соняхи*»[496], а разом із ними – пам'ять про Іловайськ. Любов не стирає травми, але стає місцем, де травмована людина шукає прихистку. А в поезії «З неба падає» інтимне безпосередньо переплітається із самоідентифікацією. Герой визначає себе через послідовне заперечення «*я не рок-зірка / я не зірка / не хмара / не дощ», «я не Бог / звісно / і навіть не дерево*»[497] і через образи неповноти: «*розбитий ліхтар*», стіни прифронтового будинку, «*серпнева пожовкла трава*». Війна травмує не лише простір почуттів, а й простір власного «Я».

Саме тому у вірші «Розривається світ» очі коханої — «*єдиний ліхтарик у світі*»[498]. Можлива асоціація з Діогеновим ліхтарем надає пошукові коханої антропологічного сенсу: серед руїн герой фактично шукає людину. Інтермедіальне покликання на фільм «Початок» Крістофера Нолана лише розширює культурний простір, у якому кохання постає способом утримання реальності.

У творі «Моє серце давно не б'ється» ця думка набуває майже афористичної форми: життя і смерть випадкові, натомість кохання – закономірне. У поезії «Ти більше» герой перебирає різні складники людського буття, щоб зрештою визнати: «*Ти більше ніж / ніж / ніж усе це…*»[499]. А в ліриці «Волосся рікою вогнем» навіть біль виявляється прийнятною платою за близькість.

Війна, однак, не залишається за межами інтимного. У віршах «Пролети», «Там де ти панівна висота», «Йтиму крізь блокпости її губ» мілітарна лексика стає мовою любові. «Панівна висота» одночасно означає військову ціль і метафору життєвого та інтимного

[495] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 64.
[496] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 32.
[497] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 59—60.
[498] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 151.
[499] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 149.

прагнення. У поезії «Він в ЗСУ» любов і захист узагалі утворюють спільний символічний стрій: *«Він в ЗСУ вона в ТРО»*[500].

Другою екзистенційною опорою стає мистецтво. У вірші «Я набиваю стрічку “вогами”» фронтовий досвід прочитується через біографії й полотна художників. Кривцов, чиє псевдо «Далі» вже містить мистецьку алюзію, шукає своє друге «Я» в Енді Ворголі: «*Малюю трасером у небі / я Енді Воргол*»[501]. Ще ближчим виявляється Ван Гог. Порох стає його фарбами, ворожий ВОП – полотном, побратим — братом Тео, а місяць – вухом художника. Абсурдна реальність війни перекладається мовою мистецтва, яка дозволяє героєві не лише описати побачене, а й залишатися самим собою. Звідси й показова формула: «*Дивне окопів бароко / тут лиш говорять про Бога / та я думаю про Ван Гога / доброго друга мого*»[502]. Мистецтво фактично перебирає на себе частину функцій сакрального – стає джерелом внутрішнього зв’язку зі світом, який існував до війни і продовжує існувати всупереч їй.

У поетологічних творах «Поети», «Поети часто пишуть про рибу», «Війна пахне словами», «Не хочу грати», «Слухаю її нову пісню» Кривцов рефлексує вже над власним письмом. Самоіронія поєднується тут із наполяганням на праві на власний голос і відмовою від кон’юнктурності: «*я пишу як відчуваю як є як зараз як не думаю роблю як створювався світ*»[503].

Творчість у цьому контексті є не естетичною втечею від війни, а способом не дозволити їй остаточно визначити людину. Любов зберігає зв’язок з Іншим, мистецтво – зв’язок із культурою та власним «Я». Обидві сили протистоять тотальності смерті, хоча й не можуть її скасувати. А оскільки поетичне слово фіксує те, що було пережите й утрачене, творчість неминуче переходить у пам’ять.

3.4.6. Пам’ять як спосіб присутності відсутніх

Пам’ять у Кривцова не локалізована лише у свідомості людини. Нею насичений увесь світ. «*Коли падає дощ / ніхто не сміється / вода усе пам’ятає*»[504]; земля перетворюється на «*поле пам’яті всіяне*

[500] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 170.
[501] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 52.
[502] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 52.
[503] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 182.
[504] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 47.

кукурудзою суму»[505]. Таким чином, пам'ятання стає властивістю самого простору, який зберігає сліди тих, кого в ньому більше немає.

Проте для ліричного героя пам'ять не є безпечним сховищем минулого. У вірші «На полі» спогади перетворюються на мінне поле, частиною якого стає власне тіло: «*Хто збере / моє тіло / розірване / вибиратиме / наче / картоплю*»[506]. Пам'ять здатна ранити, повертати людину в травматичний досвід, стирати межу між тим, що було, і тим, що триває.

Сам герой при цьому не просто носій спогадів. Він наче продовжує існувати всередині них: «*я з вами залишуся, хлопці / запитую в соняхів / а ти нікуди й не ходив / відповідають вони*»[507]. Минуле не відходить у минуле, бо війна порушує саму лінійність часу.

Особливо виразною формою пам'ятання стає називання імен. У поезії «На голку війни» автор з натуралістичною відвертістю фіксує знищення людського тіла, але водночас твір нагадує мартиролог – послідовність коротких історій людей, чиє життя обірвала війна. Алюзія на «Гру престолів», де героїня перед сном називає тих, кому має помститися, переводиться в інший етичний регістр: «*Рахую імена тих, за кого потрібно помститися*»[508].

Саме тому найкоротше й найточніше визначення війни у Кривцова звучить: «*Коли мене запитають / що таке війна / я без роздуму відповім: / імена*»[509]. На тлі постійної загрози деперсоналізації ім'я стає способом повернути загиблому індивідуальність. Війна перетворює людей на статистику втрат; пам'ять чинить зворотну дію — знову робить їх окремими людьми.

Так формується своєрідна мапа пам'яті Кривцова. На ній є Ізюм – «*обличчя загиблої*», «*долоньки невідомого загиблого*»[510], Іловайськ із чорними соняхами, Буча з біографіями її мешканців, інші міста, дороги, поля й посадки. Географічна карта війни водночас стає антропологічною: місце запам'ятовується через людину, а людина — через місце своєї загибелі чи травми.

Пам'ять є і тягарем для того, хто вижив. У творі «Одного разу» війна постає як «*довгий клятий сон*», що почався 2014 року й не

[505] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 26—27.
[506] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 70.
[507] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 95.
[508] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 25.
[509] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 27.
[510] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 141—142.

закінчується: «*цей довгий клятий сон / холодний / наче обличчя загиблої під Ізюмом / тривав / триває / триватиме / мамо / розбуди мене*»[511]. Три часові форми — минуле, теперішнє і майбутнє – фактично зливаються. Для травмованої свідомості війна не може стати завершеним минулим.

Отже, меморіальний вимір завершує, але водночас і замикає коло художньої онтології Кривцова. Поранений світ залишає по собі поранену пам'ять; пам'ять повертає людину до зруйнованого світу. Проте саме вона не дозволяє смерті стати остаточним зникненням. Загиблі продовжують бути присутніми через імена, місця, речі, природні образи й поетичне слово. Тому пам'ятання в «Віршах з бійниці» набуває не лише психологічного, а й етичного значення — це спосіб зберегти присутність тих, кого війна фізично вилучила зі світу.

Таким чином, **у** «Віршах з бійниці» Максим Кривцов створює художню модель, у якій війна перестає бути лише подією історії й стає принципом переорганізації буття. Її онтологічний вимір розкривається через образ пораненого світу; антропологічний – через руйнування попередньої ідентичності та формування травмованого, але здатного до морального вибору «Я»; сакральний – через перебудову духовного ландшафту; часопросторовий – через формування топографії межі між життям і смертю. Любов і творчість утворюють екзистенційні способи опору руйнуванню, а пам'ять повертає загиблих у простір етичної присутності живих.

Усі ці виміри взаємопов'язані й підпорядковані спільній антропологічній логіці. Війна ранить світ і людину, втручається в сакральне й інтимне, змінює простір і час, загрожує деперсоналізацією та перетворює пам'ять на травматичний спосіб існування. Інтертекстуальні й інтермедіальні коди – біблійні, античні, літературні, живописні, кінематографічні – допомагають зіставити конкретний досвід сучасної війни з універсальними моделями переживання катастрофи, але не підпорядковують його готовій культурній схемі.

Тому художню онтологію війни Кривцова можна визначити як тотально-інфернальну антропологічну модель, у якій людина не проходить крізь пекло як тимчасовий етап шляху, а змушена існувати у світі, що сам набув інфернальних ознак. Саме тут проходить

[511] Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. С. 143.

принципова межа між двома моделями, представленими у фінальних параграфах розділу: якщо у Павла Вишебаби людина проходить крізь пекло війни, то у Максима Кривцова війна перетворює на пекло сам світ людського існування. За таких умов збереження любові, співчуття, морального вибору, творчості й пам’яті стає способом не подолати катастрофу, а залишитися людиною всередині неї.

ВИСНОВОК ДО ІІІ РОЗДІЛУ

У третьому, завершальному розділі монографії, простежено антропологічну траєкторію «історична травма ідентичності → культурне переозвучення межового досвіду → людина всередині війни → війна як руйнування людини і світу» на матеріалі сучасної української та зарубіжної літератури. Якщо в попередніх розділах йшлося про формування модерної художньо-антропологічної парадигми та її трансформації в літературі ХХ століття, то в сучасній літературі проблема людини набуває граничного загострення. Історична й онтологічна катастрофа ставить під сумнів не лише цілісність суб'єкта, а й сталість самого світу, у якому цей суб'єкт існує. Тому центральне питання розділу – «Як людина зберігає себе у світі, в якому руйнуються самі основи людського буття?» – конкретизується в різних моделях травми, межового досвіду, війни, пам'яті та особистісного самовизначення.

На матеріалі романів Орхана Памука «Мене звуть Червоний» та Олеся Ільченка «Місто з химерами» історичну травму розглянуто як травму ідентичності, що оприявлюється через постать митця. Особистісна й творча криза персонажів виявляється невіддільною від кризового самовизначення культури: імперського минулого та цивілізаційного вибору Туреччини у Памука, колоніального досвіду й пошуку культурної самототожності України в Ільченка. Запропонований концепт травмованого митця дав змогу простежити трансформацію традиційної моделі «митця – в'язня Краси» в ситуації, коли джерелом травматизації стає не лише конфлікт між естетичним і життєвим, а й сама історія. Відтак питання індивідуальної ідентичності «хто я?» розширюється до колективного «хто ми?» й водночас набуває конкретнішого змісту – «хто я в історії, яка травмувала мою культуру?». Памук і Ільченко пропонують різні варіанти відповіді: у першого захист традиції здатний перерости в замикання у власній ідентичності та руйнування моральних меж, тоді як у другого творчість стає спробою подолати травму через поєднання різних культурних і релігійних традицій. Історична травма постає, таким чином, ситуацією антропологічного вибору, у якій людина визначає своє ставлення до традиції, Іншого, культури й самої себе.

Наступний етап антропологічної траєкторії пов'язано з культурним переозвученням межового досвіду в романах Медлін

Міллер «Пісня Ахілла» і «Цирцея». Зміна наративного центру й передання права голосу персонажам, які в гомерівському епосі перебували на периферії оповіді, означає водночас зміну антропологічної оптики. Патрокл і Цирцея репрезентують дві моделі Іншого: Патрокл – маргінального суб'єкта всередині героїчного світу, Цирцея – витісненого жіночого голосу поза нормативним центром божественного й патріархального порядку. Озвучений ними межовий досвід війни, кохання, смерті, вигнання і насильства деміфологізує монументальний образ героїчного світу й висуває на перший план вразливість, тілесність, страх, самотність, співчуття, любов і відповідальність. Якщо Патрокл визначає себе через етику співучасті, любові й пам'яті про Іншого, то Цирцея проходить шлях від відчуження до автономної суб'єктності, відповідальності та свідомого вибору смертності. Відтак право на голос у романах Міллер стає правом на власну версію межового досвіду, а античний міф – культурною мовою осмислення сучасної людини.

Подальший рух антропологічної траєкторії означає усунення культурної дистанції між суб'єктом і катастрофою. У поетичних книгах Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну» та «Марґіналії» голос належить безпосередньому учасникові й свідкові російсько-української війни. Дантівський код, який у першій книзі переважно реалізується через окремі образи й алюзії, у «Марґіналіях» набуває структурно-смислового характеру. Модель катабасису, інфернальна топографія, поетика межі між живими й мертвими та позиція свідка дають змогу інтерпретувати війну як сучасне сходження в пекло – межовий досвід, що змінює ставлення людини до часу, простору, смерті, Іншого і самої себе. Водночас антропологічна модель Вишебаби не зводиться до руйнування особистості. Війна перебудовує всю систему людських зв'язків: ліричний герой постає воїном і побратимом, тим, хто вижив, і хранителем пам'яті про загиблих, сином, коханим, поетом і свідком. Індивідуальне «Я» розширюється до поколіннєвого «ми», а особистий досвід – до свідчення про колективну історичну травму. Катабасис передбачає можливість анабасису, тому проходження крізь пекло війни стає не тільки досвідом травми, а й випробуванням здатності зберегти пам'ять, любов, відповідальність і слово.

У книзі Максима Кривцова «Вірші з бійниці» антропологічна катастрофа набуває онтологічного масштабу: війна трансформує не лише людину, а й фундаментальні координати її буття – простір, час,

пам’ять, сакральне, любов, творчість. Світ постає пораненим тілом і невиліковно хворим організмом, а смерть із граничної події перетворюється на складник повсякденності. Аналогічної руйнації зазнає людське «Я»: війна спричиняє кризу самоідентифікації, загрожує деперсоналізацією, змінює систему моральних і духовних координат. Проте антропологічна катастрофа у Кривцова не означає остаточного зникнення людського. Любов і творчість стають екзистенційними формами опору руйнуванню, співчуття й солідарність – способами збереження моральної ідентичності, а пам’ять повертає загиблих у простір етичної присутності живих. Інтертекстуальні та інтермедіальні коди співвідносять конкретний досвід російсько-української війни з універсальними культурними моделями катастрофи, не позбавляючи його історичної конкретності.

Таким чином, у поезії Вишебаби і Кривцова постають взаємопов’язані, але принципово відмінні моделі людини перед онтологічною катастрофою. У Вишебаби людина проходить крізь пекло війни: дантівська модель катабасису зберігає семантику шляху, а отже, передбачає можливість внутрішнього руху й анабасису. У Кривцова війна перетворює на пекло сам світ людського існування: катастрофа вже не є лише етапом шляху, оскільки людина змушена існувати всередині реальності, де порушено самі онтологічні основи буття. Так рух від історичної травми через культурне осмислення межового досвіду до безпосереднього проживання війни приводить до образу світу, який сам стає травмованим.

Простежена в третьому розділі траєкторія засвідчує поступове скорочення дистанції між людиною і катастрофою. У Памука й Ільченка історична травма опосередковується культурною пам’яттю та мистецтвом; у Медлін Міллер межовий досвід переозвучується через культурний код античного міфу; у Вишебаби суб’єкт уже безпосередньо проходить крізь пекло сучасної війни; у Кривцова межа між людиною і катастрофою майже зникає, оскільки поранена людина стає частиною пораненого світу. Водночас на кожному етапі зберігається можливість антропологічного опору: через творчість і культурну самоідентифікацію, через право Іншого на голос, через пам’ять і свідчення, через любов, співчуття, солідарність і моральний вибір. Тому відповіддю сучасної літератури на центральне питання розділу стає не можливість уникнути травми чи повернути втрачену цілісність, а здатність залишитися людиною всередині катастрофи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

КОРПУС ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ:

1. Вишебаба П. Марґіналії. Київ : Віхола, 2026. 96 с.
2. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ : Видавництво Однієї Книги, 2022. 112 с.
3. Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 400 с.
4. Ільченко О. Місто з химерами. Київ : КОМОРА, 2019. 264 с.
5. Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. 192 с.
6. Міллер М. Пісня Ахілла [пер. Д. Тарадименко]. Харків : Віват, 2026. 387 с.
7. Міллер М. Цирцея [пер. О. Гладкого]. Харків : Віват, 2026. 400 с.
8. Памук О. Мене називають Червоним [пер. О. Кульчинського]. Харків : Фоліо, 2012. 638 с.

СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ:

9. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
10. Білявська В. Богиня з голосом смертної: Переосмислення образу Цирцеї в сучасній літературі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*, 2025. 2(105). С. 19–27. URL: https://doi.org/10.35433/philology.2(105).2025.19-27
11. Вишницька Ю. Часопросторові координати пам’яті в поезії Максима «Далі» Кривцова. *Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм*: Всеукраїнська наукова конференція. Збірник тез. Івано-Франківськ, 2025. С. 20–23. https://drive.google.com/file/d/10-8Kb-IaXcKQ_Dv4DpTtJ0AXkOuxJV07/view?usp=sharing
12. Гальчук О. Дантівський код у сучасній воєнній ліриці (на матеріалі «Марґіналій» Павла Вишебаби). *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень*» [колективна монографія]. 2026. С. 25–34. https://mega.nz/file/iuxUAQ7K#YONQQ13t8Mk38e4iTwUGbzcY39dOZQSht8AbxvCrr_0
13. Гальчук О. Людина, війна і кохання в «античних» романах Медлін Міллер: антропологія межового досвіду та трансформація гомерівського тексту. *Current issues of modern philology* [Scientific monograph]. Riga, Latvia : “Baltija Publishing, 2026. P. 55–76. http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/755
http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/755/19890/42711-1

14. Гальчук О. Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. №22. С. 15–23.

15. Гомер. Одіссея. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 400 с.

16. Деркачова О. С. Homo viator у поезії Максима «Далі» Кривцова (на матеріалі збірки «Вірші з бійниці»). *Українська література: історичний досвід і перспективи*. No 5. 2025. С. 85–97. URL: https://intranet.vspu.edu.ua/ukrlit/index.php/journal/article/view/50/46

17. Карпа Р. Роман Медлін Міллер «Цирцея» у фокусі літературної антропології. *Наукові записки БДПУ*. 2025. №25. С. 65–70. DOI https://doi.org/10.32782/2412-933X/2025-XXV-8

18. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич. Київ : Альтернативи, 1999. 392 с.

19. Лавріненко Ю. Зруб і парості. Мюнхен : Сучасність, 1971. 331 с.

20. Маліцька А. Ліричний дискурс в українській мілітарній літературі сучасності. Дис. на зд. наук. ст. док. філософії: 035 Філологія. Одеса, 2026. https://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df960352026/diss_malitska_a.pdf

21. Манойлова О. Роман Медлін Міллер «Цирцея» як ретелінг античного сюжету в сучасній літературі. *Грааль науки*. 2022. № 23. С. 329–333. URL: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.23.12.2022.52

22. Матусяк Г. Міфологічні сценарії у збірці Максима Кривцова «Вірші з бійниці». *Причорноморські філологічні студії*. 2024. No 4. С. 69–74.

23. Рябченко М. Мелодраматичний компонент у сучасній українській комбатантській прозі. https://slavpoplit-letters.pl/wp-content/uploads/2022/01/Марина-Рябченко-Мелодраматичний-компонент-у-сучасній-українській-комбатантській-прозі.pdf

24. Рябченко М. Війна як апокаліпсис: художні особливості відображення мілітарного досвіду в українській прозі про Першу світову. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. № 21. С. 89–95. https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.21.10

25. Соціокультурні ідентичності та практики. Київ : Інститут соціології Національної академії наук України, 2002. 315 с.

26. Старостенко Т. Моделювання емоціоконцептів у «Віршах з бійниці» Максима Кривцова. DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-704-8-30

27. Стріха М. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі «запізнілого націєтворення». Київ : Критика, 2003. 163 с.

28. Улюра Г. Інанно, під час підземних обрядів мовчи! Посестри. Часопис. 2024. №111. URL: https://posestry.eu/zhurnal/no-111/statya/inanno-pid-chas-pidzemnykh-obryadiv-movchy

29. Barthes R. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éd. du Seuil, 1971.

30. Broich, U., Pfister, M., Schulte-Middelich, B. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische.* 1985. Volume 35. [Fallstudien Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft]. Tйbingen: M. Niemeyer.

31. Connell R. W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. URL:https://xyonline.net/sites/xyonline.net/files/Connell%2C%20Hegemonic%20masculinity_0.pdf

32. Çeçen R. Orhan Pamuk'un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları [Orhan Pamuk's Heroes Looking for Writing in a Postmodern Labyrinth]. *Turkish Studies*, 2011. 6 (3), pp. 1811–1822. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2307. URL : https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423934097.pdf

33. Daglier Ü. Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West? *Humanitas*, 2012. XXV, 1–2, pp. 146–167. URL : http://www.nhinet.org/daglier25-1.pdf

34. *Daily News*. Eco and Pamuk discuss being a novelist. 2013. April 10. URL : https://www.hurriyetdailynews.com/eco-and-pamuk-discuss-being-a-novelist-44612

35. Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Taylor&Francis, 1992.

36. Fischer M. J. Madeline Miller and the Midcult: Rewriting Classical Myth for Contemporary Audiences. *Thersites*, 2024. 19. URL: https://doi.org/10.34679/thersites.vol19.297

37. Goff B. Do We Have a New Song Yet? The New Wave of Women's Novels and the Homeric Tradition. *Humanities*. 2022. 11 : 49. URL : https://www.semanticscholar.org/reader/f311b0098d7d0e59fac85ee933cf8d96b1dd9cf8

38. Granofsky R. The trauma novel: contemporary symbolic depictions of collective disaster. New York: Peter Lang, 1995.

39. Halchuk O. «An Artist with Trauma» in Search of Identity: The Postmodernist Options in Ukrainian and Turkish Literatures. *Respectus Philologicus*, 2023. 44(49). P. 80–92. URL : https://www.journals.vu.lt/respectus-philologicus/article/view/29714/31985

40. Murray K. Library and scriptorium in Eco's *The name of the Rose*. Libraries in Literature. Oxford University Press, 2022. pp. 209–219. https://doi.org/10.1093/oso/9780192855732.003.0014. URL : https://academic.oup.com/book/44017/chapter-abstract/371872524?redirectedFrom=fulltext

41. Nishevita J. M. Historicizing Fiction / *Fictionalizing History: Representation in Select Novels of Umberto Eco and Orhan Pamuk*. Hardcover – Cambridge Scholars Publishing, 2014.

42. O'Hara M. Circe and the Necessity of the Female Voice. *Parnassus: Classical Journal*, 2022. 9. Article 10. URL: https://crossworks.holycross.edu/parnassus-j/vol9/iss1/10

43. Pamuk O. *Others Colours: Essays and A Story*. Faber&Faber, 2007.

44. Quignard P. *Sex and Terror*. Kolkata: Seagull Books, 2011.

45. Song Yet. Women Writing Homer Today. *Humanities*, 2022. 11(2), Article 49. URL: https://doi.org/10.3390/h11020049

46. Spacciante V. Circe, the Female Hero: First-Person Narrative and Power in Madeline Miller's *Circe*. *Classical Receptions Journal*, 2024. 16(4), pp. 405–418. URL: https://doi.org/10.1093/crj/clae011

47. Struzziero M. A. A New Voice for an Ancient Story: Narrative Perspective and Transfocalization in Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Anglica: An International Journal of English Studies*, 2022. 31(2), pp. 45–60. URL: https://doi.org/10.7311/0860-5734.30.1.09

48. Svelstad P. E. Adaptations of Masculinity: Queer Readings of Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Adaptation*, 2024. 17(2), pp. 301–319. URL: https://doi.org/10.1093/adaptation/apae014

49. Stocks C. Acts of cultural identification: Tim O'Brien's *July, July*. *European Journal of American Culture*, 2007. 25 (3), pp. 173–188. https://doi.org/10.1386/ejac.25.3.173_1. URL : https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/ejac.25.3.173_1

50. Tamba M. C. Reinterpreting Heroism: A Queer Lens on Madeline Miller's *The Song of Achilles*. *Journal of English Language and Education*, 2025. 10, pp. 109–116. URL: https://doi.org/10.31004/jele.v10i6.1116

51. Tal K. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

52. Todd J. The Naive and the Sentimental Novelist by Orhan Pamuk and Confessions of a Young Novelist by Umberto Eco [review]. *The Guardian*. 2011. Sat. 12 Mart. URL : https://www.theguardian.com/books/2011/mar/12/orhan-pamuk-umberto-eco-review

53. Wertheimer E., Casper M. J. Within Trauma. An Introduction. In: *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life*. NYU Press, 2016. Pp. 1–16. URL : https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85021423599&origin=inward&txGid=2fc444bd9247dca4b951de79ce8bb792

54. Yaprak T. *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları [Reflections of Postmodernism in Orhan Pamuk's Novels]*. Adıyaman University Repository. 2012. URL : http://dspace.adiyaman.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12414/1785

ВИСНОВКИ

Питання про людину належить до тих фундаментальних питань літератури, які, не втрачаючи своєї актуальності, змінюють форми художньої постановки й способи осмислення відповідно до історичного та культурного досвіду. Література не лише відтворює людину певної епохи, а й моделює можливі форми людського існування, випробовує їх у ситуаціях вибору, конфлікту, втрати, зустрічі з Іншим, історичної травми й екзистенційної межі. Саме ця здатність художнього тексту перетворювати людське існування на предмет особливого пізнання зумовила формування літературної антропології як одного з напрямів сучасного літературознавства.

Проведене дослідження підтвердило продуктивність такого розуміння художньої літератури як форми антропологічного самопізнання людини. Компаративне прочитання різночасових і різнонаціональних текстів засвідчує: змінюються історичні обставини, культурні коди, моделі суб'єктності, але література знову повертає людину до фундаментальних питань про власну тотожність, свободу, відповідальність, ставлення до Іншого, досвід втрати, смерті й катастрофи. Література не дає остаточної відповіді на питання, що таке людина, але зберігає історію відповідей, які людина давала про себе.

Компаративний аналіз художніх текстів від античності до сучасності підтвердив продуктивність понять «художня антропологія», «художньо-антропологічна парадигма», «модель людини» та «антропологічна траєкторія» як взаємопов'язаних, але не тотожних інструментів дослідження. Художня антропологія уможливлює розгляд літератури як простору моделювання людини; художньо-антропологічна парадигма – окреслювати відносно цілісні історико-культурні системи уявлень про неї; модель людини – виявляти конкретні авторські й текстуальні конфігурації суб'єктності; антропологічна траєкторія – простежувати напрями їхніх трансформацій у діахронічному та типологічному вимірах.

Особливо продуктивним виявилося поняття антропологічної траєкторії, оскільки воно дозволяє зіставляти тексти, між якими немає безпосередніх контактно-генетичних зв'язків, але існує спорідненість антропологічних питань. У такій перспективі Гомер може вступати в діалог із сучасною літературою, Бомарше – з Квіткою-Основ'яненком, Франко – зі Стефаником, Стейнбек – із

Галиною Пагутяк, а античний міф – із романами Медлін Міллер. Ідеться не про нівелювання історичних і національних відмінностей, а про виявлення тривалості самого художнього запиту про людину. Антропологічна траєкторія – це не історія того, як людина в літературі «ставала кращою» чи «складнішою», а історія того, як змінювалися питання, які вона ставила про себе.

Аналіз моделей індивідуальної та колективної ідентичності засвідчив, що одним із вихідних механізмів художнього моделювання людини є встановлення її тотожності через співвідношення особистого і того, що визначає спільноту. В «Одіссеї» Гомера ідентичність відновлюється через ім'я, пам'ять, тіло, впізнавання, повернення до власного простору; у «Царі Едіпі» Софокла самопізнання набуває трагічного характеру, оскільки здобуте знання руйнує попередню тотожність; в «Енеїді» Вергілія індивідуальне «Я» підпорядковується перспективі майбутнього колективного «ми». Так уже антична література пропонує різні відповіді на фундаментальні питання «хто я?» і «хто ми?»: ідентичність може бути відновленою, трагічно відкритою або спроєктованою в майбутнє спільноти.

У подальшому розвитку літератури ідентичність дедалі менше постає як даність і дедалі більше як проблема вибору, позиції та самовизначення. Фігаро Бомарше і Скорик Квітки-Основ'яненка репрезентують різні способи визначення себе щодо соціального порядку, тоді як у Франка, Стефаника, Коцюбинського та Голсуорсі сама можливість цілісного «Я» стає проблематичною. Ідентичність у літературі – це не лише відповідь людини на питання «хто я?», а й історично змінний спосіб витримати наслідки цієї відповіді.

Простеження трансформації художньої моделі суб'єкта в ситуаціях екзистенційного випробування засвідчило поступове переміщення антропологічного акценту з визначення людиною власної тотожності на перевірку здатності її зберегти. Уже «Король Лір» Шекспіра демонструє, що руйнування соціальних ролей, статусу, влади й родинних зв'язків перетворює випробування героя на радикальну перевірку самого людського. Відтак екзистенційна ситуація в літературі функціонує як своєрідний антропологічний експеримент: позбавляючи героя звичних опор, художній текст виявляє те, що залишається після їхньої втрати.

У літературі кінця XIX–XX століть ця тенденція поглиблюється. Голод і спрага в поезії Рембо, Тичини, Рильського та Зерова перестають бути лише фізіологічними станами й набувають значення

маркерів духовного, екзистенційного і творчого досвіду. Постать Війона у Стівенсона і Домонтовича стає способом перевірки співвідношення творчої свободи та моральної відповідальності. У Манна і Лагерквіста випробуванню піддається вже не лише окрема особистість, а і здатність спільноти розпізнавати межу між людським і нелюдським. Межова ситуація не створює людину заново – вона робить видимим те, що за звичайних обставин могло залишатися прихованим. Тому питання «хто я?» закономірно трансформується в «ким я залишаюся, коли втрачаю те, через що звик визначати себе?»

Аналіз травми, Іншості, тілесності, пам'яті, смерті, відповідальності та межового досвіду показав їхню системну взаємопов'язаність у художній антропології. Тіло в досліджених текстах є не пасивним носієм суб'єктності, а способом переживання світу; пам'ять не лише сховищем минулого, а й механізмом збереження/відновлення тотожності; травма не тільки наслідком пережитої події, а радше порушенням зв'язку людини із собою і світом; а смерть – радикальним горизонтом перевірки його сенсу.

Особливе місце посідає проблема Іншого. У творах Стейнбека і Галини Пагутяк інакшість персонажів маркується тілесною вразливістю, хворобою, самотністю, відчуженням, втратою дому й неможливістю повноцінного включення у спільноту. Водночас саме ставлення спільноти до такої відмінності перетворює інакшість на реляційний досвід Іншості: Інший постає не лише як той, хто не відповідає усталеній нормі, а як той, щодо кого спільнота визначає власні межі прийняття і відчуження. Тому антропологічний зміст таких ситуацій полягає не лише в досвіді самого Іншого. Його присутність стає випробуванням і для спільноти, яка через ставлення до нього виявляє міру власної людяності. Звідси випливає важливий для художньої антропології висновок: людське виявляється не тільки в самовизначенні «Я», а й у здатності цього «Я» визнати право на існування іншого способу бути людиною.

Дослідження ролі культурних та інтертекстуальних кодів підтвердило, що художня модель людини формується у діалозі з культурною пам'яттю. Античні, біблійні, дантівські та інші традиційні моделі функціонують у літературі як своєрідна антропологічна пам'ять культури: повертаючись до них, новий текст не просто актуалізує відомий сюжет чи образ, а перевіряє успадковану модель людини новим історичним досвідом.

Показовими в цьому сенсі є романи Медлін Міллер, де античний міф переозвучується через сучасне бачення тілесності, гендеру, Іншості, свободи й особистого вибору; твори Ільченка та Памука, де культурний код стає способом осмислення людини у просторі історичної пам'яті; поезія Павла Вишебаби, у якій дантівський інтертекст включається в художнє осмислення сучасної війни. Інтертекст у такій перспективі є не лише пам'яттю тексту про інші тексти, а й пам'яттю людини про попередні способи осмислення самої себе. Культурний код забезпечує історичну тяглість антропологічних питань, тоді як його трансформація фіксує зміну можливих відповідей.

Аналіз сучасної літератури про російсько-українську війну засвідчив формування особливої антропологічної моделі – людини всередині катастрофи. У поетичних книгах Вишебаби та Кривцова війна постає не тільки історичною подією чи тематичним комплексом, а середовищем існування, яке змінює фундаментальні координати людського буття: простір, час, тіло, пам'ять, любов, смерть, сакральне, мову й саму можливість уявляти майбутнє.

У «Віршах з бійниці» Кривцова особливо виразною є онтологізація війни: вона втручається не в окрему сферу людського життя, а в сам спосіб існування людини і світу. У поезії Вишебаби культурна пам'ять та інтертекстуальні коди стають одним із засобів осмислення досвіду, для якого усталених мовних форм часто виявляється недостатньо. Війна в сучасній літературі – це випробування людини катастрофою і самого поняття «людське». Якщо в попередніх історико-літературних моделях герой переважно шукав своє місце у світі, то людина війни опиняється перед необхідністю зберегти людське тоді, коли руйнується сам світ як простір людського існування. Тому антропологія війни є водночас антропологією втрати і антропологією опору втраті. Якщо катастрофа випробовує межі людського, то опір катастрофі перетворюється на спосіб ці межі відстояти.

Компаративний і діахронічний аналіз дозволив окреслити загальну логіку трансформації художніх уявлень про людину як рух «ідентичність → самовизначення → екзистенційне випробування → криза суб'єктності → травма → людина всередині катастрофи → збереження людського». Ця послідовність не означає лінійної еволюції літератури або поступової заміни однієї моделі людини іншою. Попередні моделі не зникають: вони повертаються,

трансформуються, вступають у нові взаємодії й набувають іншого змісту в нових історичних обставинах.

Водночас проведений аналіз дає підстави говорити про зміну домінантного антропологічного питання. Якщо антична модель значною мірою формується навколо «хто я?» / «хто ми?», література наступних епох дедалі наполегливіше випробовує здатність суб'єкта визначати себе у взаємодії з Іншим і соціумом, модерна й модерністська література проблематизує цілісність самого «Я», а література XX–XXI століть ставить людину перед травмою, історичною та онтологічною катастрофою. Цей наскрізний рух втілений у зміні питань: «хто я?» і «ким я залишаюся в ситуації випробування?» на «як бути людиною всередині катастрофи?»

У цьому русі особливою стає категорія збереження людського. Вона не означає повернення до певної незмінної гуманістичної сутності. Навпаки, досліджені твори демонструють, що людське щоразу визначається через вибір, відповідальність, ставлення до Іншого, пам'ять, здатність до співчуття, опір насильству й збереження смислу в ситуації його руйнування. Людське постає не так властивістю, як можливістю, яку вона щоразу має підтвердити.

Таким чином, запропоноване компаративне прочитання дає змогу розглядати історію літератури як відкриту історію художнього самопізнання людини. Від Одіссея, який повертає власне ім'я і власний дім, та Едіпа, для якого пізнання себе стає катастрофою, від Ліра, який втрачає королівство, щоб опинитися перед питанням про людину без зовнішніх атрибутів влади, – до героїв і ліричних суб'єктів сучасної літератури, які намагаються зберегти людське всередині війни, змінюються форми випробувань, але не зникає сама потреба визначити межі людського.

Саме тому назва монографії «Людина як світ і світ як людина» набуває у фіналі дослідження додаткового значення. Література моделює людину як світ пам'яті, тілесності, ідентичності, стосунків, страхів, втрат і можливостей. Водночас великий історичний світ щоразу відкривається через конкретний людський досвід. Катастрофа світу стає катастрофою людини, але й збереження людиною власної людяності виявляється одним зі способів протистояти руйнуванню світу. Світ випробовує людину, але саме вона надає світові людського виміру.

SUMMARY

The question of the human belongs among the fundamental questions of literature: without losing its relevance, it changes the forms of its artistic articulation and the modes of its interpretation in response to historical and cultural experience. Literature not only represents the human being of a particular epoch but also models possible forms of human existence, testing them in situations of choice and conflict, loss and self-discovery, encounters with the Other, historical trauma, and existential limit. Across literary periods, the human being is defined through name and origin, belonging and memory, body and consciousness, freedom and responsibility, relations with the Other and the community, and experiences of trauma and death. It is precisely this capacity of the literary text to transform human existence into an object of a distinctive form of knowledge that defines the literary-anthropological perspective of the present study.

The emergence of literary anthropology is associated with the broader anthropological and cultural turns in the humanities during the second half of the twentieth century. The works of Fernando Poyatos, Wolfgang Iser, Doris Bachmann-Medick, Nigel Rapport, and other scholars developed different approaches to understanding literature as a source of anthropological knowledge, a form of cultural representation, and a distinctive mode of imaginatively modelling human possibilities. Despite differences in their theoretical premises, these approaches share an interest in literature as a domain in which historically and culturally conditioned conceptions of the human are not simply represented but actively produced, tested, and transformed.

In Ukrainian literary studies, the anthropological approach is represented by the theoretical, terminological, and methodological studies of Stefania Andrusiv, Roman Hromiak, Ihor Papusha, Liudmyla Anisimova, Liudmyla Arkhypova, and Yaroslav Polishchuk; by Mykhailo Hnatiuk's examination of the anthropological foundations of the Ukrainian literary-theoretical tradition; by studies of specific artistic models of the human, including those by Viktoriia Zenhva; and by Olena Haleta's works, in which literature is approached as a cultural practice through which individual and collective experience is formed and disseminated. The present monograph continues this tradition while shifting the emphasis towards a comparative and diachronic examination

of transformations in models of the human and of anthropological trajectories linking texts from different periods and national literatures.

The aim of the monograph is to trace the formation and transformations of the artistic-anthropological paradigm in Ukrainian and other national literatures, identifying the principal models of the human and the anthropological trajectories of their transformation from antiquity to contemporary literature. To achieve this aim, the study tests the analytical productivity of its key concepts; traces the emergence of models of individual and collective identity and mechanisms of human self-definition; examines transformations of the subject in situations of existential trial; analyses literary modes of conceptualising trauma, Otherness, corporeality, memory, death, responsibility, and liminal experience; determines the role of cultural and intertextual codes in modelling the human; examines anthropological models of war in contemporary Ukrainian literature; and, on the basis of comparative analysis, establishes the general logic underlying transformations in literary conceptions of the human.

The monograph's methodological foundation is a literary-anthropological approach combined with comparative, hermeneutic, intertextual, psychoanalytic, and cultural approaches, as well as the practice of close reading. The anthropological perspective performs an integrative function: different methodological strategies are subordinated to the central question of the literary modes through which the human is conceptualised. The comparative principle is not limited to establishing genetic and contact-based relations. Typological comparison makes it possible to identify related artistic-anthropological models in texts from different national literatures; diachronic reading allows transformations of anthropological models and cultural codes to be traced; and analysis of an intra-national tradition reveals transformations of the model of the human within a single culture.

The corpus of the study has been formed not according to the principle of representative coverage of the history of world literature, but according to a problem-oriented and typological principle. The works selected for analysis are those in which a particular anthropological problem acquires an especially distinctive artistic form while simultaneously entering into productive dialogue with other texts and cultural traditions. Canonical works of antiquity, the Renaissance, the Enlightenment, realism, and modernism therefore coexist in the study with contemporary novels and poetry of the Russo-Ukrainian War. The

juxtaposition of chronologically distant texts is not intended to erase their historical and cultural specificity. On the contrary, it makes it possible to identify both the continuity of fundamental anthropological questions and the historical variability of the answers literature offers to them. This chronological diversity thus allows the study to trace not literary history as such, but the changing questions that literature asks about the human.

The monograph specifies several interrelated concepts. Literary anthropology is understood as a system of artistic conceptions of the human, the modes and forms of human existence, self-definition, and interaction with the world and the Other, realised through images, motifs, conflicts, plot situations, narrative strategies, and cultural codes. The artistic-anthropological paradigm denotes a relatively coherent system of conceptions of the human characteristic of a particular historical and cultural context and realised through a complex of artistic models, problems, and modes of representing the subject. The model of the human is understood as a specific textual or authorial configuration of conceptions of the subject, formed through the relations between the self and the Other, the individual and the community, the human being and history, body and consciousness, freedom and determination, life and death.

The study introduces anthropological trajectory as a working concept denoting a direction in the transformation of a model of the human that can be traced within an individual work, an author's oeuvre, typologically compared texts, or a historical-literary sequence. The concept does not imply a linear "evolution" of conceptions of the human; rather, it registers changes in dominant anthropological questions and in the literary modes of responding to them, thereby combining diachronic and typological principles of analysis. It is particularly productive for comparing texts between which there may be no direct genetic or contact-based relationship, but which nevertheless reveal affinities in how they pose questions about identity, the Other, corporeality, trauma, responsibility, or the limits of the human. An anthropological trajectory is not the history of how the human being in literature became "better" or "more complex", but the history of how the questions human beings asked about themselves changed.

The study's scholarly novelty lies in its comprehensive comparative model for reading Ukrainian and other national literatures through the prism of anthropological trajectories. Literary material from different periods and national traditions is systematised not only according to

historical-literary criteria but primarily according to a problem-oriented anthropological principle. Texts are brought together within a shared conceptual field not necessarily because of direct contacts or reception, but because of typological affinities in the ways they artistically formulate anthropological problems. The concept of the "anthropological trajectory" is tested as an instrument of comparative and diachronic analysis; the study also specifies the models of the traumatised artist, the Other as a subject of liminal experience, the human being at war, and the human being within ontological catastrophe.

The central proposition of the monograph is that one of the defining tendencies in the transformation of the model of the human can be understood as a progressive intensification of situations in which the human being is put to the test: from a relatively coherent subject capable of defining itself through identity and belonging to a community, through self-definition in interaction with the Other, existential trial, and the crisis of subjectivity, to the traumatised human being who experiences the collapse of familiar social, historical, and ultimately ontological coordinates of existence. Accordingly, the central anthropological question of literature changes from "Who am I?" / "Who are we?", through "Who do I remain in a situation of trial?", to "How can one remain human within catastrophe?" The overarching anthropological trajectory of the monograph may therefore be represented as identity → self-definition → existential trial → crisis of subjectivity → trauma → the human being within catastrophe → preservation of the human.

Chapter One: The Formation of the Modern Artistic-Anthropological Paradigm

The first chapter traces the genealogy of the modern conception of the human: from ancient models of individual and collective identity, through the crisis of anthropological order and self-definition in interaction with the Other and the social world, to the existential limit and the crisis of subjectivity. The movement from Homer, Sophocles, and Virgil through Shakespeare, Beaumarchais, and Hryhorii Kvitka-Osnovianenko to Ivan Franko, Vasyl Stefanyk, Mykhailo Kotsiubynsky, and John Galsworthy follows not merely a chronological but above all an anthropological logic. Each successive group of texts introduces a new degree of complexity into the literary understanding of the human: identity is first established and recognised, then tested by catastrophe and social relations, and finally problematised from within.

The analysis of Homer's *Odyssey*, Sophocles' *Oedipus Rex*, and Virgil's *Aeneid* demonstrates that ancient literature establishes a basic anthropological "vocabulary": the individual and collective self, name, origin, memory, body, genealogy, community, space, responsibility, the familiar and the foreign. At the same time, the three works propose substantially different models of identity.

In the *Odyssey*, identity can be lost, concealed, tested, and ultimately restored. Odysseus' return is therefore not only a geographical homecoming but also a process of recovering his place within a network of names, memories, relationships, and social roles. Recognition becomes one of the central anthropological mechanisms of the poem: the hero must both recognise and be recognised. His identity requires confirmation through memory, body, action, and the restoration of relations with his own household and community. The return to Ithaca is consequently also a return to the self.

Sophocles' *Oedipus Rex* offers an inverse model. Here self-knowledge does not restore identity but destroys the form in which it had previously been experienced. Oedipus answers the question "Who am I?" only to discover that the answer renders his former social, familial, and moral self-understanding impossible. Knowledge becomes catastrophic because the discovery of identity simultaneously reveals the radical incompatibility between the subject's conception of himself and the truth of his past. The tragedy thus demonstrates that self-knowledge is not necessarily a path towards wholeness: it may also become the experience through which wholeness collapses.

In Virgil's *Aeneid*, the individual self is inseparable from the collective future. Aeneas' identity is defined not simply through personal memory or individual desire but through responsibility for a community that does not yet fully exist. His model of the human therefore introduces a different relation between the individual and history: personal existence acquires meaning through participation in a collective destiny. If Homer foregrounds the restoration of individual identity and Sophocles its tragic discovery, Virgil projects identity towards the future of the community.

The ancient texts thus already demonstrate that identity cannot be reduced to a single model. It may be restored, catastrophically discovered, or subordinated to the construction of a collective "we". The distinction between individual and collective identity becomes one of the starting points for the subsequent anthropological trajectory of the monograph.

In Shakespeare's *King Lear*, the problem shifts from establishing identity to testing the system of external supports through which identity has been maintained. Lear initially understands himself through kingship, paternal authority, possession, hierarchy, and ritualised declarations of loyalty. Once these supports collapse, the protagonist is forced to confront the question of what remains when social status, political power, family structures, and habitual forms of recognition no longer guarantee the coherence of the self.

The anthropological catastrophe of *King Lear* develops as a chain reaction: an error of self-knowledge becomes an error of the father and the monarch; the disintegration of the family contributes to the delegitimisation of power; political disorder turns into civil conflict and war; and the collapse of social hierarchy reveals the fragility of the civilisational order itself. The tragedy thus transforms a personal mistake into an anthropological experiment of extraordinary scope. The king must lose the external attributes through which he understood himself before he can encounter the human being beneath the role. A liminal situation does not create the human being anew; it makes visible what under ordinary circumstances might have remained concealed. The Shakespearean question may therefore be formulated as: "Who am I when the order that defined me collapses?"

The works of Beaumarchais and Hryhorii Kvitka-Osnovianenko mark another transformation. Identity increasingly appears not as a given, inherited status, or mere belonging but as a position and an act of self-definition. Figaro and Skoryk reflect upon their place in the social world and define themselves in relation to hierarchy, authority, the Other, and established social conventions. Their difference matters: similar anthropological problems take distinct forms within French and Ukrainian cultural contexts. Yet in both cases the literary character no longer merely occupies a place assigned by the social order; he interprets, evaluates, and in different ways contests or negotiates that place. The question of identity therefore moves towards the problem of agency: to know who one is increasingly means deciding how one positions oneself in relation to the world.

The short prose of Ivan Franko and Vasyl Stefanyk reveals a further movement from psychological realism towards existential anthropology. The comparison focuses particularly on the categories of voice and silence, threshold and limit, guilt and responsibility. In Franko, silence is often socially and psychologically motivated and remains connected with

circumstances that can, at least theoretically, be interpreted through causal relations. His characters exist at thresholds – social, moral, psychological – where the possibility of choice has not yet entirely disappeared.

In Stefanyk, the same anthropological categories become more radical. Silence tends towards "existential inexpressibility": experience reaches a point at which language itself becomes inadequate. Franko's "anthropology of the threshold" is transformed into Stefanyk's "anthropology of the existential limit", where the character confronts experiences that cannot be resolved simply by changing social circumstances. The comparison therefore reveals not a rupture between the two writers but a transformation within the Ukrainian literary tradition: psychological and social determination is intensified into an existential question about the possibilities and limits of human endurance.

The works of Mykhailo Kotsiubynsky and John Galsworthy bring the first chapter to the crisis of coherent subjectivity. Experience, memory, trauma, aesthetic perception, and the instability of consciousness problematise the idea of the self as transparent and internally unified. The subject is no longer simply required to identify itself or define its position towards society; it encounters the instability of its own inner world. Thus, the trajectory of the first chapter leads from models in which identity can still be recognised, restored, or socially articulated to a model in which the very possibility of inner coherence becomes problematic.

The genealogy of the modern conception of the human therefore unfolds from the ancient "Who am I?" / "Who are we?", through Shakespeare's "Who am I when the order that defined me collapses?" and the Enlightenment question "How do I define myself in relation to the Other and the social world?", to the modern questions "What happens to the human being at the existential limit?" and "Is the self coherent?" The chapter demonstrates that modern subjectivity emerges not simply through the expansion of individual freedom but through an increasing awareness of the instability of the foundations upon which identity depends.

Chapter Two: The Anthropology of Trial in the Literature of the Late Nineteenth and Twentieth Centuries

Whereas the first chapter focuses on the formation and gradual crisis of the subject through questions of identity and self-definition, the second foregrounds another question: "Who do I remain in a situation of trial?" The organisation of the chapter is therefore determined less by chronology than by an anthropological sequence: liminal bodily-existential trial → moral and creative self-definition → the trial of Otherness → the trial of

evil and power. This movement leads from individual bodily and existential experience towards relational models of the human and finally towards an anthropological diagnosis of society and civilisation.

The poetry of Arthur Rimbaud, Pavlo Tychyna, Maksym Rylsky, and Mykola Zerov is examined through the "gastronomic code", particularly the motifs of hunger and thirst. These motifs demonstrate the importance of corporeality for literary anthropology. Hunger and thirst are initially rooted in bodily experience, yet literary texts transform them into signs of existential deprivation, spiritual longing, intellectual need, and creative desire. The body becomes not merely the material shell of the subject but one of the primary means through which the human being experiences and interprets the world.

The comparison also reveals differences between poetic traditions and individual artistic strategies. Physical lack can become a metaphor for the insufficiency of reality, a sign of the desire for transcendence, or an expression of the artist's relationship with culture and creativity. In this sense, the gastronomic code allows bodily experience to open onto questions of subjectivity and artistic existence. The body does not merely suffer experience; it becomes one of the languages through which experience acquires meaning.

A different dimension of trial emerges through the figure of François Villon in the works of Robert Louis Stevenson and Viktor Domontovych. Villon functions as more than a biographical figure: he becomes a cultural model through which the relationship between artistic freedom, moral responsibility, biography, and myth can be reconsidered. Stevenson foregrounds the contradiction between creative talent and moral character, placing the poet within a situation of ethical trial. The question concerns not the value of art alone but whether artistic exceptionality can suspend ordinary moral responsibility.

Domontovych approaches Villon differently. Here the medieval poet becomes a cultural code of an epochal rupture and an instrument for reflecting on the history of culture, the instability of identity, the mechanisms of self-construction at a moment of intellectual and historical change. The comparison between Stevenson and Domontovych therefore reveals two anthropological models of the artist: the artist as a morally tested individual and the artist as a self-constructing subject within a changing cultural paradigm. In both cases, creativity does not remove the individual from the sphere of responsibility; rather, it makes the relationship between freedom and responsibility especially visible.

The problem of the Other constitutes the next stage of the chapter. In the works of John Steinbeck and Halyna Pahutiak, the Other appears as a character who does not conform to normative conceptions of the human. Corporeal vulnerability, illness, loneliness, social exclusion, the loss or absence of home, naming, dream, and death become important markers of Otherness. Yet the central anthropological question is not limited to the experience of the marginalised character.

Otherness functions as a double test: it tests both the human being who experiences exclusion and the community that encounters difference. A society defines itself not only through the values it declares but also through the ways it treats those who fail to correspond to its normative model. The presence of the Other is a test not only for the person who is regarded as alien, but also for the community, which defines the limits of its own humanity through its attitude towards that person. The anthropological perspective therefore shifts from the isolated self to relational existence: the question "Who am I?" becomes inseparable from "Who am I in relation to someone who is not like me?"

This movement towards the diagnosis of the community culminates in Pär Lagerkvist's *The Hangman* and Thomas Mann's *Mario and the Magician*. Here the boundary between the human and the inhuman is no longer tested primarily through individual suffering but through collective susceptibility to violence, manipulation, humiliation, and power.

In Mann, the crowd gradually becomes involved in a spectacle of submission. The mechanisms of manipulation reveal how easily individual autonomy can be surrendered when domination is transformed into performance and coercion is normalised as entertainment. In Lagerkvist, evil is increasingly internalised: the problem is not simply the existence of an external embodiment of violence but the erosion of the moral immunity that would enable individuals and communities to recognise and resist it. The distinction between human and inhuman thus becomes unstable not because the two cease to differ, but because society loses the capacity or willingness to defend the boundary between them.

The second chapter therefore expands the notion of anthropological trial. What begins as bodily and existential vulnerability develops into moral and creative self-definition, then into a test of the relationship with the Other, and finally into a test of civilisation itself. The more radical the trial becomes, the less sufficient it is to ask only what happens to an individual; literature increasingly asks what happens to a community that permits the destruction of the human in another person.

This trajectory also demonstrates the changing role of responsibility. At the level of the individual subject, responsibility is connected with choice and self-definition; in relation to the Other, it becomes an ethical criterion of recognising another person's humanity; in situations of collective manipulation and violence, it becomes a measure of society's capacity to resist dehumanisation. Thus, the question of the human moves from self-identification towards the preservation of the human under conditions threatening the physical, moral, and spiritual integrity of both individual and community.

Chapter Three: The Human Being Confronted with Historical and Ontological Catastrophe in Contemporary Literature

In the third chapter, the situation of trial assumes its most radical form. The anthropological trajectory historical trauma of identity → cultural revoicing of liminal experience → the human being within war → war as the destruction of the human and the world marks a movement from the mediated interpretation of trauma through memory and cultural codes towards the immediate literary experience of war. The central question becomes: "How does a human being preserve the self in a world in which the very foundations of human existence are collapsing?"

The works of Orhan Pamuk and Oles Ilchenko are analysed as literary models in which historical trauma is mediated through art and memory. Pamuk's engagement with the imperial past and Ilchenko's representation of colonial experience intersect with questions of national, religious, cultural, aesthetic, and civilisational identity. In both cases, history is not merely a background against which individual lives unfold. It penetrates the subject's self-understanding and becomes part of the structure of identity.

The figure of the traumatised artist is particularly significant in this context. Artistic consciousness preserves cultural memory but simultaneously experiences its fractures. The artist becomes a point at which individual biography and collective history intersect. Historical trauma therefore exists not only as an event belonging to the past but as an active factor in contemporary self-definition. The question "Who am I?" is complicated by another: "Who am I within a history that has traumatised my culture?" Identity can no longer be separated from the inherited memory of violence, loss, imperial domination, or cultural displacement.

Memory consequently performs an ambivalent anthropological function. It preserves continuity and protects identity from erasure, yet it can also transmit trauma and make the past an unresolved component of

the present. Literature becomes one of the spaces in which this ambivalence can be articulated. To remember is not always to overcome trauma, but without memory the subject risks losing the very continuity through which trauma can be recognised as its own history.

Madeline Miller's *The Song of Achilles* and *Circe* represent another form of engagement with liminal experience: the revoicing of canonical cultural codes through perspectives marginalised by the traditional heroic narrative. The ancient material is not merely retold for a contemporary audience. The change in narrative centre transforms the anthropological meaning of the inherited story.

War, death, love, exile, corporeality, vulnerability, and violence are reinterpreted from the perspectives of figures whose experience remained secondary within the heroic model. The heroic body is revealed as vulnerable; glory is confronted with mortality; the grand narrative of war is supplemented by the private experience of loss; and the figure traditionally defined as peripheral or Other acquires the right to narrate. The transformation of the ancient code thus entails a transformation of the model of the human itself.

Such rewriting demonstrates that cultural memory is not static. Canonical texts continue to participate in contemporary anthropological reflection precisely because they can be reread from new positions. From this perspective, intertextuality is not merely a text's memory of other texts, but also humanity's memory of earlier ways of understanding itself. Revoicing the canon becomes a way of asking which forms of human experience were previously excluded from the dominant model and how their inclusion changes the meaning of the human.

The poetry of Pavlo Vyshebaba and Maksym Kryvtsov brings the anthropological trajectory into the immediate reality of the Russo-Ukrainian War. Here war is not a historical memory or a culturally mediated catastrophe but an environment of everyday existence. It transforms the relationship between body and space, life and death, present and future, private memory and collective history.

In Vyshebaba's poetry, the human being passes through the hell of war. The Dantean cultural code provides one of the means of articulating an experience for which ordinary language and familiar structures of meaning prove insufficient. The movement through hell becomes a model of passage through a liminal state and a search for ways to preserve the self. Cultural memory does not distance the contemporary experience of

war; instead, it provides a language through which its extremity can be understood.

In Kryvtsov's *Poems from the Loophole*, the transformation is even more radical: the human being does not simply pass through hell – war turns the world itself into hell. The catastrophe encompasses space and time, body and memory, the sacred and love, everyday existence and human identity. The ordinary coordinates through which reality was previously experienced are altered by the permanent proximity of death. War therefore ceases to be merely one sphere of human experience and becomes a force that restructures the ontology of existence itself.

This distinction between the models found in Vyshebaba and Kryvtsov is significant. In the first, the cultural model of passage through hell retains the possibility of movement and, implicitly, of emergence from the liminal experience. In the second, there is no secure external position from which catastrophe can be observed: the world itself has become the space of catastrophe. The anthropological model of war thus becomes ontological, since what is threatened is not only the individual subject but the very coordinates within which human existence can be imagined.

At the same time, contemporary Ukrainian war poetry does not reduce the human being to victimhood. Love, memory, solidarity, cultural continuity, responsibility, and the preservation of language and meaning become forms of resistance to the destruction produced by war. The anthropology of war is simultaneously an anthropology of loss and an anthropology of resistance to loss. If catastrophe tests the limits of the human, resistance to catastrophe becomes a means of defending those limits.

The third chapter therefore radicalises the anthropological question developed throughout the monograph. Identity is no longer tested only by social hierarchy, existential crisis, the encounter with the Other, or historical trauma. It is tested by a catastrophe that threatens the material and symbolic conditions of human existence. The question "Who am I?" remains present, but it is now inseparable from the question of whether the human can be preserved when the world that sustained previous forms of identity is being destroyed.

General Results

The comparative and diachronic analysis undertaken in the monograph provides grounds for understanding the history of literary conceptions of the human not as a linear evolution from one anthropological model to another but as a system of transformations in the dominant questions that literature poses to the human being in different historical and cultural situations. Earlier models do not disappear. They accumulate, transform, interact with later models, and acquire new meanings.

Thus, the ancient problem of identity remains relevant within modern trauma; the relationship between the individual and the community reappears in the problem of responsibility during war; the question of the Other acquires new urgency when difference becomes a basis for exclusion or violence; and memory changes from a mechanism of recognition and continuity into a complex instrument of both traumatisation and preservation. The anthropological history traced in the monograph is therefore cumulative rather than successive: each new question retains earlier ones within itself while placing them under more radical conditions.

This is particularly evident in the changing function of identity. In ancient literature, identity can still be restored, discovered, or projected into a community's destiny. In later literature, it increasingly becomes an act of self-definition. Modern literature subjects the coherence of identity itself to doubt. Contemporary literature of trauma and war does not abandon the question of identity but reframes it under circumstances in which the social, historical, cultural, and ontological foundations of selfhood are threatened.

A similar transformation can be observed in the category of responsibility. Responsibility initially concerns the subject’s actions and choices, but gradually expands into responsibility towards the Other and, finally, towards the preservation of the human itself. In this sense, the movement from individual to relational and collective anthropology is one of the study's important results. A human being is defined not only by the capacity to answer the question “Who am I?”, but also by the answer given through actions to the question “Who is the Other for me?”

From this perspective, literature appears not merely as a representation of historically changing conceptions of the human but as a distinctive space for diagnosing the human. It creates situations in which identity and subjectivity, freedom and responsibility, corporeality and

consciousness, memory and forgetting, the capacity for compassion and solidarity, and resistance to dehumanisation are tested. Literature can intensify these situations to a degree that everyday experience does not always permit, placing the human being at a threshold where habitual forms of self-understanding cease to function.

Liminal situations acquire particular significance because they expose the instability of established models of the human. The loss of a name, home, social status, bodily security, cultural continuity, moral certainty, or the world's predictability forces the literary subject to confront what remains when familiar supports disappear. In this sense, a liminal situation is not simply an exceptional circumstance in a character's life; it is one of literature's most productive instruments for revealing the anthropological foundations of existence.

The three central questions that determine the logic of the monograph – "Who am I?" / "Who are we?", "Who do I remain in a situation of trial?", and "How can one remain human within catastrophe?" – therefore do not mechanically replace one another. Each subsequent question incorporates and radicalises the preceding one. The search for identity becomes a test of its resilience; the testing of the subject develops into a question about the limits of the human; and catastrophe makes the preservation of the human itself an anthropological task.

The overarching trajectory identity → self-definition → existential trial → crisis of subjectivity → trauma → the human being within catastrophe → preservation of the human should consequently not be understood as a universal scheme imposed upon literary history. It is an analytical model that makes visible one significant tendency within the selected corpus. Its value lies precisely in its ability to connect historically distant texts without eliminating their differences and to reveal how apparently different literary problems participate in a continuing reflection on the possibilities and limits of being human.

The category of the preservation of the human acquires particular importance at the final stage of this trajectory. It does not imply a return to an immutable humanistic essence or to a stable definition of "human nature". On the contrary, the analysed texts repeatedly demonstrate that the human must be realised through choices, relations, memory, responsibility, recognition of the Other, resistance to violence, and the preservation of meaning under conditions that threaten to destroy it. Thus, the human in literature emerges not so much as a quality that human beings possess as a possibility that they must repeatedly affirm.

The comparative reading proposed in the monograph therefore makes it possible to approach literary history as an open-ended history of humanity's artistic self-knowledge. From Odysseus, who regains his name and his home, and Oedipus, for whom self-knowledge becomes catastrophe, and from Lear, who loses his kingdom only to confront the question of the human being stripped of the external attributes of power, to the characters and lyrical subjects of contemporary literature who seek to preserve the human within war, the forms of trial change, yet the need to define the limits of the human remains.

For this reason, the title of the monograph, *The Human as a World, the World as Human*, acquires an additional meaning at the conclusion of the study. Literature models the human being as a world of memory, corporeality, identity, relationships, fears, losses, and possibilities; at the same time, the larger historical world is repeatedly disclosed through concrete human experience. The catastrophe of the world becomes the catastrophe of the human being, yet preserving one's humanity also proves to be one way of resisting the destruction of the world. The world puts the human being to the test, but the human being gives the world its human dimension.

Для нотаток

Для нотаток

Наукове видання

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 13_ від_26.11.2026)

Оксана ГАЛЬЧУК

ЛЮДИНА ЯК СВІТ
І
СВІТ ЯК ЛЮДИНА

Монографія

На обкладинці репродукція картини Івана Марчука
«Пробудження» (1992)

ISBN 978-617-7926-97-8

Віддруковано з готового макету замовника

Підписано до друку 27.11.2026 р.
Формат 60x84 1/16. Умов. друк. арк. 17,9.
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”.
Друк цифровий. Зам № 266.
Наклад 300 примірників.

Видавець Кушнір Г. М.
Свідоцтво про внесення суб’єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції: серія ІФ №31 від 26.01.2009 р.
76026, м. Івано-Франківськ, вул. Дорошенка, 22б.
тел. (099) 700-47-45, e-mail: kgm.print@i.ua