МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

СМИРНОВ ОЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИНОВИЧ

УДК 821.161.2-1.09:113(477)«1932–1933»

ДИСЕРТАЦІЯ

УНІВЕРСУМ ЛІРО-ЕПОСУ ПРО ГОЛОДОМОР

Спеціальність 035 «Філологія»
Галузь знань 03 «Гуманітарні науки»
Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів має покликання на відповідне джерело.

_____ Смирнов О. В.

Науковий керівник – Ніколаєнко Валентина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент.

Запоріжжя – 2026

АНОТАЦІЯ

Смирнов О. В. Універсум ліро-епосу про Голодомор. – Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Запорізький національний університет Міністерства освіти і науки України, Запоріжжя, 2026.

Дисертація становить спробу комплексного аналізу ліро-епічної літератури про Великий голод за авторською теоретико-методологічною схемою існування художнього світу твору. Запропонована модель всебічного студіювання текстів охоплює широкий спектр зовнішніх і внутрішніх, статичних і динамічних, змістових і формальних, унікальних і типових, естетичних і субстанційних параметрів мистецького слова в аспектах креації (психології творчості) й рецепції, котрі, сукупно застосовані для вивчення ліро-епосу про Голодомор у межах цілісного фреймворку на базі недиференційованого розуміння тотальної естетичної дійсності, допомагають окреслити матрицю авторських інтенцій і процес їх реалізації від задумів до завершених поетичних зразків. Це дає вичерпне уявлення про художню реплікацію подій 1932–1933 рр. у ліро-епічній літературі й допомагає зрозуміти весь діапазон естетичних інструментів, котрими письменники експлорують причини й наслідки міжвоєнної катастрофи XX ст.

Наукова новизна роботи полягає у специфіці підходу до опрацювання текстуального матеріалу, адже в дослідженні розробляється та апробується не класична рівнева система, а інваріантний праксеологічний континуум, який виходить за рамки буквених артефактів і єднає в часопросторовій протяжності автора й читача на свідомому й несвідомому планах. Особистим внеском здобувача є розбудова наукового дискурсу про категорію універсуму шляхом окреслення стрункої лінії еволюції поняття про художній світ від XVII ст. й до

сьогодення. У дисертації вперше вводиться в науковий обіг уявлення про диференційовані й недиференційовані концепції тотальної естетичної дійсності. Це розрізнення принципово важливе для коректної інтерпретації історії категорії універсуму та слугує фундаментом для подальшого розв'язання численних суперечностей між ключовими положеннями теорії можливих світів, а також спектру подібних концепцій к. XX – поч. XXI ст., і набутками довколаміметичного літературознавства попередніх епох. Дослідження містить спробу окреслення меж всеохопного буття мистецького феномена та формує деталізоване уявлення про категорійну специфіку універсуму, зокрема в контексті цікавих спостережень про ізоморфізм деяких фізичних, міфологічних і креативних структур.

На основі фундаментальних теоретичних пошуків уперше здійснено комплексний аналіз ліро-епосу про Голодомор із висвітленням широкого спектру аспектів: стильової специфіки творів, тематичних векторів і сюжетно-композиційних тенденцій. У процесі дослідження витрактувано причини подібностей і диференцій креативних рішень і авторських поглядів із позиції універсального, а не винятково національного прочитання.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел.

У вступі пояснюється актуальність роботи, її зв'язок із науковими планами й темами закладу вищої освіти. Визначаються мета, завдання, об'єкт і предмет дослідження. Наводиться інформація про теоретико-методологічне підґрунтя, методи, наукову новизну, теоретичне й практичне значення дисертації, а також про її апробацію і публікації здобувача.

Перший розділ «Обґрунтування категорії художнього світу / універсуму» містить чотири підрозділи.

У підрозділах «Генеза й еволюція уявлень про всеохопне буття твору» і «Студії тотальної естетичної дійсності тексту в мистецькому й теоретичному дискурсах XX–XXI ст.» переосмислюється зв'язок між поняттями про художній світ та універсум. Дослідження полемізує з дихотомією, закріпленою в рамках

наратології, теорії можливих світів і світоконструктивних студій, де «світ» розглядається як варіант реалізації дійсності в межах окремого твору, а «всесвіт» – як трансмедійна, дискурсивна система чи ареал усіх потенціалів. Через апелювання до концептуальної історії та компаративного аналізу європейських та американських традицій XVIII–XXI ст. доводиться, що згадане термінологічне розмежування постало лише у II п. XX ст. у формі методологічного зламу, а не органічної еволюції понять, адже упродовж трьох століть терміни «художній світ» і «універсум» функціювали взаємопроникно. На основі одержаних результатів висувається теза про взаємозамінність термінів «художній світ» і «універсум» та існування рівноправних – недиференційованих і диференційованих – трактувань тотальної естетичної дійсності, котрі не суперечать, а доповнюють одне одного й мають використовуватися залежно від потреб дослідження.

Підрозділ «Інваріантність та діапазон креативної реальності літератури» присвячений висвітленню структурно-процесуальних універсалій літератури поза епохами, жанрами, національними й індивідуальними диференціями. Це необхідно для доведення застосовності поняття про художній світ до всіх текстів незалежно від їх мистецької якості чи ідейно-тематичного спрямування. Відправним пунктом для наукових пошуків виступає теоретична проблема розмитості меж універсуму в різних інтерпретаціях. Її подолання здійснюється шляхом доведення підпорядкованості глибинної архітектури будь-якого твору єдиному набору ментальних і знакових закономірностей. Базуючись на цьому, дослідження пропонує системну модель художнього світу, побудовану на дванадцяти діалектичних точках шістьох радіусів-«осей», котрі окреслюють всі літературні феномени без винятку.

Підрозділ «Анагогічний нарис категорійної специфіки художнього світу» містить авторське трактування поняття про літературний універсум, доповнене імплікаціями методологічного змісту. Художній світ описується як темпорально розгорнутий континуум, що «пульсує» між полюсами творення і сприйняття за ізоморфною космогонічним циклам логікою. Доводиться, що тотальна

естетична дійсність зароджується в несвідомих шарах письменницької психіки, де біографічний досвід і культурні предиспозиції накопичуються у вигляді смислових та операційних установок, і зливаються у креативний імпринт, що в стані інтенсивної зосередженості «розростається» через латеральне мислення з ідейно-тематичного зародка в образний ланцюг, наратив, сюжет і поступово набуває обрисів завершеного тексту, котрий надалі симетрично абсорбується читацькою уявою.

Другий розділ «Сенсуально-операційні домінанти ліро-епосу про Голодомор» містить п’ять підрозділів.

Підрозділ «Тексти про Великий голод: від історичних реалій – до літературної реалізації» покликаний дослідити взаємозв’язок між поетикою та чинниками й особливостями перебігу творчого процесу, котрий зумовив появу текстів. Студіювання життєвої драми майстрів слова допомагає встановити, що траєкторії творчих пошуків авторів ліро-епосу про Голодомор характеризуються схожою спрямованістю під «спільним знаменником» психотравми та її резонації в соціокультурному просторі. Виділяється два магістральні вектори письменницьких устремлінь: виписування й увіковічення наболілого, які пов’язані із психотерапевтичною та меморативною, ідеологічною, націєтвірною функціями літератури і беруть початок із первинної, вторинної травматизації та постпам’яті. Співвідношення перерахованих факторів підпорядковується часовому параметру. Піднесення креативної активності припадало на 1930-ті рр., 1960-ті–1970-ті рр. і 1990-ті–2000-ні рр. Ці хронологічні відтинки окреслюють десятиріччя сталінських репресій, розквіт еміграційної літератури й етап незалежності України та відзначаються різною соціально-історичною динамікою, що впливала на стани митців, а отже, і на їхні тексти.

У підрозділі «Експресіоністичні картини геноциду» досліджується функціювання експресіоністичних складників поем О. Мусієнка «Про що шептав вітер», І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло». З’ясовано, що основними рушіями подієвої канви в текстах є імпульсивні,

мотивовані підсвідомістю пориви, котрі виникають в умовах Голодомору й поляризують суспільство на підступних владних еліт і знедолених пересічних людей, виснажених неадекватними законами, політичними репресіями, знущаннями, постійним тиском держави і гнітючим відчуженням останніх засобів для існування, передусім – харчів, худоби й нерухомого майна. Зазначене призвело до штучно створеного голоду страшних масштабів, коли раціональне мислення виявилося безсилим у плані пошуку способів вижити. Як наслідок, екзистенція особистості перейшла в площину емфатичних станів – ключового складника експресіоністичної естетики. Для мистецького моделювання таких ситуацій у поемах автори апелюють до традиційного спектру засобів поетики межовості, тяжіючи до автологічного типу художньої образності. Насамкінець у текстах окреслено метамодерні й неоромантичні складники, які перегукуються з експресіоністичною парадигмою, однак належать до інших напрямів і течій.

У підрозділі «Неоромантична рецепція подій 1932–1933 рр.» проаналізовано неоромантичні домінанти поем О. Бургґардта (Юрія Клена) «Прокляті роки», І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», Н. Баклай «Лубни», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло». Визначено, що важливу роль у текстах відведено бунтівним, жертовним, героїчним і стоїчним учинкам протагоністів, які в умовах голоду й політичних репресій, коли психіка пригнічена базовими інстинктами, досягли трансценденції над приземленим існуванням через служіння вищим ідеалам. Повсякдення персонажів прирівнюється до святого подвигу, котрий виходить за межі раціональності, сягаючи метафізичних висот, що інтенсифікується за допомогою наскрізного контрасту. Адже табір антагоністів представлений демонічними чиновниками, які ув’язнили народ в «лещатах» системи й нищать «паростки» волі в українській душі. Герої-мученики їм протистоять, іноді – фізично, а частіше – у духовному вимірі, де боротьба смислів ведеться особливо запекло. Довкола цього конфлікту центруються інтенції ліричних героїв, які з болем у душі спостерігають за злочином геноциду, вклоняються перед міцністю

співвітчизників, трепетно бережуть миттєвості з їхнього мученицького життя, прагнуть згуртувати людей проти національної амнезії.

У підрозділі «Неокласицистичні й неоавангардні виміри історичної катастрофи» встановлено, що неокласицизм виявляється в поемах Юрія Клена «Прокляті роки» та Г. Жученка (Яра Славутича) «Моя доба», а поодинокі стильові вкраплення – в «Селі» І. Качуровського й «Лубнах» Н. Баклай. Авангардизм домінує в поемі Ю. Тарнавського «У РА НА». Попри істотні відмінності між естетичними програмами цих течій модернізму, вектори осмислення Голодомору в текстах комплементарні, хоча естетично-інтенціональні парадигми різняться. Національна катастрофа змальовується як ланка в незмінному ланцюзі антигуманних злочинів можновладців, котрі обернули міць державної машини проти народу на фоні прагнень реалізувати свої злочинні інтереси. Непоправне горе пересічного громадянина проступає крізь узагальнені образи часу, карбований ямб октав і насичену алегоричність неокласики, а також – крізь жорстку іронію, очуднення й деструкцію стандартизованої картини світу в неоавангарді. В обох випадках відчувається протест проти радянської дійсності через звернення до традиції або її заперечення, коли ініціаторство, співучасництво й мовчазна байдужість однаково прирівнюються до злочинів проти етносу, оскільки розкручують «маховик» народного горя.

У підрозділі «Фольклорні інтенції в потрактуванні національного лиха» вивчається зв’язок поем Юрія Клена «Прокляті роки», Яра Славутича «Моя доба», І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло» й «Думи про голод» Є. Мовчана з народною творчістю. Усі фольклорні інтенції текстів розподілено за специфікою і глибиною інкорпорації в поетикальну канву. Встановлено, що базисом для стилізацій слугує історичний фольклор: перекази й думи. Контекстуальні адаптації беруть за основу родинно-побутову й дитячу пісенність: весільну поезію, голосіння, заклички. Письменники не наслідують усну традицію, а переосмислюють її з акцентом на реаліях міжвоєнного

двадцятиріччя ХХ ст. Це дозволяє заглибити читача в окремі аспекти (дитинство, подружнє життя, материнство) дотичної до Голодомору проблематики і продемонструвати, як типізовані ситуації відповідних сфер життя оприявнювалися в період національного лиха. Фольклорні алюзії, ремінісценції та гіпотетичні алюзії репрезентовані відсилками на казкову прозу й соціально-побутову лірику. Ці поодинокі імплікації увиразнюють мотиви голодного бідування, розлуки, викриття соціального зла тощо.

Третій розділ «Дифузні параметри ліро-епосу про реалії 1932–1933 рр.» складається із трьох підрозділів.

У підрозділі «Ідейно-тематичні вектори зображення Великого голоду» досліджуються причини голодомороцентризму й голодомороседиментарності в поемах і думі про події міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. Визначено, що в голодомороцентричних творах «Дума про голод» Є. Мовчана, «Про що шептав вітер» О. Мусієнка, «Хрест» М. Руденка, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин події Великого голоду постають на рівні макротеми й розкриваються здебільшого крізь призму персоналізованої родинної трагедії. Голодомороседиментарні поеми Юрія Клена «Прокляті роки», Яра Славутича «Моя доба», І. Качуровського «Село», Ю. Тарнавського «У РА НА», Н. Баклай «Лубни» демонструють злочин геноциду на рівні субтеми в ширшому історичному чи антиколоніальному дискурсі. Особистий досвід жертви або родинна трагедія сублімуються в конкретну долю, а просторова чи хронологічна дистанція культивує схильність до типізації, узагальнень, декларативної риторики, особливо коли операційний вплив не переважує смисловий, як у випадку із вторинним фольклоризмом. Естетична парадигма ж визначає призму подачі матеріалу й істотно впливає на сюжетно-композиційну канву.

Підрозділи «Голодомороцентричні сюжетно-композиційні патерни» й «Голодомороседиментарні траєкторії наративної експансії» присвячені аналізу структурно-змістової організації ліро-епосу про Великий голод з акцентом на тенденціях дифузії універсумів. Визначається 5 основних векторів

сюжетно-композиційної експансії: монтажні голодомороцентричні патерни («Червоне пекло» Л. Бенедишин, «Голодомор» Н. Виноградської), мозаїчні голодомороседиментарні секвенції («Село» І. Качуровського, «У РА НА» Ю. Тарнавського), голодомороцентричні ретроспективи («Дума про голод» Є. Мовчана, «Біль» І. Кірімова), лінійні голодомороцентричні конструкції («Про що шептав вітер» О. Мусієнка, «Хрест» М. Руденка), голодомороседиментарні консеквентні структури («Прокляті роки» Юрія Клена, «Моя доба» Яра Славутича, «Лубни» Н. Баклай). Встановлено, що вибір між мозаїчністю й лінійністю детермінований характером ідейно-тематичного ядра. Твори з високим ступенем узагальнення і стереоскопічності тяжіють до колажної архітектоніки, тоді як персоналізовані наративи органічно розгортаються в ретроспективних чи послідовних конструкціях. Хоча і в тому, і в тому випадку Голодомор постає не ізольованим наративним фрагментом, а фундаментальним злочином проти нації та особистості, покликаним зламати людину в лещатах репресивної тоталітарної машини.

У такий спосіб, дисертація комплексно осмислює категорію універсуму літературного твору на матеріалі ліро-епосу про Великий голод.

Ключові слова: авторитарна система, буття особистості, Голодомор, композиційний патерн, ліро-епос, літературна традиція, національна пам’ять, образ, рецепція історичної дійсності, соціокультурне середовище, травма, художній світ.

ABSTRACT

Smyrnov O. V. The Literary Universe of Lyric-Epic Texts about the Holodomor. – Qualifying research paper submitted as a manuscript.

PhD thesis in the specialty 035 – Philology (field of knowledge 03 – Humanities). – Zaporizhzhia National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Zaporizhzhia, 2026.

The thesis represents an attempt at a comprehensive analysis of lyric-epic literature about the Great Famine based on the author's original theoretical and methodological framework of the artistic world of a literary work. The proposed model for the thorough study of texts encompasses a broad spectrum of external and internal, static and dynamic, content-related and formal, unique and typical, aesthetic and substantial parameters of the literary word in the aspects of creation and reception. Applied collectively to the study of lyric-epic literature about the Holodomor within a unified framework grounded in a non-differentiated understanding of total aesthetic reality, these parameters help outline the matrix of authorial intentions and the process of their realization, from initial concepts to finished poetic works. This provides an exhaustive understanding of the artistic replication of the events of 1932–1933 in lyric-epic literature and helps illuminate the full range of aesthetic instruments through which writers explore the causes and consequences of the interwar catastrophe of the twentieth century.

The scholarly novelty of the work lies in the distinctive approach to the processing of textual material, as the study develops and tests not a classical level-based system but an invariant praxeological continuum that transcends literal artifacts and unites author and reader across spatiotemporal extension on both conscious and unconscious planes. The personal contribution of the researcher consists in the development of universe-centered discourse through the delineation of a coherent line of evolution of the concept of the artistic world from the seventeenth century to the present day. The thesis introduces for the first time into scholarly circulation the notion of differentiated and non-differentiated conceptions of total aesthetic reality. This distinction is of fundamental importance for the correct interpretation of the history of the category of the artistic universe and serves as a foundation for the further resolution of numerous contradictions between the key propositions of possible-worlds theory, as well as a range of related concepts of the late twentieth and early twenty-first centuries, and the achievements of mimetically oriented literary scholarship of earlier periods. The study attempts to delineate the boundaries of the all-encompassing existence of the artistic phenomenon and

constructs a detailed understanding of the categorical specificity of the artistic universe, including in the context of observations concerning the isomorphism of certain physical, mythological, and creative structures.

Drawing on these fundamental theoretical investigations, the thesis offers for the first time a comprehensive analysis of lyric-epic literature about the Holodomor, illuminating a wide spectrum of aspects: the stylistic specificity of the works, thematic vectors, and plot-compositional tendencies. In the course of the study, the causes of similarities and differences in creative decisions and authorial perspectives are interpreted from a universal rather than an exclusively national standpoint.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, and a list of references.

The introduction explains the relevance of the work and its connection to the research plans and themes of the institution of higher education. It defines the aim, objectives, object, and subject of the study. It also provides information on the theoretical and methodological foundations, methods, scholarly novelty, theoretical and practical significance of the thesis, as well as on its approbation and the researcher's publications.

The first chapter, "Substantiation of the Category of the Artistic World / Universe," consists of four subsections.

The subsections "The Genesis and Evolution of Ideas about the All-Encompassing Existence of a Work" and "Studies of the Total Aesthetic Reality of the Text in Artistic and Theoretical Discourses of the Twentieth and Twenty-First Centuries" reconceptualize the relationship between the notions of the artistic world and the fictional universe. The study challenges the dichotomy established within narratology, possible-worlds theory, and worldbuilding studies, where "world" is treated as a form of reality realized within an individual work, while "universe" is understood as a transmedial, discursive system or domain of all potentials. Through conceptual history and comparative analysis of European and American traditions from the eighteenth to the twenty-first century, the thesis demonstrates that this terminological distinction emerged only in the second half of the twentieth century as

a methodological rupture rather than an organic evolution of concepts, since for over three centuries the terms “artistic world” and “fictional universe” functioned interpenetratively. On the basis of the findings, the thesis advances the argument for the interchangeability of the terms “artistic world” and “universe” and for the existence of equally valid, non-differentiated and differentiated, interpretations of total aesthetic reality, which do not contradict but complement one another and should be employed according to research necessity.

The subsection “Invariance and the Range of the Artistic Reality of Literature” is devoted to the elucidation of the structural and processual universals of literature across epochs, genres, national, and individual differences. This is necessary in order to demonstrate the applicability of the concept of the artistic world to all texts regardless of their aesthetic quality or ideological and thematic orientation. The theoretical problem of the blurred boundaries of the universe across different interpretations serves as the point of inquiry. The resolution is achieved by demonstrating that the deep architecture of any work is subordinate to a unified set of mental and semiotic regularities. On this basis, the study proposes a systemic model of the artistic world constructed upon twelve dialectical points of six radial axes, capable of encompassing all literary phenomena without exception.

The subsection “An Anagogical Outline of the Categorical Specificity of the Artistic World” contains the author’s interpretation of the concept of the literary universe, supplemented by methodological implications. The artistic world is described as a temporally unfolded continuum that pulses between the poles of creation and reception according to a logic isomorphic to cosmogonic cycles. It is argued that total aesthetic reality emerges in the unconscious layers of the writer’s psyche, where biographical experience and cultural predispositions accumulate in the form of semantic and operational dispositions and merge into a creative imprint. In a state of intense concentration, this imprint expands through lateral thinking from an ideological-thematic nucleus into an imagistic chain, narrative, and plot, gradually assuming the contours of a completed text subsequently absorbed symmetrically by the reader’s imagination.

Chapter Two, “Sensory-Operational Dominants of Lyric-Epic Literature about the Holodomor,” consists of five subsections.

The subsection “Texts on the Great Famine: From Historical Realities to Literary Representation” aims to investigate the relationship between poetics and the factors and conditions of the creative process that gave rise to these texts. Examining the life dramas of the writers makes it possible to establish that the trajectories of the creative pursuits of authors of Holodomor-focused lyric-epic works share a similar orientation under the common denominator of psychic trauma and its resonance within the sociocultural space. Two principal vectors of authorial intention are identified: the articulation and the perpetuation of deeply felt pain, which are linked to the psychotherapeutic, commemorative, ideological, and nation-building functions of literature, and which originate in primary and secondary traumatization as well as postmemory. The relationship among these factors is governed by a temporal parameter. Peaks of creative activity occurred in the 1930s, the 1960s–1970s, and the 1990s–2000s. These chronological periods outline the decade of Stalinist repression, the height of émigré literature, and the era of Ukrainian independence, and they are marked by distinct socio-historical dynamics that shaped the states of the writers and, by extension, their texts.

The subsection “Expressionist Images of Genocide” examines the functioning of expressionist elements in the narrative poems “Pro shcho shepotav viter” by O. Musiienko, “Selo” by I. Kachurovskyi, “Khrest” by M. Rudenko, “Bil” by I. Kirimov, “Holodomor” by N. Vynohradska, and “Chervone peklo” by L. Benedyshyn. It is established that the primary drivers of the narrative arc in these texts are impulsive, subconsciously motivated urges arising within the conditions of the Holodomor and polarizing society into treacherous ruling elites and downtrodden ordinary people exhausted by unjust laws, political repression, abuse, the constant pressure of the state, and the oppressive confiscation of their last means of survival, above all food, livestock, and property. This gave rise to an artificially engineered famine of catastrophic proportions, in the face of which rational thought proved powerless as a means of survival. As a result, individual existence shifted into the

realm of emphatic states, a central component of expressionist aesthetics. To render such situations artistically, the authors draw on the traditional range of poetic devices associated with liminality, gravitating toward autological imagery. The subsection concludes by identifying metamodern and neoromantic elements that resonate with the expressionist paradigm while belonging to distinct literary currents.

The subsection “Neoromantic Reception of the Events of 1932–1933” analyzes the neoromantic dominant features in the narrative poems “Prokliati roky” by O. Burghardt, “Selo” by I. Kachurovskyi, “Khrest” by M. Rudenko, “Lubny” by N. Baklai, “Bil” by I. Kirimov, “Holodomor” by N. Vynohradska, and “Chervone peklo” by L. Benedyshyn. It is established that a prominent role in these texts is assigned to the rebellious, self-sacrificial, heroic, and stoic acts of protagonists who, under conditions of famine and political repression, when the psyche is suppressed by base instincts, achieve transcendence over earthbound existence through devotion to higher ideals. The characters’ everyday lives are equated with a sacred feat that exceeds the bounds of rationality and reaches toward metaphysical heights, a dimension intensified through a sustained contrast. The antagonist camp is represented by demonic functionaries who have imprisoned the people within the machinery of the system and are destroying the “shoots” of freedom in the Ukrainian soul. The martyr-heroes stand against them, sometimes physically, but more often in the spiritual dimension, where the struggle of meanings is fought with particular ferocity. Around this conflict, the intentions of the lyric heroes are centered: they observe the crime of genocide with anguish, bow before the fortitude of their compatriots, tenderly preserve moments from their martyred lives, and strive to rally people against national amnesia.

The subsection “Neoclassicist and Neo-Avant-Garde Dimensions of the Historical Catastrophe” establishes that neoclassicism appears in the narrative poems “Prokliati roky” by Yurii Klen and “Moia doba” by Yar Slavutych, while isolated stylistic traces are found in “Selo” by I. Kachurovskyi and “Lubny” by N. Baklai. Avant-gardism dominates Yu. Tarnavskyi’s poem “U RA NA.” Despite the substantial differences between the aesthetic programs of these modernist currents,

the vectors through which the texts interpret the Holodomor are complementary, although their aesthetic-intentional paradigms differ. The national catastrophe is depicted as yet another link in an immutable chain of inhumane crimes committed by those in power, who turned the force of the state apparatus against people in pursuit of their malevolent interests. The irreparable grief of the ordinary citizen surfaces through generalized images of time, the chiseled iambic octaves, and the dense allegorical texture of neoclassicism, as well as through the sharp irony, defamiliarization, and deconstruction of a standardized worldview in the neo-avant-garde. In both cases, protest against Soviet reality is articulated through an appeal to tradition or through its negation, while instigation, complicity, and silent indifference are equally treated as crimes against the ethnos because they drive forward the machinery of the people's suffering.

The subsection "Folkloric Intentions in the Interpretation of National Calamity" examines the relationship between the narrative poems "Prokliati roky" by Yurii Klen, "Moia doba" by Yar Slavutych, "Selo" by I. Kachurovskyi, "Khrest" by M. Rudenko, "Bil" by I. Kirimov, "Holodomor" by N. Vynohradska, "Chervone peklo" by L. Benedyshyn, and Ye. Movchan's "Duma pro holod," and folk tradition. All folkloric intentions within the texts are classified according to the nature and depth of their incorporation into the poetic fabric. It is established that historical folklore (legends and dumas) serves as the basis for stylizations. Contextual adaptations draw on domestic and children's song traditions: wedding poetry, laments, and incantations. The writers do not imitate oral tradition but rework it with emphasis on the realities of the interwar decades of the twentieth century. This allows the reader to be immersed in particular aspects (childhood, married life, motherhood) of Holodomor-related themes and demonstrates how the typified situations of these spheres of life manifested during a period of national catastrophe. Folkloric allusions, reminiscences, and hypothetical allusions are represented through references to fairy-tale prose and social and domestic lyric genres. These isolated implications sharpen the motifs of hunger and deprivation, separation, exposure of social evil, and related themes.

The third chapter, “Diffusive Parameters of Lyro-Epic Works on the Realities of 1932–1933,” consists of three subsections.

The subsection “Ideological-Thematic Vectors in the Depiction of the Great Famine” investigates the causes of Holodomor-centrism and Holodomor-sedimentation in the narrative poems and duma dealing with the events of the interwar decades of the twentieth century. It is determined that in Holodomor-centric works (“Duma pro holod” by Ye. Movchan, “Pro shcho shepotav viter” by O. Musiienko, “Khrest” by M. Rudenko, “Bil” by I. Kirimov, “Holodomor” by N. Vynohradska, and “Chervone peklo” by L. Benedyshyn) the events of the Great Famine are treated as a macro-theme and are explored primarily through the prism of personalized family tragedy. Holodomor-sedimentary poems (“Prokliati roky” by Yurii Klen, “Moia doba” by Yar Slavutych, “Selo” by I. Kachurovskyi, “U RA NA” by Yu. Tarnavskyi, and “Lubny” by N. Baklai) present the crime of genocide as a sub-theme within a broader historical or anticolonial discourse. The personal experience of the victim or family tragedy is sublimated into the particular fate of the ordinary person, while spatial or chronological distance cultivates a tendency toward typification, generalization, and declarative rhetoric, especially when the operational influence does not outweigh the semantic one, as in the case of secondary folklorism. The aesthetic paradigm, in turn, determines the lens through which the material is presented and substantially influences the plot-compositional framework.

The subsections “Holodomor-Centric Plot-Compositional Patterns” and “Holodomor-Sedimentary Trajectories of Narrative Expansion” are devoted to analyzing the structural-content organization of lyro-epic works about the Great Famine, with an emphasis on the tendencies of the literary universes’ diffusion. The study identifies five primary vectors of plot-compositional expansion: montage Holodomor-centric patterns (“Chervone peklo” by L. Benedyshyn, “Holodomor” by N. Vynohradska), mosaic Holodomor-sedimentary sequences (“Selo” by I. Kachurovskyi, “U RA NA” by Yu. Tarnavskyi), Holodomor-centric retrospectives (“Duma pro holod” by Ye. Movchan; “Bil” by I. Kirimov), linear Holodomor-centric constructions (“Pro shcho shepotav viter” by O. Musiienko, “Khrest” by

M. Rudenko), and Holodomor-sedimentary consequential structures (“Prokliati roky” by Yurii Klen, “Moia doba” by Yar Slavutych, “Lubny” by N. Baklai). It is established that the choice between mosaic and linear composition is determined by the nature of the ideological-thematic core. Works with a high degree of generalization and stereoscopicity move toward collage-like architectonics, whereas personalized narratives unfold organically in retrospective or sequential constructions. In both cases, however, the Holodomor emerges not as an isolated narrative fragment but as a fundamental crime against the nation and the individual, one designed to break the human being within the grip of the repressive totalitarian machine.

In this way, the thesis comprehensively conceptualizes the category of the literary work’s universe based on the material of lyro-epic works about the Great Famine.

Keywords: artistic world, authoritarian system, compositional pattern, existence of the individual, Holodomor, image, literary tradition, lyro-epic text, national memory, reception of historical reality, sociocultural environment, trauma.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Смирнов О. В. Метафізичний дискурс поеми «Хрест» М. Руденка. *Мова. Література. Фольклор* : наук. журн. Запоріжжя : ВД «Гельветика». 2023. № 2. С. 65–73.
2. Смирнов О. В. Поетика експресіонізму в ліро-епосі про Голодомор. *Studia Methodologica* : наук. журн. Тернопіль : ВД «Гельветика». 2024. № 58. С. 156–169.
3. Смирнов О. В. Ліро-епос про Голодомор: від задуму – до реалізації. *Folium* : наук. журн. Івано-Франківськ : ВД «Гельветика». 2025. № 6. С. 163–173.
4. Смирнов О. В. Неоромантична образність поем про Голодомор. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки* : зб. наук. пр. Кропивницький :

ВД «Гельветика». 2025. № 3. Т. 2. С. 214–225.

5. Смирнов О. В. Фольклорні інтенції ліро-епосу про Великий голод. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія* : зб. наук. пр. Одеса : ВД «Гельветика». 2025. № 74. Т. 2. С. 74–81.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Смирнов О. В. Специфіка сюжетотворення в поемі Л. Бенедишин «Червоне пекло». *Література й історія* : матеріали Всеукр. наук. конф. (м. Запоріжжя, 17–18 лист. 2022). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 271–273.
2. Смирнов О. В. Поліжанрова специфіка поеми Н. Виноградської «Голодомор». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. пр. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. С. 118–121.
3. Смирнов О. В. Організація наративу про Голодомор у поемі Яра Славутича «Моя доба». *Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 20 квіт. 2023). Харків : Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, 2023. С. 80–83.
4. Смирнов О. В. Аксіологічні домінанти поеми Ю. Тарнавського «У РА НА» крізь призму подій Голодомору. *Мова й література у проєкції різних наукових парадигм* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 21 квіт. 2023). Полтава : Луганський національний університет ім. Т. Шевченка, 2023. С. 119–123.
5. Смирнов О. В. Психологізм у поемі Юрія Клена «Прокляті роки». *Молода наука-2023* : зб. наук. пр. : у 5-ти т. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. Т. 1. С. 279–282.
6. Смирнов О. В. Риси неокласицизму в поемі Юрія Клена «Прокляті роки». *Інноваційні дослідження та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті* : зб. тез наук. доп. (м. Рівне, 19 жовт. 2023). Рівне : Міжнародний економіко-гуманітарний університет ім. академіка

С. Дем’янчука, 2023. Ч. 3. С. 97–99.

7. Смирнов О. В. Загальнолюдські цінності в поемі І. Качуровського «Село». *Євроінтеграційні пріоритети філології й лінгводидактики в освітній системі України* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 10 лист. 2023). Полтава : Луганський національний університет ім. Т. Шевченка, 2023. С. 150–153.
8. Смирнов О. В. Часові виміри Голодомору в поемі Яра Славутича «Моя доба». *Запорізькі філологічні читання* : зб. матеріалів Всеукр. наук. конф. (м. Запоріжжя, 16–17 лист. 2023). Львів–Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 115–118.
9. Смирнов О. В. Події Голодомору в поемі Н. Баклай «Лубни». *Політика пам’яті. Досвід Європи для України* : матеріали Міжнар. наук. конф. (м. Запоріжжя, 17–18 лист. 2023). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. С. 152–156.
10. Смирнов О. В. Композиційні особливості поеми І. Кірімова «Біль». *Актуальні проблеми слов’янської філології* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (5–6 груд. 2023). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. С. 49–51.
11. Смирнов О. В. Особливості художнього моделювання реалій Голодомору в «Думі про голод» Є. Мовчана. *Українська література в просторі культури й цивілізації* : зб. наук. пр. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С. 128–130.
12. Смирнов О. В. Голодомор у поемі Г. Жученка «Моя доба». *Молода наука-2024* : зб. наук. пр. : у 5-ти т. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. Т. 2. С. 200–203.

ЗМІСТ

ВСТУП……. 21
РОЗДІЛ 1 ОБҐРУНТУВАННЯ КАТЕГОРІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ / УНІВЕРСУМУ……. 30
1.1 Генеза й еволюція уявлень про всеохопне буття твору…….. 30
1.2 Студії тотальної естетичної дійсності тексту в мистецькому й теоретичному дискурсах XX–XXI ст.…… 43
1.3 Інваріантність та діапазон креативної реальності літератури……... 59
1.4 Анагогічний нарис категорійної специфіки художнього світу……. 74
РОЗДІЛ 2 СЕНСУАЛЬНО-ОПЕРАЦІЙНІ ДОМІНАНТИ ЛІРО-ЕПОСУ ПРО ГОЛОДОМОР……. 89
2.1 Тексти про Великий голод: від історичних реалій – до літературної реалізації……... 89
2.2 Експресіоністичні картини геноциду…….. 104
2.3 Неоромантична рецепція подій 1932–1933 рр…… 119
2.4 Неокласицистичні й неоавангардні виміри історичної катастрофи…. 137
2.5 Фольклорні інтенції в потрактуванні національного лиха…… 151
РОЗДІЛ 3 ДИФУЗНІ ПАРАМЕТРИ ЛІРО-ЕПОСУ ПРО РЕАЛІЇ 1932–1933 РР. ...……. 167
3.1 Ідейно-тематичні вектори зображення Великого голоду……... 167
3.2 Голодомороцентричні сюжетно-композиційні патерни..……... 186
3.3 Голодомороседиментарні траєкторії наративної експансії..……. 207
ВИСНОВКИ……. 227
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……... 239

ВСТУП

Новітня історія має чимало прикладів антигуманних політичних експериментів і насильницьких експансій, які призвели до штучних, інспірованих владою антропологічних катастроф: нацистський Голокост, голод у британській Бенгалії, наслідки китайського «Великого стрибка», геноцид у Руанді, різанина у Сребрениці тощо. Для української держави однією з таких ран національної пам'яті й точкою найвищого екзистенційного напруження став Голодомор-геноцид 1932–1933 рр.

Тривалий час цю трагедію планомірно витісняли на марґінес народного буття, замовчували або акцентували на тому, що вона має природний, а не соціополітичний характер. Культурна травма деструктивно вплинула на структури колективної свідомості народу й дала істотні ускладнення трансгенераційної природи: комплекс меншовартості, політичну астенію, хронічну кризу самоідентифікації тощо. Український етнос опинився в стані цивілізаційного роздоріжжя із заблокованою суб'єктністю.

Після здобуття незалежності від авторитарного режиму постала потреба в різних формах національної терапії: відновленні тяглості історичного процесу, мистецькій рефлексії над соціальними катаклізмами, літературознавчій рецепції персональних і народних устремлінь осмислити трагічні реалії у фольклорі й авторському художньому слові, зокрема в ліро-епосі про події 1932–1933 рр.

Означена жанрово-тематична група, порівняно з лірикою та епосом про Великий голод, нечисленна. Окремі аспекти цих творів уже фігурували в науковому дискурсі, одначе системного погляду на весь кластер не вироблено.

На сьогодні існує чимало моделей мультиаспектного дослідження мистецтва слова, куди, зокрема, відносимо рівневу поетику (М. Кодак [56], Г. Клочек [52] та ін.), структурно-суб'єктний аналіз (Ю. Ільчук [43] та ін.), рецептивно-естетичний підхід (М. Зубрицька [40], О. Червінська [140] та ін.), психопоетику (Н. Зборовська [39], С. Михида [78] та ін.) тощо. Серед них найбільшою всеохопністю відзначається вивчення універсуму.

Наукових праць, присвячених цій категорії, дуже багато. До основних векторів дослідження зараховуємо такі: студії з теорії можливих світів («Роль читача» У. Еко [180], «Фікційні світи» Т. Павела [229], «Можливі світи в теорії літератури» Р. Ронен [234] та ін.), наратологічні дослідження («Логіка історії. Проблеми й можливості наративу» Д. Германа [200], «Нерозказане» Дж. Прінца [232] та ін.), вивчення трансмедіа та субкреації («Побудова світів наукової фантастики» П. Бертетті [165] та ін.), розробка загальної теорії універсуму («Фіктивне та уявне. Картографування літературної антропології» В. Ізера [207], «Про літературні світи» Е. Хейота [193] та ін.), прикладний аналіз: «Механічний універсум Ентоні Берджеса» Г. Варнацької [15], «Універсум sacrum'у в художній прозі» І. Набитовича [86] та ін.

Літературознавчих досліджень ліро-епосу про Голодомор – менше.

Відносно опрацьованими можна вважати хіба що естетику течій у поемі Юрія Клена «Прокляті роки» й специфіку фольклоризму в «Думі про голод» Є. Мовчана. Перший текст розглядали Ю. Шевельов («Поезія Юрія Клена» [148]), І. Качуровський («Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасизму» [49]), В. Сарапин («Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі першої половини ХХ століття» [114]), М. Ткачук («Художня дискурсивна практика Юрія Клена» [131]) та ін. «Дума про голод» Є. Мовчана фігурувала у книгах І. Бугаєвича «Дожилася Україна…» [33], О. Вертія «Єгор Мовчан: спогади, статті, матеріали» [34], розділі М. Набок «Вплив кобзарів та бандуристів Сумщини на формування національного мислення та державницького світогляду українців» із монографії «Регіональні детермінанти формування соціальних еліт та їх вплив на процеси націє- та державотворення в Україні. Сумщина» [108] тощо.

Періодично потрапляли в поле зору дослідників окремі аспекти психології творчості й домінанти світогляду поем Юрія Клена «Прокляті роки», І. Качуровського «Село», Яра Славутича «Моя доба», М. Руденка «Хрест», Ю. Тарнавського «У РА НА». Вони висвітлювалися в роботах П. Іванишина «Націоналістичний тип літературної герменевтики (на базі поеми Юрія Клена

“Прокляті роки”)» [41], Н. Миронець «Україна в житті та творчості Освальда Бургґардта (Юрія Клена)» [77], В. Старика «Освальд Бургардт та його поема “Прокляті роки”» [121], В. Крупки «Художня реалізація трагічного в поемі “Село в безодні” Ігоря Качуровського» [62], В. Марка «Біль, який не гоять роки» [75], М. Ковалюка «Поезія Миколи Руденка» [215], Ю. Логвиненко «Трагедія Голодомору у творчості Миколи Руденка» [72], Н. Лебединцевої «Обернена ідентичність у поетичному світі Ю. Тарнавського» [66] та ін.

Істотна частина праць концентрується на питаннях поетики текстів.

Зокрема, згадаємо статтю О. Тарнавського «Микола Руденко – Паскаль доби соцреалізму» [126] та вже зазначену дисертацію М. Ковалюка [215], де студіювалася художня специфіка твору «Хрест» у контексті українського та світового літературного процесу, описувалися сюжетні особливості й розглядалася доля центрального персонажа.

Для поеми Яра Славутича «Моя доба» – це розвідки В. Калашника [47] (поетична деривація), В. Кравчука [61] (патріотичні мотиви), І. Накашидзе [88] (аспект алюзій та ремінісценцій на творчість Т. Шевченка), Г. й І. Немченків [94] (план ідейно-змістового навантаження), Л. Скорини [116] (міфологічні образи), Т. Цепкало [139] (міфологема місяця) та ін.

Ю. Ковалів [55] досліджував пафос і гуманістичні тенденції поеми Юрія Клена «Прокляті роки», Н. Миронець [77] вивчала тему особистості в жорнах системи у цьому творі, О. Астаф’єв [4] здійснив спробу його екзистенційного аналізу, а А. Яцько [151] звернула увагу на основні образи-символи.

У передмові І. Дзюби «Вірність собі» [48] до поеми І. Качуровського «Село» охарактеризовано особливості фабули, оповідної канви й неокласицистичні інтенції митця. Т. Конончук у статтях «Поема Ігоря Качуровського “Село в безодні” в контексті сучасного українського фольклору» [57], «“Село в безодні” і сучасний фольклор: типологічні аспекти» [58] вивчала специфіку фольклоризму, а О. Бросаліна у статті «Поема Ігоря Качуровського “Село” – невідома сторінка української літератури ХХ ст.» [12] зупинилася на історії написання й ліричних роздумах у тексті.

Поетику поеми Ю. Тарнавського «У РА НА» студіювали В. Моренець [82] (огляд тематичного спектру), С. Сорока [120] (аспект інтертексту), Г. Сюта [124 ; 125] (метафоротворення, антицитації) та ін.

Як бачимо, ліро-епос про Великий голод дослідницькою увагою не обійдено, але ця увага – точкова й розбалансована. Праці переважно присвячено окремим творам ХХ ст.: «Моя доба», «Прокляті роки», «Дума про голод», «Хрест», «Село», «У РА НА». Новітня ж література про реалії 1932–1933 рр. наразі майже не студіювалася. На момент написання роботи ми знайшли тільки одну розвідку: тези доповідей Л. Бакуменко й Л. Ковалевської «Художнє відтворення трагедії українського народу в поемі Н. Виноградської “Голодомор”» [6]. Деякі тексти ХХ ст. теж залишаються terra incognita в плані аналітичного осмислення (наприклад, поема О. Мусієнка «Про що шептав вітер» – надбання минулого віку, знайдене 2020 р. Г. Боряком і О. Юрковою). Поза тим, розглянуті вище різноаспектні матеріали не дають цілісного уявлення про мистецьку природу ліро-епосу про Голодомор, часто відзначаються суперечливістю (особливо в питаннях про фольклорне походження й фольклоризм, а також специфіку літературних течій), не деталізують неоромантичні, неоавангардні й експресіоністичні тенденції текстів, психологізм і специфіку креації, часопросторові параметри тощо. Ґрунтовне розуміння естетично-інтенціональної специфіки цієї жанрово-тематичної групи наразі відсутнє. Зрештою, як і певне стандартизоване розуміння самого художнього світу. На сьогодні категорія універсуму ще не обґрунтована, трактується контраверсійно, особливо в аспекті походження терміну і спектру його застосовності. Помітно, що поняттю про художній світ бракує фундаментального прикладного освоєння.

Цими аспектами зумовлена **актуальність дисертації.**

Зв’язок роботи з науковими планами, темами. Дослідження виконане на кафедрі української літератури Запорізького національного університету в рамках напряму наукової роботи «Дискурс минулого в українській літературі: рецепція травми й виміри пам’яті» (державний реєстраційний номер:

0122U001938), що становить складник комплексного плану науково-дослідних робіт 2025–2030 рр. Запорізького національного університету. Тему дисертації затверджено на засіданні науково-технічної ради Запорізького національного університету (протокол № 3 від 24 листопада 2022 р.) і на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблем «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 09 листопада 2023 р.).

Мета дослідження – комплексний літературознавчий аналіз ліро-епічних творів про геноцид українського народу 1932–1933 рр. крізь призму категорії універсуму як моделі всеохопного буття тексту.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань:**

1) виявити еволюційні патерни літературознавчої рецепції категорії універсуму твору для вироблення коректного уявлення про її діапазон;
2) визначити специфіку аплікабельності та спектр компонентів художнього світу;
3) простежити спільний фундамент соціопсихологічних і фізичних факторів, що лежать в основі тотальної естетичної дійсності ліро-епосу про Голодомор;
4) охарактеризувати трансформацію біографічного матеріалу в текстуальні первні;
5) описати естетичні інтенції та їх формально-змістове втілення в ліро-епічній літературі про події 1932–1933 рр.;
6) пояснити умови генези й розвитку сюжетно-композиційних конструктів аналізованих творів про Великий голод;
7) сформувати цілісне уявлення про універсум ліро-епосу про Голодомор.

Об’єкт дослідження становлять 10 поем і 1 дума про реалії 1932–1933 рр.: «Про що шептав вітер» О. Мусієнка, «Дума про голод» Є. Мовчана, «Прокляті роки» Юрія Клена, «Моя доба» Яра Славутича, «Село» І. Качуровського, «Хрест» М. Руденка, «У РА НА» Ю. Тарнавського, «Лубни» Н. Баклай, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин.

Предмет дослідження – процеси оформлення й функціювання

естетично-інтенціональних систем названих текстів, а також пов’язані з ними зовнішні чинники.

Теоретико-методологічне підґрунтя роботи. Модель універсуму вибудувана на спостереженнях представників міфологічної (Я. і В. Ґрімм [214], Ф. Шлеґель [244]) і соціально-психологічної (Ґ. Ле Бон [217]) шкіл, архетипної критики (Дж. Кемпбелл [170], Н. Фрай [185]) й аналітичної психології (К. Юнґ [210 ; 211 ; 212]) про спільний субстрат для виникнення текстів, а також структуралізму (М. Ласло-Куцюк [65], Ц. Тодоров [254]) і спорідненого з ним системного рівневого підходу (М. Кодак [56]) – про формально-змістові універсалії. Важливе місце в роботі відведено формалізму (П. Ґудмен [190]), новій критиці (Р. Веллек, О. Воррен [256]), історико-гуманістичному літературознавству (М. Абрамс [153]), рецептивній естетиці (В. Ізер [206]) і семіотиці культури (Я. Мукаржовський [223]), які допомагають окреслити контури художнього світу. Теоретико-методологічне осердя та його апробація на матеріалі ліро-епосу про Голодомор базуються на фундаменті студій із психології творчості А. Берґсона [164], Е. де Боно [166], Дж. Брунера [169], А. Маслоу [220], В. Моляко [80], Е. По [231], О. Потебні [103], І. Франка [135], М. Чиксентмігаї [173], анагогічної критики Н. Фрая [185], детерміністичного літературознавства І. Тена [249], а також авторських спостережень про ізоморфізм міфологічних, фізичних, філософських і текстуальних конструкцій. В основу прикладної частини дослідження також лягли студії травми (М. Ардельт і С. Грюнвальд [154], К. Карут [171], М. Гірш [201]), роботи З. Фройда [183] із психоаналізу, Ж. Дерріди [174] із деконструкції, а також напрацювання з естетики й поетики літературних течій – експресіонізму (Л. Петренко [99], Г. Яструбецька [149]), неоромантизму (Л. Косач [69], О. Левченко [67], Н. Майборода [73], В. Моренець [83], Д. Наливайко [89], В. Радзієвський [107], Б. Рубчак [111], Л. Скупейко [117], О. Ясь [150]), символізму (Я. Кавушевська [46]), неокласицизму (Д. Наливайко [90], Ю. Шевельов [148]), авангардизму (Я. Демиденко [31]) і, загалом, модернізму (Т. Гундорова [28], С. Павличко [97], Г.-Р. Яусс [209]).

Методи дослідження. Робота базується на принципах холізму й відзначається тяжінням до міждисциплінарного, діалектичного, комплексного підходу. Вивчення еволюційної динаміки категорії універсуму провадилося крізь призму історії ідей, концептуальної історії, археології знання, а також спектру загальнонаукової методології, де чільне місце належить дедукції, узагальненню, систематизації, класифікації та поясненню. Уявлення про художній світ виформовується на метатеоретичних засадах, з установкою на абстрагування та високий рівень узагальнення (щоб теоретична модель була релевантною для всього літературного спектру), із залученням синтезу, дедукції, систематизації, концептуалізації, категорійного аналізу, моделювання. Позиціювання запропонованої моделі тотальної мистецької дійсності тексту вимагало апелювати до ізоморфного й компаративного аналізу, герменевтичного, феноменологічного, детерміністичного, психоаналітичного й рецептивного підходів на загальному полотні анагогічної критики з відчутними акцентами на методах аналогії, узагальнення й пояснення. Ліро-епос про Голодомор досліджено з огляду на методологічні імплікації розробленої теоретичної моделі. В основі студіювання передумов генези і тригерів експансії універсумів текстів лежать біографічний, психоаналітичний, соціологічний методи, студії травми, деконструктивізм. Ядро поетики творів розглядається крізь призму культурно-історичного, жанрово-стильового, структурного, формального, інтертекстуального, феноменологічного й герменевтичного методів, рецептивної естетики. Дослідження змістових шарів і процесів сюжетотворення також потребувало залучення наратологічного, композиційного й елементів хронотопного аналізу, аксіологічного і гносеологічного методів на рівні із широким спектром загальнонаукової методології: класифікацією, узагальненням, конкретизацією, поясненням, аналізом, синтезом тощо. Для визначення спільних і диференційних рис ліро-епічної літератури про Великий голод використано компаративний метод.

Наукова новизна одержаних результатів. У дисертації вперше подається повноцінна історія літературознавчої рецепції категорії універсуму,

встановлюються хронологічні межі цієї теоретичної концепції, витрактовуються особливості зміни дослідницьких орієнтирів від поч. XVII ст. і до сьогодення (донині вважалося, що художній світ – термінологічний новотвір XX ст., великий масив еволюційних рухів поняття до уваги не брався). На основі комплексного огляду праць виводиться уявлення про недиференційовану й диференційовану інтерпретацію тотальної естетичної дійсності. Для заповнення наукової лакуни невизначеності меж текстового буття пропонується модель із шести опозицій, котрі окреслюють світ твору. Пояснюється категорійна специфіка універсуму, деталізуються етапи його функціювання, проводяться паралелі з фізичними процесами матеріального всесвіту, їх міфологічно-філософськими інтерпретаціями. Робота містить першу спробу комплексного аналізу ліро-епосу про Голодомор, зокрема, єдину в аспекті апелювання до літературного спектру XX–XXI ст., у процесі якої з'ясовуються важливі деталі осмислення травматичного досвіду в національній пам'яті й на текстуальному полотні, встановлюються ментальні креативні спонуки та суспільно-політичні реалії, якими вони породжені. У дисертації розкриваються досі не вивчені подібності й диференції трактування подій 1932–1933 рр. у письменників різних вікових груп і регіонів, висвітлюється, як це впливає на поетику творів, які художні методи використовуються для пошуку відповідей на гострі питання доби, у чому автори вбачають причини трагедії та як оцінюють її наслідки. Праця позиціонується як одна з перших спроб не національного, а універсального прочитання ліро-епосу про міжвоєнну катастрофу XX ст. у ракурсі загальнолюдських цінностей і конфліктів. Усе це становить вагомий внесок у розбудову національної свідомості та розвиток історії літератури XX–XXI ст.

Теоретичне значення дослідження. Дисертація дає підстави для введення категорії універсуму до понятійного апарату філології вже не в метафоричному сенсі, а на рівні з такими узвичаєними термінами, як «поетика», «нарація», «концепт» та ін. Робота являє собою перший компендіум наукового дискурсу про універсум, котрий охоплює весь період існування дефініції

(первинно – образного звороту), з методологічними імплікаціями та апробацією запропонованої моделі, що становить фундамент для майбутніх студій комплексної естетичної реальності тексту.

Практичне значення дослідження. Отримані результати знайдуть застосування на заняттях із різних аспектів теорії та історії літератури, знадобляться при проведенні івентів і проєктів, сфокусованих на збереженні національної пам'яті, при написанні підручників, посібників, статей та ін. матеріалів про Голодомор-геноцид, історію ХХ ст., поетику, специфіку літературних течій, особливості креативного процесу, психологію творчості, комплексні підходи до студіювання твору, розвиток літературознавчої думки, нюанси життєвої драми розглянутих авторів тощо.

Апробація результатів дослідження. Положення дисертації викладено в 12 доповідях на наукових конференціях: А) міжнародного рівня: «Політика пам'яті. Досвід Європи для України» (м. Запоріжжя, 2023 р.); Б) всеукраїнського рівня: «Література й історія» (м. Запоріжжя, 2022 р.), «Українська література в просторі культури і цивілізації» (м. Запоріжжя, 2023 р., 2024 р.), «Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи» (м. Харків, 2023 р.), «Мова й література у проєкції різних наукових парадигм» (м. Полтава, 2023 р.), «Інноваційні дослідження та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті» (м. Рівне, 2023 р.), «Євроінтеграційні пріоритети філології й лінгводидактики в освітній системі України» (м. Полтава, 2023 р.), «Запорізькі філологічні читання» (м. Запоріжжя, 2023 р.), «Актуальні проблеми слов'янської філології» (м. Запоріжжя, 2023 р.); В) університетського рівня: «Молода наука» (м. Запоріжжя, 2023 р., 2024 р.).

Публікації. Результати роботи відображено у 17 одноосібних публікаціях. Серед них: 5 статей у наукових фахових періодичних виданнях категорії «Б», 12 матеріалів тезового характеру (видання за результатами конференцій).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (260 позицій). Загальний обсяг роботи: 260 сторінок. Обсяг основного тексту (вступ, розділи, висновки): 218 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ОБҐРУНТУВАННЯ КАТЕГОРІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ / УНІВЕРСУМУ

1.1 Генеза й еволюція уявлень про всеохопне буття твору

Факти вживання лексем «світ», «усесвіт», «універсум» тощо у літературознавчому ракурсі, для підкреслення багатогранної природи креативного явища, простежуються з часів класицизму і Просвітництва.

Наприклад, у «Гамбурзькій драматургії» (1767–1769 рр.) Ґ. Лессінґ, міркуючи про оповідання Ж. Мармонтеля «Соліман Другий», порівнював, чи співвідносний цей твір із дійсністю, та робив висновок, що текст – ніби справжній світ, згенерований уявою письменника, але з відмінними від реальності конекціями і пропорціями: «… вони [Соліман II і Роксолана] … [належать] іншому світові [нім. andern Welt] … чиї випадковості пов’язані в іншому порядку … світові генія [нім. Welt eines Genies] … який … щоб наслідувати найвищого Генія [Бога] в мініатюрі, зміщує, змінює, зменшує та збільшує частини реальності, аби створити власне ціле [нім. eigenes Ganze] …» [218, с. 266–267].

Тобто первинно терміни «універсум», «художній світ» тощо були метафорами мімезису і спиралися на арістотелівську концепцію наслідування, на котрій вибудувано літературознавство класицизму, де художнє слово слугувало реплікою реальності – «іншим світом».

Для порівняння: у І п. XVIII ст. семантика наслідування в подібних зворотах завжди читалася чітко, як-от у «Спробі критичного віршування для німців» (1730 р.) К. Ґоттшеда: «… найкраще описувати байку так: це подія, можлива за певних обставин … належить до іншого світу [нім. andern Welt] і складає його частини» [191, с. 125]. Специфіка байки витрактовувалася через її стосунок до справжнього стану речей, що типово для класицизму. Недарма на титульному аркуші видання 1730 р. означено авторську мету – довести, що «внутрішня сутність [нім. innere Wesen] поезії – мімезис дійсності» [див. : 191].

А от у ІІ п. XVIII ст. почався перехід до креативної компоненти. Акцент

змістився на спродуковану фантазією реальність, «світ генія», як у Ґ. Лессінґа.

У праці Й. Гердера «Хащі критики» (1769 р.) вказано: «Він [Гомер] тримає мене, ніби зачарованого, у цьому поетичному світі [нім. poetischen Welt], де борються боги й герої…» [199, с. 156]; «Енергія його [Гомерової] музи тяжіє сюди, дивовижні, зворушливі події – це його світ [нім. seine Welt] …» [199, с. 223]. Наявний окреслений складник і в естетичних поглядах Й. Ґете, який у кореспонденції за 1785 р. зауважував, що «остаточна причина світу – драматична поезія» [188, с. 260], а в есе «Про епічну і драматичну поезію» (1797 р.), написаному у співавторстві з Ф. Шіллером, ішлося про три реальності: фізичну, моральну і «світ фантазій [нім. Welt der Phantasieen]» [189, с. 56]. До слова, і в роботі Ф. Шіллера «Про наївну й сентиментальну поезію» (1795 р.) помічаємо формулювання: «… похмурий, безформний, меланхолійний світ Оссіана [нім. Ossianische Welt]» [242, с. 36].

Така тенденція – не випадкова. Ґ. Лессінґ був противником штучних єдностей та емоційної поверховості класицизму й поборником ідеї національної драматургії, а Й. Гердер, Й. Ґете і Ф. Шіллер – представники руху «Бурі й натиску», предтечі романтизму, де превалював культ творчого генія – вільної, здібної особистості з багатим психологічним буттям.

Це означає, що протягом XVIII ст. уявлення про художній світ еволюціонувало завдяки поступовій втраті авторитету класицистичної догми на користь просвітницького раціоналізму, натуралізму, гуманізму і преромантичного індивідуалізму. Наслідування реальності відходило на другий план перед креацією. Змінювалося уявлення про роль митця – зазнавало альтерації і розуміння продуктів творчої діяльності.

Поступовість описаного процесу підтверджується класицистичними рефлексами у працях. Наприклад, ось такою перехідною амальгамою з явною опорою на арістотелівську традицію в «Хащах критики» Й. Гердера: «… у чуттєвому сенсі … хіба недостатньо постійних, тривалих об’єктів, які мистецтво повинно наслідувати?» [199, с. 108]. Чи міметичною домінантою, бодай і зі значним руссоїстським акцентом, у фразі Й. Ґете: «Дійсно, ніщо не

може бути більш чудернацьким і дивовижним, аніж те, що природне, ніщо не може бути більш величним, аніж те, що природне…» [187, с. 86].

Бо хоча згадані митці-дослідники й опонували класицизмові, але все ще перебували в його силовому полі, яке повільно згасало до поч. XIX ст. під тиском ідей Ж.-Ж. Руссо, сентименталістів і Ґ. Лессінґа, що кульмінували у виразно опозитивних поглядах штюрмерів.

Слово «універсум» стосовно літератури вперше вживається в теоретиків романтизму. У публікаціях Ф. Шлеґеля в журналі «Атеней» (1798 р.) знаходимо характеристику романтичної творчості: «Але в універсумі поезії [нім. Universum der Poesie] ніщо не статичне, все – у становленні, перетворюється й рухається гармонійно…» [244, с. 94].

Важливо наголосити, що під «das Universum» тут мається на увазі загальнозрозуміле поняття «всесвіт». Інколи, як данина німецькій філософській традиції, цю лексему перекладають латинізмом «універсум». Тому деякі національні філософські школи вбачають доречним проводити грань між «всесвітом» та «універсумом», надаючи останньому відтінок теорії можливих світів, де буття твору розглядається у всіх його варіаціях.

Зокрема, у книзі С. Кримського[1] й В. Кузнєцова[1] та у статті В. Пріца [див. : 104, с. 97] читаємо, що універсум окреслює всеохопну каузальну сферу реального й можливого, а всесвіт становить лише динамічний спостережуваний космос, матеріальність, одну з репрезентацій універсуму.

Хоча подібне трактування виглядає щонайменше цікаво, існують серйозні аргументи не на його користь.

У лінгвістичному плані латинізм «універсум» за значенням не відрізняється від свого питомого відповідника «всесвіт». Перекладні словники германо-романських мов закріплюють за нім. das Universum лише таку семантику: англ. universe, франц. l’univers, ісп. el universo, італ. l’universo

[1] Керуючись проєктом Закону України № 7633, де передбачені зміни до Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність», не включаємо книгу до списку використаних джерел, оскільки вона написана російською мовою. Ідеться про працю визначних вітчизняних філософів, які після розпаду СРСР жили й провадили дослідницьку діяльність у незалежній Україні: Крымский С. Б., Кузнецов Б. И. Мировоззренческие категории в современном естествознании. Киев : Наукова думка, 1983. С. 88–120.

[див. : 152, с. 280; 186, с. 433], еквівалент укр. всесвіт [див. : 85, с. 638].

У Кембриджському й Оксфордському філософських словниках [див. : 252; 225] не фіксується категорія універсуму, натомість розглядається тільки всесвіт (англ. universe) і лише в контексті інших термінів, не як окрема стрижнева одиниця, у чому є раціональне зерно, бо слово належить до лексики загального вжитку. Звісно, у ньому простежуються і міфологічні корені, і філософсько-релігійний бекґраунд, що становлять інтерес для галузевих видань. Утім, навіть за таких умов авторитетна література визнає «універсум» і «всесвіт» синонімічними категоріями. Для прикладу, в енциклопедичному словнику Інституту філософії НАН України ім. Г. С. Сковороди вони виступають заголовними елементами для однієї статті [див. : 134, с. 98].

Не варто надавати «універсуму» додаткових значень і з етимологічної точки зору. Лат. ūniversum – прямий «предок» германо-романських відповідників «всесвіту», як-от англ. universe. Їх етимологія аналогічна: від лат. ūnus («один»), vertĕre («обертати»), в Оксфордському етимологічному словнику англійської мови інтерпретується як «звернене воєдино» [див. : 253, с. 961], але, вважаємо, краще співвіднести з «одним обертом» (небесної сфери), що відповідає архаїчному космогонічному мисленню, де ключову роль відведено всеохопному, цілісному циклу: зміні дня й ночі, пір року, щастя й горя, втрати й набутку тощо, інкапсульованій у символах тотального буття – Колеса Сансари, коловорота, зрештою, гороскопу як графічного відображення всього споглядального космосу у формі кола – віддзеркалення подій земного життя (пор.: санскр. vṛtti з тим же коренем); згадаємо в цьому ланцюзі й саму концепцію часу (круговий рух Землі й годинникової стрілки), нерозривно пов’язану з лат. vertĕre < пієв. *wért- («обертати», «крутити»), звідки бере початок і стсл. врѣмѧ («час»).

Тож потрібно розуміти, що лексема «універсум» у Ф. Шлеґеля, подібно до «світу» в його попередників, постає в літературознавчому ракурсі як метафора всеохопного буття креативного феномена. Маємо справу не з терміном-«емігрантом» із філософської царини, а з містким художнім зворотом,

компоненти якого увійшли в лексикон широких соціальних кіл задовго до атенейських публікацій.

Виникає закономірне питання: навіщо тоді Ф. Шлеґель відходить від «світу» в бік «універсуму»?

Припускаємо, основних причин – дві.

По-перше, зміна художніх традицій. У класицизмі креатор мав зображати правдоподібно «відшліфоване» ієрархічне суспільство з домінантою обов'язку або принаймні його алегорію. Пригадаймо трагедію П. Корнеля «Сід», де Родріґо нехтує коханням в ім'я догми про феодальну честь, що уособлює в собі драбину монархічного соціуму. Така мистецька парадигма із превалюванням земної дійсності навіть асоціативно радше пов'язана зі «світом», аніж «усесвітом», який більше відповідає романтичним поривам у глибини духу й усипану зірками далечінь.

Тож коли дослідники вживали словосполуки «поетичний світ», «світ генія» чи «універсум поезії», то це не означає, що йшлося про різні речі. Як уже було сказано, на початках подібні звороти мали виразно метафоричний відтінок і несли тотожну семантику. А різниця у формулюваннях зумовлена специфікою асоціативного мислення авторів, на основі чого, власне, і конструюється перенесення значення – базис метафори.

Так, для Й. Ґете і Ф. Шіллера, котрі понад десятиріччя були веймарськими класиками після «Бурі й натиску», цілком логічним виглядає послуговування лексемою «світ» щодо літературного твору. Зрештою, як і апелювання до «всесвіту» у Ф. Шлеґеля – поціновувача штюрмерства, учасника йенського гуртка й теоретика-зачинателя романтизму.

По-друге, не варто забувати про вплив науково-технічного поступу.

Інтуїтивне уявлення про структуру космосу й місце Землі в ньому було в людства здавна. Наприклад, в Анґуттара Нікаї залишилася прикметна заувага Будди Ґаутами: «Настільки, о Ананде, наскільки Місяць і Сонце обертаються й сяють навсібіч, тисячекрат того … мала світова система [пал. cūḷanikā lokadhātu]...» (AH, Тіканіпата 3.80, переклад Бгікку Бодгі). На рівні

інтерпретації паралель із сучасною астрономічною термінологією тут напрочуд прозора. Не випадково Бганте Суджато, відомий перекладач буддійських текстів, навіть включив її в англійську версію Палійського Канону: «О Ананде, галактика займає в тисячу разів більше від того, наскільки Місяць і Сонце обертаються й сяють навсібіч» (АН, Тіканіпата 3.80, переклад Бганте Суджато).

Утім, наукове обґрунтування й осмислення справжніх масштабів світу, а згодом і всесвіту, остаточно сформувалося на межі XVIII–XIX ст. Саме тоді В. Гершель «зруйнував» античну «сферу зірок»: він систематизував свої спостереження за кількістю світил на різних ділянках неба і зробив висновок про те, що космічні тіла існують у тривимірному просторі. Надалі, 1838 р., Ф. Бессель за допомогою методу астрономічного паралаксу виміряв відстань до подвійної зірки 61 Cygni. Це поклало початок картографуванню космосу. Як результат, термін «світ», зокрема й художній, збагатився новими сенсами.

Однак помилковим буде припускати, що лише кінець епохи «плоского неба» кардинально змінив уявлення про універсум, тим паче – літературний. Доречніше розглядати комбінацію факторів. Бо, звісно, не у всіх учених того часу космічні глибини величезних масштабів викликали асоціації з твором. Як засвідчило опитування Національного центру дослідження громадської думки (США, Університет Чикаґо, 2006–2018 рр.), навіть у XXI ст. понад 25% людей (від 16% до 29% залежно від року) не тільки не розуміють структуру космосу, але й не знають або не впевнені, чи Земля обертається навколо Сонця, чи навпаки [див. : 246]. У контексті епохи преромантизму треба й поготів пам’ятати, що наведений показник тоді був значно вищим.

І все ж у XIX ст. семантика аналізованих зворотів активно збагачується новими аспектами, порівняно з XVIII ст., коли чітко читався лише внутрішній складник – мегаобраз як продукт креативної діяльності автора.

Наприклад, у «Лекціях про драматургію та літературу» (1809–1811 рр.) А. Шлеґеля читаємо про Шекспіра: «Кожен із його творів – як самовмісний світ [нім. abgeschlossene Welt] зі своїми законами» [243, с. 210]. А тепер звернімо увагу на «Лекції з естетики» (1820-ті рр.) Ф. Геґеля: «… поезія втрачає

зовнішню об’єктивність … Для цього погляди, почуття й думки мають трансформуватися уявою в самодостатній світ [нім. in sich selbst fertige Welt] подій, дій, настроїв, спалахів пристрасті, і, в такий спосіб, уява формує твір із всеохопною реальністю [нім. ganze Wirklichkeit]…» [196, с. 139–140]; «… нарешті, ми потрапляємо із прози у вищий мистецький світ [нім. Kunstwelt]» [196, с. 209]; «Її [лірики] зміст … суб’єктивний, внутрішній світ [нім. innere Welt]...» [196, с. 323].

Уявлення про текст прогресує від усвідомлення факту, що він схожий на дійсність, до наявності в ньому власного внутрішнього буття. Зароджується інтерес до механізмів, які це буття формують. Зокрема, постає аспект психології творчості й місії креатора. Звісно, у романтиків вони трактуються виразно ідеалістично, що, однак, не завадило коректно визначити центральний принцип, актуальний і по сьогодні: художній універсум – похідна від ментального космосу автора.

Разом із семантичним полем розширюється й ареал функціювання аналізованих понять. Із німецького дослідницького середовища вони потрапляють до англійського, скандинавського, французького, іспанського, американського, слов’янського та ін. культурно-наукових просторів.

Скажімо, В. Гезлітт у «Лекціях про англійських поетів» (1818 р.) вільно оперував метафорами «Гомерів поетичний світ [англ. poetical world]» [194, с. 5], «світ [Шекспірової] уяви [англ. world of imagination]» [194, с. 99], де «все має життя, місце й самостійне існування» [194, с. 99], та «всесвіт думки й почуття [англ. universe of thought and feeling]» [194, с. 92], розмірковуючи, що внутрішня сутність письменника вміщує цілі універсуми, а тому здатна їх проєктувати. У «Літературній біографії» (1817 р.) С. Колріджа натрапляємо на «світ уяви [англ. world of imagination]» [172, с. 309], а в контексті породженого божественним Логосом буття – і на всесвіт як відлуння найпершого слова [див. : 172, с. 414]. Л. Гант (журнал «Індикатор» за 1820 р.) вбачав місію митця в медіації дійсностей, провідництві ідеальних сенсів, «поетичного світу [англ. poetical world]» [203, с. 136], через художній текст у матеріальність.

У французькому довколаромантичному виданні «Глобус» за 1825 р. Ш.-О. де Сент-Бев виклав таке розуміння креативного процесу: «Автор … створює собі світ [франц. se crée un monde] за велінням серця й населяє його улюбленими істотами» [237, с. 72]. А Ш. Бодлер у нарисі про В. Гюґо вказував: «… французький лексикон із його вуст став світом [франц. monde], всесвітом [франц. univers], барвистим, мелодійним і зворушливим» [163, с. 318].

Жодних ознак диференціації понять про універсум і художній світ у працях не простежується. Навпаки, бачимо, що вони функціювали взаємопроникно та позначали єдину сутність: комплексну естетичну реальність мистецького слова. Особливо це помітно у Ш. Бодлера, який ужив аналізовані лексеми поряд, у градації з висхідним клімаксом. Тобто він усвідомлював, що «всесвіт» на рівні конотації читається більш масштабно, але позначає ту ж саму категорію, що і «світ».

Разом із тим, можемо виділити низку національних дискурсів, де тотальна креативна дійсність пов’язувалася винятково із лексемою «світ».

У листуванні шведських авторів П. Аттербума і Б. Бескова (1820-ті – 1840-ві рр.) ідеться про натхненний, піднесений вимір літератури понад загальноприйнятою реальністю – «такий світ [швед. vad värld]» [226, с. 3], «світ мистецтва [швед. Konstens värld]» [227, с. 66]. Під час норвезької вельгавенської дискусії (1830-ті рр.) порушувалося питання про «власний світ ідей [дан. sin Idée-Verden]» [257, с. 22], де поет – єдиний господар із правом креативної свободи. А іспанський науковець А. Ліста в «Лекціях про іспанську драматичну літературу» (1839 р.) влучно підмічав, що «Слово “романтичний”, коли придивитися, англійське за походженням і означає все, що нагадує ідеальний світ, уявлений в романі [ісп. mundo ideal que se finge en la novela]» [219, с. iii].

У такий спосіб, можемо сказати, що до сер. XIX ст. аналізовані поняття продовжували функціювати на рівні метафор. У німецькому, французькому та англійському культурному середовищі «світ» і «всесвіт» уживалися паралельно, а в іспанському та скандинавському літературному дискурсі набула поширення винятково лексема «світ».

Романтична концепція універсуму прикметна двома аспектами: жанрова всеохопність і тяжіння до дифузії з існуванням (зовнішнім параметром). Тобто за своєю суттю вона – недиференційована, як у плані термінологічного розмежування світу й усесвіту, так і в аспекті чіткого кордону між об'єктивною та естетичною дійсністю. Це суттєво відрізняється від сучасних наратологічної та світоконструктивної інтерпретацій, а також від постулатів теорії можливих світів, котрі фокусуються радше на нараторі, а не авторі, і внутрішньому (естетичному) аспекті. Для порівняння: «Міметичні тексти проєктують не єдиний світ, а цілу модальну систему, всесвіт, центрований довкола їх актуального світу» [235, с. 103], – писала наратологиня М.-Л. Раян. А з точки зору романтичної концепції креативного генія варто було б сказати, що не текст, а митець проєктує нескінченні літературні світи. І справа тут не в жонглюванні словами, а в акцентах. У першому випадку увага концентрується на творі, вивчається його внутрішній потенціал, у другому – на відношеннях між майстром і його словом, досліджуються роль і механізми креації в широкому полі соціальних, психологічних, філософських та ін. граней. І не йдеться про хибність тієї чи тієї парадигми. Вони контрастні своєю методологічною основою, а тому дадуть різні результати, у зв'язку із чим констатуємо, що сучасна диференціація між універсумом і світом не може розглядатися як єдино правильна інтерпретація комплексної художньої дійсності літератури. Її альтернатива зародилася в романтичній теорії та продовжила свою еволюцію в реалістичній традиції.

На фоні розвитку природничих дисциплін, пришвидшення урбанізації, наростання соціально-економічних викликів, що вимагали нових парадигм для адекватного художнього осмислення, романтики почали відходити від емоційних індивідуалістичних теологічних паралелей у домен раціоналізму і психології творчості.

Наприклад, Е. По у «Бродвейському журналі» (1845 р.) описував текст як продукт реакції у ментальному вимірі: «Уява … із нових поєднань старих форм, котрі вона пізнала, обирає тільки … гармонійні … Але, як це аналогічно

трапляється у фізичній хімії, так і нерідко воно відбувається в цій хімії інтелекту, коли суміш двох елементів результує у щось відмінне за властивостями від одного з них, а іноді – відмінне від якостей обох» [231, с. 17].

У праці В. Гюґо «Вільям Шекспір» (1864 р.) роль митця витрактовувалася через концепцію збагачення земної дійсності творіннями думки, зокрема літературою. Автор вважав, що креатор має «доповнити всесвіт іншим всесвітом [франц. univers]» [202, с. 162]. У зв'язку із цим, доробок визначних письменників у цій книзі дуже часто так і характеризується: «На основі семи п'єс, що збереглися до наших часів, ми можемо судити, яким був його [Есхіла] всесвіт [франц. univers]» [202, с. 132–133]; «… безмежна поезія … неосяжна цілісність [франц. l'ensemble vaste] … це Шекспір» [202, с. 184]. Або ж ось – універсум як мегаобраз поеми й роману: «Той всесвіт [франц. univers], який Данте змалював у Пеклі, Рабле вміщує в бочку» [202, с. 74].

Пізні романтики вже чітко визначили «локалізацію» того ідеального виміру, звідки черпає своє існування тотальне текстове буття. В. Гюґо писав: «Людський розум містить нескінченність можливостей [франц. l'infini possible]. Шедеври – світи [франц. mondes] – розквітають у ньому безперервно й існують вічно … Простір безмежного [франц. l'espacement de l'illimité] допускає всі творіння» [202, с. 98]. Майже аналогічне читаємо в Т. де Банвіля (1870-ті рр.): «… безпроблемно й не гордовито геній може вмістити цілий всесвіт у своєму розумі й відтворити його за допомогою слова [франц. contenir l'univers entier dans son cerveau, et tout entier le reproduire avec la parole]» [158, с. 318].

Як бачимо, зовнішній аспект у моделях художнього світу почав домінувати, диференціації із всесвітом не намітилося, і запустився важливий процес: подекуди, як, скажімо, у пізнього П. Аттербума [див. : 157, с. 236], метафоричні обриси аналізованої категорії почали стиратися. Вона звучала дедалі стандартизованіше, хоча рамки залишалися розмитими (зрештою, і по сьогодні). У зв'язку із цим, у 70-х – 80-х рр. XIX ст. уперше стикаємося з літературознавчою контраверсією довкола універсуму.

Століттям раніше дослідники надавали категорії тотального текстового

буття лише семантику мегаобразу креативного слова. Але відтоді поняття набуло широкого вжитку, його трактування відійшло від однозначності. Наприклад, А. Франс у газеті «Час» (1888 р.) засвідчив класичне розуміння: «Помістивши Анжеліку в її маленькому поетичному світі [франц. petit monde poétique] … він [Золя] допустив дивний анахронізм» [182, с. 2]. А от Т. де Банвіль десятиріччям раніше уже вийшов за межі внутрішньої форми твору в аналогічній категорії, назвавши риму «обрисами світу [франц. l'ébauche d'un monde]» [158, с. 107] поезії, тобто зарахувавши туди версифікаційний елемент (зовнішню форму).

Це – важлива особливість недиференційованого розуміння універсуму: взаємопроникність, причому не лише термінологічна й онтологічна, але й текстоструктурна. Наратологічна й світоконструктивна інтерпретації сукупно з перспективою теорії можливих світів такого не передбачають, бо світ у них є внутрішнім конструктом. Як писав Л. Долежел, «усесвітом дискурсу» [179, с. 16]. А рима (поряд із лексичними, тропеїчними, синтаксичними засобами, строфою тощо) – елемент зовнішньої форми твору. Він не піддається модальній логіці, оскільки фіксований матеріально. Коли визнавати його частиною художнього світу, як у Т. де Банвіля, то доводиться виключати звідти поле для потенціалів. Виходить, так би мовити, quid pro quo: або структура, або можливі світи. Недиференційовані моделі дозволяють включити перше, а їх диференційовані «опоненти» – друге, що свідчить про необхідність коректно добирати аналітичну оптику.

У період зрілого реалізму й зародження символізму універсум і художній світ активно фігурували в наукових студіях.

1887 р. В. Дільтей уперше постулював, що недиференційована (раніше – романтична) концепція всеохопної дійсності мистецького слова має провідне значення: «Фантазія поета у її зв'язку з чуттєвою реальністю дає необхідну вихідну точку для всякої теорії, яка справді прагне пояснити різноманітний світ поезії [нім. Theorie, welche die mannigfaltige Welt der Dichtungen] у послідовності його виявів. Поетика в цьому сенсі дійсно є вступом до історії

красного письменства, подібно до того, як теорія пізнання є вступом до історії інтелектуальних рухів» [178, с. 311].

К. Вілкенс у щомісячнику «Глядач» підтримував цю позицію, але додавав, що «світ поезії [дан. Digtningens Verden]» [258, с. 902] вимагає не просто психологічно-естетичних студій, а потребує майстерності «внутрішньо бути на одній хвилі з поетом» [258, с. 902], що зайвий раз ілюструє підвищену увагу до зовнішніх чинників тексту. Універсум не обмежували наративним полем чи його потенційними варіантами, натомість апріорі включали туди автора й розглядали не тільки його оповідну техніку крізь призму ментальних патернів, але й широке поле психологічного життя й соціальних факторів, котрі складаються в необхідній для продукування мистецького феномена комбінації.

Разом із тим, існували й винятково внутрішні моделі, одначе й вони демонстрували, сказати б, оригінальність на фоні нинішньої дихотомії.

П. Бурже вважав універсумом і твір, і кожну його художню деталь, куди можна безкінечно заглиблюватися, витрактовуючи нові й нові грані: «“Червоне і Чорне” [Стендаля] … – гравюра з безкінечними художніми деталями, і в її стислому обсязі вміщено цілий всесвіт [франц. un univers tient tout entier]. Що я маю на увазі … найдрібніші риси – це всесвіт» [168, с. 320] («Нариси із сучасної психології», перші тиражі книги припадали на 1880-ті рр.).

«Поетика» (1888 р.) В. Шерера уже визнає художній світ терміном, не мислить його метафорою: «Три світи [серед них – уявний світ [див. : 189, с. 56]]. Тут я застосую термінологію Шіллера та Ґете з есе про епічну і драматичну поезію» [241, с. 205–206].

А в критичному відгуку І. Франка «Стрижок» (1876 р.) категорія літературного універсуму використовувалася для розмежування майстра слова і графомана. Науковець зазначав, що лише справжній поет здатен «унести з собою читателя в свій широкий ідеальний світ» [138, с. 23]. Пізніше, у розвідці «Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне», учений пояснював, що дійсність авторського тексту – це радше своєрідний психологічний стан, насолода від креації та рецепції: «… поезія мусить нас

впроваджати в певний ідеальний світ … Говоримо часто: то предмет поетичний … о такім, котре нам в якийсь особливший спосіб подобається, нас одушевляє. Що ж нам подобається? Чи ісключно красота? Ні … Припускаю, що кожний чоловік має в своїй … нутрі осібний, йому вроджений світ, котрий наразі назву світом ідеальним. Розуміється, що світ той не може состояти із самих предметів матеріальних, но із понятій … Все затим подобається нам, що отповідає нашому ідеальному світові…» [137, с. 396–398].

Отже, зародження концепції про тотальну дійсність твору пов’язане із продуктивною у класицистичній теорії ідеєю про мистецтво як наслідування реальності, а розвиток естетичної думки протягом XVIII ст. зумовив дистанціювання семантики тоді ще метафоричного звороту від мімезису до більш креативних начал і уявлень про світотворчу місію митця.

У період раннього романтизму для позначення тотальної дійсності мистецького феномена поряд із метафорою «художній світ» почали використовувати «універсум». Семантика зворотів була тотожною. А перехід від світу до всесвіту відбувся завдяки еволюції естетичних орієнтирів та науково-технічним відкриттям, що вплинули на специфіку асоціативних паралелей між твором і дійсністю.

Критика доби реалізму утвердила продуктивність недиференційованої моделі універсуму, оформленої в рамках романтичного дискурсу. Це зумовлено модою на методологію природничих дисциплін: емпіризм і спостереження без апелювання до абстрактних ідей, детермінізм, класифікацію та типологізацію середовища, характерів, психологічних, біологічних, соціальних чинників тощо. Тому в розумінні художнього феномена почала простежуватися чітка лінія реляції з об’єктивним виміром, але не в міметичному плані, коли художня дійсність наївно порівнюється з реальністю, аби виявити ступінь правдоподібності, а глибинно, на рівні факторів, які культивують креативне слово й неодмінно віддзеркалюються в ньому, що хоч і не заперечує логіку можливих світів, натомість робить її зайвим конструктом, бо всі зв’язки із творотворчими сутностями однаково залишаються в актуальному світі.

1.2 Студії тотальної естетичної дійсності тексту в мистецькому й теоретичному дискурсах XX–XXI ст.

На поч. XX ст. поняття про універсум органічно інтегрувалося в наукову сферу, ставши частиною арсеналу понад десяти інтелектуальних парадигм.

Представники Празького лінгвістичного гуртка (східноєвропейський формалізм 1910-х – 1930-х рр.) акцентували, що твір становить систему самоорганізації на двох основних рівнях: світ знаків (семіотичний світ) і світ предметів, художній / поетичний / ліричний / образний світ – образи й сенси.

Центральна ідея вийшла приблизно така: мовлення не тільки реплікує дійсність, але й породжує своїми структурами, знаками (тропами, синтаксичними й риторичними фігурами, конотаціями, модальністю тощо), комплексну естетичну самодостатню реальність, елементи якої перебувають у взаємозв'язках не стільки із зовнішніми факторами літературного процесу, скільки між собою, своїми виразниками й дійсністю (об'єктивним світом). Дослідження цих конекцій дозволяє глибоко осмислити авторську техніку, специфіку мислення, оцінити рецептивний потенціал художнього слова.

Для прикладу, апелюймо до ситуації, коли письменник змальовує процес за допомогою дієслів доконаного виду, як-от Юрій Клен у страшних дескрипціях репресій із поеми «Прокляті роки»: «Тепер організована чума / Нас винищить, як білогузих зайців: / Скорився нам пес та тварі всяка тьма» [14, с. 10]. Семіотичний і поетичний світи твору в цитованому уривку контрастують, оскільки незавершеність передається граматичною категорією, котра сигніфікує результат дії. Так продукується ефект драматизації, згущення барв, увиразнення небезпеки. Або ж розгляньмо випадок незвичного поєднання елементів внутрішньої дійсності аналогічного тексту, коли наратор зауважує, що має намір «стривожити спокійну гладь / Скаженим феєрверком божевілля» [14, с. 10], описуючи ключовий меседж повістування – звернути увагу реципієнта на українську трагедію міжвоєнного двадцятиріччя. Звичний потік мовлення навряд чи породить подібну яскраву алегорію, тож її використання в поемі викликає своєрідне асоціативне замилювання, зумовлює ефект захоплення й

піднесення над буденним існуванням в ідеальний творчий світ.

І так через багатопланові взаємозв'язки в самоорганізованій мистецькій системі виходимо на розуміння художності тексту, яка полягає в майстерному відхиленні від логіки буденного мовлення, деформації, перш за все – на рівні форми, з достатньою для занурення в поетичну реальність періодичністю.

Можна помітити, що формалістам властива дихотомія універсуму. Але вони розділяють вимір значення й вираження, зміст і форму, а не універсум і світ. Весь твір вважається однією тотальною художньою дійсністю, котра включає не лише наратив і образи, але й елементи фіксації сенсів: звуки, синтаксис, версифікацію тощо. Поле дискурсу чи потенційні світи із сучасних інтерпретацій вписуються сюди хіба що із семіотичною натяжкою, котра спирається на довільний характер відношень між знаком і означуваним, що, однак, не надто переконливо, бо хоча семантика й не закріплена за фонетичною оболонкою апріорі, але конвенціонально вони пов'язані.

Теорія літературного хронотопу (від 1930-х рр.) виникла в тому ж інтелектуальному полі, що й східноєвропейський формалізм, але виступила запереченням надмірних акцентів на стильовому і структурному вимірах.

Термін «хронотоп», подібно до «універсуму», має метафоричні корені. Це – образний спосіб опису внутрішньої специфіки твору, запозичений із понятійного апарату фізико-математичної царини, де фігурує релятивістський часопростір – формалізована 1908 р. Г. Мінковським і фіналізована 1915 р. А. Ейнштейном концепція взаємозалежного чотиривимірного континууму, що дозволяє змоделювати перебіг процесів всесвіту: випромінювання світла, рух тіл, взаємодії частинок тощо. І тому може виникнути хибна думка про те, ніби художній світ і хронотоп – тотожні категорії.

У теорії хронотопу проблема відношення між універсумом і часопростором розроблена детально і трактується однозначно: вони становлять гіперо-гіпонімічну пару. Мистецьке слово розцінюється як зображений у тексті світ, що може містити один чи кілька хронотопів.

Скажімо, у пізньому середньовічному романі уживаються авантюрна

тематика й пасторальна ідилія. Перша вимагає від персонажів руху й учинків, тому фабула має містити пригоди, випробування, небезпеки, котрі поєднуються воєдино мотивом подорожі. Так постає хронотоп дороги, котрому іманентна зміна антуражів між епізодами, а з нею – й еволюція внутрішньої сутності персонажів. Час у подібній реальності плине лінійно і прогресивно, йому притаманна екзистенційна компонента, бо він визначає збагачення досвіду особистості. Події мандрівки впливають на ментальність героїв, часто – на їхнє матеріальне становище, тож повернення завжди відбувається в новому статусі: aut cum scuto, aut in scuto – або зі здобутком, або з розчаруванням, але тільки не в тому ж стані, що був вихідним. Циклічність описаній дійсності не характерна. На відміну від хронотопу ідилії, де простір замкнений, активність – повторювана й залежить від пір року, які становлять цикл, причому не лише антуражів і сцен, але й настроїв, занять, дозвілля тощо.

Виходить, часопростір слугує в ролі тенденцій та закономірностей розвитку зображеного світу або його фрагментів, котрий, у свою чергу, репрезентує певні закономірності й тенденції світу реального – історичного, творотворчого. Отримуємо своєрідну мотрійку, де теж простежується математичний слід: вплив множини Ґ. Кантора, кривої Дж. Пеано, кривої Г. Коха та ін. запропонованих на межі XIX–XX ст. прообразів самоподібних структур (фракталів), введених пізніше, 1975 р., Б. Мендельбротом.

Можна сказати, що хронотоп певною мірою подібний до світу історії (англ. storyworld) або (у деяких трактуваннях) – наративного всесвіту, оскільки визначає систему законів перебігу оповіді. Але якщо в наратології світ історії використовується для розуміння всього масиву потенційних явищ, котрі становитимуть цілісну систему, пов’язану з конкретним наративом, то студії хронотопу розвинулись іншим шляхом: не «горизонтально» (у наративний спектр), а «вертикально», «вгору», до надсистем детермінації.

Було встановлено, що жанр визначає часопростори, зумовлюючи коди й стратегії комунікації з читачем, регламентуючи «правила гри» – очікування від рецепції твору в плані обсягу, розмаху подій, специфіки їх осмислення тощо.

Цим жанр подібний до зображеного світу, але останній все-таки трактується як ширше поняття. Жанр характеризує типологічні риси креативного слова, його відношення до дійсності. Наприклад, для філософської поеми національного змісту передбачуваним буде інтерес до фундаментальних істин в аспекті соціально-історичного буття певного етносу, що зумовить наявність ліричних відступів медитативної природи, саморефлексій персонажів, неоднозначних ситуацій, котрі підштовхуватимуть до роздумів. Але універсум такої поеми, хоч і слідуватиме окресленим тенденціям, проте завжди включатиме багатший спектр явищ, бо він мислиться масштабнішим від сучасного світу історії та наративного всесвіту. Це – виразник тотального буття креативного слова, що поєднує типове (жанр, модус, тональність, поетику, естетику літературного напряму), зосібна формальне, й унікальне.

Скажімо, твору М. Руденка «Хрест» іманентні особливості філософської поеми національного змісту: життєві орієнтири головного героя стають причиною втрати сім'ї та спустошення його села, у зв'язку із чим виникає конфлікт цінностей, який змушує протагоніста знаходити правду – ментально, серед руїн власного невігластва, і в матеріальній дійсності, через пошук материної могили. Але чи передає подібний набір узагальнень багатогранну суть поеми? Навряд. Він радше представляє її репрезентантом типу. У той час як твір завжди має виразно унікальну природу, і типове – лише один із її складників, проте ніколи не загальне ціле. Текст виникає в середовищі, де вже циркулюють цінності, ідеї, образи, патерни поведінки тощо, але письменник вибудовує з них нову комбінацію. Інакше про креативний процес не йдеться.

На противагу теорії хронотопу, яка виступала певним запереченням пошуків у сфері семіотичного світу (категорію часопростору було виведено дедуктивно – через узагальнення ситуаційної динаміки історично усталених жанрових дериватів), феноменологічна критика не відхиляла запропонованої формалістами автономії тексту.

Р. Інґарден у дослідженні «Літературно-художній твір» (1931 р.) писав про авторське слово: «… конструкція, побудована з кількох гетерогенних шарів»

[204, с. 25]. Серед них: звучання, значення, образність, послідовність елементів.

Мистецький світ, на думку науковця, виникає із суджень, де значення організовуються в таку комбінацію, що продукує квазі-реальне існування об'єктів, персонажів, подій: «… вони [твердження] несуть у собі сугестивну силу, котра дозволяє нам під час читання занурюватися у фіктивний світ [нім. fingierte Welt] і жити в ньому, ніби у власному, особливому – нереальному, але водночас наявному в рецепції – світі» [204, с. 182]. Речення твору «стосуються виняткова об'єктів і обставин, що належать зображеному світові [нім. dargestellten Welt], читач не має сприймати їх як питання чи оцінку позахудожньої дійсності … те, що вони конституюють, є лише гетерономно-суб'єктивною, умисною інтенціональністю» [204, с. 192–193]. Уже цим інґарденівський підхід вступає в опозицію до трактувань універсуму в теорії можливих світів і пов'язаних із нею концепцій, де розуміння фікційних речень як неправдивих вважається помилковим [див. : 179, с. 2–3].

Але поняття про інтенціональність – ключове для літературної феноменології. Текст спрямовує вектор уваги реципієнта, інтенції свідомості, від об'єктивної реальності (reales Sein) в художню (intentionales Sein). Така реальність проєктується виняткова за допомогою формальних одиниць, спирається на них, тож вона – внутрішня (суб'єктивна), не самостійна (тому визнається гетерономною), натомість інкапсульована у знаковій оболонці, поза якою виникнути не може. Звідси слідує, що твір є естетично-інтенціональною системою, котра зумовлює абсорбцію читацької уваги з послідовним заглибленням від звучання до значення й від значення до мистецького світу.

Така естетична дійсність може імітувати всі модуси буття. Персонажі будь-якого роману чи поеми сприймають свій світ за реальність (reales Sein). Цей світ існує за певними законами (ideales Sein). Герої можуть їх вивчати при взаємодії з локаціями й індивідами, але відхилитися від них не здатні, бо існує схема динаміки ситуацій, продиктована архітектонікою – послідовністю звуків, речень, абзаців, глав тощо, – котра знаходиться поза внутрішньою сферою досяжності, у трансцендентній позиції Абсолюту (absolutes Sein) – причин і

головного розпорядника художнього світу. При цьому дійові особи бачать сни, пишуть літературу й диференціюють, де їхнє справжнє буття, а де – фантазії та марева – інтенціональна компонента (intentionales Sein).

Оскільки все відбувається в межах твору, котрий сам являє собою інтенціональну дійсність, то для ясності використовується префіксоїд «квазі-» (від лат. quāsi – «ніби»). Відповідно, універсум із такої точки зору буде квазі-реальним існуванням із квазі-законами і квазі-Абсолютом, а коли дійові особи беруться за перо, то продукується квазі-інтенціональне буття.

Як бачимо, хоча аналіз Р. Інґардена здебільшого індуктивний (він іде від явища до тенденції), але спостерігаються ті ж обриси «хронотопної мотрійки», отриманої дедуктивним шляхом. Виходимо на аналогічну фракталоподібну структуру, де універсум є похідною одиницею від акумульованої у психокосмі автора об’єктивної реальності. Можливо, прибічники феноменології не погодяться з нашим поглядом. Мовляв, письменника слід «виносити за дужки» при роботі з художнім текстом. Але Р. Інґарден ніколи не заперечував, що «між твором і психічним життям та індивідуальністю автора існують різноманітні тісні зв’язки … уся структура твору й окремі його властивості функційно залежать від психічних рис автора» [204, с. 20].

У зв’язку із цим, зараховуємо феноменологічну парадигму до класичних недиференційованих моделей. Хоча експліцитно вона тяжіє до автономії від зовнішніх факторів, але імпліцитно від них усе одно залежить. До того ж, вона експліцитно універсальна. Розглянуті раніше недиференційовані моделі художньої дійсності вигідно відрізнялися від диференційованих потенційною аплікабельністю до всіх жанрових форм незалежно від наявності / відсутності наративу, макротекстосистеми чи поля дискурсу. Але в них це читалося імпліцитно. Тобто перспектива хоч і не декларувалася, одначе була. Для порівняння: категорію світу історії до сугестивної лірики застосувати взагалі неможливо, бо в ній нічого не відбувається, окрім вільного плину думок і почуттів. Р. Інґарден же чи не вперше прямо зазначив, що його схема чотиришарової будови художнього тексту покликана «виявити основну

структуру, спільну для всіх творів» [204, с. 4]. Для прикладів дослідження він добирав не тільки шедеври чи розлогі наративні структури, але й «тексти і фрагменти, котрі загальноприйнято вважаються малоцінними, скажімо, якийсь детективний роман із газети чи банальну любовну поезію учнів» [204, с. 4].

Так було доведено, що універсум іманентний усім творам та завжди моделюється на однакових концептуальних засадах.

Екзистенційний критик Ж.-П. Сартр міркував у книзі «Що таке література?» (1948 р.): «… естетичний об'єкт за своєю суттю є світом [франц. l'objet esthétique est proprement le monde] … Відповідно, писати – означає відкривати світ [франц. dévoiler le monde] і пропонувати його як завдання для великодушності читача. Тобто апелювати до свідомості іншого … всесвіт романіста [франц. l'univers du romancier] був би позбавлений глибини, коли б його не відкривали в динаміці…» [239, с. 66–67].

Відповідно до логіки недиференційованих концепцій, у наведеному фрагменті універсум і художній світ не розрізнюються, а в поле їх референції вписано і внутрішні, і зовнішні аспекти тексту. З одного боку, Ж.-П. Сартр зараховує до «світу роману [франц. monde romanesque]» [239, с. 67] мегаобраз твору – «всю сукупність речей і людей» [239, с. 67], а з іншого – апелює до зовнішніх сутностей, вважаючи реципієнта невід'ємним чинником динаміки естетичної дійсності: «… аби він [світ роману] показав свій максимум щільності [реалістичності], необхідне креативне виявлення, через котре читач його відкриває … чим сильніше ми волітимемо його [світ роману] змінити, тим живіший він буде» [239, с. 67–68]. Основна ідея полягала в тому, що автор і реципієнт комунікують через універсум: «… у кожній із них [книг] є приховане звернення до … всього світу, спільного для автора й читача [франц. tout un monde que l'auteur et le lecteur ont en commun]» [239, с. 78]. Майстер, оприявнюючи своє креативне слово, осмислюючи в ньому дійсність, звільняється від певного екзистенційного тягаря і звільняє від нього реципієнта, котрий заглиблюється в письменницькі рефлексії в ході ознайомлення із твором.

Цілком зрозуміло, що самою внутрішньою естетикою, образним шаром,

тут не обмежуємося, адже без зовнішніх факторів подібний універсум просто не відбудеться, як фізичний всесвіт не може виникнути без сингулярності в теорії Великого вибуху чи без творця в концепції креаціонізму.

На сер. ХХ ст. припадає реактуалізація інтересу до текстового буття в мистецьких колах. Ми вже описували принцип хронотопної мотрійки, що лежить в основі багатьох недиференційованих моделей художнього світу і трактує твір як дрібнішу ітерацію в межах фрактала об'єктивної реальності, споруджену за допомогою вербальних конструктів. Постмодерні автори теж свого часу звернули увагу на те, що природа креативних феноменів і будова всесвіту мають спільні риси. Виникло закономірне питання: а чи наш світ – не продукт вербальних конструктів? Коли так, то чи він справді реальний, або просто імітує власну істинність? Яка сутність цієї словесної споруди? Як вона виникає і функціює? Постала філософська ідея про текст як світ і світ як текст.

Попри очевидні поверхневі паралелі з романтичною місією автора-деміурга, маємо наголосити, що такі стрункі образні аналогії були радше винятками. Справа в тому, що світ романтика – динамічний із божественною константою, світ постмодерніста ж – хаотичний, багатополярний і позбавлений сталих орієнтирів. У першому поет є генієм, «Господнім протеже», котрий допомагає творити космос із первородного хаосу, у другому – немає ні поета, ні Бога, натомість існує лише безкінечний філософський лабіринт сенсів і форм, що, спорадично переплітаючись, утворюють центри іррадіації дійсності.

Скажімо, в оповіданні Х. Борхеса «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус» (1940 р.) поставлено ментальний експеримент: розповідається про випадкову знахідку – частину енциклопедії планети Тлен, де описано уклад життя тамтешніх мешканців. На перший погляд, стикаємося з типовим фантастичним наративом. Утім, уже перші замальовки енциклопедичних статей дають потужної сили симулякр, що одразу оприявнює хитку грань між текстом і дійсністю, котру людина осягає вербально (внутрішній текст свідомості).

Наприклад, зазначається: мова північної частини планети історично розвивалася на основі прикметника, у зв'язку із чим тленці не називають

предмети, а дають їм характеристику: «Іменник утворюється шляхом поєднання прикметників. Не кажуть: “Місяць”. А кажуть: “Уповітряно-ясне, натемнокругле” … або [використовують] іншу довільну агрегацію» [167, с. 21]. Тому явища існують лише в момент акту сприйняття. Поріг, на який ступала стареча нога, зникає після смерті власника, а загублений олівець уже ніколи не вийде віднайти. І містика тут ні до чого. Річ у конструктах мислення, тексті, що формує картину дійсності. Уже немає того самого порогу, бо не стало літнього чоловіка, котрий ходив через нього. Відшуканий олівець не може бути загубленим, це – вже інший олівець.

Вербальні реляції у свідомості диктують парадигму інтерпретації реальності. Відповідно, науки розвиваються не так, як земні. Матеріалізм на Тлені просто неможливо обґрунтувати, оскільки в картині світу тамтешніх мешканців немає сталості. Все – суцільна «річка Геракліта» без «твердої» іменникової основи, за яку чіпляється матеріалістична доктрина. І звідси витікають онтологічні домінанти. Тленці – ідеалісти, їх віра в тотальний суб’єкт, що виконує множину ролей, невіддільна від психології та філософії.

Настільки детальні й логічно узгоджені дескрипції органічно створюють відчуття, ніби книга про іншу планету – не продукт чийогось вимислу, а збірник знань реального світу зі своїми законами й особливостями. Коли Біой Касарес цитує укбарського єресіарха, він упевнений, що наводить влучну думку реального релігійного діяча, котрий жив у державі з розвиненою філософською системою. Згадка про відповідну державу міститься в науковому джерелі, тож немає сумніву щодо автентичності. Виникає враження, ніби Тлен існував.

Насправді ж існував лише текст про Тлен, до дрібниць пропрацьований командою вчених. Текстовий симулякр становив цілий світ, який учасники експерименту не могли відрізнити від реальності.

В оповіданні «Вавилонська бібліотека» (1941 р.) Х. Борхес продовжив розвиток цих поглядів: «Усесвіт (що його інші називають Бібліотекою) [ісп. El universo (que otros llaman la Biblioteca)] складається з … нескінченної кількості шестигранних [книжних] галерей…» [167, с. 89]. Кожна книга – рандомний

набір із 25 графічних знаків, які часом складаються в какофонічну нісенітницю, іноді формують слова, осмислені фрази, повноцінні твори й у сумі своїй описують все існування, самих себе й секрети пізнання. Люди можуть поклонятися цим книгам, нищити їх, шукати найвизначніші, – однаково всяка діяльність мізерна у масштабах буквенного універсуму. На кожен сплюндрований чи геніально написаний примірник припадають мільйони ерзаців, що відрізняються лише однією комою чи зайвим пробілом. Усі концепції та устремління жителів Бібліотеки уже містяться в одній із випадкових вербальних комбінацій, що розташувалася десь серед безкінечності сторінок всеосяжного тексту, який тче і тче буття.

Багато подібних ідей фігурували пізніше у структуралізмі, хоча представники цього напряму спеціально не фокусувалися на художньому світі.

У «Поетиці прози» (1972 р.) Ц. Тодоров звертався до понять про «уявний світ книги [франц. monde imaginaire du livre]» [255, с. 126] і «світ, який він [письменник] приводить в існування [франц. monde qu'il evoque]» [255, с. 96] у світлі аналізу наративних прийомів і специфіки організації сюжету.

Р. Барт, вивчаючи семіологію культурних кодів, у «Системі моди» (1967 р.) розглядав лінгвістичний символ як форму існування явищ дійсності для свідомості. Його універсум являв собою своєрідну систему референтів, злитих психікою у креативний конгломерат, що актуалізує чи добудовує певні ракурси реальності, програмуючи моду: «… бажання породжує не об'єкт, а назва, продає не візія, а значення … незліченні об'єкти залежать від семантики, а лінгвістика … стане … наукою про всі уявні всесвіти [франц. univers imaginés]» [162, с. 6]. А в есе «S/Z»[2] (1970 р.) науковець хоч і не послуговувався термінами «універсум», «усесвіт» тощо, але порівнював текст зі схожим явищем – «галактикою означників [франц. galaxie de signifiants]» [161, с. 12], де немає єдиного входу в семантику, натомість панує плюральність і

[2] На прикладі одного із фрагментів цієї праці продемонструємо, навіщо в роботі всі ключові терміни деталізуються мовою оригіналу. Р. Барт міркував: «Уява оповідача [франц. l'imaginaire du narrateur], тобто символічна система, через котру він не пізнає себе…» [161, с. 73]. А в перекладі Р. Міллера читаємо: «Уявний світ оповідача [англ. narrator's imaginary world], тобто символічна система, де він не знає своєї позиції…» [160, с. 67]. Перекладацька інтерпретація цілком допустима, але вкрай важливо її враховувати, щоб не приписувати дослідникам думки перекладачів.

непідпорядкованість принципу детермінації, а тому кількість значень у такій тотальній структурі – необмежена.

Істина про абсолютну структуру-універсум звучала й у Х. Борхеса, але він не обмежував її роллю багатовекторного, відкритого «лона» репрезентації дійсності, а гіперболізував до втрати істини, нівелювання грані між знаком і реальністю, звідки виникала потреба в деконструкції. Маємо справу навіть не з перехідною, як у «S/Z» Р. Барта, а з постструктуралістською парадигмою.

Постструктуралізм відіграв важливу роль для становлення універсуму.

Раніше ми розглядали спостереження про подібність будови твору й дійсності. У семаналізі Ю. Крістєвої (1969 р.) вони радикалізуються до маніфесту: «…немає всесвіту, який не є мовою і чиї закони відрізняються [франц. il n’y a pas un univers qui n’est pas la langue et dont les lois sont différentes]...» [216, с. 64]. Дослідниця інтерпретувала універсум як амбівалентне утворення, котре водночас узагальнює до закономірностей і конкретизує до мистецьких деталей лінгвістичну дійсність, тобто характеризується природою суперечностей (амбівалентністю), завдяки чому досягається ефект впливу на читача, продукується художність: «Бодлерівський фрагмент конструює “всесвіт” означування [франц. construit un “univers” de signification], де означники – більш конкретні та більш загальні, ніж у мовленні, більш відчутні й більш абстрактні. Нам здається, що ми можемо уявити конкретний об’єкт … тоді як після прочитання всього тексту переконуємося: йдеться про … узагальнення, де всяка індивідуалізація зникає» [216, с. 252].

Окрім того, постструктуралісти запустили процес дослідження категорії тотального текстового буття. У деконструктивістській студії Ж. Дерріди «Про граматологію» (1967 р.) було акцентовано на метафорі світотворчого божественного логосу-тексту, яка розглядалася крізь призму символу книги в середньовічній літературі, у світлі міркувань Ш. Бонне, Р. Декарта, Д. Юма та ін. на тлі історичного нарису феномена письма [див. : 175, с. 15–16]. Це був філософський екскурс, де читання твору ототожнювалося з пізнанням законів дійсності – читанням тексту природи й соціуму. А в «Диссемінації» (1972 р.)

уже з’являються й перші згадки досліджень про літературний універсум. Зокрема, аналіз вірша С. Малларме «Кидок кубиків» супроводжувався покликанням на студію Ж.-П. Рішара «Уявний всесвіт Малларме» (1961 р.) [див. : 174, с. 179], написану в дусі тематичної критики.

Зважаючи на викладене, стає очевидним, що структуралістські й постструктуралістські моделі художнього світу теж недиференційовані. Вони тяжіють до текстуалізму, а тому не лише поєднують у собі внутрішні й зовнішні категорії, але й різною мірою постулюють, що існує лише універсальне письмо буття, поза яким нічого немає. Текст і світ – єдине ціле. Мистецьке слово становить лише специфічне відгалуження знакової дійсності, і воно продукує таку дійсність, у зв’язку із чим здатне на імерсію – може занурити читача в калейдоскоп подій та емоцій аж до втрати відчуття часу. Сюди легко вписуються сучасні диференційовані трактування, оскільки відкритість структури справді передбачає наявність і множини потенційних світів, і можливості для розмежування рівнів тотальної дійсності, котрі, однак, у межах окресленої парадигми нагадують марні спроби жителів борхесівської бібліотеки виявити чи систематизувати варіації однієї книги серед нескінченної кількості примірників із різницею в один розділовий знак чи пробіл.

Паралельно з постструктуралістськими концепціями у 1960-х – 1970-х рр. розвивалися ідеї недиференційованого характеру про неавтономний (внутрішній) світ художнього слова.

Представники культурно-історичної школи вивчення східнослов’янської літератури розглядали твір як комплексну систему, де середовище й персонажі взаємодіють за вбудованими законами, котрі детермінуються ракурсом відображення дійсності й залежно від жанру, стилю чи авторського задуму програмують різний «опір середовища». Скажімо, у пасторалі ситуації відкриті до «співпраці», тоді як у пригодницькому романі – частково опонують, експресіоністична атмосфера руйнує індивіда, а романтична – трансформує.

Дещо згодом, у праці В. Ізера «Акт читання: теорія естетичної відповіді» (1976 р.) було висловлено думку про те, що «текст не просто відображає цей

світ, а конституює світ [нім. konstituiert eine Welt] із наявного матеріалу» [206, с. 61]. Митець конструює художнє слово у вигляді terra incognita – незнайомої лакуни, котру має пізнати й візуалізувати читач у процесі ознайомлення. Тому без реципієнта може існувати лише текст – письмово закріплена послідовність думок, але не художній світ, оскільки оприявнення останнього потребує процесу сприйняття – зовнішнього чинника динаміки, який приведе в рух внутрішній статичний конструкт.

Що цікаво: у багатьох східних релігіях саме так витрактовується механізм виникнення реального (не лише текстуального) всесвіту. Наприклад, веданта – один із даршанів індуїзму – пропонує концепцію про те, що Пуруша (Вішну) – незримий, вічний споглядач, – пронизавши своїм медитативним станом усі структури дійсності, зумовлює рух Пракріті (Маї) – первородної субстанції: «Під Моїм управлінням Пракріті приводить в існування всі живі й неживі творіння» (БҐ 9.10, переклад Свамі Прабгупади). У шакта-тантрі й шиваїзмі поява космосу описується алегорією союзу Шиви (Пуруші) й Шакті (Пракріті): «Бінду [крапка, що ставиться над літерою та позначає назалізацію] – Шакті, Шива – Нада [звук, сутність літери] … Бінду з Надою поєднуються [метафорично: виникає літера], і народження всесвіту результує з цього поєднання» (ШП, Відьєшварасамгіта 16.87–89, переклад Дж. Шастрі).

Як бачимо, можливі струнке паралелі з анагогічною критикою.

З одного боку, погляди В. Ізера нагадують модель універсуму Ж.-П. Сартра й безсумнівно тяжіють до недиференційованості. Автор і читач вписуються в категорійний фрейм, вербальним конструктам віддається функція медіації, і на стикові «зовнішніх площин» виникає образний ряд. З іншого боку, ізерівське трактування формально-змістового дуалізму ніби готує ґрунт для появи диференціації. Факультативність форми й розмежування тексту (нім. Text) і твору (нім. Werk) запрошує модальну логіку, оскільки подібний художній світ уже не фіксований, а відкритий в акті читання, він перестає бути «міметичним дзеркалом», хоча конекцію з об’єктивною дійсністю зберігає, із чого слідує, що в рамках рецептивної естетики маємо справу з

недиференційованою моделлю, де з’являються маркери перехідності.

Перша диференційована інтерпретація тотальної художньої дійсності оформилася в межах теорії можливих світів.

В основі цього вектору студій – пошук семантики й логіки вигадки. Це становить певну опозицію структуралістському й постструктуралістському текстуалізмові, оскільки вважається, що нескінченну кількість потенційних вимірів творить не послідовність знаків, а універсум дискурсу, що складається з актуального світу твору й багатоманітних відгалужень можливих світів – віртуальних варіантів утілення наративу, передбачених спроєктованими автором законами. Кожен вимір тут існує не з волі випадку, а завдяки наявності системи тенденцій організації, продиктованої онтологічно пріоритетним світом.

Тож невипадково Л. Долежел виводив генеалогію уявлень про можливі світи від класицистичної інтелектуальної парадигми. З одного боку, він заперечував міметичний підхід, де точкою референції виступає лише справжнє існування, зараховуючи його до «найбільш спрощених операцій, на які тільки здатен людський розум … [коли] широкий, відкритий і гостинний уявний універсум стискається в модель одного світу» [179, с. x]. З іншого – апелював до філософських розмислів Ґ. Лейбніца про земний світ як найкращу версію з усіх можливих і Й. Брейтінгера про поему як історію з іншого можливого світу. А обидві наведені позиції за своєю суттю – винятково міметичні, являють собою розгорнуті аналогії метафор наслідування реальності, котрі ми розглядали в контексті німецького Просвітництва.

Загалом, інтерпретація універсуму в теорії можливих світів тяжіє до абстрагування від єдиної точки референції, особливо – у посібілістській версії, де «модель можливих світів не вимагає онтологічної прив’язки» [179, с. 13]. На наш погляд, відмежування від об’єктивної дійсності перетворює текст на філософський конструкт без реальної структурної субстанції, але це не означає, що такий метафізичний експеримент завжди буде зайвим.

Наратологічна рецепція парадигми можливих світів дуже корисна для осмислення внутрішньої природи твору саме завдяки тим аспектам, які в

недиференційованих моделях універсуму виглядають як вади. Вона не закріплює художній світ за митцем чи формальним носієм, надає йому статус внутрішньо не обмеженої конкретним досвідом, емерджентної сутності, котра завжди є чимось більшим, аніж матеріальні конституенти. В онтологічно вищій реальності вона не виникає без креатора й не транслюється без знакової оболонки. Але як «річ у собі» – абсолютно автономна. Читач здатен ознайомитися з тенденціями існування певного універсуму й доповнити його, не порушуючи логіки наративу. Ба більше, художній світ можна відновити в пам'яті в разі втрати фізичного носія, бодай і не в ідентичному вигляді, проте з тими ж закономірностями розвитку. Об'єктивна реальність для такої сутності – не обов'язкова. Вони впливають одна на одну, але не детермінують. Л. Долежел відзначав «двонаправлений взаємообмін» [179, с. x], де кожен елемент, однак, залишається самостійним світом світів – безкінечним полем для нових явищ і матеріалом для наукових студій.

Недиференційовані концепції комплексної естетичної дійсності виключають фрейм мультисвіття. Скажімо, із точки зору інгарденівської феноменології знакова архітектоніка трансцендентно диктує послідовність подій оповіді, а тому для інтенціонального світу ніяких потенційних варіацій не передбачено. Порядок слів у книзі фіксований, а отже, судження не можуть згенерувати ніякого іншого можливого виміру, аніж актуальний. Сартрівський діалогізм та ізерівський рецептивний естетизм допускають відмінні трактування актуального світу твору, але не в масштабі всіх можливих версій, котрі відхилятимуться від заданого матеріальним чи філософським струменем руху, і тим паче – не в аспекті автономності від зовнішніх сутностей. Вони однозначні: ніякого художнього світу без інтенції реципієнта не виникне.

Але якщо прийняти диференціацію як теоретичний конструкт для конкретних аналітичних цілей, то в його межах розрізнення світу й усесвіту видається обґрунтованим. Зрештою, потрібно ж відділити поле потенціалів від фактичної реалізації одного з них.

Аналогічне стосується і світоконструктивних студій. Вивчення

величезних наративів і трансмедійних багатотомних систем, що охоплюють низку часових проміжків, цивілізацій, ментальних проєкцій тощо потребує гіперо-гіпонімічної пари «світ» / «усесвіт». Вона слугує зручним інструментом для номінації та аналізу, особливо – коли розглядаються планети (світи) в рамках космічного простору (універсуму франшизи), як-от у випадку із «Хроніками Дюни» Ф. Герберта, «Зоряним шляхом», усесвітом Marvel тощо.

Однаково термінологія зберігає образний відтінок і вільність. Відповідно, використовується непослідовно. Наприклад, у М. Вульфа читаємо про «Зоряний шлях»: «відкритий всесвіт у процесі зростання [англ. open-ended still-growing universe]» [259, с. 2] і «світ такого масштабу [англ. world of this size]» [259, с. 2]. До того ж, залежно від специфіки циклу чи збірника, на місці аналізованих лексем можуть траплятися «вимір», «мультиверсум» тощо.

Чи дозволяє сказане констатувати неодмінність розмежування «світу» й «універсуму» нині? Ні. Але дає підстави розглядати диференціацію як опцію.

Підсумовуючи, відмітимо: культурно-науковий дискурс ХХ ст. вивів категорію тотальної дійсності мистецького феномена на рівень термінологізованих літературознавчих концепцій із пропрацьованою теоретичною базою. Уявлення про художній світ остаточно відійшло від рамок мегаобразу креативного слова до відкритої, динамічної, діалогічної структури, багатошарової, стратифікованої на різних рівнях екзистенції. Це підготувало фундамент для дихотомії понять «художній світ» та «універсум», де перше окреслює обмежений простір у рамках одного твору, друге – множинну систему світів, часто – із відтінком потенційності або трансмедійності. Але на фоні понад трьохсотрічної традиції вживання заявлених термінів для аналізу текстів окреслена тенденція виглядає радше аномалією. Від класицизму, Просвітництва й до постмодернізму митці, філософи й теоретики літератури вважали уявний світ та універсум твору однією категорією, а діапазон цієї категорії не завжди обмежувався лише внутрішньою формою. Тому сучасна диференціація між «світом» і «всесвітом» тексту не виглядає закономірним підсумком розвитку концепції, а радше специфічним результатом різкого методологічного повороту.

1.3 Інваріантність та діапазон креативної реальності літератури

У філософському сенсі термін «універсум» означає «всеохопне буття в … єдності … здатності репрезентувати універсальні закони … максимальну потенційність … з максимумом існування (реальністю споглядального Всесвіту)» [134, с. 656], чим влучно віддзеркалює літературознавчі устремління осмислити авторський доробок, одиничний текст або певний мистецький феномен комплексно чи принаймні підкреслити його багатогранну природу.

Маємо відмітити, що основна теоретична колізія із цією категорією полягає у вільності інтерпретації максимуму існування художнього твору: туди зараховують різні спектри складників. Причому навіть якщо не брати до уваги очевидно помилкові, як уже раніше було з'ясовано, твердження про відмінності між універсумом і всесвітом тексту, а також сумнівні умовиводи про нетотожність універсуму й художнього світу поза дискурсом теорії можливих світів, наратології та світоконструктивних студій.

Наприклад, О. Староста в дисертації «Поетичний універсум Володимира Самійленка» включав до тотального текстового буття «жанрово-композиційні, версифікаційні особливості, тематично-проблемний пласт, художні прийоми» [122, с. 31]. А в дослідженні Х. Білинської «Художній універсум романів Едіт Вортон: герменевтичні аспекти» вказано: «Насамперед феномен художнього універсуму … пов'язують із внутрішньою формою твору, системою образів…» [9, с. 26]. У той час як Г. Клочек у статті «"Художній світ" як категоріальне поняття» відмічав, що «"Опір матеріалу", час і простір, візуальність, предметність, кольористика, озвучення тощо – операційні категорії характеристики художнього світу» [53, с. 14], який є аспектом поетики.

Можна погодитися, що система образів, опір матеріалу, параметри хронотопу й сюжетно-композиційні особливості цілком «уживаються» в межах уявлень про універсум як внутрішньоформальне утворення. Такі уявлення історично були маркерами диференційованих моделей тотальної дійсності мистецького феномена. Більше того, елементи зовнішньої форми – тропи, римування тощо – хоч і явно виходять за межі наведеного, здавалося б,

струнκого ряду понять, але теж вписуються в «гіперонімічний каркас» поетики.

Утім, коли долучити сюди недиференційовані концепції, то постає питання про правомірність запропонованих вище рамок художнього світу.

Скажімо, В. Пахаренко й Л. Малигіна писали: «… художній світ … є своєрідним освоєнням світу через призму світосприймання письменника» [98, с. 114]. У розвідці Л. Пилипюк зауважено: «Для автора художній світ передує народженню художнього тексту … Якщо автор створює художній світ, то читач є хранителем художнього світу…» [100, с. 71]. А І. Лівицька підкреслювала, що «з позицій епістемології "художній світ" являє собою генеровану суб'єктом ментальну структуру» [71, с. 149].

Цілком зрозуміло, що психокосм письменника не є складником поетики твору, оскільки це – зовнішня (навіть не зовнішньоформальна) сутність. Тому пропозиції, що універсум становить внутрішню форму й до нього входить версифікація та універсум являє собою фрагмент ментального буття креатора, суперечать одна одній, бо описують різні пласти літературної структури й буття.

Маємо справу з парадоксальною ситуацією. З одного боку, ніби само собою ясно, що мають на увазі вчені, вживаючи формулювання на зразок: «Художня творчість О. Гончара, як і його художній світ, – це явища своєрідні, самобутні й неповторні» [81, с. 239]. Але з іншого – рамки категорії настільки розмиті, що кожен може включати в неї все без винятку, звідки, припускаємо, і бере витоки оця апріорна зрозумілість. Про тотальне текстове буття можна сказати і що воно утворене «розвитком основних мотивів» [132, с. 107], і що воно «наповнене … вірою в силу Шевченкового слова» [130, с. 253], тобто назвати його хоч змістовим стрижнем, хоч комплексом ідейних установок, або й прирівняти до фракції авторської свідомості тощо.

Якби універсум креативного слова залишався на рівні метафори, то описана ситуація не становила б літературознавчої проблеми. Проте в ХХ ст. аналізований зворот термінологізувався. Вище згадувалося, що Г. Клочек на поч. ХХІ ст. уже називав універсум категорійним поняттям. Тож закономірною видається потреба встановити границі цієї категорії: уточнити її «сфери

впливу». Інакше безпідставно стверджувати, ніби художній світ еквівалентний внутрішній формі літературного тексту чи авторській ментальній проєкції, адже базис для подібних пропозицій на сьогодні відсутній, хоча можливість його окреслити, на наш погляд, існує.

Для початку потрібно довести, що об’єкти аналізу (твори) співмірні між собою та відзначаються достатнім рівнем подібності типологічних ознак, аби визнати факт допустимості їх студіювання однаковим набором інструментів під «спільним знаменником» універсуму.

Тобто маємо переконатися в інваріантній природі літератури.

На сьогодні для цього можна виділити щонайменше три групи доказів: поетикальні, сутнісно-процесуальні й методологічні.

Перший кластер аргументів пов’язаний із беззаперечною наявністю патернів текстоструктурної відповідності в різних мистецьких феноменах, котрі вивчаються в рамках рівневої поетики. Усі твори являють собою організований у певній формі зміст, і такий формозміст завжди розкладається на однакові складники: тему, ідею, проблеми, конфлікт, образи-персонажі, локації, художні деталі, тропи, синтаксичні фігури тощо. І чим ближчі в жанровому плані твори, тим більше спільних «констант» вони містять, що свідчить про їх глибинну спорідненість, яка виникла внаслідок спільних умов історичного розвитку й художньої комунікації.

Із точки зору історії поетики, як зауважувала М. Ласло-Куцюк, всі формально-змістові елементи креативного слова постали на фоні симетричних соціально-психологічних упливів у процесі розвитку людства. Скажімо, у випадку з ритмом, повторення однакових відрізків тексту й тісне переплетіння трансляції твору з музичним супроводом призвели до появи поезії, котра не може існувати без організованості [див. : 65, с. 104]. Тому різні твори й виходить окреслювати набором уніфікованих поетикальних параметрів. Бо еволюція всіх репрезентантів класу «література» протікала приблизно однаково, певна річ, за винятком культурних диференцій, якими, однак, не заперечити паралельний розвиток суспільств.

У Ц. Тодорова знаходимо міркування на аналогічну тему в семіотичному ключі. Всі твори – вторинні знакові системи, що спираються на специфіку своєї первинної знакової системи – мови, а отже, їм властивий одночасний відбір знаків і поєднання. І якщо в лінгвістиці, наприклад, мовимо про парадигматичні й синтагматичні зв'язки між лексемами речення, то в літературознавстві, піднімаючись до рівня багатогранних креативних утворень, розглядаємо ще й селекцію ідей, сенсів, проблем, сюжетних ходів тощо (змістовий план, парадигматика), а також їх організацію через наратив, композицію персонажів та ін. внутрішньоформальні компоненти [див. : 254, с. 14]. Оскільки існування твору поза впливом первинної знакової системи, мови, неможливе, то текстоструктурні патерни всіх текстів зумовлюються її законами, звідки випливає співмірність.

На думку Р. Якобсона[3], витвір мистецтва слова – естетично оброблене повідомлення, якому властиві ті ж компоненти, що й мовленнєвому (комунікативному) акту: адресант (автор), адресат (реципієнт), референт (внутрішня форма і зміст), повідомлення (художнє мовлення), код (правила знакової системи мови, закони жанру тощо) і контакт (точка «дотику» між письменником і читачем: сторінки книги, власне літери й закладені в них сенси) [див. : 208, с. 66]. Названі складники іманентні всім креативним (і не тільки) комунікаціям. Відповідно, формально-змістова організація всіх творів окреслюється уніфікованими поетикальними елементами.

Звісно, у різних текстах функційний потенціал цих елементів не буде однаковим. Істотний відбиток накладає рід, жанровий різновид, форма подачі тощо. Скажімо, для поезії важливі віршування, стилістика, ліричний герой та образний лад, а для прози – внутрішня форма. Громадянська лірика передбачає наявність пафосу, а пейзажна – ідеї, цікаво захованої в образах. Строфічна поезія оперує ритмом, а верлібр – інтонацією. Але незалежно від т. зв. «змінних

[3] Керуючись проєктом Закону України № 7633, де передбачені зміни до Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність», маємо зауважити, що Р. Якобсон не підтримував імперіалістичну політику СРСР, а тому свідомо не повернувся із закордонного відрядження в тодішній Чехословаччині, обравши долю емігранта й наукову свободу від тоталітарних табу, викладав у західних університетах і змінив громадянство на американське.

величин» (набір котрих також фіксований), будь-який текст міститиме весь формально-змістовий спектр складників. Інша справа – вони можуть бути редукованими чи гіпертрофованими, знаходитися в поетикальному ядрі або на периферії. Саме ці пропорції, унікальна амальгама художніх рішень, і визначать неповторну природу «фінального продукту» – креативного слова. Недарма М. Кодак [див. : 56, с. 5–15] розглядав поетику як систему мистецького мислення, виражену в оригінальному літературному почеркові автора, що прочитується на всіх рівнях твору від специфіки пафосу до особливостей наративно-вербального оформлення.

Друга група аргументів на користь інваріантної природи літератури – сутнісно-процесуальні докази – має стосунок до впливу зовнішніх факторів.

Дуже поширені заперечення такого характеру проти універсальної теорії для всіх текстів: хоча твори й окреслюються набором уніфікованих параметрів, але ж позалітературні чинники, котрі зумовлюють появу креативного слова, – завжди неповторні. Широта мистецького генія, національність, історичний період, зрештою, умови середовища й оточення складаються в унікальну комбінацію, тому, мовляв, некоректно розробляти єдину теорію для аналізу проб пера С. Далі (як-от «Приховані обличчя») та шедевра Дж. Джойса «Улісс».

Тут, на наш погляд, важливо звернути увагу на той факт, що соціально-психологічні впливи все-таки складаються в певну комбінацію, і вона спричиняє народження креативного первня. «Змінні» (фактори) дійсно відрізняються, але сама схема процесу – сполучення змінних, котре дає своїм результатом творчий імпульс, – не унікальна. Маємо типовий алгоритм, коли різні масиви даних обробляються за єдиним набором правил, і це не випадково.

В есе про етичну критику Н. Фрай довів, що однакові позасвідомі патерни спричиняють появу різних текстів.

Етичний шлях вивчення твору в науковця передбачав чотири етапи послідовного занурення в більш глибокі рівні репрезентації дійсності креативного слова аж до тієї «грані», де стає зрозумілим механізм взаємовпливу між культурою, світоглядом і рецепцією мистецтва. На кожному етапі аналізу

провадилося вивчення певного семантичного шару. Серед них: «буквальне, алегоричне, моральне [ціннісне] й анагогічне значення» [185, с. 72] твору, котрі отримуються завдяки апелюванню до семіотики, формального й естетичного методів та анагогічної критики.

На рівні буквальної семантики витрактовуються мотиви і знаки твору – «самовмісний вербальний патерн, поле [естетичних] реакцій … причина продукування літературної структури» [185, с. 74]. Надалі провадиться «екзаменація образності … з метою окреслення чітких закономірностей. Повторювані й найбільш уживані образи породжують тональність … змінні, епізодичні й ізольовані образи підпорядковуються їй в ієрархічній структурі … [що становить] пропорції» [185, с. 85]. Через форму виникає розуміння креативної техніки та її естетичного потенціалу. Науковець називав це «дихотомією насолоди й настанови, стилю і смислу» [185, с. 93], – типові категорії прикладного й формально-індуктивного модусів, що дозволяють оцінити твір як репрезентант кластеру подібної літератури. Долучивши до зазначеного інструментарію план змісту, адже форма є маніфестацією сенсу, неодмінно виходимо на рівень символів – комунікативних одиниць цінностей, етосу в мистецтві слова. Так апелювання до методології міфологічної школи із подальшим залученням архетипного аналізу й анагогічної критики дало можливість «проникнути» в несвідомий аспект соціального буття через «портал» індивідуального тексту, простежити глибинні міфоструктури, спільні для креативної спадщини великих культурних ареалів і людства загалом.

Редукція значень одиничного твору до метамови літератури – першопричини виникнення змісту й форми – переконливо демонструє, що механізми конструювання сенсів, які зумовлюють появу художнього слова, також універсальні для всіх текстів, оскільки перебувають поза секторами контролю суспільства чи особистості, у несвідомому вимірі, де соціальні й персональні диференції втрачають свої обриси, адже для їх ідентифікації потрібне усвідомлення, а там його немає.

Схожі думки можна виявити у праці І. Франка «Із секретів поетичної

творчості», де чітко акцентовано: «… поети творять несвідомо…» [135, с. 54]. А К. Юнґ писав про несвідоме: «… не індивідуальне, але універсальне; на противагу персональній психіці, його вміст і режими функціювання більш-менш однакові всюди, у всіх особистостей … іншими словами, ідентичне у всіх людей і … являє собою спільний психічний базис надособистісної природи…» [211, с. 3–4].

Тож єдиний несвідомий вимір – універсальна основа всіх соціальних явищ і ментальних реакцій, які сукупно дають, зокрема, і креативний імпульс для написання літератури.

У цьому плані, можна сказати, що уніфікована теорія, котра пояснює, як однакові ментальні механізми й метаконструкти зумовлюють появу різних творів, розроблялася ще з часів міфологічної школи в літературознавстві романтизму з подальшою психологізацією, «осоціальненням» протягом реалістичного періоду XIX ст. і кульмінуванням в архетипній критиці XX ст.

Передусім тут маємо на увазі праці «Діалоги про поезію» (1799–1800 рр.) Ф. Шлеґеля [245], «Дитячі й побутові казки» (1812 р.) Я. і В. Ґріммів [214], «Психологія народів» (1898 р.) Ґ. Ле Бона [217], «Тисячоликий герой» (1948 р.) Дж. Кемпбелла [170] та «Анатомія критики» (1957 р.) Н. Фрая [185], де вичерпно виведено основоположні соціопсихологічні й метафізичні начала, універсальні для всіх художніх текстів. Це – предтеча для повноцінної теорії художнього світу.

Так, Ф. Шлеґель зауважував, що всі мистецькі феномени, хай би як вони різнилися, однаково є виразами людської індивідуальності та єднають всі відмінності у споглядальному спокої [див. : 245, с. 53]. У братів Ґрімм читаємо про життя як першооснову єдиної народної пам’яті, з котрої «проростають» наративи, аби циркулювати в тисячах варіацій в національному просторі й породжувати нові й нові варіанти історій, що під ними завжди лежить єдина основа [див. : 214, с. xiii]. На думку Ґ. Ле Бона, література – зовнішня маніфестація народного духу, зумовлена комбінацією цивілізаційних факторів. Із них витікають бажання й устремління нації, котрі знаходять віддзеркалення у

креативній діяльності [див. : 217, с. 63–72]. А Дж. Кемпбелл наголошував, що всі художні тексти побудовані на єдиному культурному архетипі – ритуальному дійстві, яке передбачає розрив із поточним станом, процес ініціації (переходу) та продовження існування з набутком [див. : 170, с. 28]. Причому йдеться не лише про типовий набір оповідних функцій для конструювання пригоди в епічному наративі, але й, скажімо, про абстрактний ментальний вимір ліричного героя філософської поезії, де теж спостерігаються всі фази ритуалу: початок роздуму (розрив із поточним станом), занурення в потік мисленнєвих конструктів (ініціація), певний вихідний стан (висновок-набуток).

У зв'язку із цим, складно погодитися із твердженнями: «… ученим не вдалося виділити стійких специфічних ознак твору, окрім мови…» [123, с. 8], адже наведені вище праці доводять, що сутність і механізми виникнення літературних текстів зводяться до шаблонного набору алгоритмів психіки, котра оперує під дією позасвідомого й соціального силових полів, а також сфери матеріальних інтеракцій із фізичними явищами.

До слова сказати, розуміння єдиної основи різних творів було помічено ще у стародавньому світі.

Хрестоматійний і найбільш промовистий тому доказ – антична теорія мімезису, оформлена в «Поетиці» Арістотеля (IV ст. до н. е.): «… поезію породили взагалі дві причини … По-перше, людям … властиво наслідувати … По-друге, всі відчувають у наслідуванні приємність» [2, с. 42–43].

Інший яскравий зразок – апелювання до субстрату надособистісної природи як першоджерела літератури в Мундака Упанішаді (V–III ст. до н. е.). Звісно, термінологія ріші Ангіраса, котрий повістував про виникнення гімнів, пісень, вимови, граматики, метра й дефініції з «найвищого [санскр. parā]» (МУ 1.1.5, переклад Свамі Шарвананди), значно відрізняється від нинішньої. Водночас існує методологічна можливість актуалізувати цей концепт на сучасний манір шляхом виявлення кореляцій між ієрархіями понять. У Мундака Упанішаді найвища природа всесвіту (санскр. parā) прирівнюється до Брагману – найвищої безкінечної сутності (МУ 3.2.9, переклад Свамі

Шарвананди). Крішна повістує про Брагман: «Розум – над почуттями; а Він – навіть понад розумом» (БҐ 3.42, переклад Свамі Прабгупади). І звідси, апелюючи до дефініції колективного несвідомого К. Юнґа («спільний психічний базис надособистісної природи» [211, с. 4]), де недвозначно вказано, що несвідоме – «керівна інстанція» для діяльності розуму, зрозуміло, що ріші Анґірас говорив приблизно про те ж Франкове «поети творять несвідомо» [135, с. 54], тільки в термінології свого часу. Тотожність асоціативних відношень між поняттями у межах стародавньої та новітньої парадигм мислення дає підстави констатувати якщо не ідентичність, то очевидну подібність, яка свідчить про розуміння первнів креативної діяльності.

Отже, мислителі віддавна демонстрували усвідомлення універсальної природи літератури, глибинної схожості всіх текстів, незалежно від художнього рівня, форми чи обсягу. І коли уважно вникнути у, здавалося б, архаїчні ментальні конструкти, можна помітити, що вони не такі вже й примітивні. Бо, скажімо, у випадку з богами як джерелом поезії, варто зауважити, що в давньоіндійській літературі слово «божество» (санскр. «deva») часто використовувалося для позначення аспектів дійсності, що перебувають за межами інтелекту й управляють ментальними явищами: «… Ādhidaivika (Божественні лиха) … коли … є кошмари» (ШП, Відьєшварасамгіта 18.101–106, переклад Дж. Шастрі), а погані сни – це «хрестоматійна» сфера впливу несвідомого (повертаємося до тієї ж Франкової концепції креації).

Тож уявлення про тотальну естетичну дійсність твору – не нові, не експериментальні й не суперечать науковій традиції. Навпаки, вони циркулюють уже понад два тисячоріччя. Звісно, термінами «світ» чи «всесвіт» для номінації таких уявлень, як ми вже встановили раніше в нашій роботі, вчені почали користуватися лише в період класицизму. Але ще в Сам’ютта Нікаї (V–IV ст. до н. е.) текст метафорично розглядався як багатогранна цілісність, причому недиференційованого характеру, – будинок: «Метр – риштування вірша … Сенси – його фундамент; / Поет – його господа» (СН 1.60, переклад Бганте Суджато). Тобто психіка автора вписувалася у креативний феномен.

Третій кластер аргументів про співмірність усіх творів пов’язаний із методологічною компонентою.

Наразі в науковій спільноті поширена думка про те, ніби багато методів актуальні лише для креативного слова певних періодів чи окремих жанрів. Метод не розуміється як щось повсюдно аплікабельне. Наприклад, у М. Абрамса читаємо про міметичний аналіз: «… залишається характерним для … теорій літературного реалізму» [153, с. 51]. Це дає підстави констатувати неможливість розробки універсальних теорій. Бо якщо відсутній уніфікований набір інструментів для всіх репрезентантів класу «література», то жодна теорія не охопить увесь спектр творів: так, тексти структурно й сутнісно співмірні, але ж для кожного з них треба віднаходити унікальний шлях аналізу. Значить, про єдиний теоретико-методологічний базис не йдеться.

Утім, хибне уявлення про незастосовність традиційних методів для аналізу новітніх мистецьких феноменів і нерелевантність сміливих сучасних методів для вивчення одвічної класики було спростоване ще 1957 р. в «Анатомії критики» Н. Фрая [185].

В есе про історичну критику вчений довів, що будь-який метод охоплює всі твори незалежно від жанру, епохи чи національної специфіки. Н. Фрай, апелюючи до міметичного методу, проаналізував масштабний корпус західної літератури і встановив відповідність між арістотелівською класифікацією героїв за відношенням до дійсності й етапами розвитку європейського мистецтва слова. Так було обґрунтовано, що міметичний аналіз працює для кельтського міфу, агіографії, лицарського роману, трагедії, реалістичного оповідання й навіть театру абсурду [див. : 185, с. 34–35]. У них будуть різні способи наслідування реального світу, але, здавалося б, «давня» арістотелівська теорія мімезису здатна описати їх усі.

Аналогічне можна стверджувати, скажімо, і про деконструктивізм. Дійсно, «ідеологія багатозначного тексту є характерною рисою культури останніх декад XX ст., тобто постмодернізму» [1, с. 18] (М. Зубрицька), чим, однак, не заперечити ефективність тієї ж граматології Ж. Дерріди [175] для

вивчення як постмодерного, так і класицистичного, романтичного чи реалістичного мистецького слова, бо метафізичний текст є всюди, тільки в силу особливостей різних художніх напрямів десь він виявляється менш помітно, як-от у класицистичній трагедії з її «відшліфованою» формою, що нівелює значну частину «слідів» первинної думки на поетикальній периферії.

Інший яскравий зразок – феміністична критика. Вона хоч і виникла у XX ст., одначе може застосовуватися й для осмислення літератури стародавнього світу, середньовіччя, Відродження тощо. Роль жінки й форми впливу патріархату будуть відрізнятися, але це й становить основний інтерес, адже простежуватиметься гендерна специфіка соціальних відносин тих чи тих епох. Або ж, наприклад, уже згадувана міфологічна школа, представники якої шукали генетичні першоджерела креативних патернів мистецтва слова. Їх напрацювання релевантні не лише для просякнутих закоріненим у міф двоєсвіттям романтичних творів, адже міфологеми й архетипи – своєрідний «поведінковий конструктор», одиниці глибинного рівня комунікації, котрі фігурують як у монументалістських, так і в метамодерних роботах.

Відповідно, літературознавчий метод теж відзначається універсалізмом, що вможливлює його застосування при студіюванні будь-яких художніх текстів. Для певних креативних структур його інструментарій буде цілком ефективним, а для інших – виконуватиме другорядні функції в ході аналізу.

Сказане дає підстави констатувати, що фундаментальна природа всіх творів в основі своїй – гомогенна та інваріантна. Вона складається зі спектру одиниць, котрі виникають і функціюють однаково, але в різних пропорціях, що результує в багатоманіття форм і смислів.

Це – «відправний пункт» до розуміння категорії універсуму.

На такому базисі, обґрунтувавши типологічну подібність усіх об’єктів аналізу, можемо визначити межі художнього світу для всіх текстів.

Вважаємо, що найбільш коректний та оптимальний шлях окреслення всеохопності літератури теж лежить через апелювання до методологічної компоненти. У процесі розвитку літературознавства склався широкий спектр

підходів до студіювання твору. Кожен із них дотичний до одного чи кількох аспектів сутності тексту, тож якщо розглянути їх сукупно, крізь призму різних моделей класифікації, і визначити позиції перетину, то це дозволить зрозуміти багатовимірну, об'ємну істину через множину двовимірних площин.

Раніше вже згадувалося, що етимологічно термін «універсум» споріднений із концепцією кола. Символ еліпса віддавна пов'язувався із циклом життя (пор.: санскр. samsāra – круговерть існування), тотальністю космосу й безкінечністю (пор.: пал. cakkavāla – світосистема в будизмі, де пал. cakka – диск). Навіть сьогодні типова форма для географічної карти чи зоряного атласу – еліптична. Відповідно, універсум твору доцільно асоціювати із цією геометричною фігурою, котра окреслює максимум існування художнього тексту.

У геометрії, щоб визначити весь простір, межі якого входитимуть у коло, достатньо взяти лише кінцеві точки діаметрів, а решта площі розташовуватиметься в їх рамках. Екстраполюючи наведену властивість фігури на літературознавчий ґрунт, констатуємо потребу описати лише опозитивні грані буття креативного слова, аби сформувати уявлення про приблизну місткість його художнього світу.

Таких діаметрів, осей універсуму, на нашу думку, – шість.

Перша з них легко виділяється крізь модуси формального аналізу. Це – світоглядно-стилістична хорда від типового до індивідуального: від естетичної течії до авторської техніки, від законів організації мистецького викладу до конкретної реалізації, що посідають провідне місце у формальній критиці та закладають основи роботи з поетикою.

Як зазначав П. Ґудмен у «Структурі літератури», формальні студії, започатковані від часів Арістотеля, розв'язують питання про те, «як частини [твору] взаємопов'язані так, аби скласти єдине ціле» [190, с. 12]. В епоху Ренесансу описана стратегія набула жанрово орієнтованого характеру, установки на типізацію: «… критик … "тестує" художнє слово [набором питань для категоризації, щоб виявити] … чи є воно … репрезентантом того чи того жанру … ми досліджуємо загальний потенціал кожного типу частин для їх

комбінування в нові штучні єдності» [190, с. 12]. У сер. ХХ ст. виник прикладний підхід, що передбачає пошук закономірностей, унікального начала у сполуках типових елементів, тобто йдеться про структурні властивості. Формально-індуктивний аналіз (ІІ п. ХХ ст.) транспонував структуралістські устремління у площину авторського стилю й креативної техніки: «… особливості мистецтва … детерміновані настільки … що ми називаємо його поіменно…» [190, с. 23].

Друга вісь для системи координат універсуму – це опозиція статики й динаміки, гносеологічній бік, окреслений у «Теорії літератури» Р. Веллека й О. Воррена як зовнішній і внутрішній шляхи вивчення твору.

Художнє слово доцільно досліджувати у плані «умов, у яких воно виникло» [256, с. 65], чи «інтерпретації та аналізу самого тексту» [256, с. 139]. Перший вектор – історико-літературний – остаточно сформувався в постклассицистичному літературознавстві на фоні романтичного фокусу на минувшині народу й атмосфері часу та утвердився в епоху реалізму, чому сприяло наслідування методології природничих наук. Основна увага тут приділена «причинам» – розгляду твору у світлі біографії та психології креатора, соціальних процесів (економіка, політика та ін.), культурної обстановки (вплив ідей, теології, мистецтв). А от другий вектор студій акцентує винятково на поетиці, оскільки поза осмисленням передумов появи тексту завжди існує необхідність осягнути їх «наслідок» – «проаналізувати й оцінити сам твір» [256, с. 139], який, власне, і становить ключовий об’єкт інтересу. Тож ракурс зміщується з історичної дійсності на інтенціональну, де важливе місце посідають сенси й зображально-виражальні засоби. Внутрішній шлях завершено сформувався в естетичних догмах класицизму й реактуалізувався на поч. ХХ ст., тому тяжіє до формального аспекту, структури, стильових домінант: фоніки, строфіки, тропіки, лексики, наратії, образів тощо.

Третьою важливою хордою через центр художнього світу буде комунікативна діалектична пара «автор – читач», тісно пов’язана з імпресивним (прагматичним) та експресивним (виражальним) методами у класифікації

М. Абрамса. Основний фокус прагматичних (оцінних, імпресивних) студій – на ефектах і читацьких враженнях, що виникають при рецепції тексту: «… [художнє слово] сконструйоване з метою певного впливу на аудиторію … естетичного насолодження … і оцінюється, чи успішно досягнута така мета» [153, с. 51]. А виражальний вектор літературознавчого аналізу тяжіє до вивчення твору як вияву психологічного світу письменника – «продукту поетичної уяви … на основі сприйняття, думок і почуттів» [153, с. 51]. Це – типова іпостась психологічного методу.

Звідси можемо отримати четверту світотворчу опозицію – праксеологічну: креація і рецепція, котрі перебувають у фокусі психології творчості й рецептивної естетики відповідно.

П’ятим, онтологічним, діаметром для тотальної естетичної дійсності вважаємо опоненцію «наслідування vs фікція», детально пропрацьовану в межах міметичного дискурсу й теорії можливих світів. Центральним питанням тут виступає система внутрішніх законів організації твору, котрі вможливлюють існування породженої уявою реальності, а також відношення цієї художньої реальності до об’єктивної. Чи заслуговує вона «безперечної онтологічної пріоритетності над спродукованим вигадкою світом» [229, с. 57], а отже, є первинною точкою референції, або фікційність превалює настільки, що онтологічна прив’язка втрачається?

Остання в нашій моделі діалектична пара – це матерія та ідеальна субстанція (сенс), ригідне і пластичне, семіотична вісь, обґрунтована як артефакт і естетичний об’єкт Я. Мукаржовським. Артефакт – «художній інструмент, що бере на себе роль звичайного провідника енергій» [223, с. 88], тобто оболонка – візуальний чи аудіальний носій, послідовність літер або звуків, речень, абзаців, частин книги. Можна сказати, йдеться про точку контакту, матеріальний медіум, крізь який взаємодіють ментальні реальності автора й читача. На їх стикові виникає естетичний об’єкт – літературний твір – із неповторним поєднанням засобів виразності, образних рядів і змістових пластів, котрі «визначаються не тільки організацією та властивостями

матеріального артефакту, але й рівною мірою відповідним етапом розвитку нематеріальної художньої структури» [223, с. 90], звідки випливає, що вони несуть у собі релятивну багатогранну естетичну цінність, аплікабельну з різною інтенсивністю у відмінних ситуаціях.

Ґрунтуючись на описаній моделі, маємо визнати, що цілісність універсуму тексту забезпечується не механічним поєднанням складників, а їхньою діалектичною напругою. Шість опозицій утворюють стійку інваріантну матрицю, всередині якої моделюється унікальна конфігурація.

При цьому кількість граней креативного слова не обмежується тільки названими опоненціями. Виділені осі – це тільки базовий мінімум, без котрого виникнення тотальної естетичної дійсності неможливе. Але крім них існують і інші сторони текстового буття. Повна методологія літературознавчого аналізу, за Л. Ебером, включає понад тридцять аспектів твору й сорок вісім підходів до їх вивчення [див. : 195, с. v–vii], що, однак, не свідчить про необхідність апелювати до них усіх одразу. Майстерний митець завжди знаходить певне збалансоване співвідношення, де одні компоненти домінують, а інші виконують допоміжні функції. Відповідно, науковцеві варто слідувати за авторським задумом і добирати доречний інструментарій, тому що невиправдана увага до редукованих елементів призведе до втрати з поля зору істотних естетичних рис.

Узагальнюючи сказане, зауважимо: аналіз присвячених категорії універсуму або дотичних до неї праць демонструє, що розуміння всеохопної реальності твору на сьогодні далеке від узвичаєності, хоча факт сутнісно-процесуальної та формально-змістової подібності всіх текстів не викликає сумнівів. Відповідно, існують підстави окреслити художній світ набором «крайніх точок» спектрів параметрів, у межах яких функціює «система координат» тотальної естетичної дійсності. Її базисом виступають шість осей: світоглядно-стилістична, гносеологічна, комунікативна, праксеологічна, онтологічна й семіотична. Кожна з них утворюється діалектичною парою інваріантів, котрі задають багатовимірний простір та охоплюють всі різновиди креативного слова.

1.4 Анагогічний нарис категорійної специфіки художнього світу

Будь-який літературний універсум являє собою континуум, що простягається у праксеологічній площині від креації до рецепції, подібно до об'єктивного всесвіту, який, відповідно до теорії Великого вибуху, виникає із сингулярності [див. : 21, с. 64–68] й розсіюється під дією ентропії [див. : 21, с. 57–64], тобто переходить від стану найбільшої концентрації енергії до розпорошення існування, від креативного задуму до поля дискурсу, котре породжує все нові варіації, часом – самодостатньої природи, коли фрагменти сенсів через деконструкцію приводять у життя інші художні явища.

До креації наявний лише комунікативний компонент – автор, майбутній творець власного художнього світу. Але його творіння до виникнення мистецького задуму перебуває в стані потенційного буття (так би мовити, у «квантовій суперпозиції»). Не можна сказати, що універсум тоді відсутній, оскільки зовнішні фактори (соціальні реалії, психологічні процеси, фізичні впливи) діють на письменника від народження, підводячи його через неосяжне хитросплетіння фактів життя до рішення в один момент взятися за перо з необхідною інтенцією. Власне рішення («Великий вибух») – миттєве. Але естетичні погляди, світоглядні переконання й ментальні конструкції, злиті в цьому творчому акті, формуються роками заздалегідь.

Тобто перші обриси тотальної естетичної дійсності будь-якого тексту починають окреслюватися задовго до об'єктивації в артефакті. Саме тоді в розумі креатора запускається світотворчий процес, влучно іменований у грецькій та єгипетській міфологіях як рух від Хаосу (Нун), абсолютного небуття, до Космосу (Маат), абсолютної оформленості. Цим універсум і відрізняється від власне твору / художнього тексту: він починає своє існування, коли не виникла й думка щось написати.

Для аналогії звернімося ще до індуїстської міфологічної парадигми, де бог-деміург не продукує реальність, а лише маніфестує її з наявного матеріалу. Брагма може оприявнити всесвіт із золотого вогняного зародка лише тоді, коли дозрівають діяння минулих епох, котрі його спроєктували. Важливо, що

творіння Брагмі не належить, оскільки воно прийшло в існування завдяки закономірностям екзистенції – Пракріті, первинній природі явищ.

І тут цікаво, що й кожен текст – народжене в горнилі натхнення творіння авторської думки, – теж завжди має свою «першоматерію» (назвемо її креативним субстратом) і не виникає з нічого.

Як уже згадувалося, психіка письменника апріорі не є tābula rāsa, натомість сповнена несвідомих патернів, що визначають способи реагування на ситуації, оцінку подій, програмують уподобання, зумовлюють вибір тощо. Просвітницька ідея «чистого розуму» була остаточно спростована в XX ст., зокрема К. Юнґом у роботі «Про архетипи, з особливою увагою до концепції аніми» [див. : 211, с. 66].

Відповідно, на первинному етапі існування універсуму натрапляємо лише на схеми функціювання свідомості: архетипи та їх конкретні, більш індивідуалізовані реалізації – «установки». За В. Моляко, вони актуалізують «організуючу роль попереднього досвіду у формах мотиваційних … або предметних очікувань» [80, с. 10], що в міфологічному плані напрочуд стрункo резонує зі східною ідеєю карми (набору самскар – схильностей) як рушія всіх майбутніх дій особистості. До речі, саме карма, одна з іпостасей Пракріті, підштовхує творця Брагму породити світ.

У психології творчості всі ментальні установки прийнято класифікувати на дві великі групи: 1) смислові, сенсуальні (за Дж. Брунером – парадигматичні, а за М. Чиксентмігаї – середовищні), домінанти свідомості та 2) операційні (за Дж. Брунером – наративні, а за М. Чиксентмігаї – предметно-галузеві), домінанти техніки виконання [див. : 169, с. 11–13 ; 173, с. 6].

Смислові установки пов’язані зі змістом тексту. Це – обставини життя, які підштовхнули митця до вибору тієї чи тієї теми, культивували інтерес до певних персонажів, конфліктів, ракурсів тощо.

Операційні установки – твірна для естетики, внутрішньої та зовнішньої форми. Можна сказати, що це – мистецькі вподобання, предиспозиції до художніх методів моделювання дійсності (звідси – напрямів), стильових рішень,

способів побудови сюжету, зображально-виражальних конструктів тощо.

Перші відповідають на питання: «Про що?». Другі – «Як?».

Зі сказаного виходить, що будь-який універсум має дві типологічно різні ментальні основи: авторський досвід і культурний матеріал. Тому аналіз художнього світу одиничного креативного слова, жанрово-тематичної групи чи дібраного за іншими параметрами набору репрезентантів класу «література» варто починати з біографії письменника / письменників та естетично-інтенціональної системи.

Крізь призму вивчення життя митців ми з'ясовуємо зовнішні (динамічні) фактори тотальної естетичної дійсності. Бо виникненню твору завжди передує особлива біографічна ситуація, комбінація соціальної обстановки і фізичних явищ, котра породила низку психічних реакції, що результували у виникнення ідеї взятися за перо. Як писав засновник детерміністичного літературознавства І. Тен: «Існує неминучий зв'язок між розумом письменника, світом, що його оточує, та персонажами, яких він створює. Адже саме із цього [об'єктивного] світу він черпає матеріал…» [249, II, с. 412]. А Н. Фрай, апелюючи до анагогічної критики, зазначав: «… отця поеми набагато складніше ідентифікувати, аніж матір. Тому що матір – завжди природа [пор.: Пракріті – матеріальна природа всесвіту, об'єктивне середовище]» [185, с. 98].

Певна річ, дослідження біографії креаторів для розуміння механіки виникнення універсумів їхніх текстів має бути селективним. Перш за все, необхідно визначити ключовий підсвідомий рушій, ту саму «першоматерію» майбутнього твору. Для цього варто встановити взаємозв'язок між змістом і необхідним відтинком життєвої драми, що лежить у його основі. Так би мовити, побачити, що «за джерелом знаходиться людина» [249, I, с. 2].

Наприклад, митець пройшов через соціальну катастрофу (війну, геноцид), пережив приниження, мав якусь фізичну ваду, соромився чи прагнув її подолати, або його спіткала хвороба. З іншого боку, автор міг пережити піднесення: закохатися, простежити певну закономірність буття, побачити проблиск істини у повсякденності, відчути дотик трансцендентного.

Це може бути руйнівний, екстатичний чи нейтральний досвід. Головне – зрозуміти, який підсвідомий слід він залишив.

У випадку з геноцидом, образами, фізичними вадами мовимо про потенційну ментальну травму. Війни та хвороби часто межують з екзистенційним страхом. Кохання, розлуки, жага до матеріальних чи духовних набутків культивуються еросом. Дивні збіги подій, різкі зміни, втрата ідеалів чи розчарування в системі влади пов'язані з когнітивним дисонансом. А коли йдеться про утвердження світоглядних домінант, відстоювання певних переконань тощо, вступає в дію гіперкомпенсація.

Надособистісних схем управління індивідуальними ментальними процесами багато. У книзі «Далекі межі людської природи» А. Маслоу [220] поділив їх на дві великі групи: 1) дефіцитарні й 2) буттєві. До них належать динамічні сили, які породжують D- та B-креативність відповідно.

Але щоб окреслити зародковий етап універсуму, не обов'язково характеризувати їх усі. Авторська психіка, як і художній світ, – надзвичайно комплексна, багатогранна, включає сотні процесів, серед яких потрібно виокремити ключові для виникнення ідеї. У випадку із жанрово-тематичними групами творів доречно навіть сфокусуватися на одному центральному механізмі та описати в деталях його рефлексацію крізь призму мистецького слова, тобто показати праксеологічний континуум від реалій – до реалізації.

Скажімо, у текстах очевидців політичних репресій чи геноцидів (голодоморів) це буде ментальна травма. Як допоміжні чинники, безперечно, варто пам'ятати про гіперкомпенсацію та когнітивний дисонанс, але важливо розуміти, що вони вже не єднатимуть усі репрезентанти групи, оскільки психологічний рубець від глибокого болісного досвіду виникає завжди, а от схильності до протесту – опціональні.

Наступний етап аналізу художнього світу – студіювання внутрішніх (статичних) факторів – естетично-інтенціональної системи. Адже біографічні «твірні» – лише базис для феноменологічного конструкту. Завершений твір – артефакт, що містить естетичний об'єкт, – обов'язково має бути оформлений у

знаковій оболонці, виражальних засобах, наративній структурі й образах, які теж не виникають з небуття.

Автор живе в культурному полі. Він читає певні книги, спілкується зі специфічним оточенням, абсорбує характерні світоглядні й мистецькі домінанти. Під упливом моди часу й персональних уподобань одні креативні рішення приходяться йому до душі, інші – ігноруються або розцінюються як невдалі. Так формується літературний смак – комплекс операційних установок свідомості, на основі котрих буде проєктуватися текст.

Вимір мистецької техніки охоплює кілька взаємоузгоджених рівнів, котрі становлять збалансовану систему, здатну продукувати естетичний ефект.

Я. Мукаржовський зауважував [див. : 223, с. 60–61], що естетичне утворення – динамічне. Воно сильно залежить від домінантної художньої парадигми (течії), котра, визначається поглядами соціуму – модою історичного періоду в певній локації.

Тому екзаменація стильових тенденцій творів – один із ключових інструментів студії універсуму. Це дає можливість зрозуміти два принципових аспекти: художня методологія, якою послуговувався письменник для інкапсулювання власного досвіду у креативній формі, показує патерни мислення, особливості оцінки пережитого та передбачуваний суспільний запит на інформацію або причини його відсутності. Перше належить до модусу статики, друге – динаміки. Поетика й історико-літературна компонента – обидві важливі для формування уявлення про тотальне текстове буття. Причому якщо для осмислення підкреслено вигаданих текстів (наприклад, фентезі) цей синтез дисциплін буде щонайменше цікавим, то для творів на основі реальних соціально вагомих подій він – незамінний.

І. Тен міркував: «… [художні] документи – бездиханні уламки, що мають цінність лише як відблиски колишньої повноти живого існування» [249, I, с. 2]. Розглядаючи авторський досвід перебування в певній історичній ситуації крізь призму літературних течій, ідіостилю та інтертекстуалій, ми реконструюємо дійсність у її багатогранності, бачимо індивідуалізований, виразно емоційний,

інтенсивний бік історії, котрий не «ховається» за «стіною» сухих дат, побутових реалій і фрагментів джерел, натомість просякнутий непідробною одухотвореністю. Мегаобраз твору, його внутрішній світ (у деяких термінологічних варіаціях), – своєрідна репліка історичного відтинку, «об'ємна ментальна інсталяція», доступна для занурення, відкрита для вивчення, здатна наділити роллю очевидця, продемонструвати широкий спектр почуттів учасників події та багатопланове хитросплетіння пов'язаних із нею явищ.

Креативну методологію автора доцільно розглядати з двох боків, пропорційних рівням твору в теорії формально-змістового дуалізму.

Будь-який літературний напрям виявляється, перш за все, через змістову призму для оцінки описуваного. Вона свідчить про тип світорецепції письменника, що дає можливість ідентифікувати згадані раніше естетичні предиспозиції. Для прикладу, раціональний матеріаліст ніколи не напише неоромантичний шедевр. Безперечно, він може взятися за ідеалістичні сенси, бодай і чужі його натурі. Скомпонує їх у текстовий матеріал. Але там не буде й натяку на окрилений порив ins blaue, насиченість глибинною метафізикою, ірраціональний почуттєвий первень запальної активності, що руйнує нормальність існування. Аналогічно: позитивіст не зможе відтворити експресіоністичної атмосфери, нігіліст не здатен надихнутися неокласицистичним поціновуванням традицій старовини, а в консерватора не вийде культивувати жагу до заперечення надбань минувшини на догоду авантюрному рухові до незвіданих горизонтів прийдешнього. Вони будуть здатні лише на імітацію естетики, але не автентичну естетику течії, бо не резонують із нею ментально.

Контент і ставлення до нього можна сфальсифікувати. Утім, сутнісно (перефразовуючи Ціцерона) ніхто не може створити те, чим він не є. Саме тому для вивчення універсуму важливо досліджувати естетично-інтенціональну систему не як розрізнений набір художніх прийомів, а з точки зору літературного напряму – організованого комплексу креативних рішень, за котрими стоять характерні авторські установки.

Визначений тип світорецепції буде зумовлювати й зображально-виражальні засоби, оскільки маніфестація необхідних сенсів можлива тільки через відповідні форми.

При цьому наголосимо: помилковим було би вважати, що авторське трактування пережитого досвіду випливає лише з естетичних настанов. Окрім них, у психіці наявні ще кілька «шкелець» для «приломлення біографічного світла». Зокрема, Н. Грицак включала сюди філософські й культурологічні аспекти [див. : 25, с. 11]. А за І. Теном, тріада детермінації складається не лише з періоду, але й з оточення та раси [див. : 249, І, с. 17–23]. Тобто національний і соціальний компоненти теж присутні.

Механізм поширення впливу на поетику в них подібний до естетичних предиспозицій. Яскравий приклад: для українця трагедія Голодомору навіть майже через століття все ще несе відгомін колективної травми, тоді як для європейця це лише болісний досвід іншого. Обоє радше відчуватимуть емпатію до постраждалих, але глибина переживання не буде однакова. Та й художні стратегії оприявнення цих переживань у літературі різнитимуться. Виникатимуть національно інспіровані інтертекстуалії, тропи, синтаксичні фігури тощо (хоча ступінь зумовлення форми тут істотно слабший).

Коли смислові й операційні установки – «першоматерія» твору – накопичуються в достатньому обсязі, виникає креативна інтенція – і автор береться за перо. Сказати б у дусі геґелівської логіки: відбувається перехід кількісних змін у якісні. Міфологічна паралель: дозріло достатньо діянь минулих епох для маніфестації всесвіту із золотого зародка в розумі Брагми.

Креатори часто порівнюють процес написання тексту з виношуванням дитини. Наприклад, Ф. Ніцше роздумував: «Колись творець шукав собі … дітей своєї надії. І гляньте: виявилося, що він не може знайти їх інакше, як спершу створити самостійно … У серці своїм любиш ти лише дитину свою і творіння своє … це – ознака вагітності, – так я вважаю» [224, с. 177–178]. На наш погляд, у подібних образних порівняннях є доля істини. Для накопичення ментальних установок дійсно потрібен час, аби задум був готовий до оприявнення. Вони

мають «дозріти». Надалі ж відбувається цікава річ: смислові й операційні установки зливаються, зумовлюючи наслоювання досвіду на естетику й сенсів на форми, в єдину інтенцію, своєрідний «новонароджений» креативний імпринт, який розгортатиметься в художній текст.

У світлі сказаного можна чітко побачити, що креація – це не створення чогось принципово нового, а радше комбінування елементів, котрі свідомість почерпнула з дійсності. Візуальні уламки, фрагменти сенсів і яскраві вербальні конгломерати, що з ними автор стикався протягом життя, на етапі реалізації задуму сплітаються в «художню тканину» мистецького слова. Вони не винаходяться заново й не споруджуються з небуття непомірною силою вивищеного інтелекту. Натомість приходять із самого життя через наслідування.

Текст може повістувати про сюрреалістичні картини тарантулоподібних потвор із сипучими лапами, які висотують каналізаційні випари отруйного міста, або про фентезійні міжгалактичні простори, населені багатоокими прибульцями з фіолетовою шкірою, чи про чудернацькі постмодерні симулякри, – однаково кожен, здавалося б, абсолютно новий образ редукуватиметься до більш простих складників, котрі корелюватимуть із явищами дійсності, що на них колись натрапляв автор. Бо людський розум апріорі не здатен видати те, чого в ньому ще немає. Це було доведено в рамках сенсуалістського дискурсу з часів середньовіччя: nihil est in intellēctū quod nōn fuerit in sēnsū (в інтелекті немає того, чого не було раніше у сприйнятті). Тобто маємо справу з тим же арістотелівським мімезисом. Із нього літературознавство вийшло, туди ж ми й неодмінно повертаємося.

Роль письменника – здебільшого інструментальна. Текст приходить через нього, але не з його волі. Левова частка всіх творотворчих процесів протікає несвідомо, і автор не має над ними жодного контролю.

Продовжуючи вищерозпочату міфологічну лінію, звернемо увагу на той факт, що Брагма теж не творить, у буквальному сенсі цього слова, а комбінує всесвіт із п’яти елементів: акаші, повітря, вогню, води й землі. Згідно з філософією індуїзму, будь-яке явище дійсності можна редукувати до цих

компонентів. Скажімо, горщик являє собою комбінацію землі й води, оформлену під дією вогню й повітря у просторі (акаші). Але Бог-деміург не продукує першоматерію, натомість лише маніфестує безкінечні креативні форми, поєднуючи Пракріті в різних пропорціях. А коли через невігласство він намагається привласнити творіння, заявляючи про свою винятковість, із глибин небуття з'являється Шива в образі Бгайрави та стинає йому голову мізинцем, утверджуючи безперечну домінацію джерела над агентом дії, що, однак, не свідчить на користь меншовартості письменницької активності.

Як влучно підмічав Е. По, «Очевидно, уява, фантазія, химерність і гумор мають спільні елементи: комбінування й новизну» [231, с. 17]. Завдання митця – створити унікальне поєднання, мовити б, виступити в ролі Бога-деміурга для конкретного художнього світу. Хай би це звучало й парадоксально, але принести в об'єктивну реальність, де нове неможливе у принципі, щось досі не бачене. Як писала Л. Костенко: «… всі слова уже були чиїмись. // Хтось ними плакав, мучився, болів, / із них почав і ними ж і завершив. / Людей мільярди, і мільярди слів, / а ти їх маєш вимовити вперше!» [60, с. 317].

Тож питання не в цінності, а в ієрархії. У пропонованій парадигмі творчість не містифікується. Вона – продукт об'єктивних процесів дійсності, подібно до того, як свідомість – епіфеномен матерії в теорії біхевіоризму. Р. Сапольскі коментував механізми формування особистості: «… біологія, яку ви не контролювали, взаємодіючи із середовищем, яке ви не контролювали, зробила вас вами» [238, с. 3]. Аналогічне твердження буде справедливим і для художнього світу, котрий починається в несвідомих процесах поза секторами контролю індивіда, у самій реальності, на стикові її закономірностей. І в цьому, вважаємо, і полягає справжнє диво креації: система, запрограмована на повторювання, обмежена кількістю елементів, здавалося б, позбавлена інтелекту, із невідомих причин (наче «випадково») породжує нові й нові варіації інтенцій зі складними патернами розвитку, що на великих часових зрізах зумовлюють зміну цілих мистецьких епох.

Мабуть, заявлений ракурс звучить іще й більш таємниче, аніж спроби

пояснити феномен письменництва через ірраціональну містифікацію особистості митця й возвеличення еґо в дусі: «Поет – механік людських мас … Що конструює День над Ніччю» [74, с. 72].

У міфологічній площині інструментальна роль агента дії завжди важлива. Зокрема, у Бгаґавад Ґіті Крішна натякав, що Арджуна – знаряддя для втілення його (Бога) волі, ніби флейта для гри. Тому, стинаючи Брагмі голову, Бгайрава насправді не принижує. Це – символічне звільнення від погорди й жаги привласнення, яке відновлює порядок речей (дгарму) – повертає творця до виконання ключової для всесвіту функції. Бо ж так, усе детерміновано. Як казав Єгова із Франкового «Мойсея»: «Ще не йшов Авраам з землі Ур / На гарранські рівнини, / А я знав всіх потомків його / До останньої днини» [136, с. 260]. Але потрібен інструмент реалізації плану. Ось тут особистість креатора «вступає у гру».

Після зародження імпринту твору в підсвідомості задум переходить в осмислену площину, з надособистісного на емоційно-інтелектуальний рівень психіки, а отже, стає доступний авторові для контрольованої взаємодії. У такі моменти письменник перебуває в стані озаріння. Л. Костенко пригадувала в одному зі своїх віршів: «Буває мить якогось потрясіння: / побачиш світ, як вперше у житті. / Звичайна хмара, сіра і осіння, / пропише раптом барви золоті» [60, с. 274]. Через накладання естетики й сенсів у щільній комбінації думка, що зринає в подібний момент, видається незвичайно яскравою, глибокою та місткою, адже виразно контрастує з буденним мисленнєвим потоком.

За Е. де Боно [див. : 166, с. 74–88], повсякденні помисли – вертикальні, селективні, націлені на виключення зайвих компонентів із поля уваги задля економії ресурсів мозку та прорахунку лише найефективніших способів вирішення проблем. Креативне мислення ж – латеральне. Воно не диференціює й не калькулює, а шукає врізнобіч і встановлює зв’язки, часом – настільки провокативні й точні, що вони видаються геніальними, «стрибком у майбутнє», бо вирахувати їх крок за кроком, послідовно, не уявляється можливим. Яскравий тому приклад – уже раніше згадувана «Вавилонська бібліотека»

Х. Борхеса, яка випередила постструктуралізм майже на три десятиріччя.

У зв’язку із цим, подібний стан часто називають творчою інтуїцією (на противагу інтелектуальній аналітиці, за А. Берґсоном [див. : 164, с. 8]), інсайтом (Е. де Боно [див. : 166, с. 15]) або піковим досвідом (А. Маслоу [див. : 220, с. 126]), який захоплює митця, відтягує на себе інтенції його свідомості, спонукає концентруватися, заглиблюватися через обдумування деталей або рефлексію над нюансами, завдяки чому поступово розгортається, немов золотий зародок у розумі Брагми, у психіці автора з ідеї-імпринту в наратив для епосу й ліро-епосу чи образно-емоційний ланцюг для лірики за законами асоціації ідей. Їх детально розглянув І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» [див. : 135, с. 65–71]: схожість і контрастність, близьке й далеке, частина й ціле тощо. Образно кажучи: відбувається Великий вибух – і стиснутий в одній точці всесвіт – сингулярність – починає розширюватися в космос із об’єктами.

Специфіку цього процесу ми недаремно назвали заглибленням в ідею і сконцентрованим, захопливим обдумуванням. А. Маслоу ще характеризував його як «стан зачаровування, фокальної уваги, [коли] увага може звужуватися до єдиного об’єкта … “так ніби” він був би всім Сущим, тобто всією реальністю» [220, с. 126]. І по суті своїй, це – типова медитація (від лат. meditatio – обмірковувати) – аналог дг’яни, поглинутого об’єктом споглядання, часто, але не обов’язково – у падмасані (позі лотоса), у східній філософії.

На перший погляд, запропоновані концепції не схожі на творче осяяння. Але описаний А. Маслоу піковий стан майже один в один дублює ментальні фактори (четасіки) дг’яни з буддійської Дгаммасангані (ДгС 160, переклад К. Ріс-Девідс). Зокрема, екаґрата – єдинонаправленість інтелекту, коли об’єкт концентрації видається цілим світом у собі, пріті – захоплення, сукга – блаженство. До речі, вітарка – спрямовування думки на об’єкт – класичний приклад феноменологічної абсорбції інтенції, без якої креація неможлива, а вічара – розгортання дискурсу про об’єкт у різних аспектах через утримання його у фокусі уваги – яскрава ілюстрація результативного потоку нарації; часто вічару так і інтерпретують: дискурсивний вербальний роздум на задану тему.

У студії «Із секретів поетичної творчості» І. Франко висловив думку про те, що уява та сновидіння подібні: «Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії – з галюцинаціями, тобто з привидами на яві, не є пуста забавка. Се явище одної категорії; творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [135, с. 71]. У східній філософській парадигмі сон і дг'яна тісно пов'язані. Знання, що прийшло з-поза марення (вищезгаданий креативний імпульс), вважається одним зі способів досягнення стійкості розуму, тобто стану концентрації, осяяння (ЙС 1.38). Це – т. зв. «друга чверть» свідомості, «осяяний домен», де психіка сфокусована внутрішньо й насолоджується «витонченими об'єктами», які сама породила (МаУ 1.4), на зразок золотобарвної хмари й казкового склепіння з раніше цитованого вірша Л. Костенко. Зрештою, Брагма з наведеної міфологічної аналогії теж творить всесвіт, знаходячись у стані першої дг'яни, медитуючи на лотосі, що росте з черева розпорядника дійсності – Вішну.

Кінець-кінцем, лексеми «дг'яна» (санскр. dhyāna) і «натхнення» (стсл. дъхновєниє) навіть етимологічно споріднені (хоч і дуже віддалено). Вони пішли від індоєвропейських коренів *dheiə- та *dheuə- [див. : 251, с. 13–14] і належать до кореневого корпусу *dh- зі стосунком до протоконцептуального простору силового контакту.

Отже, обдумуючи творчий задум, медитуючи, митець розгортає його через наратив, спочатку – у ментальному вимірі, а потім – і на папері. Під час цього процесу, речення за реченням, універсум оприявнює свою проблематику, колізії, окреслюються обриси персонажів, художні деталі, пейзажі, вимальовується фабула із певним співвідношенням фікційного й документального, часопростір, сюжет, композиція та загальна архітектоніка креативного слова, котрі поступово оформлюються в завершений артефакт. Акцентуємо: жанр сюди de jure не належить. Жанрові закономірності виникають у потоці нарації чи з установок органічно, але акт узагальнення й класифікації, коли певний текст співвідноситься з жанровим шаблоном, –

факультативний результат пізнішого умовиводу, дослідницької рефлексії. Хоча de facto уникнути його в дослідженні неможливо. Апелювання до канонів жанру при описі тенденцій розвитку мистецького дискурсу зумовлене тими ж причинами, що і звернення до літературних течій при студіюванні поетики.

Так ідея розширюється у твір.

В аналітичному плані для характеристики цього етапу існування художнього світу важливо описати специфіку імпринту, тобто окреслити ідейно-тематичне ядро – об’єкт креативної інтенції, що відтягнув на себе письменницьку увагу. Тож доречним буде скористатися здійсненою раніше реконструкцією смислових та операційних установок, знайдених через дослідження біографії та естетично-інтенціональної системи. Реплікація моменту натхненного осяяння досягається штучним накладанням досвіду на мистецьку парадигму.

Завершальний етап сфокусованої на універсумі студії – дескрипція розгортання наративної чи образно-емоційної канви, цебто означення внутрішньої специфіки аналізованої літератури.

Необхідно витрактувати, як встановлений задум трансформувався у повноцінний сюжетно-композиційний конструкт, пояснити нюанси розвитку подій, проблематику, цінності, якими керуються персонажі чи ліричний герой, тощо. Словом, аби краще осягнути співвідношення із первинним замислом, актуалізуємо істотні внутрішні домінанти фінального «продукту».

При роботі з літературним кластером, вищенаведений алгоритм адаптуємо для кожного репрезентанта у такий спосіб, щоб принагідно вивести внутрішні закономірності функціювання універсуму в межах жанру, тематики, географічно чи хронологічно обмеженої групи. Наприклад, коли в дібраних текстах простежуються патерни уваги до певної тематики, то логічно припустити наявність упливів культурної традиції чи схожих біографічних ситуацій на митців, на основі чого розподілити креативні інтенції на класи, де специфіку наративного розгортання допустимо витлумачувати сукупно.

Певна річ, про вичерпність аналізу тут не йдеться. Навіть формальне

(досліджуване на попередніх етапах) поле універсуму важко схарактеризувати у всіх деталях, а тому доводиться апелювати до естетичної течії як інструменту консолідації диверсифікованих систем виражально-зображальних засобів у містких літературознавчих концептах-узагальненнях. Коли ж ідеться про одиниці більш високого й менш матеріально фіксованого порядку, на зразок сюжетних ліній і змістових нюансів, то повнота інтерпретації апріорі недосяжна, бо сенси – невичерпні. Це – один із ключових постулатів герменевтики: «…за Ґадамером, розуміння ніколи не завершується…» [3, с. 47], у зв'язку із чим виникає потреба не стільки пояснювати сенси, скільки умови їх осмислення.

Після завершення етапу креації починається рецепція через артефакт, де художній світ існує у зворотній послідовності фаз.

Акт читання відбувається в тому ж стані, що й натхненне створення. М. Чиксентмігаї зауважував: «… читання – це одне з найбільш згадуваних джерел станів потоку у світі…» [173, с. 421]; «Стан потоку – результат інтенсивної концентрації на теперішньому, котрий звільняє нас від буденних страхів … схвильованості повсякдення» [173, с. 112]; «… у стані потоку ми забуваємо про час, години можуть минати, ніби кілька хвилин» [173, с. 113]. Сюди можна ще додати: під час читання у ментальному вимірі зринають дивовижні («витончені») об'єкти, що їх породила авторська уява, вони динамічно видозмінюються, перетягують на себе інтенцію та спонукають забути про все навкруги у блаженному осяянні – естетичному насолодженні. Це – типова характеристика дг'яни.

Тобто реципієнт занурюється в ту ж ментальну реальність, де був автор, і, слідуючи за наративом або низкою образно-емоційних спалахів, мовити б, «медитуючи», роздумуючи вслід за письменником, реконструює в розумі сюжет, персонажів, проблематику, естетику тощо.

Якісь художні рішення припадають читачеві до душі, інші – ігноруються або критикуються. Вчинки одних персонажів мотивують, змушують замислитися над власними діями, інших – спонукають відсахнутися від тих чи

тих активностей. Певні типажі приваблюють, підштовхують до наслідування. Способи вираження думки й вербальні конструкти, що видалися доречними, знаходять місце в лексиконі. Так психіка реципієнта поступово «розбиває» твір на смислові й операційні установки. Оприявнений універсум, ніби під дією «рецептивної ентропії», після поширення на розум читача, поступово зникає там у глибинах несвідомого, переходить у стан надособистісних схем архетипного рівня, котрі програмуватимуть поведінку людини в майбутньому. Тобто знову стає «самою дійсністю», «першоматерією», можливо, для наступних художніх світів, немов породжений міфологічним Брагмою всесвіт, який в кінці космічної епохи (кальпи) стискається в небуття (асат), щоб стати золотим зародком для наступного існування.

Підбиваючи підсумки, визначимо універсум як праксеологічну схему твору, котра охоплює креацію та рецепцію, простягається у свідомому й несвідомому доменах від автора до читача та включає розгортання і згортання поетикальних елементів у психіці сторін мистецької комунікації через посередництво матеріальних (знакових) структур і закладених у них сенсів. На відміну від тексту, художній світ є динамічним утворенням, функціювання якого відмічене часовою тривалістю та передбачає три ключові фази: (1) зародкова → (2) оприявна → (3) експансивна → (2) оприявна → (1) зародкова, котрі відбуваються в межах двох періодів: (1) інкубаційного (несвідомого) та (2) актуалізаційного (свідомого). Їх реконструкція крізь призму твору й даних про зовнішні впливи дозволяє встановити сенсуально-операційні (зародкова фаза, інкубаційний період) і дифузні (оприявна, експансивна фази, актуалізаційний період) фактори існування тотальної естетичної дійсності та являє собою у пропонованій моделі процес студіювання універсуму креативного слова.

РОЗДІЛ 2
СЕНСУАЛЬНО-ОПЕРАЦІЙНІ ДОМІНАНТИ ЛІРО-ЕПОСУ ПРО ГОЛОДОМОР

2.1 Тексти про Великий голод: від історичних реалій – до літературної реалізації

Реконструюймо зародкову фазу праксеологічного континууму творів про злочин 1932–1933 рр., простеживши шляхи виникнення креативного субстрату в авторській психіці та його подальшу трансформацію у смислові установки.

Події Голодомору стали страшним випробуванням для українського народу, яке забрало понад 7 млн. життів [див. : 144, с. 95] і спустошило щонайменше 13 тис. населених пунктів [див. : 92, с. 210] і завдало нації глибокої шкоди. Потрясіння такої амплітуди неминуче залишають далекосяжні сліди у психіці, адже «природа … травматичної події така, що дозволяє їй укоренитися в глибинах позасвідомого» [248, с. 1926], а за словами К. Юнґа, «коли внутрішня ситуація не усвідомлена [тобто знаходиться в позасвідомому], вона відбувається ззовні, діючи, як доля» [210, с. 71], тому виникає тяжіння до обставин, де можна «пролити світло» на механізми архетипу тіні.

Існує кілька варіантів реалізації позасвідомого в житті індивіда. До основних опцій З. Фройд зараховував сни [див. : 183, с. 13] й поведінкові патерни [див. : 183, с. 19–20]. У повсякденні це можуть бути, наприклад, страшні сновидіння про реалії Великого голоду, які спостерігала особистість, або специфічні схильності у ставленні до їжі, певних слів чи фраз. У свідченнях, зібраних Українським науково-дослідним та освітнім центром вивчення Голодомору, знаходимо такі факти: «Респондентка [Надія Михайловська, 1922 р. н., м. Ічня, Чернігівська обл.] говорить про те, що в неї бувають сни про Голодомор» [205, с. 2], «Мене [Наталію Таланчук, 1925 р. н., м. Дніпро] то переслідує до сьогодні … я то ношу в серці й пам’яті … то впливає на ціле моє життя, тому що я не можу кусочка хліба викинути … Сняться ті жінки, що з дітьми маленькими коло дверей підходили» [250].

Помітно, що травма, закарбована на рівні підсвідомості індивіда, намагається реалізувати себе, аби полегшити ментальний тягар, узятий психікою під час безпосереднього проживання важкої події або читання чи слухання історій про неї. У подібних ситуаціях людині вкрай важливо «оприявнити» інцидент: виговоритися, об'єктивізувати проблему, поділитися наболілим, висловити власну позицію, котра буде почутою. Як писав К. Юнґ, «психотерапія … є різновидом діалектичного процесу, діалогом або дискусією» [212, с. 17]. І коли особистість відзначається креативним потенціалом, то такий діалектичний процес може протікати через сублімацію суб'єктивного досвіду у витвір мистецтва, зокрема художній текст. Бо ще І. Франко звертав увагу: «… глибока верства психічного … звичайно лежить в тіні … [те], що чоловік зазнав у житті … неприступне для нашої свідомості … впливає … на нашу діяльність … Та є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко закопані скарби і давати їм вираз у … словах … се й є наші поети» [135, с. 61–63].

Креацію твору цілком доцільно вважати способом вербалізації психологічного потрясіння з глибин підсвідомості, унаслідок чого реалізується терапевтична функція літератури, коли, за словами О. Ніколової, чинник болю переноситься в художній світ – і відбувається експлікація травми [див. : 96, с. 60]. «Поет створює насамперед для себе, потім – для публіки … [адже] Зміст … перетворюваний у образ несвідомо…» [103, с. 270], – наголошував О. Потебня. Вивільнення з-під гніту вражень від сприйнятого досягається через катарсис – психологічне очищення, що виникає насамперед від споглядання мистецтва, зокрема трагедії [див. : 54, с. 22]. При цьому «трагедію» доречно розуміти не лише як різновид драми, але й ширше, як травматичний досвід, подекуди навіть не обмежений рамками мистецтва.

Так, катарсис може виникнути і від спостереження за перипетіями долі певного індивіда, адже й нещастя сторонньої людини іноді змушують жахнутися скороминучості існування й замислитися над правильністю своїх учинків. Подібні ситуації впливають потужніше, аніж театральне дійство, бо це, так би мовити, «драма життя», «оригінал», наслідуваний майстрами слова.

І все ж у творчості є своя ніша в цій парадигмі.

Фатум особистості – неповторний, відбувається лише раз, коли охопити всі хитросплетіння подій здебільшого неможливо, тому перспектива для рефлексій і узагальнень «туманна», а без них позбутися ментальних «рубців» не вийде, адже, як стверджували М. Ардельт і С. Грюнвальд, «Самосвідомість і самоспостереження … лікують психологічні рани» [154, с. 187]. Більше того, акт споглядання чиїхось страждань нерідко стає причиною негативного, болісного досвіду, оскільки шокує людину настільки, що емпатійний дистрес вже не зумовлює катарсис, а виступає чинником травматизації – виникають комплекси й фобії, із якими треба працювати, аби не допустити їх прогресії.

За таких обставин психотерапевтичну функцію цілком може виконати креація. Скажімо, щоб написати літературу про моторошні реалії, авторові необхідно щонайменше «дати волю» власним переживанням, об’єктивізувати наболіле «на папері». Як підкреслювала О. Пухонська: «Спроба створення текстового інваріанту світу, в якому можна проаналізувати причини, наслідки і сформулювати перспективи, є водночас матрицею виходу із психологічної стагнації в дійсності» [106, с. 324]. За К. Юнґом [див. : 210, с. 8], це – робота з оприявненням конструктів тіні задля здобуття самопорозуміння.

Створити – означає висловити травму в доступній для суспільства формі, що слугує істотним кроком від замкнутого проживання негативного досвіду до відчуття, коли індивід уже не сам-на-сам зі своїм горем, його біду розуміє та поділяє соціум. До того ж, мистецтву властива відтворюваність. Тому страждання особистості, особливо, співзвучні з настроями оточення, можуть стати частиною історичного наративу, репрезентувати стани поколінь чи епох, виступати джерелом натхнення тощо. Окреслене також спонукає письменника «вилити» власні враження в текст, оскільки бажання трансформувати ментальну рану в більш продуктивну субстанцію закладене в людську природу. Із точки зору психології, архетип самості змушує розум шукати цілісність через подолання внутрішнього конфлікту, котрим і є травма [див. : 210, с. 31–32].

У такий спосіб, написати, щоб не боліло, та увічнити наболіле – ключові

рушії психіки, котрі зумовили сублімацію життєвого матеріалу у твори, а відтак накреслили траєкторії формування смислових установок для універсумів.

Специфіка реалізації означеного механізму перебуває в залежності від хронологічного фактора, який визначає особливості авторської екзистенції та породжені нею креативні інтенції. За часовими параметрами й чинниками генези мистецького задуму можна простежити 3 групи творів.

Тексти І п. ХХ ст., куди належать поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер» (1932 р.), Юрія Клена «Прокляті роки» (1937 р.) і «Дума про голод» (1932–1933 рр., зафіксована 1967 р.) Є. Мовчана, написані під впливом первинної травматизації – безпосереднього проживання болісної, загрозливої ситуації, котра залишила важкий ментальний «слід».

У 1930-х рр. О. Мусієнко був студентом Київського та Житомирського педінститутів і вчителював у селах Київської області. Він бачив, як починався й у що кульмінував Великий голод, глибоко співчував трагедії українства, котра зачепила і його з рідними в Станішівці. О. Юркова пригадувала: «Випадково розгорнули … [запис] за кінець грудня 1932 року, а там внизу сторінки слово великими літерами – “СТРАШНО”» [70]. Це – типовий маркер властивої психотравмі емоційної напруги, а його наявність під нотатками за 1932 р. свідчить про намагання подолати потрясіння, виписавши почуття на папір. Маємо справу з явищем психотерапевтичного письма, що, як стверджували С. Кузікова й С. Лукомська [див. : 63, с. 158], є класичною технікою для запобігання посттравматичним реакціям.

Ментальна рана Юрія Клена – «стигма» поета-емігранта, котрий пережив переслідування творчої інтелігенції 1920-х – 1930-х рр. Його життя на материковій Україні не охарактеризувати ідилією, оскільки поет і перебував на засланні в Мар’їній Горі, й утримувався в підвалах ЧК, і підробляв документи для виїзду за кордон, щоб уникнути арешту. А втім, О. Бургґардт любив креативний неспокій Баришівки і вважав Київ священним містом. І. Качуровський переповідав слова Юрія Клена: «Не хотів би я ніяких Бразилій. От якби можна було повернутися в старі часи…» [146, с. 9]. Проте мріям митця

не судилося втілитися в життя. Він був змушений покинути Батьківщину 1931 р., аби врятуватися від репресій. Звідси – висловлений у поемах «Прокляті роки», «Україна» (1938 р.) і «Попіл імперій» (1943–1947 рр.) гнів на ініціаторів винищення українства через терор національно свідомих громадян, обмеження свободи слова, зрештою, Голодомор, котрий найповніше та з автентичністю вихідного переживання був осмислений саме у «Проклятих роках».

Про критичні обставини, в яких жив Є. Мовчан у 1932–1933 рр., відомо небагато. Аналіз спогадів сучасників [див. : 34, с. 15] дає змогу встановити, що в цей період кобзар мандрував населеними пунктами Харківщини, а отже, був свідком страждань українського народу, і «ранили» вони його «в саме серце», бо навіть через 34 роки після трагедії бандурист виконував твір про реалії Голодомору в стані журливих суґестій: «І він стиха заграв і заспівав напівголосом дуже сумну думу про голод на Україні 1933 р.» [34, с. 46]. Усвідомлюючи роль кобзаря як транслятора ідей національного толку, які намагалася нівелювати політична верхівка, Є. Мовчан до останніх днів з великою обережністю говорив про свій травматичний досвід від подій міжвоєнного двадцятиріччя. Вчитаймося у фрагмент розповіді І. Бугаєвича про зустріч із митцем: «Ви [І. Бугаєвич] записуєте? Не треба цього робить. Біда була мені з цією думою і ще може бути … бо в ній … свята правда» [34, с. 47–48]. Острах, напруження, важкі емоційні контексти – характерні ознаки психологічних рубців, які чутлива до всенародного горя душа бандуриста віддзеркалила в авторському репертуарі, зокрема в «Думі про голод».

Хронологічним відтинком 1957–1978 рр. окреслюється друга група ліро-епічних текстів про 1932–1933 рр. Каталізатором процесу написання тут здебільшого виступає первинна травматизація. Вона зумовила генезу «Моєї доби» (1957–1978 рр.) Яра Славутича і «Хреста» (1976 р.) М. Руденка. Але з’являються й перші твори, інспіровані вторинною травматизацією – болісним досвідом особистості, набутим у процесі співпереживання чийомусь горю, наприклад, під час слухання розповідей співвітчизників про Голодомор. Так постала поема І. Качуровського «Село» (1960 р.).

Г. Жученка в період розкуркулення відправили на заслання до Сибіру разом із батьком. Дорогою він вистрибнув із вагона на Харківщині та, повертаючись пішки додому, на Херсонщину, став свідком жахливих масштабів Голодомору. Яр Славутич пригадував: «У той час … масово вмирали хлібороби з голоду … [а] зерно … лежало у ворохах і пріло та гнило під дощами … Я власними очима бачив такі ворохи зерна на станції Долинській … Це вимовне свідчення того, що голод був навмисне запланований…» [37, с. 50]. Дістався рідної оселі у с. Благодатному, майбутній поет, тоді – чотирнадцятирічний хлопець, побачив, що родина – у катастрофічному стані. Молодша сестра й бабуся пішли на той світ у голодних муках, а дід був при смерті. Перед тим як «спочити в бозі», старий взяв із Григорія клятву: юнак мав пережити страшні часи й розказати світові про знущання влади з людей. Ці болючі, травматичні для психіки події лягли в основу першого і другого розділів поеми «Моя доба».

Перипетії долі М. Руденка за часів міжвоєнного двадцятиріччя також залишили ментальні рубці на полотні його життєвої драми. Наприкінці 20-х рр. XX ст. у шахті на Донеччині загинув батько письменника, тому в Голодомор родина виживала з останніх сил, що, певна річ, позначилося й на психологічному комфорті дітей. Поезія автора засвідчує наявність болісного досвіду: «Це ще не лихо. А було ж, було: / У тридцять третім вимерло село» [112, с. 393]; «Якби то серце спокійніше мати, / Щоб не бентежили передчуття / Та не ввижалась напівмертва мати / І голодом заморене дитя» [112, с. 395]. Але вирішальними для появи твору «Хрест» стали пізніші переживання світоглядного характеру. Попри реалії 1920-х – 1930-х рр., М. Руденко був «вірним сином революції», бо мріяв про ідилічне суспільство, співзвучне з гаслами чиновників. Звідси – переконання в необхідності страждань заради високої мети, котрій, на жаль, не судилася реалізація. Державницькі амбіції більшовиків не дали людям щастя, і тридцятирічний митець, ознайомившись із працями західних філософів-ідеалістів, збагнувши сутність системи влади, пройшовши через онтологічну кризу, відкинув матеріалістичні й комуністичні догмати і пристав на позиції одвічного одухотвореного руху до абсолютної

вічності. Він зруйнував своє невігластво стосовно більшовицьких наративів, зрозумів правду про Голодомор, а пізніше, 1976 р., розповів світові про свій шлях до істини в історії головного героя поеми «Хрест» – комісара Мирона.

І. Качуровський, як і Юрій Клен, не був очевидцем подій 1932–1933 рр. Сім'я письменника в пошуках порятунку від репресій 1932 р. переїхала із Крут до Курська й перебувала там до 1942 р. Повернення додому ознаменувалося усвідомленням занепадницького стану села навіть через дев'ять років після трагедії. Д. Нитченко писав: «…вони [Качуровські] довідалися, що з восьми господарів на їхній вулиці збереглися лише чотири, а решта людей померли з голоду або були вислані. А з однієї бідняцької родини, що мала 13 осіб, урятувалася від голоду лише одна стара дівка» [95, с. 106–107]. Про жахи Голодомору митець згодом дізнався від односельців. Їхні моторошні історії, пронизані страхом і ненавистю до кривдників, лягли в основу «Села».

Третя група ліро-епосу про реалії 1932–1933 рр. охоплює хронологічний зріз від 1990-х рр. по сьогодення і включає поеми Ю. Тарнавського «У РА НА» (1988–1991 рр.), Н. Баклай «Лубни» (2001–2002 рр.), І. Кірімова «Біль» (2003 р.), Н. Виноградської «Голодомор» (2006 р.), Л. Бенедишин «Червоне пекло» (2007 р.). Причому важливо акцентувати, що критерієм категоризації тут слугує вже не тільки хронологічний фактор і характер психологічного «рубця». Бо, скажімо, «У РА НУ» за такими параметрами логічно віднести до попереднього періоду. Вона написана емігрантом під впливом вторинної травматизації до здобуття незалежності України, як і, до прикладу, поема «Село». А втім, диференції між інтенціональними каталізаторами означених текстів істотні: І. Качуровський (1918 р. н.), на відміну від Ю. Тарнавського (1934 р. н.), належить до покоління, котре стикнулося з Великим голодом. Це – два різні виміри ідентифікації, а відповідно, відмінні площини усвідомлення горя іншої особистості й реляції до трагедії. Недопустимо ігнорувати такий чинник у процесі класифікації.

Роль творчого каталізатора у третій групі ліро-епосу про події 1932–1933 рр. відведена постпам'яті – «акту міжпоколіннєвої передачі й

резонаційних відзвуків травми» [201, с. 4] (дефініція М. Гірш). Вторинна травматизація як складник «механізму», що «приводить у рух» авторські інтенції, також може траплятися. Але стосовно текстів к. ХХ – поч. ХХІ ст. доречніше розглядати не тільки психологічний аспект, але й сприятливу соціокультурну атмосферу для історичного наративу про Голодомор.

За відсутності ідеологічного пресинґу в діаспорі й пострадянській Україні сформувалося справжнє розуміння масштабів трагедії міжвоєнного двадцятиріччя, розмаху злочинних помислів можновладців і небезпеки колоніальної прірви. Виник суспільний запит на тему Великого голоду. У людей з'явилася потреба розібратися в історичних перипетіях ХХ ст., осягнути вплив чиновницького терору на предків і прийдешні покоління, глибше осмислити свою національну ідентичність. А за законами політичної економії Дж. Стюарта, коли є «попит», виникає і «пропозиція». Так соціальний інтерес на універсальному, національному, локальному, родинному й персональному рівнях мотивував майстрів слова до творчих пошуків.

Зокрема, І. Кірімов і Н. Виноградська мистецьки досліджували вплив Голодомору на життя своїх рідних в історичній ретроспективі. Звернімо увагу на присвяти – промовисте свідчення про напрямок авторських інтенцій: «Присвячую Федорі Миколаївні та Федору Павловичу Мельникам, моїм бабусі та дідусеві по материнській лінії» [50, с. 42] («Біль»), «Моїм рідним присвячую» [17] («Голодомор»). Н. Баклай у поемі «Лубни» сконцентрувалася на історії рідного краю, постраждалого й від голодних лихоліть ХХ ст. У творах Ю. Тарнавського і Л. Бенедишин трагедію 1932–1933 рр. художньо осмислено в контексті національного буття, про що свідчать, зокрема, позафабульні елементи поем: «До річниці Голодомору в Україні» [7] («Червоне пекло»), «… між Україною, що конає, / і Україною, що позіхає» [127, с. 5] («У РА НА»).

На цьому етапі дослідження можна помітити, що для кожної категорії ліро-епічних творів про Великий голод діє своя комбінація психосоціальних факторів. Звідси випливають поетикальні диференції.

За К. Карут, у творчості очевидців до реципієнта промовляє сам болісний

досвід. Науковиця наголошувала: «травма – це не просто локалізований у минулому початковий інцидент жорстокості, але радше те неусвідомлене … що повертається та переслідує [фізично] вцілілого пізніше» [171, с. 4]. На відміну від травми тілесної, ментальне страждання від потрясінь у момент загрозливої події часто не «загоюється», а формує психологічний бар'єр, аби захистити індивіда від шоку, залягає в підсвідомості, постійно повторюючись, спонукаючи до компульсивних захисних реакцій. Аналізуючи поему Т. Тассо «Звільнений Єрусалим», К. Карут звертала увагу на трагічний випадок із Танкредом, який, завдавши смертельного удару опоненту на дуелі, побачив, що під обладунками був не лицар-чоловік, а кохана Клорінда: ситуація «прожита надто швидко, занадто неочікувано для усвідомлення, із чого слідує її недоступність для свідомості, доки вона не нав'яже себе знову і знову в нічних кошмарах і повторюваних діях очевидця» [171, с. 4]. Виходить, травма – «це завжди історія рани, що кричить і взиває до нас у спробах повідати про реалію … по-іншому не доступну» [171, с. 4]. Тож дослідниця розглядала ментальний рубець як голос стражденної свідомості, котра прагне бути почутою.

Зауважимо: тексти про Голодомор 1932–1978 рр. написані поколінням свідків під впливом травматизації та дійсно ніби «кричать» і «сповідуються» про роз'ятрені почуття, що крають авторські душі: «Печальні думи! / Забирають хліб … Витягають все, останню корівчину, / останній спокій душі…» [70]; «І чий, добродію, ви хліб їсте? / Де всі оті, кого ви повбивали, / Хто впав розпухлий у дідівський лан? / Можливо, вже й мерці емігрували / Туди – / За Атлантичний океан?» [113, с. 29]. Ці неприкриті, органічні, подекуди важкі, наснажено імпульсивні первні проглядають навіть крізь декоративну пелену неокласицистичної поміркованості Юрія Клена і Яра Славутича: «Я не забув той натовп навіжений, / Що смертників чекав біля воріт… / Ті матері, жінки і наречені … мов розпачу кривавий квіт, / Гойдало сонце райдуги скажені» [14, с. 8]; «Невже оглух ти й не вчуваєш крику / Вулканних скарг мільйонів…» [38].

Інтенсивність голосу травми варіюється залежно від операційних установок художніх світів. Загалом, експресіоністична канва поеми О. Мусієнка

«Про що шептав вітер» або неоромантичний лад «Хреста» М. Руденка більш контрастні порівняно з тим же неокласицистичним тяжінням до узагальненості «Проклятих років» Юрія Клена або установкою на іманентну вторинному фольклоризму імперсональність у «Думі про голод» Є. Мовчана. Але це вже радше характеристика стилю, авторських уподобань, моди, мистецьких взаємодій та інших вторинних зовнішніх чинників (на додачу до первинного рушія у формі тяжких переживань), а не свідчення на користь того, що, скажімо, травма М. Руденка глибша, аніж у Юрія Клена, бо його текст емоційніший. Ясна річ, естетичні закони неоромантично-експресіоністичного й неоромантично-неокласицистичного творів розраховані на обслуговування специфічних художніх устремлінь, а тому апелюється до відмінної системи гармоній між зображально-виражальними засобами. Занадто суб'єктивним буде оцінювати вплив болісного досвіду тільки через призму формально-змістової організації, бо диктат стилю здатен внести корективи в авторську інтенцію.

Послуговуватимемося деконструктивістською концепцією модусу правдивості, запропонованою Ж. Деррідою в книзі «Про граматологію» [175], де науковець розвивав щось на зразок учення про метафізичну граматику.

Так, іще з лекцій Ф. де Соссюра відомо: мовлення, зокрема художній текст, являє собою відношення між означником (формою / акустичними образами) і означуваним (змістом / поняттями) [див. : 240, с. 66]. Ж. Дерріда протиставляв окресленій дихотомії не надто практичну як для лінгвістів, але вкрай важливу для літературознавців зв'язку: означник–означуване–сенс.

Вважаємо це не безпідставним, бо ж при аналізі комплексної знакової системи літературного твору неодмінно доводиться стикатися з явищем емерджентності, коли властивості цілісності не пояснюються характеристиками її окремо взятих складників. У художньому слові завжди є те, що автор сказав, і те, що він хотів донести. І в граматології окреслені виміри – метафізичний текст і прото-текст – ніколи не збігаються, оскільки на шляху до передачі первинного задуму посередницькі операції його викривляють: «Всі означники … є дериватами стосовно … помислу-означника сенсу, фактично самого явища»

[175, с. 11]. А правда – оригінальна мистецька інтенція, ніцшеанська «річ у собі» – проступає, за Ж. Деррідою, у т. зв. «слідах» – найменш осмислених раціональним розумом (відповідно, вільних від естетичних домішок стилю) фрагментах твору, котрі зазвичай трапляються на композиційному марґінесі.

Загальний лад оповідної канви ліро-епосу про Голодомор 1932–1978 рр. варіюється під впливом різних мистецьких тенденцій, проте оддалік поетикальних центрів, у відступах, у емоційно-оцінних вставках, де партія наратора як організатора поетичної оповіді хоча б на кілька миттєвостей «затухає», оприявнюються ліричне еґо й автор, максимально наближені до психокосму біографічного митця. Через ці уривки до реципієнта промовляє травма, і голос її достоту болючий незалежно від нашарувань, зумовлених вторинними зовнішніми чинниками. Тут стилістичні парадигми і неокласики, і неоромантики виявляють спільні риси: «Крутій, наклепник, заводій відсотків / І неоправний, давній москвофіл» [38]; «Хто вас лише не проклинав, / Ви, носії зорі» [113, с. 13]; «О, спогади, терпкі і непотрібні / Про ті роки жорстокі і безхлібні!» [14, с. 3].

У такі моменти завжди проступає емоційна напруженість, що відображає стан суб’єкта, зумовлений травматичним досвідом, відчуттям дезорієнтації та психологічним тиском масштабних катастрофічних подій.

Для передачі переживань з’являються й характерні формальні маркери. Зокрема, риторичні вигуки, звертання й питання, що увиразнюють відчуття нездоланної колосальності трагедії: «Ой. Тиша-тиша в тій хатині запанувала! Могильна тиша…» [70]; «Невже ж і ти з-над райдужних воріт, / Могутній творче пралюдини й тварі, / Зориш байдуже на приземний світ» [38]; «Хто вичерпає нам шоломом горе? / Хто в душу нам плесне дощу відро?» [14, с. 16]. Часто трапляються метафоричні пейзажні замальовки, де через паралелізм підкреслюється тривожність загальної атмосфери та продукується враження, ніби й природа співчуває людському горю: «Шептав вітер весняної ночі. Перегортав листи непочатої книги і навівав сум-журбу для людей, знедолених працею, розтерзаних, убогих» [70]; «Ночами заграва тривожних днів / Лягала

злотим відблиском на бані» [14, с. 4]; «Нема й садів вишнево-солов'їних … І по недоруйнованих руїнах / Минуле чорним привидом іде» [48, с. 22].

Поетикальна периферія ліро-епосу про Великий голод, написаного за часів незалежної України, значно відрізняється. У відступах прозирає публіцистичність, патріотичний запал, державобудівний, націєцентричний порив, але не відчай, страх чи розгубленість: «Не мовчимо, бо в наших генах голод / Живе пересторогою в серцях, / Бо той страшний комуністичний холод / Сьогодні знову владі до лиця» [17]; «Роки пройшли… А й досі зло безкарне, / Клює собі наш смуток на обід: / То про посуху щось ліниво каркне, / То про якийсь примарний недорід» [7]; «Ми в гомоні грядущих днів … нікому не копаєм рів, / свої не роздаємо муки» [50, с. 54]. Квиління в небуття, народжене в горнилі трагедії, змінюється закликом до народу. Вокативи заступаються спонукальними дієсловами. З'являється політична риторика, співзвучна з гаслами доби. Подекуди навіть проступають гірка іронія та антиномічні конструкції: «Травень 33-го … переступає трупи, / як одяг на долівці / (дуже спішилися до неба – / досить їм тої України)» [127, с. 37]; «Як вірили Лубни в "майбутнє світле"! / І ось воно – у тридцять третім літі» [5, с. 24].

Тут голос первинного болю відходить на другий план. Вчувається вже не травма, а іррадіація у вигляді наративів про колективне горе, тобто вторинна травматизація, що поступається за інтенсивністю впливу безпосередньому епіцентру трагедії. Як зауважувала К. Карут, «історія травми неодмінно пов'язана з поверненням відсилок про неї … невідворотністю її відтермінованого впливу» [171, с. 7].

Автори к. XX – поч. XXI ст. зіткнулися не з Великим голодом, а з його наслідками, зі станом суспільства опісля колоніального пресинґу, на межі національного забуття. Це вимагало транслювати згадані смисли, апелювати до відповідних прийомів, аби культивувати державотворчі устремління соціуму.

Зокрема, набув поширення мотив пам'яті про події 1932–1933 рр. і вшанування співвітчизників, які полягли в ті страшні часи: «Згадайте нас – бо ми ж колись жили. / Зроніть сльозу, і хай не гасне свічка!» [17]; «Втирає пам'ять

сліз струмки солоні … Лиш свічечка горить на підвіконні … Гортає пам’ять Чорну Книгу спогадів / І сльози витирає рукавом» [7]; «Й загальна яма – свідок забуття. // І хто підкаже, хто колись розкаже, / Хто вузлики в історії розв’яже?» [5, с. 24]. Ідея про тяглість і правонаступність поколінь, а також пов’язані з нею нерозривність історичного процесу та цілісність національної свідомості, червоною ниткою прошиває чи не всі поеми аналізованої групи. Наприклад, «У РА НА» Ю. Тарнавського, «Лубни» Н. Баклай і «Голодомор» Н. Виноградської присвячені осмисленню буття України на масштабних часових зрізах, від палеоліту, трипільців, Хмельниччини й Коліївщини до к. ХХ ст. Письменники розглядають Голодомор як жорстоке випробування й акт кричущої несправедливості супроти народу. А коли у творі наявний центральний персонаж, то це неодмінно очевидець, котрий пережив лихоліття, і його образ стає уособленням стійкості нації, натхненням і надією для сучасників автора. Так, «Біль» І. Кірімова повістує про долю Федори Миколаївни Мельник. Аби дати дітям гідне майбутнє, вона витримала приниження і грабунки чиновників протягом колективізації та, навіть утративши в апогей Великого голоду чоловіка Фе́дора, котрий загинув у героїчних потугах заробити засоби на існування родини, все одно не здалася під гнітом кризових обставин. У центрі поеми Н. Виноградської «Голодомор» перебуває постать Олени, яка єдина з великої сім’ї вціліла в горнилі трагедії 1932–1933 рр., крізь життя пронесла ментальні рани, але не впала, не зачерствіла під їх ударами і дбає про благополуччя онуків – майбутнього нації.

Мотив пам’яті є і в текстах ІІ п. ХХ ст., але інтенція в нього закладена інша – зберегти справжню історію (на противагу ідеологічним викривленням), пронести її крізь заборони й табу, аби вручити, мов дар правди, нащадкам: «Про цю … облаву … Усьому світові скажи по праву, / Як вірний свідок, – завжди повідай» [38]; «До тебе в хату назбирались люди … Ти слухаєш з усмішкою гіркою … І ти нотуєш нишком у блокноті / Чиїсь напівзабуті імена. / І відчуваєш дотик порожнечі, / Що обривались нею всі пути…» [48, с. 22]; «Не поспішай зернину розмолоти, / Бо в тебе є невиплачений борг» [113, с. 29]. У зв’язку із

цим, сюжет часто вибудовується довкола того, чого вже немає в поемах к. ХХ – поч. ХХІ ст., бо воно зрозуміле апріорі, – моторошного відкриття: Голодомор – не чутки, породжені змовою ворогів, а жахлива реальність. Скажімо, у «Хресті» комісар Мирон повертається додому після травми на службі та замість батьківської хатини бачить пустку з вимерлим селом навкруги. А Григорій із «Моєї доби» Яра Славутича втікає під час дороги на заслання і, прямуючи до свого хутора, ледве не стає жертвою збожеволілого від голоду чоловіка.

Герої творів шоковані наслідками злочинної політики можновладців, тому з відкриттям завжди межує викриття – фіксація чиновницьких звірств: «Мерзнуть діти. Тіло кволе / ледве-ледь прикрите… / Нехай мерзнуть. Нехай гине / куркульська порода. / Кузьма хотів постріляти – / Патронів не шкода» [48, с. 27]; «Людей з-під Курська навезли / Та в українське повбирали / І посадили за столи. / Мовляв, нехай ворожа зграя / Шалений голос не здійма, / Що Україна вимирає» [113, с. 19]. Звідси – обурення, гнів, розпач і їх кульмінація, бунт – особистий (як у «Хресті» М. Руденка, де Мирон, ледве не втративши розум у закинутому селі під тягарем вини за злочини перед співвітчизниками, бере дубовий хрест і йде супроводжувати сліпого кобзаря, щоб співати правду для людей) чи локальний: «Гуляли коси, рогачі й сокири, / Бо зброї обмаль на руках було. / На три округи клекотали вири» [38]; «– Ударимо – і запалає враз! / … З дівчатами, старими і малими, / Набралося сімнадцятеро нас» [48, с. 52].

У творах 1930-х рр. і к. ХХ – поч. ХХІ ст. сцен протесту немає.

Для хронологічно ближчих до сьогодення текстів це пояснюється тим, що система-ініціатор трагедії дала тріщину – більш доречним став наратив «пам’ятаємо, не пробачимо». Провідна роль почала відводитися пошані й необхідності запобігти повторенню катастрофи. Історична обстановка до 2013–2014 рр. не спонукала майстрів слова до розмислів на тему особистої помсти, тож у художньому слові такі питання й не порушуються. Немає біографічних твірних для виникнення похідних.

А от із доробком, написаним у 1930-х рр., ситуація інакша. Там «голос» травми ще надто гучний, занадто болючий і локалізований так близько, що

заглушує буремні настрої, висотує морально й фізично, не дає підняти голову над моторошною дійсністю. Кут зору нараторів – підкреслено песимістичний. Панує атмосфера зневіри й безвиході, а всі оповіді завершуються трагічним фіналом: «Пролилися на Вкраїні / Великії сльози, / Як “великий голова” / Гнав народ у сози. / Отаке-то, добрі люди, / Зчинилося лихо – / Побив голод мужиків, / Сидіть в созі тихо» [91, с. 205]; «А батько не вертався. Покинув на віки-вічні, щоб розбрелись попід мурами й самі собі шукали дорогу до життя чи… смерті» [70]; «Помолимось за тих, що у розлуці / Помруть, відірвані від рідних хат; / Помолимось за тих, що у розпуці / Вночі гризуть залізні штаби ґрат, / Що душать жаль у невимовній муці … кого веде не страту кат» [14, с. 36].

Отже, універсуми ліро-епічних текстів про Голодомор беруть витоки із психологічної субстанції, вивільненої в ході проживання загрозливої події. Перебуваючи в позасвідомому, вона спонукає майстрів слова до ментального заглиблення в суть отриманого досвіду, що виливається в експансію наративу й поширюється протягом поколінь як постпам’ять і частина історії, зумовлюючи в такий спосіб появу нових творів схожої тематики. За хронологією і чинниками генези в ліро-епічній літературі про Великий голод можна виділити 3 групи текстів: художнє слово 1930-х рр., ІІ п. ХХ ст. і к. ХХ – поч. ХХІ ст. Становлення репрезентантів кожної категорії пов’язане із впливом соціопсихологічного й культурно-історичного полів, звідки результує амплітуда голосу болісного досвіду, котра визначає баланс між відчаєм і впевненістю в державотворчому поступі, що виявляються через тематику, фігуративне оформлення фраз і специфіку композиційної периферії. Зі збільшенням часового інтервалу між голодним лихоліттям і датою написання тексту змінюється структура й спрямованість оповідної канви, передаючи порухи національної свідомості від установки на виживання до потреби у відновленні історичної справедливості, чим і визначаються комбінації сюжетних ходів і мотивів. При цьому роль вторинних чинників креації відводиться авторським предиспозиціям. Вони культивують решту поетикальних параметрів, що становлять операційний базис для оприявнення художніх світів.

2.2 Експресіоністичні картини геноциду

Досліджувана жанрово-тематична група відзначається широкою рамкою «координат» часу й місця роботи майстрів слова над утіленням креативних задумів. Беручи до уваги територіальний і часовий принципи, а також суспільно-політичний фон і культурну обстановку, можна виділити тексти, написані в підрадянській Україні («Про що шептав вітер» О. Мусієнка, «Дума про голод» Є. Мовчана, «Хрест» М. Руденка), поеми еміграційної літератури («Прокляті роки» Юрія Клена, «Село» І. Качуровського, «Моя доба» Яра Славутича, «У РА НА» Ю. Тарнавського), ліро-епос незалежної України («Лубни» Н. Баклай, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин).

Гносеологічна вісь художнього світу текстів зумовлює впливи диверсифікованого комплексу факторів соціального й мистецького характеру, зокрема естетичних і світоглядних домінант, а також мистецьких взаємодій, у прямій залежності від яких перебуває світоглядно-стилістична хорда.

Як результат, твори про Голодомор становлять строкатий масив літератури, що демонструє багатоманіття літературних течій і стильових тенденцій, серед яких однією з найпоширеніших є експресіонізм.

Реалізація експресіоністичного стильового складника помітна в поемах О. Мусієнка «Про що шептав вітер», І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло». При цьому єдиний суто експресіоністичний твір серед досліджуваних – «Про що шептав вітер».

Справа в тому, що експресія – невід'ємний елемент метаструктури художнього образу. Тож експресіонізм може поставати в літературі, як художня система, локалізована часовими рамками, тобто напрям, або позачасовий тип образно-художнього мислення, цебто творчий інструментарій. За дефініціями Д. Наливайка [див. : 89, с. 268], відмінність цих категорій аналогічна різниці між символізмом і символом.

Принципова диференція тут полягає в авторському підході до

оприявнення універсуму. Лейтмотив усіх текстів про Голодомор – національна трагедія, спричинена штучно створеним голодом, – апріорі апелює до експресіоністичного образного складника. Такі домінанти, як показ страждань, смерті, мук, криків, увага до емоційних межових станів, демонстрація соціального лиха й недосконалості, уривчастість мовлення тощо, у текстах про реалії 1932–1933 рр. фігурують для передачі об'єктивної дійсності. Недоречно розглядати їх як засоби естетики самі собою, адже така поверхнева, формалістична логіка не враховує сутнісних аспектів.

Для утворення цілісної системи мистецького напряму ключову роль відіграє світоглядна парадигма, а їй уже підпорядковується зображально-виражальна «палітра», що дає естетично-інтенціональний конгломерат. Тож аби констатувати експресіоністичність стильової природи тексту, важливо, щоб письменник не лише описував подію тими ж засобами, як експресіоніст, але й мислив відповідно, трактував її в експресіоністичному річищі, крізь призму ціннісних координат мистецького напряму. Бо, скажімо, поема Яра Славутича «Моя доба» містить чимало виразних сцен нищівних ефектів Голодомору, котрі штовхають особистість до ірраціональної деструкції, але митець не трактує це як експресіоніст. Його персонаж дивиться на світ із позиції емпатійного інтелектуального спостерігача, котрий рефлексує та балансує різкі пориви для досягнення ефективних результатів. У той час коли експресіоністичний герой постає паралізованим дійсністю, тяжіє до самознищення в ланцюзі обставин непереборної сили. Він не виявляє самоконтролю чи об'єктивного споглядання, а віддається на поталу безжальному буттю, котре не втискається у стрункі подієві патерни й диктат форми, натомість бере над ними верх, нівелюючи штучну «причесаність» і симетричність.

Така експресіоністичність, як уже було зазначено, спостерігається лише в поемі О. Мусієнка «Про що шептав вітер».

В основі твору лежить підкреслено емоційна ситуація з потужним есхатологічним первнем. Дія відбувається 1932 р. Український селянин Архип – батько чотирьох дітей – повертається додому після чергових пошуків засобів

для існування родини й бачить, що його дружина при смерті через тривале голодування. Він відчуває безпорадність перед бідою та усвідомлює, що не здатен прогодувати сім'ю, хоч і готовий працювати будь-де, адже їжі майже не залишилося. Моторошна ніч із криками малих і стогонами знеможеної жінки остаточно підриває психіку чоловіка. На ранок від горя він кидається в місті під трамвай. Діти залишаються сиротами і змушені жебракувати без надії на завтрашній день.

Фабула із помітними ремінісценціями на «Новину» В. Стефаника відзначається виразним експресіоністичним колоритом, котрому іманентні різкі, ірраціональні пориви, оголення важких почуттів і деестетизація мистецької дійсності. Внутрішній світ твору – дисгармонійний, психологічно напружений, «пошматований» атмосферою страшної катастрофи. Тому наратор не «смакує моментом» і не міркує над логікою розгортання подій. Він – співчутливий свідок трагічних фрагментів життя на території України міжвоєнного двадцятиріччя XX ст., де суспільство приречене на страждання.

Прозова поема розпочинається метафоричною картиною, котра описує, як антигуманні закони і свавілля чиновників призвели до голоду, що завдає непоправних травм психофізіологічному благополуччю нації, укорінюється в генетичному коді, аби шкодити ще довгі роки: «Шептав вітер весняної ночі … навівав сум-журбу для … знедолених працею, розтерзаних, убогих… Розгортав болючі думки про прийдешні покоління, що прийдуть покалічені з туману невідомо коли і якими шляхами» [70].

Це – своєрідна панорама повсюдного безвихідного стану речей, який надалі конкретизується на прикладі життя однієї родини.

Зрозуміло, що в подібній атмосфері особистість почувається пригніченою, ненавидить державну владу, але нічого не може заподіяти своїм кривдникам. Виходить, що людина не має можливості заробити на існування та не здатна щось протиставити масштабній системі примусу й каральних інстанцій, котрі узурпували права й свободи громадянина. Залишається тільки мовчки злитися на чиновників і зриватися на найближчому оточенні. Типовий

комплекс факторів для появи агресії внаслідок фрустрації [див. : 192, с. 4]. «Батько!!», – радісно кричать малі до Архипа, коли той повернувся з міста, але «батько тільки матюкнувся, зціпивши зуби, і впав на лаву» [70].

Центральний персонаж поеми стикається з безпрецедентним тиском страхітливих обставин: «Адже ж батько обіцяв хліба принести?» (питають у нього змучені голодом діти); «простогнала жінка, але цей голос далеко не долинув, він закрутивсь на печі і незабаром зник безслідно»; «Забирають хліб … Витягають … Останній спокій душі» [70] (думає герой про наболіле). Такий прийом нагромадження проблем, які виводять індивіда із психологічної рівноваги, – типовий маркер поетики експресіонізму, адже, за Г. Яструбецькою, «слово експресіоніста – скальпель хірурга, який безжально руйнує … плоть, аби оприявнити … рани, крик, стогін, муку … Апокаліптичний (чи то особистий, чи то загальний) контекст … Своїм завданням експресіоністи вважають знищити буденну людину … цей процес супроводжується не тільки страхом розуміння своєї недосконалості, а й страхом невідомості» [149, с. 21–22].

Архипа переповнює екзистенційний жах – емоційна реакція на стани, пов’язані з припиненням існування. Психіка протагоніста не витримує та демонструє симптоми розладу:

- ступор [див. : 176, с. 88]: «зігнутий сидів на лаві, так і не випускаючи з рук сокири, що з нею ввійшов у хату» [70],
- панічна атака [див. : 176, с. 190]: «А цей крик дитини, цей голодний крик!.. Він вхопив за душу, здавив горло, і от не можна дихати – давить, пече…» [70],
- самопошкодження [див. : 176, с. 326]: «І рве рука волосся на голові» [70].

Відповідно до світоглядної парадигми експресіонізму, добро і зло в поемі чітко розмежовуються. Центральний персонаж знає, що прагнення прогодувати родину – правильні, і чесно докладає максимум зусиль. Він усвідомлює, хто винен у тому, що всі старання пішли нанівець, розуміє штучну природу голоду. Але нічого не може вдіяти. Непереборні реалії Голодомору нищать його внутрішній світ. Архип тільки безсило прокручує в голові риторичні запитання:

«Кому? Куди? Для кого?» [70]. І єдиним порятунком із цієї круговерті страждань йому видається самогубство. В експресіонізмі «викорінення Зла … може відбуватися тільки через смерть, яка … стає своєрідним гарантом вивільнення духовної субстанції з біофізіологічного полону» [149, с. 20]. Тому кінець твору трагічний: «Кажуть … в місті один чоловік впав під трамвай, а на майдані бачили четверо білявеньких дітей … чекали батька … А батько не повернувся. Покинув на віки-вічні, щоб розбрелись попід мурами й самі собі шукали дорогу до життя чи… смерті» [70].

Стильова палітра поеми підпорядковується онтологічній парадигмі. Тексту властива виразна експресіоністична ейдологія: рушіями і базисом для образної системи слугують інстинкт самозбереження й танатоцентричний дискурс, котрі маніфестуються в умовах Голодомору та змушують індивіда існувати в межових станах психіки, де об’єктивна реальність зливається з ментальними наративами. На рівні оповіді це відтворюється шляхом перемикання між класичним гетеродієгезисом і потоком свідомості, коли об’єктивний голос наратора й партія поглинутого катастрофою дійсності персонажа то звучать в унісон, то дистанціюються, завдяки чому досягається ефект нелінійності, асинхронності, який гіперболізується спонтанними переходами від епічного до емоційного поетичного мовлення: «Що трапилось? – постає питання перед Архипом, і в цей час скупчується в голові юрма думок. / Печальні думи! / Забирають хліб… / Везуть хліб… / Везуть хліб… останній! / Витягають все, останню корівчину … Кому? Куди? Для чого? / … І рве рука волосся на голові, і важко дихають груди» [70].

У формальному вимірі автор намагається майстерно передати момент сильного психологічного напруження Архипа за допомогою збільшення концентрації засобів художньої виразності. Болючі міркування центрального персонажа супроводжуються алітераціями, анафорами, повторами, синтаксичним паралелізмом і уривчастими, короткими фразами, іманентними схвильованому внутрішньому монологу. Але як тільки ментальний наратив оприявнюється в дійсності через самопошкодження внаслідок психологічної

травми, потік свідомості змінюється партією оповідача, а інтенсивність інтенціонального інструментарію спадає до наступного межового стану: «Архип думає, Архип вирішає, вирішає твердо, твердо вирішає Архип! – і від цього заспокоєний засипає» [70]. Подібний прийом використовувався в давньогерманському епосі, де кульмінаційні епізоди супроводжувались алітераційним віршем із підвищеною частотою нагромаджень груп приголосних для римотворення й увиразнення[4].

О. Мусієнко тяжіє до автологічного типу художньої образності. За винятком наскрізного символу вітрового шепоту (пор. із хрестом у новелі В. Стефаника «Камінний хрест»), наратор називає речі «своїми іменами», прямолінійно, наснажено, почасти – зі співчуттям, однак без одухотворення реальності. Текст від того не втрачає в художності, бо «експресіоністичне естетичне утворення … ґрунтується на максимальній амплітуді коливань, яку задає потужної сили імпульс – як правило, смерть» [149, с. 47]. Увага реципієнта сфокусована на психологічній драмі Архипа, його емоційній нестабільності на фоні жахливих подій, що відбуваються з родиною через Голодомор. Відсутність металогії цьому сприяє, бо для відтворюваної картини неприкрита дійсність – органічна мистецька стратегія, оскільки страх слугує серйозною перепоною для асоціативного мислення [див. : 233, с. 7], тож метафоричність сприймалася б штучною.

Фрагментарність оповіді, певна недомовленість, ірраціональність на формальному рівні виражаються в незакінчених і вокативних реченнях, окликах і звертаннях, часто – риторичного характеру. Вони реплікують порухи ураженої горем свідомості, коли індивід розчиняється в подієвому потоці без осмислення й апеляції до власної свободи волі, адже психіка травмована настільки, що сил опиратися вже немає. Непереборні обставини знищують Архипа, його дружину та дітей, і навіть наратор нічого цьому не протиставляє, а лише з жалем констатує: «Така їх доля…» [70].

---

[4] Наприклад, у «Беовульфі» емоційний момент покладання тіла Скільда на човен акцентується більш інтенсивним штабраймом: «isig ond utfus, / æþelinges fær. / Aledon þa / leofne þeoden [підкреслення – наше], / beaga bryttan, / on bearm scipes»; «лодь володаря, / льодом укрита. / І на лоно лоді / любого конунґа, / на гривни щедрого, / зі щоглою поруч / поклали…» (Беовульф 30–35, переклад О. Бросаліної).

Елементи експресіоністичної естетики наявні ще у п’яти поемах: «Село» І. Качуровського, «Хрест» М. Руденка, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин.

Оповідь про реалії 1932–1933 рр. завжди супроводжується апокаліптичним бекґраундом ситуацій. «Викошені» голодом, занедбані подвір’я та цілі села нагадують пустку чи кладовище: «Горе. / Поле. / Сарана. // Голод. / Трупи» [7]; «Стояли хати у морози взуті … А на печі в лютневій каламуті – / Замерзлі люди … нікому ховати / Мерців, яким не дошкуля зима» [17]; «Селом напівмертвим, крізь тьму й бездоріжжя, / Ідуть … на діло своє» [48, с. 35].

У таких місцевостях уже немає звичного ритму життя, атмосфера пронизана безнадією та екзистенційним жахом, відчуття часу й реальності інакше, свідомість входить у пограничні стани. Це – типовий приклад асинхронної лакуни, де можливі явища, здатні спростувати раціональність, лінійність і цілісність світорозуміння індивіда, що й було чи не основним завданням естетики оновлення культури в модернізмі й пізніше засвоїлося в рамках метамодернізму.

Найбільш виразні експресіоністичні елементи в ліро-епосі про Голодомор – найстрашніші моменти українського національного буття. Насамперед ідеться про різкі, абсолютно ірраціональні вчинки персонажів, мотивовані інстинктом і страхом смерті, котрі затиснули людину настільки сильно, що знищили адекватність психологічного світу.

Так, у творах часто трапляються образи забитих горем, божевільних від голоду людоїдів, іноді схожих на перевертнів чи одержимих, які моторошно й емоційно кричать, стогнуть на розпуттях, чатуючи на здобич, конвульсивно танцюють: «Там, де комора артільна, / Вибігши вранці на ганок, / Христя, вдова божевільна, / Йде в канібальський танок. / ХРИСТЯ: / А я діточок побила, / До схід сонця поварила. / Трактористу молодцю / Наробила холодцю» [113, с. 16]; «А сусід під тином, / Мов собака, виє. / Роздирає груди / І лице своє. // З’їв синочка, ситий, / Він не розуміє, / Бо страшніш за звіра / Відтепер стає» [17]; ««– Дитино. Палажко! / Іди, я лишила тобі холодцю!” / І раптом здригнулась.

Стала біла-біла. / Жахом налилася очей пустота. / “Доню ж моя, доню! Я тебе із’їла!” – / У нестерпній муці скривились уста … Роздерла очіпок, рвала коси сиві / І об стіл дубовий билася чолом» [48, с. 34].

Особлива увага в подібних епізодах звертається на проблему вини й кари, характерну для експресіонізму. Причому всі оповідачі одностайні у своїх висновках: відповідальність покладається на державну владу, яка репресивною законодавчою політикою та антигуманними діями створила обставини, де люди змушені порушувати моральні норми: «І як завжди … Всі ситі правлять, / А голодні мруть» [17].

Чимало персонажів перебувають у таких станах, що не здатні реагувати на дійсність через сильні психологічні потрясіння: «Дитя колише… А сама – мов скіпочка. / Всміхається кудись у далечінь: // Де рік молочних береги медові, / Поля духмяні і Великий луг … Колише мати мертвого синочка, – / До тріснутого серця притиска» [7]; «Їж, коханий, не барися, / Виплюнь пальчики Орисі» [113, с. 16] (звертається Христя з «Хреста» М. Руденка до померлого чоловіка); «І що їй до того, що весна надворі, / Що прогнав тумани південний вітерець? / Сьогодні у неї в холодній коморі, / В порожній коморі загус холодець» [48, с. 33]. Навіть із точки зору правових норм такі особи – неосудні: «Неосудність у кримінальному праві … визнається … в силу … хворобливого стану психіки» [8, с. 67]. Вони не здатні диференціювати реальність і фантазми суб’єктивного світу та безвольно існують у подієвому потоці й несвідомо втягують інших у вир трагічних подій 1932–1933 рр.

Базовий інстинкт до виживання затьмарює інтелектуальне й чуттєве сприйняття дійсності. Увесь світ для людини в такому стані стискається лише до хаотичного, деструктивного пошуку способів проіснувати. У «Селі» І. Качуровського читаємо про нещасну жінку: «Від дочки немає ніякої вісти. / Мруть довкола люди – чужі і свої. / А їй мов байдуже. / “– Їсти, тільки їсти!” – аж кричить нестямно істота її» [48, с. 33]. Вона ні на що інше вже не реагує. Свідомість – «пошматова» голодними муками. Найбільший страх бідолашної господині з набряклими руками й набухлими ногами – розбити миску з їжею.

Коли жінка сідає вечеряти, то забуває про все на світі: «І знов її душу безсилу і кволу / Немовби в могилу сховала імла» [48, с. 33]. І. Качуровський не випадково описав трапезу порівнянням із зануренням у несвідому темряву. Ідеться зовсім не про насолоду від отриманого, а про типове експресіоністичне сп'яніння жахом екзистенції. Вона не смакує, а судорожно поглинає, немов звір, до самозабуття: «І вп'ялися в м'ясо очі й руки хижі. / Мовчки припадала грудьми до стола. / І наче впилася…» [48, с. 33]. І це не випадково, бо в голодному припадку, одержима непереборною силою інстинкту самозбереження, господиня вбила власну доньку і приготувала з неї страву. Влада створила настільки нестерпні умови, де систематично маніфестуються негативні аспекти буття. У творі Л. Бенедишин «Червоне пекло» спостерігається схожий епізод. Згорьованій матері вже несила дивитися на голодні митарства своїх дітей, і вона, помірковуючи про компульсивні дії, на фоні неможливості зарадити горю безхліб'я, у безнадії промовляє: «Заколишу мученьку, / Та й заломлю рученьки / З розпачу-біди. / Іди-іди, дощику, / зварю тобі борщику / з сліз і лободи» [7].

Тому танатоцентричний дискурс завжди супроводжує наративи у творах про Голодомор. Як у випадку з Архипом із поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер», багато персонажів вбачають у смерті порятунок від страждань: «Душі їх пішли до раю. / Я ж останки позбираю / Та й землиці їх віддам. / Всі ми будемо отам!» [113, с. 16–17]; «Намучилась… Наговорилась з болем… / І наковталась сліз, як м'якуша. / Усе, що пам'ятаю: голод, голод… / Усе, що залишилося: душа … Була би з тілом, – досі б ще смоктало / Під ложечкою, десь у животі. // А так терпи́мо. Тиха і прозора, / Лечу до Бога…», «…Для нас покара – жити, а не вмерти», «дітки просять їстоньки / все тихіш… тихіш… / Ноженята – трісочки. / В хаті ж ані рісочки, / хоч лягай під ніж» [7]; «– Розступися, – старий молить [для якнайскорішого звільнення від катувань], – / сира земле-мати!» [48, с. 40].

Чітке розмежування добра і зла характерне для всіх означених поем. Розпад, розпач, розлука, біль, страх, крики й деградація з'являються внаслідок

деструктивної політики чиновників, котрі прагнуть понад усе, незважаючи на кількість жертв і каліцтв, домогтися виконання своїх політичних цілей, зокрема планів продзаготівель, і низьких особистих інтересів: «Федір не витримав наруги, / коли корівку та коней / погнали з двору. Скільки туги / Вляглось від серця до очей. / Взимку забрали всю худобу, / а навесні ізнов біда: / з-під припічка понесли й торбу, / Де пригорща пшона з Різдва. / Сидів на лаві день і другий, / За горем не видать лиця; / Він був не хворий та й не дужий / в чаду тернового вінця» [50, с. 45–46]; «Все до крихти вигребли, / до пилинки вимели / нелюди-кати. / Чи й серця їм струпіли? / Віз трамбують трупами! / Господи, прости…» [7]; «Трьох синів у місті постріляли, кляті, / І дочку найстаршу кинули в тюрму, / А її, з малою, в нетопленій хаті / З голоду вмирати лишили саму. / Коня і корову – все звезли з подвір'я, / І пшеницю з клуні вивезли в снопах» [48, с. 33]. Наведені уривки демонструють абсолютне панування невблаганної дійсності над індивідом. Людина нічого не здатна вдіяти супроти навали рукотворних лих таких масштабів. Тому персонажі не планують, а відчайдушно моляться, відчувають ступор чи вдаються до самознищення. Зокрема, бідолашна господиня, яка в митарствах безхліб'я з'їла власну доньку, просто б'ється головою об стіл, адже ніяк не може виправити те, що сталося: «На долівці плями пекуче-криваві. / Їх не змиють сльози – чи плач чи не плач. / Ніщо не поможе. Бо в кутку на лаві / Найстрашніший свідок – червоний сікач» [48, с. 34].

Травматичні події, наснажені інтенсивними афективними первнями, руйнують соціальні інститути й індивідуальну ідентичність. Так, у поемі І. Качуровського «Село» жадоба й ненависть, підсилені вседозволеністю й безкарністю владних еліт, підштовхнули партійця Кузьму викупити хату Симона і три дні знущатися з господаря оселі, аби довести його до смерті, аби він молив про загибель (треба звільнити помешкання від зайвого жителя): «Взяли його Кузьма з братом / За руки, за ноги, / Розхитали, розгойдали – та в яму… живого… / Щось гупнуло. Простогнала / Й замовкла могила» [48, с. 40]. В іншому епізоді розповідається про розправу над Ганною, дружиною

репресованого. Сп'янілі можновладці б'ють її до напівсмерті, а потім викидають бездиханне тіло в ополонку. На ранок діти йдуть на закрижаніле озеро шукати матір за кривавим слідом від ряднини і натрапляють на труп під льодом. Кидаються в ноги перехожим, цілують від безвиході кригу. А люди навкруги заклякли від жаху: «І розглядали чорно-криваві / На синіх грудях сліди зубів» [48, с. 25]. Один з епізодів «Червоного пекла» Л. Бенедишин демонструє психологічну напругу матері, яка помічає людоїда неподалік від своєї хати: «Безсиле тіло. / І душа – каліцтво. / І всюди – горе й біль. / Куди вже гірш?! / …А звук росте, / так наче по сусідству / хтось божевільний / точить, / точить ніж» [7]. Родина Мельників із твору І. Кірімова «Біль» вимушена жити в розлуці через Голодомор, адже чоловікові стало настільки нестерпно дивитися на щоденні муки односельчан, що він у пориві гніву зарікся не повертатися на хутір, допоки там панує голод, і пішов на заробітки, аби підтримувати родину на відстані: «Федір у Жмеринку подався, / Не рятуватись від біди, / а в серці біль переорати / (в очах зачахнув білий світ)» [50, с. 46]. Прикметно, що епізод із дескрипцією стражденних усамітнених роздумів героя перед остаточним рішенням перегукується з аналогічною ситуацією з поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер», коли складні життєві обставини, котрі в цьому тексті гіперболізуються ще й тиском неспокійних природних умов, безжально крають внутрішній світ індивіда: «зима задублими руками / гортала сум коротких днів. / Як жити далі? Хто розкаже? / Хто серце вірою напне … Була субота. Хуртовина / вже не вщухала дві доби» [50, с. 46].

І наративи часто навіть не оприявнюють надію на майбутнє. Максимум – це доволі специфічна, народжена в горнилі екзистенційного жаху ідея про новий початок через смерть, страждання й до болю важку, кропітку працю, котра насправді дуже близька до неоромантичної трансформації існування й не надто експресіоністична за своєю суттю: «Зерно вмирає, щоб ожити / У золотому колоску. / Хто не помре, той не воскресне, / Не розпочне життя нове. / Усе, що є одвіку чесне, / Колись в народі оживе» [113, с. 28]; «А біль голодних / Вже навік залишив – / Їх світ помер. / А що ж тоді живе? // Куди, для кого /

Попливуть всі ріки … Хіба почують / Здалеку лелеки? / Та вбереже їх / Страху відчуття. / Й залишаться вони / В краях далеких / І там продовжать / Рід наш і життя» [17]; «нікому не копаєм рів, / свої не роздаємо муки. / І ладні нашим полем йти, / для щастя вити перевесла, / аби із болю темноти / люба Вкраїнонька воскресла» [50, с. 54]. Опускаючи поетичні звороти, можна навіть сказати, що це, швидше, сподівання на краще життя для нащадків чи співвітчизників, яке дає сили витримати національне лихо.

Коли ж брати до уваги суто експресіоністичну компоненту, то вона засвідчує винятково тотальну зневіру: «Вогник далекий блимнув і згас. / Світлу живому нині не час» [48, с. 45]; «Вже часник на лузі / Вигребли з корінням, / Обірвали липу, / Кропиви нема. // Не зійшла картопля, / Саджена лушпинням… / Люди, мов примари. / Голод. Смерть. Пітьма» [17]. Образно узагальнюючи, персонажі почувають себе, немов ті діти з поеми І. Качуровського «Село», яких прислужники режиму викинули в засніжене урвище, і зимової ночі вони безпорадно чекають смерті – від вовків, морозу чи виснаження, – однаково. Жорстока дійсність занадто сильна, аби з нею боротися. Вихід завжди буде один: руйнування фізичного тіла. Бо немає в цій реальності жодної надії на порятунок: «… ми йдемо край чорної саги, / Де не відбилась ні єдина зірка» [48, с. 46].

Твори яскраво демонструють дифузію модерних течій та метамодерну осциляцію, котрі підштовхують до балансування на межі зневіри й сподівання.

Як і зазначено вище, у розглянутих текстах вважаємо доречним констатувати не експресіоністичність, а наявність елементів експресіонізму. Письменники провадили пошуки ефективних засобів мистецької репрезентації трагедії 1932–1933 рр., тому твори строкаті в плані парадигми стилю, а їх естетично-інтенціональна канва засвідчує продуктивність художніх надбань різних літературних напрямів. Деякі з них можуть здаватися схожими на експресіоністичні, але не бути такими за своєю суттю.

Скажімо, поема «Хрест» пронизана неоромантичними тенденціями. Експресіонізм тяжіє до межових станів, але не одухотворює дійсність. Він –

більш психологічний, часом – містичний, езотеричний, одначе не ідеалістичний. М. Руденко ж на фоні жахів Великого голоду «виводить» космічний метафізичний вимір, із яким «дихає в унісон» земна дійсність. У такий спосіб, реалізується основоположний неоромантичний постулат про двоєсвіття: «… неоромантизм ґрунтувався на … дихотомії духу й матерії. Причому "антиматеріальній силі", силі духу віддавалася очевидна перевага» [150, с. 164]. Болі, крики, муки, напівсонні марева й моторошні видива у «викошеному» Голодомором селі ведуть, немов мандрівні вогні з етюду Ф. Ліста «Feux Follets», центрального персонажа твору, комісара Мирона, до усвідомлення хибності цінностей, пропагованих державною машиною, унаслідок чого досягається трансценденція – «процес духовного відродження, що вимагає глибокого проникнення в скорботу» [18, с. 36].

У поемі «Червоне пекло» події 1932–1933 рр. оприявнюються крізь призму світосприйняття різних персонажів: господаря хати, активіста, дитини, матері, випадкових свідків, збирача трупів, знеможеної голодом людини й навіть персоніфікованої смерті та неприкаяної душі. Кожен із них демонструє своє бачення Великого голоду, так що загальна картина реалій утворюється з окремих світоглядних перспектив. Як результат, читач, хоч і не без допомоги наратора, може сформувати власний погляд на трагедію. Очевидно, мають місце спроби «подолання дискретної свідомості та індивідуалізму … зміщення акцентів з … руйнування на осмислене прагнення до споглядання ... реконструкції та цілісного світосприйняття» [27, с. 112], іманентні метамодернізмові. Мисткиня намагається увічнити пам'ять про національне лихо в епізодах із життя народу. Тому фрагментарність наявна, однак вона не експресіоністична, адже прочитується чітка установка на синтез, а не творчу дезінтеграцію.

При цьому кожен із сегментів містить травматичний досвід особистості, кризовий модус, що порушує цілісність психіки, тисне на індивіда непереборним тягарем обставин, змушуючи виявляти компульсивні стани. З'являються навіть формальні маркери експресіоністської поетики: «Дядьки

забрали батечка. / І ледве ходять матінка. / Сестричка вмерла. Братик – весь опух. / В віконці – неба латочка. / І світ – порожня маківка. / І сніг важкий, а був колись як пух» [7] (ʊ́_ / ʊ́_ / ʊ́_ / ʊʊ // ʊ́_ / ʊ́_ / ʊ́_ / ʊʊ // ʊ́_ / ʊ́_ / ʊ́_ / ʊʊ / ʊ́_ // ʊ́_ / ʊ́_ / ʊ́_ / ʊʊ // ʊ́_ / ʊ́_ / ʊ́_ / ʊʊ // ʊ́_ / ʊ́_ / ʊ́_ / ʊʊ / ʊ́_). У наведеному уривку стилізація під щиросердне мовлення наляканої дитини досягається використанням полісиндетону, зламаного клімаксу, контрасту, демінутивів, еліптичних речень. Особливу увагу привертає застосування довільного вірша, традиційного прийому для передачі невимушеного мовлення, із т. зв. «неврегульованим» ямбом із пірихієм, коли поєднання чотиристопного і п’ятистопного розмірів допомагає досягти ефекту органічної сегментації фрази та розставити смислові акценти.

Схожа ситуація спостерігається в поемі Н. Виноградської «Голодомор». Сюжетну канву твору становлять дві контрастні лінії: художня (ліро-епічна) й фактографічна (вставки з писемних джерел і загальновідома інформація). Основою для фікшн-вектору повістування слугує історія літньої жінки Олени, яка пережила національне лихо. За незалежної України, під час прогулянки з онуками, вона випадково чує вимовлене на ігровому майданчику слово «горе», котре стає для неї психологічним тригером. Як результат, давня ментальна травма дає про себе знати моторошними спогадами про 1932–1933 рр. Події Великого голоду подаються в тексті у формі фрагментів із життя українства міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. Розрізнені наративні сегменти поєднуються екзистенцією центральної героїні, але не стільки крізь призму її сприйняття (типово експресіоністичний підхід), скільки за рахунок того факту, що вона жила й боролася за існування українського роду Петренків у катастрофічних реаліях Голодомору, описи яких супроводжуються цитатами із законів та листів чиновників компартії. Бачимо метамодерне тяжіння до глокалізації, літератури нон-фікшн, інтердисциплінарності та множинної суб’єктивності. Хоча розділи поеми іноді виявляють експресіоністичні інтенції. «І плачуть матуся і бабця стара. / І падають в ноги, і просять всіляко, / А ті забирають останнє з двора» [17], – для прикладу, у поданому уривку ампліфікація, полісиндетон і

висхідна градація увиразнюють ситуацію із сильним негативним емоційним рушієм.

Підсумовуючи, зауважимо: експресіоністична компонента художніх світів аналізованих текстів витікає зі специфіки об'єктів мистецького моделювання. Експресіоністичність слугує базисом літературної естетики для поем І пол. ХХ ст., а для текстів ІІ пол. ХХ ст. і 2000-х рр. вона є радше способом вираження мистецької свідомості. Онтологічні домінанти експресіоністичних струменів актуалізованих універсумів підпорядковуються танатоцентричному, інстинктивному первню, котрий рефлексується в загрозливих ситуаціях, що мотивують персонажів діяти ірраціонально, різко й експресивно. У ролі каузальних каталізаторів зазвичай виступають епізоди соціальної несправедливості: неможливість заробити на прожиття, конфіскація їжі та майна, безкарні знущання можновладців над родичами й односельчанами персонажів. Герої творів, розуміючи власну слабкість проти системи, безвихідність свого становища й небезпеку Великого голоду для близьких і знайомих, на фоні апокаліптичної атмосфери часу приходять до усвідомлення неспроможності змінити бодай щось, а жити, як є, уже не сила. Відповідно, виникають передумови для пограничного стану психіки, котру поглинає болісний афект глибокої травми, що нестримно несе індивідів через муки голоду, знущання чиновників і тотальну безнадію з єдиною метою – вижити: боротьбою, звірством, покорою, благанням, відчаєм. Для опису таких моментів автори послуговуються типово експресіоністичним інструментарієм [пор. : 99]. Безперечними домінантами є емоційно наснажена лексика, де конотація різниться залежно від суб'єкта, котрий перебуває у стані потрясіння, і нанизування образів, що часто супроводжується градацією. Вони допомагають передавати напружені стани героїв, підкреслюють вектори руху почуттів і реакцій та специфіку розгортання подій. Письменники також апелюють до виражальних можливостей ритмомелодики фрази, версифікації та графічних модифікацій рядка.

2.3 Неоромантична рецепція подій 1932–1933 рр.

Неоромантизм заслуговує особливої уваги в диверсифікованій палітрі операційних стратегій ліро-епосу про Великий голод.

По-перше, в аналізованій жанрово-тематичній групі він трапляється чи не найчастіше (на рівні з експресіонізмом), а за інтенсивністю виявів, безперечно, превалює. Поеми О. Бургґардта «Прокляті роки», І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», Н. Баклай «Лубни», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло» засвідчують наявність неоромантичних струменів на різних рівнях текстоструктурної організації художнього світу, серед яких найвиразніше проступає рівень образів.

По-друге, мистецька специфіка цього художнього напряму органічно суголосна з особливостями нашого національного психотипу. Автори поем – українці, які говорять про українців у круговерті випробувань. Закономірно, що ключовими дороговказами для нараторів і персонажів слугують риси вітчизняної ментальності: диктат почуття й совісті, а не холодного розуму й розрахунку, одухотворена емоційна компонента, гуманізм, кордоцентризм, час від часу – сентиментальність або надміру різкий, руйнівний запал тощо.

В українському літературознавстві усталився тернарний погляд на неоромантизм. Л. Скупейко зауважував: «… неоромантизм однозначно постає як синонім “антиреалізму”; інколи він виступає синонімом модернізму … зрідка – це структурний елемент символізму чи просто стилізація під романтизм» [117, с. 72]. Романтична домінанта, «зазнаючи трансформації за умов … соціокультурної ситуації» [19, с. 53], «виявляється на різних етапах розвитку літератури, в тому числі й наприкінці XIX – на початку XX ст. у неоромантизмі» [73, с. 183] – першою із низки стильових течій модерної доби в українському художньому слові. Тож романтичність є позачасовим складником метаобразної структури, як і експресіоністичність, але несе в собі інше ідейне навантаження – опозицію аналітичному погляду реаліста на світ. Як слушно зауважував Г.-Р. Яусс, явища модернізму відзначаються рекурентною природою та виступають своєрідним незавершеним проєктом критики укладів існування

офіційного соціуму, розпочатим навіть задовго до руссоїстської ідеї про tābula rāsa, від основ християнської цивілізації, закладених протиставленням Нового Заповіту Старому [див. : 209, с. 30–37].

Ця характеристика є визначальною для ліро-епосу про Великий голод. Адже антиреалістичні інтенції та критика усталеного в суспільстві стану речей допомагають розвінчувати ілюзорну «нормальність» Голодомору, який, відповідно до офіційної позиції тогочасної влади, чи то стався через посуху й неврожаї, або його взагалі «вигадали» противники колективізації. У той час як правда про злочин геноциду була набагато страшнішою і значно відрізнялася від трансльованої в маси інформації. Майстри слова усвідомлювали підміну сенсів пропагандою, відчували поклик совісті донести до земляків істинне розуміння трагедії. І так виникла ключова неоромантична риса текстів – різкий контраст і конфлікт реальностей, двоєсвіття.

Скажімо, поема М. Руденка «Хрест» вибудовується на протиставленні соціалістичного погляду на події Голодомору (приземлений вимір) і живої, стражденної, сповненої мук і водночас – непідробності існування дійсності (метафізичний вимір). Мета митця – заперечити соціалістичні устої, показати хибність і неправомірність офіційно прийнятої на той час позиції щодо трагедії 1932–1933 рр. А тому провокується зіткнення ідеалістичної та матеріалістичної світоглядних парадигм, щоб виявити, яка система цінностей сильніша.

На початку оповіді головний герой поеми, комісар Мирон, постає як типовий більшовик. Автор звертається до прийому характеристики персонажа через опис зовнішності: «Ступив з вагона комісар … По степовій траві. / Через щоку – від шаблі шов, / Зоря на рукаві» [113, с. 13]. І вже на цьому етапі в «залізний» портрет центрального персонажа, який повертається до рідного села (закінчив службу за станом здоров’я), додаються дисонансні символічні вкраплення, через які «промовляє» метафізичне. Зокрема, приїзд супроводжує «гайвороння крик» [113, с. 13], що здавна є знаком біди, а дорогою додому він бачить, як «вітер … Жене сухий курай» [113, с. 14]. Це викликає асоціації з пусткою. Комісар ніби й підозрює неладне, проте намагається раціоналізувати

сприйняті символи за допомогою своєї поточної системи цінностей, де є тільки офіційна точка зору владних еліт: «А звідки ж на оцій землі / Той голод в наші дні? / Пускають, видно, куркулі / Оці плітки страшні» [113, с. 14].

У поведінці Мирона автор відобразив боротьбу сухого, заплутаного догмою, суто матеріалістичного розуму з багатогранною дійсністю, котра ніяк вписується в рамки певної ідеології. Світ ніби демонструє комісарові, що його система цінностей обмежена, вона не може вмістити в себе всі аспекти реальності, адже людський розум у порівнянні з безкінечним всесвітом і всіма його знаннями – дрібна піщина. Проте центральний персонаж уперто «закривається», оскільки боїться почути символічну мову дійсності, а тому продовжує раціональні маніпуляції, хоча вони (як покаже подальший розвиток сюжету) в цьому випадку безсилі.

Чим ближче Мирон підходить до батьківського дому в рідному селі, тим більше ірраціональних елементів хронотопу порушують психологічну рівновагу і впевненість його висушеного догмою розуму. Якщо на початку шляху комісара в структурі художнього світу поеми домінували символи, котрі натякали на те, що в краю – голод, то в селі метафізичне реалізується вже через метафори. Зокрема, наратор звертає увагу читача на млин: «Ні душі нема. / Лиш вітряк на схилі / Руки підійма. / Руки – мов протези / Повоєнних літ. / Наче на молитву / Виповз інвалід» [113, с. 15]. А біля самої хати в гру вступає автологія, котра в поєднанні з потоком свідомості, коли точки зору персонажа й повістувача зливаються воєдино, та динамічним хореєм нагнітає відчуття шоку: «Повсихали щепи / В батьківському саду / Стежку до криниці / Вкрив густий пирій. / Впав розбитий вулик – / Перевівся рій. / Навіть на порозі / Виріс бур'янець» [113, с. 15] (ᴗᴗ / ¯ᴗ / ¯ᴗ // ¯ᴗ / ᴗᴗ / ¯ // ¯ᴗ / ᴗᴗ / ¯ᴗ // ¯ᴗ / ᴗᴗ / ¯).

Рядок за рядком художні засоби стають більш конденсованими: символи базуються на контекстуальних асоціаціях, котрі можна порівняти з тонкими натяками для персонажа; метафори – конкретніші, ніби непрямі вказівки на реалії Голодомору; автологія – це вже факт, що не підлягає раціональному спростуванню, оскільки він помічений в ході сприйняття. Так автор демонструє

процес оприявнення метафізичного питання про істину для Мирона. Дійсність поступово, але планомірно, спростовуючи реальним станом речей нав'язані державною машиною цінності, підводить комісара до межової ситуації, коли він буде готовий відмовитися від власної парадигми мислення, щоб побачити світ таким, яким він є насправді.

Недаремно у вступі ліричний герой зазначає: «Від Безмежності [істини] немає ліків. / Як би серцем не ховавсь ледачим, / А вона, жива, несотворима [пор. : «ніщо» в Гайдеґґера [197]], / Прийде, дух твій у собі затрима, / Щоб незрячого зробити зрячим» [113, с. 12].

«Останньою краплею» для Мирона стає епізод відвідання рідної хати, де дві ключові художні деталі руйнують його систему цінностей. На покуті він бачить ікону замість портрета вождя, і це породжує в ньому гнів: «У кутку не Ленін – / Познущався хтось: / З рамки-сухозлітки / Дивиться Христос. / А, можливо мати / Ілліча зняла?.. / Мати комісара – / Як же ти могла!..» [113, с. 16]. Злість – потужна ірраціональна емоція, котра має на меті завдання шкоди небажаному явищу (стосовно якого вона виникає) та виводить розум із рівноваги [див. : 181, с. 309]. На додачу, гнів є одним із яскравих метафізичних виявів, адже він не міститься в жодному матеріальному об'єкті, а тільки виникає щодо них. Тож комісар уже знаходиться на межі. «Кроком у прірву» для нього виступає усвідомлення того факту, що вдома його ніхто не чекає – батьки померли від голоду. Мирон розуміє: догми чиновників були ілюзією. І він допомагав поширювати її в маси й карати незгодних. Злість персонажа не знаходить виходу на тому об'єкті, стосовно якого виникала (непослух матері). Тому він гнівається на ідеологію, владу, котра допустила Голодомор, на свою систему цінностей і розумову недолугість: «Та чи в тебе, дурню, / Є чуття живі? / Чи під яворами … Привидам читати / Будеш діамат?» [113, с. 16].

Різниця між реальністю й вигаданою дійсністю, яку транслювала державна машина, виявилася занадто великою. У результаті усвідомлення цього факту психіка персонажа не витримує, а світоглядна парадигма руйнується. Мирон божеволіє: б'ється головою об лаву, гризе губи, чує змучені голоси

померлих від голоду дітей, слухає розмови привида матері та спостерігає за танцем людоїдки Христі, навіть не виокремлюючи її (реальну) з-поміж блукальців із потойбіччя, – для нього все змішалося у страхітливому, гротескному дійстві. Ця межова ситуація слугує центральним засобом реалізації метафізичного, своєрідним порталом для ірраціонального виміру.

Під час описаних подій Мирон ходить селом шокований. Він розгублений, адже нарешті побачив живу, багатогранну дійсність, яка схиляє людей до співчуття й порозуміння, на відміну від сухої ідеологічної догми, котра породжує дискримінацію і ненависть, адже там є тільки «свої» (ті, хто підтримує владну верхівку) й «вороги» («незручні» для ідеології).

У страхові й відчаї персонаж проходить через катарсис – оновлення внаслідок правильно осмисленого сильного психологічного потрясіння. Як і ліричний герой поеми, він стикається з екзистенційним відчаєм: «Губами поворушить слабо / Кляне вождів усіх держав» [113, с. 22]. Таке розчарування, відповідно до концепції С. К'єркегора про розвиток внутрішнього світу особистості, «умиротворює людину … [веде] її до істинного спокою … [тож] відчай є цілком вільним душевним актом, що дає людині пізнання абсолютного» [213, с. 179]. Через усвідомлення трагедії народу (Голодомор) комісар приходить до усвідомлення своєї трагедії, котра полягала у втраті гуманності навіть до рідної матері на догоду гаслам системи. Як результат, він прагне зарадити і національному, і власному горю. У цій метаморфозі особливо вчувається неоромантична світоглядна парадигма, де можливість відчувати метафізичні явища (у випадку з персонажем поеми – ченнелінг із потойбіччям – невід'ємний елемент концепції двоєсвіття) є ознакою високорозвиненої особистості. Зокрема, О. Левченко зазначала: «… в неоромантиків поява ідеального вимагає реальних дій» [67, с. 56]. І Мирон, доклавши зусиль до психологічної трансформації, знаходить ідеальний вимір.

Переслідуваний чи то справжніми, чи то породженими докорами сумління кошмарами, блукаючи нічним степом у марних спробах віднайти могилу матері, аби вимолити прощення, колишній комісар зустрічає Ісуса Христа, усвідомлює

істину про Голодомор, після чого бере в руки дерев'яний хрест і несе його із села в село, співаючи пісень. Проте його осяяння викликає занепокоєння держслужбовців. Пробудження свідомості змучених голодом людей стало б для них лише перепоною. Тож як і говорив ліричний суб'єкт у вступі («А проте попереду є вірші, / За які на мене жде в'язниця» [113, с. 13]), Мирона заарештовують.

Спостерігаємо неоромантичне возвеличення пересічної особистості, причому не митця-інтелігента чи загадкового містика, котрому доступні виміри дійсності, закриті для звичайних індивідів (що характерно для романтизму І п. XIX ст. [див. : 69, с. 205]), а звичайної людини, зрозумілої широкому загалу, нагородженої за подвиг трансценденції візією перспектив для соціуму й удостоєної вести за собою суспільство.

Бунтівні мотиви в поемі М. Руденка «Хрест» втілюються через просвітницьку місію, хоч і не національного, а персонального масштабу, не здатну пересилити оманливі гасла партійного апарату, але від того не менш важливу, хай і на суб'єктивному рівні: «Іде кобзар, а трохи збоку, / Сльозу ховаючи в очах, / Іде Мирон повільним кроком / З хрестом на схилених плечах … Зупиняться біля криниці … І вже діди і молодиці / Потроху сходяться туди … І кожен очі витирає: / Відібрано у них слова … За всіх тепер отой віщує, / Що заховався у дроти» [113, с. 27]. У відчайдушному, заздалегідь програшному виклику на поєдинок, що його кидає пересічний громадянин всій панівній системі, ніби свідомо йдучи на самопожертву Молоху влади, вчувається патетика лицарської героїки, заглибленої в дискурс славної минувшини, із ремінісценціями на багатий культурний пласт про часи козаччини.

Маємо справу з подвигом підкреслено ірраціонального складу, який іде не з аналізу чи планування, а з глибини єства, де мислення переходить в існування. Одразу згадується сцена із Шевченкових «Гайдамаків», коли Ґонта у схожому почуттєвому пориві без жодних роздумів вбиває своїх окатоличених дітей, аби не порушити святої клятви з Холодного Яру, – алогічний (можна ж було перехрестити синів у православ'я) і водночас – настільки логічний вчинок.

Із такого ракурсу виявляється яскраво модерністська, неоромантична («антиреалізм») природа «Хреста», його закоріненість в ідеї інтуїтивізму, ніцшеанського волюнтаризму, європейської езотерики і східної філософії.

Основним мірилом цінностей для М. Руденка слугує не ефект, а ефектність, персональна мотивація. Можливо, нераціональні дії колишнього комісара й не призвели до подолання Голодомору й повалення режиму, але вони посіяли зерна надії серед людей: «Бабуся правнука втіша: / Якщо живі у кобзи струни … Переживем біду гірку» [113, с. 28].

У ліро-епосі про реалії 1932–1933 рр. простежуємо цілу галерею подібних неоромантичних образів, хоч і не такої художньої глибини.

Творчі еґо поем І. Качуровського «Село», Н. Баклай «Лубни», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло» демонструють важливу неоромантичну рису – «триб екзистенції» (дефініція В. Моренця [див. : 83, с. 149]). Ліричні суб'єкти трепетно-піднесено стежать за переживаннями й проблемами протагоністів, страждають і радіють разом із ними, свідомо придивляються до кожної деталі національної історії, бережно розкладають кожен сегмент реальності, щоб надати їй виняткової знаковості, бо розуміють, що мають справу з чутливою темою, а в муках особистості клекочуть муки народу: «… І раптом щось, мов порошинка в оці: / Не все воскресло з тих далеких літ: / Старі померли в тридцять третім році, / На кілька сіл лишився один дід» [48, с. 21]; «Мої лубенці – горді і великі! / То скільки ж вас загинуло без ліку? / … Нема таких контор, щоб рахувать…» [5, с. 25]; «аби ж діждатися трави, / аби дожити. Будь, що буде, / аби живі, усі живі…» [50, с. 47]. Наведені уривки прикметні навіть у формальному плані: почуття переповнюють авторів настільки, що доводиться виражати їх апосіопезою (графічно – через багатокрапку як знак недомовленості). Часом доходить до емоційного надриву із характерними вокативами й конотативно наснаженими лексемами: «Заплачте! Затужіть! Заголосіть! / Померлі люди стогнуть з тої днини … українці, донесіть / Стражденний біль голодної країни» [17]; «О, Боже, схаменіться, люди, / На болем хрещеній землі…» [50, с. 47].

При цьому спостерігаються такі неоромантичні маркери, як зародки концепції двоєсвіття, увага до історії та міфології нації, фольклорні мотиви.

Елементи одухотвореної містики часто трапляються в поемі Л. Бенедишин «Червоне пекло».

По-перше, мисткиня апелює до художніх деталей, крізь які у фізичному світі актуалізується тонкоматеріальна компонента. Вони постають у формі здогадів у миттєвостях, куди раціональному розуму не завжди під силу проникнути: «… І здасться раптом – хтось присів на покуті, / Хитнувши тінь невидимим крилом», «Були ж в людей крилаті охоронці! / Здається, більше жодного нема», «Ти є ще, добрий Боженьку?!» [7]. По-друге, помітна наскрізна персоніфікація дійсності, тому світ предметів і природних явищ видається живим: «Аж вечір причаївся і – мовчок…», «Смерть – і та голодна. / Стернею, з жаху, дибляться поля», «Хати померлим “хрестяться” услід» [7].

Але самими деталями авторка не обмежується. У «Червоному пеклі» фігурують і повноцінні метафізичні персонажі, які відіграють важливу роль у сюжеті. Наприклад, емоційний монолог неприкаяної душі акцентує на незнищенності духовної природи людини, утверджує ідею переходу в кращий світ опісля страдницького існування. З обрамлення читаємо: «Невинним душам, що у вічність канули; / Де вже ніякий голод не по чім; / Хто до сих пір, немов блукальці-ангели, / Летять крізь ніч на полум’я свічі» [7]. Та й, загалом, жертви Голодомору у творі показуються як народні мученики, котрі героїчно витримують найскладніші випробування в історії нації, мужньо проживають найтемніший епізод буття: «П’ємо більш року чашу цю полинну … Було: ламали голодом людину, / Але щоб так ламати весь народ?! // Отак одразу всіх … На ешафот страждань заволокти» [7]. За це по смерті вони удостоєні спасіння: «Після земного пекла … Їм все позаземне, напевно, – рай» [7].

У світлі сказаного зрозуміле символічне навантаження назви поеми: «Червоне пекло» – горнило тоталітарного терору, де загартовано українців. А для повноти картини в тексті ще й контрастно змальовано опозитивний табір персонажів – вірних слуг революції, «ініціаторів пекла». Для їх відтворення

використовується прямо протилежний канонізації художній прийом – демонізація: «Кремль. / Серп-молот. / Сатана», «А кат … кров людську з вином грузинським п’є», «А смерть катюгам служить безвідмовно», «Ковтає душі паща комунізму» [7].

До речі, подібна тенденція до демонізації влади проступає і в інших письменників. Скажімо, у «Голодоморі» Н. Виноградської партійці й учинені ними звірства асоціюються з вампірами, котрі висотують сили з народу: «Напились сибіри / крові українців», «Голод – кровопій», «Лазар Каганович … Смоктав з народу кров, немов упир» [17]. Поема «Село» І. Качуровського показує чиновників запроданцями зла, які зрадили власний народ за матеріальні блага під час голоду: «Налузано, нахаркано / і душно в сільраді. / Ті, що душу запродали / розсовєтській владі» [48, с. 36]. А М. Руденко в «Хресті» змальовує посадовців як служителів темряви. Вони носять характерну символіку: «В масонських ложах ту зорю / Марксисти здобули» [113, с. 14] (авторське трактування символу червоної зірки не інтерпретуємо в силу відсутності доказової бази, яка б виходила за межі конспірологічних теорій). Їхні дії породжують символічні знамення: «І сонце не освітить хати: / Три шістки, наче римські дати, / Чадять заховані в туман / (... Ой, недобра, недобра вість: / Ходить світом пекельний гість – / 6 6 6…)» [113, с. 27]. І кожне коліщатко чиновницької системи уособлює господаря – Бафомета, який розчинився в системі ідеологій, каральних інстанцій і державних інституцій, що пригнічують свободу слова, забороняють людині вільно мислити, свідомо обирати, натомість категорично зобов’язують, змушують, залякують: «За всіх тепер отой віщує, / Що заховався у дроти» [113, с. 27]. У цій ситуації мати власну думку, відмінну від офіційної точки зору, – найстрашніший злочин, бо такою особистістю складно маніпулювати, а владний Молох потребує слуг і не терпить критики.

Схожі образи й мотиви прочитуються і в, здавалося б, неокласицистичній поемі Юрія Клена «Прокляті роки»: «Він [Бафомет] оком пильно стежить кожен крок. / Він по ночах за Лисою Горою / На сороміцький скликує танок, / Сповивши ката пурпуром героя. / Звелів він, щоб не мали ми думок, / Які не є

стандартного покрою» [14, с. 11]. У творі навіть фігурує тема технічного поступу з режисури темних сил, як і в «Хресті» М. Руденка: «Йому [сатані] на кабель мало наших жил … Йому не досить наших утлих тіл: / Йому до дна віддати треба душу … Щоб, розкроївши скальпелем на лоб, / Він кожну думку брав під мікроскоп» [14, с. 11]. Тут письменницькі поривання ins blaue вже виходять за межі неокласицистичної парадигми в неоромантичний домен, засвідчуючи помічені Д. Наливайком неокласицистичні «відкритість, взаємозв'язок і взаємодію з іншими художніми … стилями» [90, с. 6].

Недарма Ю. Шевельов писав про «Прокляті роки»: «Зміст ішов від темпераменту поета, форма – від засвоєної ним, але по суті чужої йому літературної школи» [148, с. 87]. І якщо сцени Великого голоду Юрій Клен трактує в неокласицистичному руслі, то епізоди репресій, образи поневолювачів народу, а особливо – антигероя-диявола як уособлення більшовицької партії, хоч і змальовано в октавах, але часто – неоромантичними барвами: «Засліплюють нам мозок блискавиці / Його, у пітьмі зроджених, ідей … Хвалу йому труби і в бубон бий, / Бо, суючи до рук блюзнірську ліру, / Він роздере губу і рот Шекспіру», «З казок ми знаємо, що тільки гад / Завжди бував столикий і сторукий, / Бо сам не мав лиця; і смрадний чад / Від нього йшов. Він брав людей на муки» [14, с. 12]. Текстури цитованих уривків демонструють типові маркери вісниківського неоромантизму: культ енергійного опору, що межує з протестним пафосом і доходить до нищівної сатири, сильні емоції, конфлікти, активну реакцію на життя, готовність боротися за ідеал [див. : 107, с. 62]. Трапляється й характерний образ народного лицаря, що має кинути виклик ординській потворі: «Але являвся витязь срібнолукий, / І враз – межи очі, в казан чола, / Влучала змія пущена стріла» [14, с. 12].

Для порівняння: демонізація радянської влади й героїзація пересічного українця, готового жертовно, без заохочення й визнання, постати супроти нищівної системи, властива багатьом вісниківцям. Наприклад, в О. Бабія читаємо: «На років п'ять мене Пилат / В тюрму замкнув за честь народу» [102, с. 59]; «І в сатани ще навіть сили мало, / Щоб він унівець чин наш повернув»

[102, с. 58]; «Народ, утомлений в боях. / Упав хрестом у пил, на шлях … Регочуть Юдині сини … Розпни, розпни!» [102, с. 49]. Й аналогічна характеристика диявола в «Проклятих роках»: «… охоронник юдиних традицій» [14, с. 12]. А ось – образ осяяного ореолом святості національного лицаря в О. Лятуринської: «І знову сурмами дзвенить / Завзяття туги бойової. / І руки … Затискують залізо зброї» [102, с. 294], «“Що мав ти над життя дорожче? / Що на землі досяг?” / – Я з роду воїн, Переможче, / доніс свій золот-стяг» [102, с. 297].

Маємо справу з типовим неоромантичним протагоністом, орієнтованим на імпульсивну, просякнуту ідейністю й самовіддану дію без розрахунку на результат. Основне для нього – участь у визвольних змаганнях, а не власна вигода на зразок збагачення, слави й почестей. Успіх нації – понад особистий інтерес, – його кредо. І байдуже, що ворог сильніший. Запал нещадної боротьби важливіший за перемогу чи поразку. Як зазначав ліричний герой О. Бабія: «Не говоріть: “Ми втратили війну” … У всесвіті не пропаде й атом … Вписала вічність в літопис Господній / Геройську смерть…» [102, с. 58–59].

Поданий ракурс розкриває ще й духовну грань неоромантичного персонажа, адже діяльність в ім’я всезагального блага від давнини прирівнювалася до служіння Богу[5]. Одразу згадується Месія, готовий пожертвувати собою за спасіння народу, з «Одержимої» Лесі Українки: «самого слова мало їм [людям] для віри, / Їм треба діла … треба крові. / Міріам (з жахом). / Крові? / Чиєї крові, вчителю? / Месія. / Моєї» [68, с. 130].

Саме таким показується після світоглядного зламу комісар Мирон із «Хреста» М. Руденка. Він не калькулює, а віддається активності, яка, за його відчуттями, правильна: бере хрест і слідує за сліпим кобзарем селами, співає пісні, будить національну свідомість людей, за що й стає жертвою НКВД.

Допит героя оприявнює ключову неоромантичну антиномію. Служивці Народного комісаріату не здатні осягнути змін, які сталися з Мироном. Їх соцреалістична, підкреслено матеріалістична парадигма мислення не передбачає можливості таких глибоких душевних трансформацій. Тому слідчий

[5] Для прикладу, Крішна говорить, повчаючи Арджуну перед битвою: «До діла свого приступай задля єдності світу» (БҐ 3.20, переклад М. Ільницького).

навіть не підозрює, що перед ним сидить колишній колега: «Ви де взялися, волоцюги? / Цю зірку викопали де? / Все ясно: вбили комісара!» [113, с. 28]. І персонажеві виносять смертний вирок.

Сцени розстрілу Мирона – глибоко символічні. Протагоніст виступає уособленням Ісуса Христа, а в образі слідчого виявляється диявол. НКВДист має стратити головного героя поеми, – картина асоціативно прирівняна до біблійного розп'яття. На руках у політичних в'язнів змальовано цвяхи, що залишилися після тортур у процесі допитів, а їх знеможені обличчя сповиті, немов терновим вінцем, болем тюремних мук. І навіть постанова про розстріл – «поцілунок Іскаріота», після якого Ісуса взяли під варту: «Ось-ось ці плечі смерть обійме, / Ці кров'ю скроплені вуста: / Вже набиває десь обійму / Пекельний антипод Христа. / Ніхто не жде святого чуда … порятунку … Конверт заклеює Іуда, / Підписує: / НКВД…» [113, с. 29].

Так актуалізуються три важливі неоромантичні домінанти.

По-перше – міфологізм. Ідея про те, що міфологеми є рекурентними патернами свідомості, а відповідно – «деталями» в «конструкторі» сценаріїв для сюжетів, поведінки, життя, соціальних процесів тощо, утвердилася серед німецьких романтиків, була засвоєна модерністами і продемонструвала продуктивне функціювання, зокрема на українських теренах. В аналізованому творі простежується, що зрада на Таємній вечері й розп'яття відбуваються безперервно, мільйони разів, за тією ж схемою, але в інших формах. Серед них – репресії більшовицької партії проти прибічників збереження національної ідентичності, котрі виявилися ідейними ворогами уніфікаторської соціалістичної системи, увійшли з нею в конфлікт інтересів, як Ісус із юдейськими священниками, бо наголосив, що показна релігійність фарисеїв нічого не варта на фоні антигуманного ставлення до оточення.

По-друге – візіонеризм, езотерико-філософський підхід до розуміння матеріальної реальності як вияву божественного промислу, віддзеркалення подій духовного світу. Христос і диявол втілилися в Мироні й слідчому та розігрують біблійне протистояння в умовах сучасності персонажів, котрі

підкорилися вищій волі (протагоніст – світлій, антагоніст – темній) і слідують накресленими траєкторіями, виступають провідниками енергій відповідного толку, ініціаторами характерних учинків. Як сказано в Гермеса Трисмегіста: «Те, що зверху, як те, що знизу…» (ТС 2, переклад «Логос Традиції»). У подібних епізодах складно провести чітку грань між неоромантизмом і символізмом. З одного боку, присутній порив ins blaue на вітрилах, напнутих виром почуттів. З іншого – абсолютна дійсність проступає через незглибиму багатогранність символу. Очевидно, дається взнаки специфіка української неоромантичної стильової манери як «явища синтетичного порядку» [46, с. 62], що інкорпорувало інструментарій інших напрямів, зокрема символізму.

По-третє – апокаліптизм. Причому в неоромантичному ліро-епосі він тяжіє не до мотивів утвореного руйнуванням життя пустища (що більше властиво експресіонізму), а до інфернальних імплікацій «з вогнем». У М. Руденка, зокрема, трапляються алюзії на «Одкровення» Й. Богослова: «Коли ж їх [репресованих] виведуть [на розстріл] у двір, / Шепочуться старі марксисти: / – Це ж він [НКВДист] прийшов – / біблійний Звір» [113, с. 29]. Так досягається контрастність текстів, адже образи народних мучеників, які терплять знущання влади в ім’я нації, виглядають виразно на тлі лихих слуг темряви, готових безжально нищити за непокору політичному режиму.

Навіть у поемах, де містика майже відсутня, кожен учинок, кожен ковток води й подих, благородний порух думки героїв часто розцінюються як подвижництво, оскільки здійснені вони під жахливим тиском обставин, а отже, потребують неймовірних зусиль тіла й духу, часто марних із матеріальної точки зору і сповнених гіркого усвідомлення: власне щастя вже неможливе, але бодай щось треба спробувати пронести крізь морок для нащадків.

Звідси витікає ще одна неоромантична риса ліро-епосу про Голодомор: уславлення чесного, щиросердного життя пересічного громадянина на противагу аморальному способу існування чиновників.

Скажімо, поема І. Качуровського «Село» експонує галерею героїзованих селянських постатей. Кожен розділ фокусується на одному образі чи групі

персонажів, причому демонструється лише кілька ситуацій, що з ними трапилися. Але це завжди такі обставини, де сповна розкривається велич особистого подвигу пересічного українця й облудність можновладців.

Наприклад, на початку повістування про колективізацію нараторська увага прикута до «плохенького чоловіка», який раніше нічим не вирізнявся з оточення, але в часи скрути насмілився врятувати церковну святиню від атеїстичних більшовиків: «Раз в глупу ніч, не кажучи нікому … Важезний дзвін додому приволік / І закопав у місці потайному» [48, с. 20]. Оповідач не дарма акцентує на рішучості вчинку селянина через описи потенційних небезпек, що «чатували» на нього опісля: «А скільки раз в його дворі шукали, / Неначе падла свіжого – шакали» [48, с. 20]. Бо якщо переховування їжі – стратегія з розрахунком на фізичне виживання, то у випадку із реліквією стикаємося із підкреслено неоромантичним поривом: яскравий емоційний спалах, який підносить над сірим існуванням, ірраціональна спонука постати супроти безбожництва на захист релігійних традицій народу попри тиск загроз.

А ось – закоханий юнак уночі на побаченні в 1940-х рр. трепетно просить дівчину про стриманість, аби не тривожити спокій полеглих у період Голодомору й репресій: «Росяні блиски трав… / Тихо тобі я поклав / Руку свою на плече: / – Стишимо сьогодні сміх, / Щоб не вразити їх / І не зробить боляче» [48, с. 44]. Тіні предметного світу під місячним сяйвом видаються їм блукальцями з потойбіччя: «Місяця світло бліде / Ніби примари веде / Крізь глибину темноти. / І увижаються нам / Тисячі білих ям – / Тільки вдивися ти!» [48, с. 44]. І мимохіть зринає вже знайомий із попередніх поем асоціативний ряд, де чиновники постають у вигляді служителів Бафомета, які влаштували катівню на землі: «В ямах, залитих вапном … Наші батьки і брати. / В царстві звитяжного зла [пор.: «Червоне пекло» у Л. Бенедишин] / Навіть несила була / Пам’ять про них берегти» [48, с. 44].

У світлі наведених міркувань, складно погодитися з І. Дзюбою, який підкріплював твердження про те, що «Ігор Качуровський, найближчий, мабуть, до неокласиків» [48, с. 6], цитатою із «Села»: «А в тиші стільки звуків

навкруги, / А в нерухомості – життя і руху» [48, с. 18]. Вважаємо не зовсім правильним розглядати наведений уривок як філософську максиму. Звернімо увагу на попередні рядки, увінчані цим афористичним висловом: «І спинишся аж там, де ятір повен, / Де золоті тріпочуть карасі. / Задивишся, як жаба ловить муху, / Слизьку відкинеш п'явку від ноги» [48, с. 18]. Бачимо типово неоромантичне заглиблення в неповторність ніби й тривіального моменту існування. Для порівняння: у Л. Костенко, котра, за словами Б. Рубчака, «з крови й кости неоромантик» [111, с. 103], знаходимо: «А затишок співає, мов сирена. / Не треба воску, я не Одіссей. / Вже леви ждуть, і жде моя арена. / Життя, мабуть, – це завжди Колізей» [60, с. 159], «Сосновий ліс перебирає струни. / Рекоче тиша на глухих басах. / Бринять берези …» [60, с. 275].

Звісно, можна навести контраргумент, покликаючись на синтетичну природу стильових явищ модерної доби в українській літературі. На думку Д. Наливайка, неокласицизм не був уніфікованою стильовою системою, а виявлявся в низці національно локалізованих течій, кожній із яких притаманні свої особливості [див. : 90, с. 6]. Й оскільки характерною рисою вітчизняного варіанту неокласики була взаємопроникність з іншими мистецькими напрямами, то твердження І. Дзюби правомірне.

Утім, щодо поеми І. Качуровського «Село» окреслена позиція, на наш погляд, видається надто категоричною. Справа в тому, що у творі наявні домінанти експресіоністичної природи. І коли амальгаму неокласики й неоромантики ще допустимо вважати за синтетичність стильової манери, то сполуки неокласицизму з експресіонізмом виглядають радше як оксюморон.

В аналізованому тексті маємо типову картину, описану Ю. Шевельовим стосовно М. Драй-Хмари в «Леґенді про український неоклясицизм»: «Тільки ритмічної й строфічної схеми класицизму ще може додержати поет, але образи … не вкладаються в ці раціоналістичні приписи, вони уроджуються … як вияв ірраціонально не скутого світосприймання…» [147, с. 103]. Вчитаймося, наприклад, в епізод дескрипції чиновницьких зборів у сільраді в досліджуваній поемі: «Звечоріло, споночіло, / за північ звернуло. / В ясно-місячному світлі /

село потонуло. / Білі вишні рясноцвітом / вкриті, мов снігами. / Все гостріше недокурки / Смердять під ногами. / Голоси позахрипали, / губи пересохли. / Потомились товариші – / бодай ви подохли!» [48, с. 37]. Так міг написати неоромантик, експресіоніст, але тільки не неокласик. Різкі контрасти, натуралістичні вкраплення, емоційні сплески та оприявнення суб'єктивного погляду на зображуване чужі неокласицизму. Для порівняння: хоч і відмінний за змістом, але схожий за амплітудою поетики антиномій уривок із «Хреста» М. Руденка, де також простежуються градаційна експресивність, нанизування образів і контрастування: «Я готовий випити цей трунок – / Кажуть, він невідворотно діє: / Карцер – від Безмежності рятунок, / Від поезії / Та від надії. / Та мене вам страхом не зігнути, / Не позбавити святого права» [113, с. 12]. Тому спостереження І. Дзюби про «дисципліну вірша, відточеність слова, опанованість багатим емоційним спектром душі, схильність до образної афористичності … високу поетичну культуру, ерудицію, зорієнтованість у світовій духовній спадщині … добрий смак» [48, с. 6–7] І. Качуровського підтримуємо, однак не вважаємо «Село» суто неокласицистичним твором.

Навпаки, за діапазоном відтінків неоромантичної героїзації пересічного громадянина – самовідданого, рішучого, заляканого, але внутрішньо не скореного партійцями українця, який став жертвою Голодомору, – ця поема найприкметніша з усіх ліро-епічних текстів аналогічної тематики.

Окрім уже згаданих селянських постатей високого складу душі з їх небоспрямованими устремліннями, митець не оминув і дієцентричних, заземлених персонажів. Ідеться про завзятців, готових у розпачі від безнадії здійняти бунт проти чиновників: «Ми продотряд посікли з кулеметів / І розгромили в лісі ескадрон. / Опало листя. Крізь найтонше сито / Почав дощі цідити листопад. / І вже дороги не було назад» [48, с. 52].

Наявні у творі й волюнтаристичні герої-страждальці-стоїки – ідейні вороги влади й політичні в'язні, які мужньо терплять знущання за те, що не зреклися власних ідеалів, не продалися на догоду політичній моді, а залишилися вірними справжнім національним цінностям.

Серед цих образів особливо помітним видається сільський священник, засланий на каторгу за девіацію від атеїстичної програми більшовизму: «Неначе дні за мурами тюрми, / Ми стали всі такі одноманітні. / І поміж нами – не такий, як ми, – / Ішов священик, згорблений, столітній … Старе лице, а очі молоді, / Їх пломеню неволя не згасила» [48, с. 41].

Набожний чоловік без нарікань витримав усі в'язничні знущання за свою віру, проніс думку про Бога крізь найтемніші в житті часи. Холодний розум підказав би йому підіграти партійцям, публічно відмовитися від християнських ідеалів. Проте неоромантичний персонаж тим і магнетичний, що не зважає на оптимальні сценарії. Він чинить так, як відчуває правильним, не думає про престиж і доцільність. Його активність, спонтанна і щира, відбувається за межею раціонального виміру, спрямована у метафізичне, а тому підносить над існуванням і культивує надзвичайні ефекти. За те, що священник не зрікся віри попри всі тяготи, котрі випали на його долю, «Була в ньому чи піклувалась ним / Могутня, вічна, непоборна сила» [48, с. 42]. Тож коли «Він посковзнувсь і впав … Туди, де сміття, і зелена цвіль, / І місиво бридке липкої глини» [48, с. 41–42], усе одно «зостались білими, як сніг, / Його убрання і його волосся. / І зір його горів вогнем ясним» [48, с. 42].

В описі чуда прочитується тріумф духу над матерією, символічно розіграний під час зіткнення бруду й чистих атрибутів зовнішності. Вони, немов внутрішній світ героя, залишилися не заплямованими при взаємодії з огидною обстановкою навкруги, у чому й полягає, мабуть, справжнє диво, демонстрація істинної, непохитної духовності. Як казав Сіддгартха Ґаутама: «… Будда … живе у світі, / але світом не скутий, / наче вода, що вільно стікає листям лотоса» (AH 6.43, переклад Бганте Суджато).

Як висновок, зазначимо: неоромантична домінанта в універсумах ліро-епосу про Голодомор виникла здебільшого через особливості організації авторських світоглядних установок під упливом національної ментальності. Неоромантичні образи репрезентовані широким спектром персонажів, локацій і прикметних художніх деталей. Вони сполучаються в різних комбінаціях, але

дають схожий ефект: чітко стратифікований на добро і зло художній світ творів, контрастний, одухотворений і заглиблений у національний культурний код і містику почуттєвої безпосередності та єдності з багаторівневою дійсністю.

Неоромантичний герой поем постає як чесна, прямолінійна, сміливa, чутлива до народного горя особистість, здатна на самопожертву в ім'я всезагального блага. Протагоністи, ліричні суб'єкти і другорядні персонажі ранені трагедією Голодомору, але не зламані випробуваннями, психологічно цілісні. Їхня система цінностей базується на вищій справедливості, заради якої вони ладні боротися, бо відчувають, що це правильно, а тому їм необхідно вижити, вберегти родину, не полишити на скін подвиг українських мучеників. І звідси виникає ореол одухотвореної святості й трепетної бережливості довкола такої особистості, бо відчувається особливе благоговіння від усвідомлення альтруїстичних поривів душі ins blaue – у «небесний вир» національного щастя, коли «на землі» вирують пекельні муки голоду, породжені прибічниками більшовизму – служителями темряви, уособленої в образі вождя-диявола, котрий прагне підкорити волелюбний етнос пропагандою і тортурами.

Цілком закономірно реалії Великого голоду в текстах трактуються як демонічні звірства, спрямовані на здобуття контролю. І за такої конфігурації художнього світу поем, усі події центруються довкола протистояння між світлом і темрявою, українською національною ідеєю та червоною доктриною.

Боротьба позитивних і негативних сил, будівних і руйнівних сенсів перетікає в страдницьку екзистенцію, нищить родини й цілі хутори, нівечить долі, залишає глибокі психологічні шрами й фізичні травми. Але проаналізовані твори одностайні щодо фіналу: прибічники авторитаризму можуть понівечити лише оболонку-плоть, але не вищу реальність окрилених смислів, допоки особистість добровільно не здасть ключі від брами до свого внутрішнього світу. Утім, усі герої, без винятку, тримають цей оплот до останнього подиху, що виразно декларує їх глибоко неоромантичну суть.

2.4 Неокласицистичні й неоавангардні виміри історичної катастрофи

Ідейно-стильові ядра неокласики й авангардизму належать до того ж ряду операційних чинників, що й метаобразні компоненти експресіонізму й неоромантизму.

В основі цих двох мистецьких напрямів лежать принципово різні, але глибинно комплементарні стратегії оновлення культури художнього слова.

Неоавангард становив радикально новаторське крило модернізму й мав на меті «відродження ідей та творчих принципів історичного авангардизму … першої третини ХХ ст.» [31, с. 12], а тому «розхитував та руйнував традиційні … норми … форми і методи художнього виразу» [31, с. 14]. Неокласицизм є його діаметральною протилежністю, закономірною компенсаторною реакцією креативної системи, що випливає із законів діалектики в силу нагальної потреби відбалансувати кризу єдиної істини та деструкцію апелюванням до нетлінних естетичних домінант, чим і зумовлені акценти на формальній відшліфованості, інтелектуальній вишуканості, артизмі, досконалості, цілісності тощо.

Подібні опозиції неодноразово зринали в мистецькому процесі. Скажімо, аскетизм, теоцентризм і схоластичність середньовічної літератури відтінилися гуманізмом і просякнутим античністю поціновуванням земного життя, краси, свободи й радості пізнання в епоху Відродження. Химерність барокової форми була доповнена класицистичною симетрією.

Українська неокласика, за С. Павличко [див. : 97, с. 191–195], теж постала на фоні попередників-антиподів. Маємо справу з особливим типом світорецепції, котрий протиставляв себе агресивній машинізації, технократії, знеособленості, відмові від надбань пращурів і національних цінностей, а також хаосу боротьби й дезінтеграції. На думку Т. Гундорової [див. : 28, с. 35], саме так реалізувався неокласицистичний бунтівний дух – основна форма мистецького самоствердження в модерній добі.

Теоретично означене давало різкий контраст із програмовим авангардизмом та неоромантизмом, експресіонізмом і футуризмом. Але в ситуації з ліро-епосом про Голодомор інтенсивність впливу подій 1932–1933 рр.

на авторів сильно переважила операційну компоненту. Тому, здавалося б, суттєво відмінні за естетичними парадигмами й світоглядними орієнтирами тексти відзначаються одностайною емпатійною позицією щодо постраждалих від трагедії 30-х рр. XX ст. і засудженням кривдників українського народу. Це властиво всім творам аналізованої жанрово-тематичної групи.

Власне авангардних і неокласицистичних первнів у поемах, порівняно з експресіоністичними й неоромантичними, не так багато. Єдиний авангардний репрезентант – «У РА НА» Ю. Тарнавського. А неокласицистичні тенденції помітні у «Проклятих роках» Юрія Клена й «Моїй добі» Яра Славутича. Поодинокі риси трапляються в «Селі» І. Качуровського й «Лубнах» Н. Баклай.

У неокласицистичних творах проступає виразний протест супроти войовничої комуністичної доктрини. Заперечення й переписування історії, денаціоналізація культури й усереднення індивідуальності до рівня коліщатка системи засуджуються і вважаються масштабною катастрофою, котра неминуче залишить глибокі рани в народній свідомості. Як міркував наратор Юрія Клена: «Що успадковано від давніх-давен, / Тепер за димом-попелом пішло. / В житті, позбавленім легенд і слави, / Жарким залізом випекли дупло» [14, с. 11].

Подібний насильницький відрив від мудрості поколінь, підступно здійснений через геноцид, неокласики розглядають як страшний злочин, що порушує плинність буття, має на меті принизити душевне українське єство до рівня пролетарського животіння: «Лишень подумай, дорогий читачу / (Що млою плебсу кровно перегнив), / Демократичну буйноту гарячу / Вгамуй … відчуєш гордости нестачу, / Немов ратай, що поле борознив / Усе життя і раптом впав без плуга: / На нього спала воля недолуга» [38].

Окреслене розхитує дійсність, породжує дисгармонії та диспропорції, конфлікти, страждання, – все те, що не вписується у вишуканий диктат балансу і глибокоцінні рафіновані форми. А тому значний акцент падає на недопустимість вирощеної в лоні радянського авангардизму відмови від віковічних набутків. У поемі Яра Славутича «Моя доба» читаємо: «Тож я до вас у подумах речу, / Невіри, схожі на бурхливу Етну, / Щоб нам за дня не меркнуло

ввічу, / Плекаймо спадщину свою шляхетну» [38]. А Юрій Клен писав: «Нехай же древнє полум’я не гасне, / В якому я, згараючи, горю» [14, с. 13]. Бо українська національна ідея визрівала тисячоліття, і створення умов для виникнення голоду, щоб «викосити» народ, розірвати животворний зв’язок із минувшиною, розглядається як вандалізм історії, знищення майбутнього.

Тому описи боротьби проти антигуманних чиновників – глашатаїв новітньої дисгармонії – у творах часто супроводжуються історичними інтертекстуаліями. Наприклад, алюзіями на «Слово о полку Ігоревім» у «Проклятих роках» чи національно-визвольну боротьбу під проводом Б. Хмельницького в «Моїй добі»: «Але нехай в нерадісній добі / Вогняним квітом квітне давній спомин – / Слова, співцем проказані в журбі: “Ні соколу, ні кречету лихому / Не ляжем на поталу, й не тобі, / О, чорний вороне”» [14, с. 14]; «З землі прийшов – повернешся у землю, / Яку твій предок мужньо боронив / На Жовтих Водах, мовивши: “Приємлю / І глад, і смерть за вольности мотив, / Але чванькому ляхові не внемлю!”» [38]. При цьому увага реципієнта обов’язково звертається на тісні конекції із сучасністю. «Як і тоді, / Ряхтіли гриви ржаві і руді» [14, с. 14], – зазначає наратор Юрія Клена, розповідаючи про Київську кампанію 1919–1920 рр. А повістувач Яра Славутича підкреслює, що біографічний протагоніст Григорій подібний до свободолюбивого гетьмана у своїх устремліннях покарати можновладців за знущання над сім’єю: «Отак і ти серед хвилястих нив / Казав Москві, нащадок ветхий роду» [38].

Тяжінням до занурення в історичні глибини неокласицизм поем про Великий голод дуже близький до неоромантизму. Але він, сказати б, «субстанційніший» у ставленні до минувшини. Для неоромантика державність як набуток відчайдушних подвигів пращурів – святий дар, що його треба бережно охороняти в ореолі патріотизму. Для неокласика ж це – фундамент, на котрому споруджується майбуття, матеріал для спостережень та аналізу закономірностей дійсності. Тобто домінує раціоналізм, а не палка емоція.

Автори зовсім не випадково ставлять в один ряд половців, ляхів і прибічників тоталітаризму. Адже українці за часів Голодомору далеко не

вперше зіткнулися з підступністю сусідів-загарбників. Н. Баклай писала в поемі «Лубни»: «Століттями згинались покоління, / А їх топтали, наче те насіння. / Й рябіла під копитами рілля» [5, с. 5].

У ліро-епосі про події 1932–1933 рр. неокласики змальовують деструктивний фатум, що загрожує українству: «У ті роки великої руїни / Такий рясний, нечуваний врожай / Послав Господь нещасній Україні … І знову доля в грі мінливо-змінній … Все кинула на пожру і поталу / Та реготом безгучним реготала» [14, с. 15]; «Невже сплюндрує до ноги, до краю, / Розтопче нас … І доки ти, розчавлений ратаю, / Здихати будеш на краю проваль? / Спини свій похід, фатуму ганебо!»; «Споконвіків родюча далина / Лежала чорним і відкритим гробом – / Невірна доля вірним хліборобам» [38].

Людина нічого не здатна із цим удіяти, бо основний стоїчний імператив про невідворотність страшних подій, «fatum immutabile», завжди працює. Звернімося до античної літератури, котру неокласики вважали взірцем для творчості: у трагедії «Едіп-цар» Софокла головний герой дізнається про власну злу долю від оракула, але всі намагання її уникнути призводять лише до справдження пророцтва.

Голодомор постає циклічною катастрофою того ж порядку, що й решта численних геноцидів, організованих агресивними імперцями. Наприклад, масові знищення корінного населення Америки за часів конкісти, британська «Чорна війна» проти тасманських аборигенів у І п. XIX ст., французька колонізація Алжиру в XIX ст. тощо.

Корінь зла – безкарна людиноненависницька жага до наживи й панування – завжди породжує страждання пересічного громадянина, який не здатен протистояти безкінечній експлуатації, а тим паче – мукам кількамісячного безхліб'я. Так, мобілізація економічних ресурсів і нещадне грабування українського села нереалістичними планами продзаготівель внесли свою лепту в розбудову войовничої комуністичної держави (як і двохсотрічні пограбування Індії допомогли Британській імперії розбагатіти), але з точки зору пересічних людей підневільних країн це виглядало зовсім інакше. У «Лубнах»

Н. Баклай виводиться важлива закономірність: «Ти поглянь із блакитної далі. / Бо комусь і подяки, й медалі. / А для когось – і крихт не знайшлось» [5, с. 25].

Соціальна нерівність існувала завжди. Але в часи воєн і геноцидів вона проступає особливо гостро, оскільки стає очевидним, що звичайний індивід через тиск системи зобов'язаний віддати життя за інтереси владних еліт.

Так виринає ключовий аспект Великого голоду, що на нього звертають увагу неокласики: циклічність історії.

Як уже зазначалося, у творах чітко прочитується мотив повторюваної катастрофи, невідворотного фатуму, спродукованого антигуманністю політичних (первісно – племенних) лідерів, котрі готові нести смерть іншим: «А світ був злим не лише при погоді, / Не тільки в люті зими скаженів, / Світ посилав в степи зухвалі орди, / Топтав і нищив пращурів моїх» [5, с. 4]. Бо для аналізованого напряму характерна увага до тенденцій розвитку дійсності.

Не дивно, що поеми часто демонструють типізацію та узагальнення у сценах Великого голоду. Наприклад, Юрій Клен хоч і приділяє значну увагу внутрішньому світові особистості, проте не вдається до сентиментальних міркувань, котрі не іманентні цій стильовій течії. Ліричний суб'єкт твору не байдужий до страждань народу, але його хвилює не стільки одинична емоція, скільки узагальнений пласт ментальної реальності. У голодних муках українців 1932–1933 рр. він бачить безсилість особистості проти історичних перипетій. Констатується, що жорна історії, котрі приводяться в рух агресивними системами, не почують волань про допомогу в контексті масштабних конфліктів і зрушень: «В той рік познищувано всі собаки / І повиловлювано всіх котів. / Та це пусте… це тільки шум і накип / На поверхні схвильованих часів» [14, с. 16]. У ролі дистанційованого спостерігача він фіксує тогочасні реалії: «Тоді дурні Грицьки і Опанаси / Вмирали, як у зливу комарі. / Тоді по селах їлось людське м'ясо, / І хліб пекли з розтертої кори» [14, с. 15]. Але самою рецепцією не обмежується. Як ідейний неокласик, Юрій Клен підносить одиничне до рівня закономірностей, увічнює мить, бодай і трагічну, у плині часу: «Так ми, хоч і покинули печери, / В двадцятім віці стали людожери» [14, с. 15].

Програмове радянське дисгармонійне майбутнє вважається духовним регресом, а не цивілізаційним стрибком уперед. І тому твори активно опонують динаміці, рвучким змінам, емоційному, хаотичному запалу оновлення. Сільський філософ, який пережив Голодомор, із поеми І. Качуровського «Село» повчає: «Добро – це супокій і тишина, / А зло – це рух, кружляння безугавне» [48, с. 49]. Юрій Клен акцентував: «Ми все вперед ідем, і скрізь прогрес. / Давно не правлять нами вже монархи, / І є жерці криваві чорних мес, / Але попів позбавлено єпархій, / І в наркоматах, як звелів Зевес, / Вже креслять дерево нових єрархій» [14, с. 10]. У Н. Баклай читається, що технологічний поступ, зокрема поява знарядь праці і зброї, призвів до початку епохи війн, а відповідно, виступив причиною людських страждань.

У поемах про Великий голод неокласицизмові, як і неоромантизму, агресивна радянська технократія – чужа. Механізми поневолюють індивіда, слугують елементами контролю та насилля над свободою волі й думки, що неприйнятно для культури новітнього часу: «Щоб там сучасне, нищачи наш травень, / Тисячогромим вихором ревло. / У порожнечі тій – кубло дракона, / Що із людей майструє грамофони» [14, с. 11]. Тут неокласицизм із неоромантизмом, можна сказати, взаємопроникні, оскільки різниця вловлюється хіба що на рівні інтерпретації: у першому випадку технології прирівнюються до форми недопустимого заперечення традиції, у другому – до засобів усереднення й висотування емоційного потенціалу особистості. У будь-якому разі, виникає потреба ідейного бунту, хоча й із відмінних причин.

А от ставленням до активності та емоцій названі течії відрізняються. Бо неокласицизм тяжіє до статичності, споглядальності й раціональності.

Як уже зазначалося, у «Моїй добі» Яра Славутича дід покладає на онука Григорія родовий обов’язок – вижити, помститися радянським чиновникам за знущання над сім’єю та земляками й донести світові правду про Голодомор. У зв’язку із цим, хлопець примушує себе до тимчасової праці на ненависну систему, аби тільки не померти з голоду й прогодувати рідних: «Це він в радгоспі драному “Скотар”, / Щоб тілом вижити, за чередою / Носив у серці

поетичний дар … Поетом бувши, кріпнув чередник, / Щоб давній рід, як мовив дід, не зник» [38]. Власні емоційні пориви, імпульси люті, хлопець приборкує, щоб ті не завадили йому спланувати «удар у відповідь»: «О ні, не плакав, не ридав Григорій – / Вогонь сушив рясні потоки сліз» [38].

Оскільки класицисти вважали, що обов'язок – понад почуттями, головний герой поеми чітко реалізує таку світоглядну установку: «Та й бистра думка, визріло-тверeза, / Його чуття приборкувала хміль» [38]. Бодай життя сім'ї протагоніста руйнують більшовики, однак він, роздумливо розглядаючи сільські хати в надвечір'ї, уже знає, як діяти. А тому виходить у степ із наміром про повстання, вписуючи себе у споконвічну лінію славних захисників української ідеї: «Не оглядатись! – козаки веліли, / Коли рушали в похід на війну» [38].

Зображально-виражальні засоби текстів відповідають ладу неокласики.

Скажімо, Юрій Клен демонструє своє сприйняття реалій 1932–1933 рр. через ретельно дібрані й «відшліфовані» алегорії, де простежується систематичне вживання запозичень і декоративних, іноді ліричних, епітетів із метою інтенсифікації змісту означуваних лексем. Зокрема, події Голодомору він характеризує як «скажену гру фантасмагорій» [14, с. 16] і макабричний (смертельний) танець: «Так піймана гачком нехитра риба / На мотузку, протягнутім між зябр, / Танцює те, що зветься danse macabre» [14, с. 5]. Непередбачуваність цих реалій подає описово: «Не слало небо нам тривожних знаків, / Нам хвіст комети жаром не пашів» [14, с. 16]. Замовчування Великого голоду поет називає «мертвою тишею летаргічною» [14, с. 16], де «спливали ночі … як дні магічні» [14, с. 16]. А факт незафіксованості трагедії в широких суспільних колах через ідеологічних тиск і, як наслідок, безкарність винуватців розкриває так: «Клекоче нам розпечене нутро. / Хто вичерпає нам шоломом горе … Або який архангел винозорий / З свого крила позичить нам перо … Щоб … записали на блакитнім тлі, / Де літери горіли б нам у млі» [14, с. 16].

З іншого боку, митець часто апелює і до типізації, розказуючи про Великий голод прямолінійно, автологіями, уривчастими картинами людських страждань, кожна з яких репрезентує фрагмент дійсності 1932–1933 рр. Наратор

звертає увагу читача: «Натуживши охлялі рештки сил, / Ті трупи, що недавно поховали, / Викопували потай із могил. / Одежу з них … здирали … складали падло до барил … витоплювали з мертвих сало» [14, с. 16]. У поемі ці, здавалося б, натуралістичні вкраплення, виконують роль суто неокласицистичних складників, адже вони використовуються не для художнього зображення біологічної природи людини в усіх її виявах, а з метою демонстрації узагальнень страшної доби, котру автор і визначає в назві твору – «Прокляті роки» (міжвоєнний період ХХ ст.).

Тож «книжність, кабінетність, підкреслена очитаність і вченість» [147, с. 100–101] неокласицизму Юрія Клена балансується елементами моторошної «живої» реальності, у чому, власне, і полягає специфіка мистецької реплікації подій Голодомору. Обравши високий, відповідно до теорії неокласиків, жанр – поему, – де вважалося неприйнятним відображення буденності, письменник уміло типізував дійсність, зберіг генологічну чистоту й не перевантажив текст абстрактними розмислами, відірваними від жахливої історичної правди.

Недаремно автор порівнював ігнорування трагічної долі українства на догоду відстороненим і піднесеним темам зі зверненням до вигадки-забавки, чужої неокласицистичним установкам на правдоподібність, строгість і ясність вислову: «Я не хотів вас байкою втішать, / Якою тішимося на дозвіллі: / У саме серце думав я влучать / Рядком, напоєним огнем і біллю» [14, с. 13]. Бо низьке, на його думку, – це розрив зв’язку із духом народного життя, у той час як осмислення травматичного повсякдення для розвитку національної свідомості – істинно високе національне мистецтво.

Свої поетичні шукання в поемі Юрій Клен оформлює в октавах, написаних п’ятистопним ямбом: «Які багряні й грізні епопеї / Нащадкам міг би геній розгорнуть, / Якби писав він кровію своєю» [14, с. 17] (◡– / ◡́ / ◡́ / ◡– / ◡́ / ◡ // ◡́ / ◡́ / ◡́ / ◡– / ◡́ // ◡– / ◡́ / ◡́ / ◡– / ◡́ / ◡). І хоча ритмічний малюнок твору доволі стриманий, але карбований ямб увиразнює повістування. У зв’язку із цим, текст продукує концентровані враження й заглиблює читача в атмосферу часу.

Схожа стильова стратегія помітна і в «Моїй добі» Яра Славутича.

Митець послуговується розлогими, вітіюватими порівняннями й насиченими алегоріями. Варто звернути увагу на зворот, яким характеризуються страждання українців у 1932–1933 рр.: «Немов у Дельфах Пітія сумна, / Що чаклувала в дивній ворожбарні, / Вістивши мор невмовний, мов мана, / Коли приходили вожді бездарні, / Так ти, о доле, завжди неясна, / У сьогосвітній для людей гамарні / Всевладно топиш душі й кістяки, / Мов ґніт палючий – воскові свічки» [38]. Наведений фрагмент закорінений у традицію минувшини – як античну, так і національну. Читається і мотив фатуму, і образ дельфійського оракула, який пророкував від імені Аполлона, і характерну асоціацію між завершенням життєвого шляху людини й догорянням свічки.

Епітети у Г. Жученка – добірні й вишукані, часто ампліфікуються й виступають елементами метафор і порівнянь: «Неначе гнаний, вітрогонний олень, / Під гору хлопець по дорозі біг»; «Яви надію, чисту і велику, / Достойну трону, на якому сів»; «Брела голодна, вихудла весна» [38]. Для інтенсифікації вражень автор звертається до градації із вихідним клімаксом: «…поведи за гори, / За кригу рік, за гнівний океан – / До України всенародних ран»; «Щоб слати пагубу, зневіру, гніт, / І зло, й загладу, неподатну карі, / Страждання, й муки, й розпачі без меж / На безкінечність людських безбереж» [38]. Алегорії та метафори часом дуже розлогі й велемовні. Наприклад, ось так ліричний герой звертається до вищих сил із риторичним питанням про час завершення Голодомору: «Допоки ж буде пекла чорний зів / Ковтати радощі земного раю / І розвогняти вигубу безкраю?» [38].

Означені художні засоби зумовлюють певну інертність зображуваного, ту саму неокласицистичну опосередкованість, коли між первинним почуттєвим струменем і реципієнтом знаходиться раціонально осмислений шар філігранно відшліфованої поетичної форми. Тим більше, що Яр Славутич, як і Юрій Клен, інкапсулював свої травматичні враження про Великий голод в октавах, написаних п’ятистопним ямбом: «Невже ж і ти з-над райдужних воріт, / Могутній Творче пралюдини й тварі, / Зориш байдуже на приземний світ, /

Осівши владно на найвищій хмарі» [38] (ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗᴗ / ᴗ́ // ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗᴗ / ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗ // ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗᴗ / ᴗ́ / ᴗ́ // ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗᴗ / ᴗ́ / ᴗ́ / ᴗ). А для увиразнення ритмічного малюнка строфи апелював до енжамбеману: «Бовванів вітряк / Далеко спереду…»; «Довготелесий мирно помирав / У сяйві сонця…» [38].

У порівнянні з неокласицистичними творами, поема Ю. Тарнавського «У РА НА» – демонстративна й нігілістична у ставленні до дійсності. Авторські дескрипції Великого голоду нагадують різкі, брутальні випади зі, здавалося б, недоречною уїдливою іронією, котра на фоні неокласицистичних історичних панорам, гнітючих експресіоністичних атмосфер чи «синьоблагальних» неоромантичних поривань може виглядати приземлено та образливо.

Щонайменше провокативно звучать характеристики замучених голодом людей на зразок: «мов ті звірята, / всі позлазяться / до своїх лігв, / щоб звитись там / клубком» [127, с. 41]; «діти / вже не діти – / старці … від отої мудрости в очах … черепи напухли нею, / гнуться шиї» [127, с. 43].

Утім, за поверховою несерйозністю й дисонантністю в митця криється все той же глибинний гуманізм, переживання за націю, «крик душі», гіпертрофований уже не до неоромантичного надриву чи неокласицистичного дистанціювання, а до викривлення, абсурду, наглості, щоб привернути увагу суспільства до масштабів геноциду та підступності чиновників.

Скажімо, гірка розлога персоніфікація, котрою відкривається твір, справді звучить жорстко: «Травень 33-го / ходить без лопати, / не в силі втримати її, / човгає ногами, / черевики зношені ззаду, / напухли сині п’яти, / переступає трупи / як одяг на долівці / (дуже спішилися до неба – / досить їм тої України») [127, с. 37]. Але на рівні підтексту очевидно, що Ю. Тарнавський щиро співчуває горю земляків. Метафоричний образ знесиленого травня уособлює колективний досвід нації, страшні реалії міжвоєнної катастрофи, яка свідомо програмується владною верхівкою та послідовно ігнорується міжнаціональною спільнотою.

Саме звідси витікає зверхність і показна байдужість, що чітко читаються у вербальній канві. Світ «глухий» до українських страждань: «народи /

попивають коктейлі / чути смішок, / подзенькування / крижинок у склянках» [127, с. 42]. Лідери лише вдають, що піклуються про населення. Насправді їм потрібна тільки реалізація власних амбіцій: «криводухий Тедді / танцюватиме польку»; «поляки … простягатимуть до неба / свої кулаки, / заюшені / українською кров'ю»; «папа римський / вдесяте / пакуватиме валізки»; «мазунчик Натанчик / сидітиме на коліні / своєї багатої тітки Америки» [127, с. 19]. У масштабній політичній грі нікого не цікавить доля пересічної людини. А тому весь цей театр продукує лише величезну фікцію активності та турботи про громадянина. І в цьому плані авангардизм у поемах про Голодомор суголосний навіть із естетичною програмою неокласицизму, бо йдеться про ті ж закономірності реальності, просто обіграні в екстравагантних ракурсах.

Ю. Тарнавський теж повстає супроти повсюдної інституційної байдужості, але не декларативно, як неокласики чи неоромантики. Його спосіб заперечення нормальності удаваного, аморального існування – мовчазне експонування суспільних тенденцій, часто – поруч із контрастним зображенням наслідків. Тож він мислить у річищі, ближчому до експресіоністів.

Індивід нічого не може вдіяти з абсурдністю й антигуманністю світового порядку. І цей порядок знищує особистість. Не залишається нічого, окрім зловісної, заціпенілої посмішки й ущипливого слова.

На жаль, «в містах / з'являються голодні, / на тротуарах, / зчовганих, як черевики, / під стіною / кінчається родина» [127, с. 42], одначе міжнародна владна спільнота «як завжди … стоїть … спиною до України» [127, с. 42], зайнята власними політичними іграми.

Авторитарні чиновники, не відчуваючи перешкод, знущаються над нацією, вичавлюють останнє з українського села, але маскують лихі помисли під державобудівничі, амбітні гасла: «Постишев вдягає / чисту / полтавську сорочку, / щоб краще було видно / кров на ній / і щоб рідніше / вмиралося українцям» [127, с. 38]. Вони глухі до індивідуального й колективного горя, свідомо йдуть на жертви задля досягнення варварських планів продзаготівель і не зважають на катастрофічні наслідки такої політики.

Цілком природно подібна малодушність викликає в ліричного героя «У РА НИ» відразу. Він називає ініціаторів геноциду «народом / з генами перекошеними, / як лице!» [127, с. 38]. Бо поки «Україна мліє / від немочі, / ввижається їй / колос пшениці» [127, с. 39], чиновники продовжують розвивати намічену тоталітарну лінію, котра в тексті подається через асоціативні характеристики, зокрема з оказіоналізмами, що їх автор дав місяцям безхлібного літа 1933 р.: «приходить червень, / червоним прапором небо» [127, с. 38]; «серпень, молотень» [127, с. 39]. У людей немає їжі, однак вирують оманливі ідеологічні гасла.

Але справжнього апогею антигуманність подій міжвоєнного двадцятиріччя сягає в описах реакцій пересічних громадян на страждання співвітчизників. Звірська поведінка лідерів думок і локальних можновладців певною мірою зрозуміла та передбачувана. Вони дистанційовані від народу, адже мають достатньо ресурсів, можуть замкнутися у своєму світі розкоші й без зайвих роздумів знехтують життям населення задля забезпечення власного комфорту. Утім, презирство з боку таких же пересічних людей – скривджених селян і міщан, які стали на службу в режиму, записалися до партії, щоб мати засоби на існування, – верх цинізму. Їх серця зачерствіли. Вони погордливо ігнорують донедавна знайому розгубленість і голодну скруту земляків.

Як до сміття, бездушні виконавці волі системи ставляться до національного горя: «… уранці, / за ніч / назбирається трупів, / наче листя», а двірники їх кленуть, оскільки повинні виконувати додаткову роботу – відтягувати померлих від комунальних установ: «Понаносило вас! / Здихали б / у своїх норах!» [127, с. 45]. Збирачі тіл вивозять замучених голодом на підводах. А посадовці «байдужі, / байдуже їм до людей … переступають свої душі, / спішучи до установ» [127, с. 45]. Страшний державний механізм продовжує ламати долі руками своїх служителів-коліщаток.

Наратор резюмує: «Україна / знов у авангарді, / за десять років / кацетники / всіх націй Европи / плаґіюватимуть її» [127, с. 45–46] (проводиться паралель між нацистськими звірствами, зокрема Голокостом, і Голодомором).

Перед читачем постає безнадійний, сповнений страждань і підступності, індиферентний світ, де краса й емпатія заперечуються. Увага концентрується на «темному боці» людського буття.

Відповідно до естетичної парадигми авангардизму, образна канва тексту дуже насичена, важка, тяжіє до максимальної автентичності поєднань, розлогих металогічних конструктів, складних асоціативних зв'язків і символічності: «Чорне море, / чорне золото, / чорнозем, / чорні брови, / чорна доля, / чорний ворон, / Чорнобиль, / мабуть, поклав Нестор / стебло чорнобиля / між сторінки, / пишучи твою історію, / Україно … видно, любився / в чорнім кольорі / й гіркоті, / тому й писав про тебе – / чорнокнижник!» [127, с. 25–26]. Аналіз дійсності – прагматичний, часом навіть цинічний. Має на меті культивувати в реципієнта осуд чиновницьких злочинів.

Ліричний герой – підкреслено заідеологізований, жорсткий та безкомпромісний у плані неприйняття тоталітарної ідеології. Відсторонені абстрактні роздуми йому чужі. До речі, як і суб'єктам неокласицистичних поем про Великий голод. Виходить, відкидання байдужості до національного горя єднає два, здавалося б, діаметрально протилежні крила модернізму в досліджуваній жанрово-тематичній групі творів.

У Ю. Тарнавського чітко читається те, що Я. Демиденко називала «новим, дераціоналізованим типом виразної мови» [31, с. 94]. Автор систематично тяжіє до очуднення, подаючи предмети і явища в неочікуваних метафоричних або алегоричних ракурсах. Скажімо, фізичний стан скалічених голодом людей часто описується через акценти на промовистих художніх деталях: «загнуті носи, / як пальці, / самі кличуть себе / в могилу, / кості / вже готові туди, / це ж їх тріюмф» [127, с. 43]. Національне лихо показується крізь призму конкретних, фрагментарних, але узагальнених до відображення колективного стану миттєвостей життя колективу (сільської або міської громади), із чого в результаті складається канва історії. Так досягається властива авангардизму деструкція стандартної картини світу, зовнішньо близька до експресіоністського знищення особистості, але відмінна від неї за своєю суттю. Бо Ю. Тарнавський

не мислить, як експресіоніст. У нього немає того жахливого, непереборного емоційного пориву, що підштовхує індивіда до кроку у прірву темного буття. Цинічний, пошрамований світ виступає радше об'єктом спостереження. Хоча наратор зовсім не індиферентний. Страждання українців змальовуються, немов вимушене мучеництво: «в порожній хаті / діти сидять на землі, / може, бракує одного, / голови – міхурами / на ниточках ший» [127, с. 40]. А основною формою бунту супроти описаного стає поетичне мовлення.

Митець раз по раз кидає уїдливі прагматичні докори панівному режиму через «роз'ятрені» сцени народної трагедії, інкапсульовані в дисгармонійному вільному вірші із «рваною» сегментацією строфи на асиметричні відтинки, де пласти реальності змішуються в нещадному, хаотичному дійстві: «поїзди / втікають перелякані / зі станцій, / голодні / клубами пари / лишаються позаду, / зникають, / мов клуби пари / в повітрі» [127, с. 41–42].

Як підсумок, підкреслимо, що автори неокласицистичного й авангардного ліро-епосу ідентифікували в муках співвітчизників 1932–1933 рр. одвічні закономірності перебігу історичних катаклізмів та відтворили панорамну художню модель авторитарної суспільної системи, де зневажається життя пересічного громадянина, звідки виникають страждання. Як наслідок, попри операційні диференції, мистецький осуд у проаналізованих поемах спрямований на ініціаторів тоталітарного гніту, а реалії Голодомору відтворюються амбівалентно: типізовано, але не з байдужістю. Бо навіть через безликі тенденції подієвих потоків проступає горе людини, котра опинилася в нерівному двобої з непереборним злим роком і зачерствілим чиновницьким єством, на перепутті масштабних конфліктів. Стилістичний інструментарій текстів строкатий і корелює зі стильовою домінантою. Загалом, відмітимо глибокий, конденсований символізм і насиченість інтертекстуальними реляціями із широким пластом історії, зокрема, часів античності, козаччини, княжим періодом тощо. Письменники тримають установку на об'єктивізм, але не відсторонюються від дійсності. Вони щиро співчувають землякам і прагнуть допомогти бодай інтелектуальною позицією апологетів антиколоніалізму.

2.5 Фольклорні інтенції в потрактуванні національного лиха

Споконвіків народна творчість супроводжувала ключові віхи життя індивіда, допомагала оцінювати ситуації крізь призму досвіду поколінь, транслювала світоглядні орієнтири, моделі мислення й форми вираження думок для конструювання реакцій на події.

Певна річ, психологічний світ авторів текстів про Великий голод також перебував у «силовому полі» операційних домінант національного фольклору, бо їхня доля була тісно пов’язана з Україною та її культурою.

Наприклад, у родині Г. Жученка «мати … чудово співала українські народні пісні, талановито розповідала казки … свято зберігались українські традиції, хлопчик [Яр Славутич] виховувався … [в атмосфері] патріотичних оповідок діда» [110]. Є. Мовчан «до музики … прагнув змалку … коли … доводилося покрутити коліщатко ліри жебрака-лірника … був найщасливіший у світі. Співи хлопців та дівчат … швидко перехоплював і майже всі їх знав … жив у музичному оточенні [у харківській сліпецькій школі-інтернаті]» [34, с. 7]. Та й, загалом, складно уявити креатора, у рецептивне поле якого не потрапляли естетичні домінанти усної словесності. Мистецький простір пронизано її рефлексами, а лише в соціокультурному вакуумі майстер слова не виникне.

У зв’язку із цим, ліро-епосу про трагедію 1932–1933 рр. іманентні фольклоризм і фольклорні імплікації. Їх простежуємо в «Думі про голод» Є. Мовчана й поемах Юрія Клена «Прокляті роки», Яра Славутича «Моя доба», І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло».

Для художнього відображення автентичності української душі, особливо – у часи історичного лиха, автори залучили широкий спектр народнопоетичних скарбів. І мова не тільки про голодомороцентричний фольклор, а й про використання мотивів або літературні адаптації, наслідування, віддалені, розмиті інтертекстуалії, вписані в контекст подій 20-х – 30-х рр. ХХ ст., аби надати партіям персонажів, нараторів і ліричних героїв природної своєрідності.

Одним із типових різновидів фольклоризму в досліджуваній

жанрово-тематичній групі є стилізація – підлаштування художнього ладу тексту під певний жанр народної творчості.

Наприклад, поема І. Кірімова «Біль» складена в дусі родинного переказу. Повістуванню передує характерна формула на позначення факту віддаленості описуваних подій від того, що міг особисто чути й бачити оповідач: «Хотів би вам переповісти, / що чув колись від земляків» [50, с. 42]. Принагідно підкреслюється міжпоколіннєва передача історії як свідчення тяглості національної пам'яті. І хоча фольклорним переказам не властива чітка наративна структура, проте часто вони починаються з апелювання до авторитету соціального джерела: «Старі люди кажуть, що тут був гріб князя Скавики» [133, с. 35]; «Кажуть, що колись у цьому місці збирались мешканці, щоб голосувати…» [133, с. 36].

У тексті фігурують події хронологічних пластів минувшини з відчутною дистанцією від сьогодення: «аби у тиші вечоровій / згадати, що давно було» [50, с. 42]. Це – важлива жанрова ознака переказу, яка відрізняє його від бувальщини: «Колись, давно то ще, був князь на світі Володимир» [133, с. 43]; «Давно діло було – їхав у Київ св. Андрій Первозванний Дніпром» [133, с. 56]. Відповідно, оповідач тримає епічну дистанцію стосовно описуваного й відокремлює себе від ситуацій, котрі трапляються з персонажами.

Поема «Біль» центрується довкола долі подружжя Мельників – бабусі й дідуся митця. Основний акцент падає на їхню героїчну стійкість за часів Голодомору й віддану працю на благо сім'ї та України. Фантастичних реалій і надприродних персонажів немає, у чому полягає ключова відмінність переказу від легенди. Події локалізовані хронологічно, здебільшого відтинком 1920-х – 1940-х рр., і топологічно: все відбувається в рідному селі протагоністів.

Як і властиво переказам, повістувач не зв'язаний нейтральністю – він може виступати в ролі відстороненого спостерігача чи демонструвати власне ставлення до трансльованої інформації. Наратор І. Кірімова співчуває народному горю, а тому трепетно (про що свідчить продуктивне функціювання лексем із демінутивами), із розумінням і неоромантичним замилуванням

споглядає героїчне життя своїх предків. Чи не єдина розбіжність із каноном жанру – часом письменник аж надто захоплюється описами пейзажів, вибудовуванням паралелізмів, вдається в мистецькі деталі, тоді як перекази, за твердженням В. Сокола, «не відзначаються поетичною мозаїкою» [118, с. 330]. Це зовсім не шкодить художній канві тексту, та й фольклоризм не передбачає установки на неухильне дотримання всіх параметрів усної форми-взірця. До того ж, переказам властива символіка прикмет, що є базисом для пейзажного паралелізму й художньої деталі: «… кінь під гетьманом Мазепою спотикається – майбутня поразка під Полтавою» [118, с. 342].

Поема «Біль» написана в дусі невимушеного мовлення: щиросердно, емоційно, прямолінійно, із розмаїттям живомовних конструкцій: «Людей в сільбуди зазивали / (і не боялися Христа!)» [50, с. 45]; «Підходь. Чого чекаєш? / Не загубись серед людей» [50, с. 51]. Помітні іманентні переказам прості порівняння: «і піде старе, як світ, “ура”» [50, с. 43]; «землі, як діточки, раділи» [50, с. 43]; «Федора ж рада, як дівча. / А діточки, як пташенята» [50, с. 44]. Хоча метафора в І. Кірімова підкреслено літературна: «А біль уже кубельце вив, / повз до сердець, пірнав у душу, / надію реготом трощив, / та тряс людей, як злодій грушу» [50, с. 45]; «запах по хаті щастям плив, / недавно ще стояли копи, / а нині ранок з хлібом жив» [50, с. 49]. У наведених комбінаціях поширених метафор і порівнянь чи антитез читається, що поетична компонента дається взнаки, що й логічно, оскільки маємо справу з авторським твором.

Інша стратегія використання фольклорних елементів у ліро-епосі про Великий голод – контекстуальна адаптація усної словесності. Митці художньо модифікували народні джерела так, щоб вони увиразнювали атмосферу оповіді, набували нових, гостро актуальних у рамках описуваного періоду сенсів.

Самобутній підхід у цьому плані демонструє поема Л. Бенедишин «Червоне пекло». В одній зі структурних частин тексту мисткиня художньо переосмислила дитячу закличку «Іди, іди, дощику» у «Плач української Мадонни». Грайлива, весела мелодія, пропущена крізь призму світосприйняття нещасної матері, яка не розуміє, чим далі годувати малечу, стала голосінням за

їжею та достатком. У народному творі співається: «Іди, іди, дощику, / Зварю тобі борщику / В полив'янім горщику» [32, с. 137]. А бідолашна господиня промовляє: «Іди, іди, дощику, / зварю тобі борщику / з сліз і лободи» [7].

Аналізований уривок використовує традиційні конструкції ляментації. Подібно до того, як розбиті горем родичі звертаються до померлого, актуалізують світлі моменти зі спільного життя, пригадують, що недавно ж порався по господарству, ходив, снідав, відпочивав тощо, а зараз його вже нема, так і жінка говорить із дощем, ділиться з ним спогадами про те, де стояла їжа, як парувала ароматом, одначе нині повсюди розруха: «Пам'ятаєш, дощику, / як на страву в горщику / дмухав вітерець? / …Вже поля – тернинками – чорними обжинками. / Смерть – тепер тут жнець» [7]. Особливу увагу привертає графічно виражена багатокрапкою апосіопеза, влучно вжита між описами подій «до» і «після». Вона ніби окреслює страшну прірву між ситою минувшиною і голодним теперішнім, котру не охарактеризувати вербально. Бо не можуть слова вичерпно донести біль матері від споглядання замучених голодом дітей. Надто ж – коли ненька розуміє, що лихо вчинене навмисне, але нічого не здатна вдіяти, тому їй залишається лише голосити від безвиході: «Скільки люду вимерло! / Душі, й ті, щось вижерло. / Кажуть – недорід. / Серпень. Серп із молотом. / Морять, морять голодом / український рід» [7].

Л. Бенедишин вдало підібрала поетичну форму для передачі творчого задуму. Голосіння виконується протяжним промовлянням – речитативом, де відсутній чіткий ритмічний малюнок. Аби досягти схожого ефекту, мисткиня послуговувалася тристопним хореєм із наростком та усіченою стопою (а в наведеному далі фрагменті – іще й із пірихієм): «Дощику із пісеньки, / дітки просять їстоньки / все тихіш… тихіш…» [7] (_́ᴗ / ᴗᴗ / _́ᴗ / ᴗ // _́ᴗ / _́ᴗ / _́ᴗ / ᴗ // _́ᴗ / _́ᴗ / _́). Із точки зору теорії віршування, текст – ніби й ізостопний, оскільки наросток не додається до загальної кількості стоп, а усічення від неї не віднімається. Утім, фактична різниця між рядками з усіченням і наростком – повноцінна стопа. Тож комбінація таких рядків за звучанням нагадує поліметризм, котрий допомагає імітувати ритмічний колорит ляментації, де

немає строго фіксованої мелодії – спостерігається вільність живого мовлення.

Сміливі мистецькі рішення на базі фольклору спостерігаються й у поемі М. Руденка «Хрест», де барвами темного гротеску зображено гірку долю Христі, яка збожеволіла від втрати дітей і чоловіка під час Голодомору.

Біль нещасної господині оприявнюється через її пройнятий незглибимою психологічною раною, страхітливий, емоційний монолог на грані нервового зриву й уже за межею адекватного світосприйняття.

Народнопоетичною основою для партії персонажа слугує весільна драма й родинно-побутова пісенність про щасливе сімейне життя. Одначе вся трагічність полягає в тому, що у Христі вже немає родини. Найдорожчих для неї людей знищив голод. Але внутрішнє її єство не може відпустити ситуацію – настільки нестерпним видається тягар вдовиної одинокості на тлі історичної катастрофи і крає серце тотальне знищення нації, що жінка не витримує, а тому розмовляє з померлим судженим, розповідає про те, як добре вона, старанна дружина, піклується про чоловіка, як гарно їм жити разом.

В усній словесності мотив сімейної злагоди через частування, коли чуйна, працьовита господиня встає на зорі та намагається догодити смачним сніданком господарю, який віддано трудиться в полі, в лісі, на току тощо, не пропиває гроші в шинку, цінує кохану, транслював еталон подружнього життя. Для прикладу, рядки з родинно-побутової пісні: «Коло мене втіхонька – не біда! // Я милому догоджу, догоджу, / Борщику й каші наварю, наварю! / А в макітру пирогів, пирогів – / Щоб мій милий тільки їв, тільки їв!» [35, с. 329]. У весільних піснях аналогічна модель стосунків актуалізувалася в жартівливих перепалках, зокрема під час понеділкування. Хтось із гостей міг іронічно зауважити молодій: «Ой Тетяно, Тетяно, / В тебе в хаті погано» [16, с. 270]. А вона й відказувала, акцентуючи: «Ой брешеш ти, Дороше, / В мене в хаті хороше. / Рибку варила, та й не шумувала, / Хлопців любила, та й не шанувала» [16, с. 270–271]. І далі звертала увагу на молодого: «Буду варити, буду шумувати, / Буду любити, буду шанувати» [16, с. 271].

Проте у М. Руденка родинна ідилія в умовах Голодомору

трансформувалась у кривавий ритуал на межі божевілля. Бідолашна Христя вибігає на ґанок із несамовитим наспівом для мертвого господаря: «А я діточок побила, / До схід сонця поварила, / Трактористу молодцю / Наробила холодцю. // Їж, Іване! Пий, Іване! / Хай коханнячко не в'яне … Їж, коханий, не барися, / Виплюнь пальчики Орисі» [113, с. 17]. На мить її забитий горем розум повертається в реальність. І тоді у страхітливому мотиві з'являються жалібні нотки голосіння за сім'єю: «Ти ж казав: якби сама… / Подивись, дітей нема … Від синів та від дочок / Тільки жменька кісточок» [113, с. 17–18]. Але потім нестерпний ментальний біль і голодні муки знову затьмарюють розсудок – і жінка продовжує «частування» на кривавому бенкеті. У весільній драмі, зокрема під час вечері в хаті молодого, дружки співають: «Їжте, буяри, їжте / Та в долоні ріжте» [101, с. 130]. А нещасна Христя конвульсивно кричить: «Пийте, їжте! Пийте, їжте! / Хто упав, того доріжте» [113, с. 21].

Так у творі втілюється експресіоністична дезінтеграція дійсності в межових станах, дотичних до танатоцентричних первнів. До речі, зображально-виражальний інструментарій теж характерний. Помітне нанизування важких, контрастних образів, активно використовуються звертання, спонукання, словесна канва просякнута «оголеними» емоційними сплесками, тільки не неоромантичними «ins blaue», а скаженими, хаотичними, деструктивними, сповненими жаги до самознищення, ненависті до існування.

Гротескна атмосфера у «Хресті» гіперболізується ще й постановочним весіллям у тому ж викошеному голодом селі. Для цього з-під Курська туди привозять одягнених у пишні народні костюми людей, їжу, новенькі предмети побуту, камери, режисера. Розігрується сцена прибуття поїзду молодого до хати нареченої з подальшим частуванням. Майбутня дружина виносить пироги дорогим гостям. Всі сідають за стіл, де вже красуються «горілка, сало, огірки» [113, с. 18]. І лунає радісний весільний мотив: «Грай, музико, грай, / Не житуха – рай. / Хай горілка, як водиця, / Ллється через край» [113, с. 19].

От тільки колорит пісні не зовсім український, бо не властиве нашій весільній словесності вживання форм із суфіксом -ух- із семантикою згрубілості

чи зневажливості, котрі натомість продуктивні в тюремному жаргоні.

Весілля завжди вважалося одним із центральних обрядів переходу на новий етап життя. А тому й вербальний супровід такої події мав програмувати позитивні ефекти: легкість, радість, повагу, чистоту тощо. І не дивно, що коли оглянути суфіксальні відіменникові деривати на позначення осіб в українській весільній драмі, то дуже часто вони відзначаються пестливим відтінком: «Вийшов Палазин батенько, / Вийшов за воротечка, / Глянув оченьками, сплеснув рученьками» [16, с. 403]; «Татарин братік, татарин, / Продав сестрицю за таляр. / За золотую стрілочку / Свою сестрицю дівочку» [16, с. 404].

То й даремно приїжджі курщани стараються використовувати традиційні формули із закликами до музик і порівняльними дескрипціями щедрого частування. Вони просто не відчувають, що створюють лише поверхневий антураж українськості. Реальний учасник обрядового дійства одразу б зрозумів, що там насправді відбувається. Як влучно зауважено: «Не личаки на мужикові, / А добрі чоботи юхтові / Ще й вишиваночка нова. / Ось тільки мова… / Може, й мові / Оці судилися дива?» [113, с. 19].

«Гуляння серед чуми» виразно контрастує із загальним станом села. Навкруги «вітер віє-повіва, / Жене сухий курай» [113, с. 14], «гайвороння крик» [113, с. 13], «стежку до криниці / Вкрив густий пирій» [113, с. 15], а на весіллі: «… что ты, батя … Посуду гости бьют к добру» [113, с. 20]. У народній міфології ці образи протиставлені. Адже перекотиполе – то символ сирітства й лихої долі [див. : 129, с. 69], ворон – смерть і пустка [див. : 115, с. 45], забур’яніла стежка – відсутність господарів, забуття [див. : 45, с. 167]. І на фоні такого раптом виринає дзвінка радість застілля. Виходить когнітивний дисонанс. Надто ж – коли йдеться про трагедію 1932–1933 рр.

На шум прибігає божевільна Христя. Гості виспівують про партію і молодих, а отруєна горем жінка продовжує конвульсивно кричати про кривавий бенкет: «Пийте, їжте! Пийте, їжте! / Хто упав, того доріжте» [113, с. 21]. І знову на момент до неї повертається ясність розуму – і серед весілля роздається похоронне голосіння: «Від синів та від дочок / Тільки жменька кісточок» [113,

с. 21]. Вимальовується напружена, зловісна атмосфера геноциду.

У деяких поемах простежується структурно-тематична подібність до зразків усної словесності.

Скажімо, у творі Н. Виноградської «Голодомор» помітні обриси соціально-побутових пісень заробітчанської тематики у сценах, де показуються складнощі життя знеможеної викликами скрутних часів жінки, у якої чоловік полишив домівку для здобуття засобів на існування сім'ї в іншій місцевості.

Поема містить і формулу для опису від'їзду господаря, і традиційний епізод бідування родини опісля, коли немає «сильної руки» для захисту від чиновницьких утисків: «Чоловік поїхав / У краї далекі / Поміняти речі / На якийсь наїж. // У льоху сховала / Зерняток півглека – / Перерили землю / І знайшли… Грабіж!» [17]. У чумацьких піснях читаємо: «Та поїхав чумак у дорогу, / Та покинув три колоси в стозі … Ой як мені не тужити, / Що вже ж мені повік не пожити» [141, с. 65]; «Поїхав чумак в дорогу, / А чумачку лишив вдома: / Ані солі одробинки, / Ані хліба окришинки, / А в колисці дві дитинки» [141, с. 74]. Схожий уривок трапляється в робітничих піснях, у сценах дескрипції дівочого суму за хлопцем, який змушений день і ніч працювати на виробництві, щоб прогодувати сім'ю: «Милий милу покидає … Плаче мила слізоньками … Десь мій милий на роботі / Та у сахарнім заводі» [87, с. 486].

Можливо, з інтенцією, але радше завдяки інтуїтивному художньому чуттю авторці навіть вдалось «упіймати» характерну для заробітчанського циклу літоту в описах голодного життя господині, коли чоловік вирушив чумакувати. У народнопоетичному творі співається: «Та покинув три колоси в стозі. / Первий колос – дітей годувати» [141, с. 65]. І дуже подібна, тільки наближена до реалій 1932–1933 рр., образність у Н. Виноградської: «Декілька зерняток / У голодну пору / Врятували б діток» [17]. В обох випадках кількість їжі художньо применшується, бо, звісно ж, колоска, де якраз кілька зернин, не вистачить навіть для мінімального харчування, але це культивує в реципієнта співчуття до розбитої горем жінки, гіперболізує атмосферу безнадії.

Мотив розлуки чоловіка з родиною через необхідність від'їзду, щоб

здобути засоби на існування, трапляється і в поемі І. Кірімова «Біль». Одначе там акцент більше падає на господаря, одного з протагоністів – Федора. Після виснажливих роздумів про катастрофічне становище сім'ї на фоні голоду персонаж робить вольовий ривок і йде з дому шукати роботу в місті: «А що серед зими робити, / коли корівку і коней / забрали … У хаті лиш картоплі купка, / як же дожити до тепла? / Частіш не випалена грубка, / та холод біга, як мітла» [50, с. 46–47]. Для порівняння: міркування героїв емігрантських пісень про те, чому вони покинули домівку: «… тяжче стало жити, / Бо ми мусіли обоє на панів робити. // А і став я та й думати, що маю робити, / Може, піду до Канади, краще стане жити» [13, с. 42–43].

У народних уявленнях тяжка праця оддалік рідної оселі часто виявляється непродуктивною, забирає всі сили й несе сльози, адже з наймитів зазвичай прагнули вичавити побільше, аби отримати максимум за мінімальних трудових витрат; а ті ж чумаки хоч і не батракували, але й не завжди вигідно продавали товар, ставали жертвами дорожніх розбійників, негод, хвороб тощо.

Поеми «Біль» і «Голодомор» також віддзеркалюють цей аспект соціальних відносин, щоправда, вектор авторської уваги зміщується із класового протистояння в площину геноциду. Наратор Н. Виноградської повістує: «Сизим літнім ранком / Чоловік до хати / Не прийшов – приплівся / На хитких ногах. // Він приніс в торбині / Хліба дві буханки, / Вісім картоплинок / І один киях» [17]. А Федору із твору І. Кірімова хоч і вдається непосильним трудом заробити на хлібину для родини, але від недоїдання й виснажливої праці персонаж помирає: «Вона [дружина] ж не знала … Федір із голоду та втрати / Навіки зліг під чужий тин» [50, с. 49]. До речі, останній рядок із наведеного уривка нагадує формулу для опису смерті заробітчанина, який не повернувся з дороги, у чумацьких та емігрантських піснях: «Як зацвіте ожина, / То заплаче дружина … мого мужа голова / В чужім краї полягла» [141, с. 268]; «Ревнули воли у новім ярмі, / Поховали чумаченька в чужій стороні» [141, с. 190].

Але контекст ситуацій у народній поезії та ліро-епосі про Голодомор відрізняється. Соціально-побутова пісня часто мала на меті вберегти людину від

необдуманого вчинку, продемонструвати досвід попередників, котрий був, зокрема, й негативним. Скажімо, у героїв емігрантського циклу ілюзії про нібито великі гроші в західному світі болісно розбиваються тотальною байдужістю на чужині, недбальством роботодавців і бажанням американських, канадських чи європейських магнатів скористатися роботящістю й щиросердністю українця, аби нажитися на ньому й не заплатити, як годиться. Тому народна словесність застерігає, що краще бути на своїй землі: «Ні роботи, ні крейцара, каліков зостався … Так походить кожний блудник, хто край залишає, / Хто за нашу землю рідну прудко забуває» [87, с. 442].

У творах про події 1932–1933 рр. ситуація вже інша. Колективізація зумовила передачу селянського добра в колгоспи. Відтоді всі стали наймитами. Соціальне розшарування за матеріальним добробутом ніби й зникло, оскільки майно стало винятково «державним», «власністю народу», але чи означало це викорінення класової боротьби, рівність усіх трудящих, за котру виступали комуністи? Ні, бо сформувалася нова суспільна диференціація: політична еліта, її прибічники, нейтралісти й вороги народу, куди було зручно записувати всіх, хто насмілився продемонструвати, що готовий жити власним розумом, а не покладатися на гасла системи й вигадки про безхмарне, переможне майбутнє.

Влада, колишні свої, а нині – партійці, опинилася в позиції пана, який знущається з українця для досягнення особистих, часто низьких, облудних інтересів. Тож у творах про події 1932–1933 рр. від соціальної несправедливості страждають і ті, хто залишився працювати на колись своїй, а зараз – колгоспній землі. Для прикладу, Федóра, дружина Фéдора, із поеми І. Кірімова «Біль» отримує мізерну продуктову компенсацію за роботу в рідному селі протягом голодних років, хоча раніше аналогічні зусилля принесли б достаток: «Федóра, як і всі, робила, / старалась в полі день у день, / і за півроку заробила / два пуди і ще кілька жмень» [50, с. 48–49]. Подібні мотиви поширені в голодомороцентричних співанках: «Як мав землю я свою, / Стрівав в полі я зорю, / Нині … Чи роби, чи сиди – / соз не дасть тобі їди» [33, с. 9]; «Проробив дванадцять день, / Записало трудодень» [33, с. 9]; «Ціле літечко робила, / Кіло

гречки заробила» [33, с. 9].

Недаремно Юрій Клен у «Проклятих роках» описує ненажерних можновладців такою алюзією на казкову прозу: «З казок ми знаємо, що тільки гад / Завжди бував столикий і сторукий, / Бо сам не мав лиця; і смрадний чад / Від нього йшов. Він брав людей на муки … Але являвся витязь срібнолукий, / І враз – межи очі, в казан чола / Влучала змія пущена стріла» [14, с. 12].

Тогочасні чиновники побоювалася, що муки бідування народу можуть призвести до бунтів. Тож усіх незгодних, а часто – і просто потенційно неблагонадійних громадян, представників раніше заможного селянства, яким було що втрачати й за чим горювати, завчасно, для профілактики соціальних настроїв розстрілювали або відправляли на заслання.

Означена тематика знайшла відображення у фольклороподібних образах і конструкціях поем І. Качуровського «Село» і Г. Жученка «Моя доба».

Слід одразу зауважити, що витоки цих художніх елементів простежуються лише гіпотетично. Поверхнево спорідненість може здаватися імовірною. Як-от у сценах насильницької депортації: «У хату ринула притьмом орава … Ячали мати й сестри … я лиш міг узяти / Те, що було на плечах і ногах» [38]; «Тоді, як нас вивозили з села, / Понапихали на вози й ґринджола … Неначе звірина на нас напали, / Пороззували валенці й чобіття … А потім гнали всіх до полустанку» [48, с. 30]. Образи нагадують повстанські пісні: «Катів багато вже прийшло. / І обступили рідні хати … І приказали начальники / Зібратись за дві години … привезли нас до Іваня» [76, с. 37]. Чи ось, із «Моєї доби», – епізод прощання з Батьківщиною в потязі, який везе людей на висилку: «– Прощай навіки, рідна Україно! – / Хтось молитовним голосом пророк» [38]. І майже аналогічні формули з тюремної (каторжанської) лірики: «Прощай, село … Прощай, Україно» [76, с. 10]; «… коханий Львів, / Прощай …» [128]. Або ж із повстанських пісень, де описуються останні слова відважців: «Прощайте ви, ліси зелені … рідні поля» [76, с. 29]; «Прощай, ненько-Україно» [76, с. 33].

Такі ж художні властивості характерні й дескрипціям бунтів, світоглядних орієнтирів і геройської смерті сміливців, ладних віддати життя за волю від

катів: «Повстала честь і люд не плазував, / Бо ж не однаково, коли вмирати, – / На полі бою чи в покорі хати. // Помреш хоробро в гідному бою – / Твоя достойна слава не загине»; «Максим, свідомий хижої розправи, / Хоробро бився в довгому бою – / Упав, підкошений, на рідні трави, / Проливши кров розгнівану свою» [38]; «Тим хуторянам випала тюрма … Бо це найвища кара справедлива, / Бо над покору – злочину нема … Смерть усім … Які в своєму серці погасили / Дух непокори, бунту, м'ятежу!..» [48, с. 53]. Варто лише порівняти з повстанськими мотивами, щоб помітити схожість принаймні на рівні цінностей і образів: «Не страшна нам у лютім бою смерть. / Бій приносить славу, волю, честь» [76, с. 76]; «Лежить не від нині повстанець убитий … А кров де розлялась, зросте мурава, / Та слава не згине, повстанчая слава» [76, с. 101]; «А як приїхав на поле бою … Попала куля стрільцеві в груди … Потекла кровиця з його серденька / І закрасила всю траву» [76, с. 101]. В обох випадках простежується єдиний слід колективної пам'яті й літературної традиції, підкреслений М. Богдановою в статті про пісні опору: «… шлях повстанця подано через традиційні уявлення про свідомий вибір, виконання честі й обов'язку, а шлях боротьби – освячений Богом…» [10, с. 10].

«Моя доба» Яра Славутича була написана на базі автобіографічного матеріалу, а в основу «Села» І. Качуровського лягли спогади його земляків із Ніженщини. У процесі художньої трансформації екзистенційних твірних у креативну похідну – текст – теоретично могли додатися аспекти історичного фольклору повстанської тематики. Оскільки Г. Жученко служив в УПА і знав ті пісні. Структурно й ідейно, за патетикою, його поема фрагментами близька до них. Як і «Село» І. Качуровського.

Але насправді, таке спостереження релевантне не лише для паралелей із повстанською поезією. Сюжетна схема «раптова облава → вимога покинути дім без необхідних речей → дорога до станції → прощання з Україною → переправка на чужину → тяготи життя в Сибірі» властива багатьом творам про репресії міжвоєнного двадцятиріччя XX ст., бо описувані події не унікальні. На жаль, висилка була типовим явищем, відбувалася за подібними сценаріями, а

тому схожі образи і структури трапляються в різних текстах.

Окреслене підводить нас, по-перше, до важливого питання про морфологію наративу. За Р. Бартом, «повістування складається винятково з функцій» [159, с. 244] і «може визначатися як комбінація одиниць, належних до певних … класів» [159, с. 244]. У зв'язку із цим, оповіді про споріднені ситуації характеризуються типовими наборами наративних конструкцій, що довели зарубіжні формалісти на прикладі аналізу фольклорного жанру чарівної казки. Такі комбінації елементів витікають із патернів реагування та оцінки подієвого потоку, які, у свою чергу, диктуються позасвідомими первнями.

Геноцид через голод і масові висилки, безумовно, є глибокою національною травмою, а вона, подібно до персонального ментального рубця, існує в позасвідомому домені, у т. зв. соціальному (за Е. Фроммом [див. : 184, с. 60]) або історичному (за К. Матобою [див. : 221, с. 418–419]) несвідомому, а отже, прагне до вираження. Іноді – через особистість, бо як писав М. Грушевський, «індивідуум уміє знайти влучну, то значить артистичну, форму колективному настроєві» [26, с. 22–23]. Іноді – через певні цінності, особливості патернів поведінки, побутування фольклорних феноменів.

На цьому рівні різниця між літературною і народною творчістю зводиться до наявності автора й відсутності варіантів. За С. Мишаничем, маємо справу з персональними історіями, меморатами, які «стають художньою творчістю, розрахованою на суспільне визнання» [79, с. 436]. А як зауважувала Л. Давидюк, «життєві історії … реалізовані комунікативно … фольклоризуються [коли в них містяться] найбільш емоційно виразні ситуації, проте не унікальні у своїй одиничності, а навпаки – типові в повторюваності з різними суб'єктами. Це спогади, у яких вже узагальнюються певні закономірності дійсності» [29, с. 17]. Не дарма Т. Конончук відмічала типологічну схожість поеми І. Качуровського «Село» і зразків усної словесності: «… ці тексти-документи є фактично народним оповіданням про фантасмагоричну українську дійсність…» [58, с. 144].

Сказане буде справедливим і для решти розглянутих типових повістувань,

за винятком виразних авторських рішень. Адже Голодомор уже є «чорною сторінкою» в національній пам'яті українства, і більш-менш усталені наративи резонуватимуть із нею незалежно від свого походження.

Насамкінець розглянемо «Думу про голод» Є. Мовчана, де помітні кілька способів імплементації народнопоетичної основи.

Твір, складений у кращих традиціях поетики відповідного фольклорного жанру, відкривається заспівом, де стисло описано основну колізію: «Послухайте, добрі люди, / Від краю до краю – / Як жилося і живеться, / Про все вам згадаю» [33, с. 17]. Сюжету властива хронікальна послідовність подій, а основна пружина, відповідно до специфіки жанру, зводиться до протистояння добра і зла – народу й більшовицької партії. На формальному рівні трапляються синонімічні пари-асиндетони, багато синтаксичного паралелізму, живомовних конструкцій та й, загалом, простору для імпровізації, що для думи важливо. Єдиний чинник обмеження, що не зовсім вписується в парадигму речитативного співу, – сталість віршового розміру (чотиристопний хорей) і римування (перехресне й паралельне, хоча рими здебільшого стерті, морфологічні, типово фольклорні): «В тридцять третьому году / Іли люди лободу» [33, с. 18] (_́ᴗ / _́ᴗ / ᴗᴗ / _́ // _́ᴗ / _́ᴗ / ᴗᴗ / _́).

Зважаючи на поетикальну природу аналізованого тексту, може виникнути враження, ніби слід класифікувати його як фольклорний. В О. Вертія читаємо: «… Є. Мовчан знав і "Пісню про продподаток", яка, очевидно, й послужила … імпульсом у роботі над власним твором, що у фольклорі – звичайне явище» [34, с. 54]. І. Бугаєвич писав: «Серед фольклору про голодомор 1932–1933 років ця дума посіла важливе місце…» [33, с. 17]. Вважаємо, тут потрібна обережність у термінології. Все-таки «Дума про голод» – авторське художнє слово, хоч і написане з використанням гіпотетично народнопоетичних джерел.

Істотну частину її становлять фрагменти з, очевидно, фольклорної «Пісні про продподаток». З архівних документів, які наводив О. Вертій [див. : 34, с. 53–60], зрозуміло, що цей текст зафіксовано 1926 р. у виконанні кобзаря І. Ляшенка. Присвячений він подіям голоду 1921–1923 рр., коли продрозкладку

замінили, здавалося б, більш лояльним продподатком, але фактично було інше: «… у листопаді 1921 р. у вже вражених посухою південних українських степах … запровадили старі, примусові, директивно-планові, далеко не “непівські” методи роботи, які були нищівними для економіки й антигуманними, згубними, жорстокими до людей» [36, с. 52]. Тому в «Пісні про продподаток» співається про В. Леніна: «Він приказу отдає, продналог давайти. / Беріть де хочети хоч з під нігть колупайти» [34, с. 56]. А народ йому й відповідає: «А з чого ж ми почерпнем на ті продналоги. / Хіба підем грабувати край битої дороги» [34, с. 56]. Для порівняння – рядки з «Думи про голод» (але вже про Й. Сталіна): «Він укази іздає: / – Продналог давайте, / Де хочете, там беріть, / Хоч з нігтів колупайте» [33, с. 18]. І реакція людей: «Відкіль же ми почерпнем / На ці продналоги, / Хіба вийдем грабувати / При биту дорогу» [33, с. 16].

Є. Мовчан адаптував «Пісню про продподаток» під контекст Голодомору 1932–1933 рр., бо відчув паралелі між підступними планами чиновників скорити народ голодним бідуванням і страхом. У процесі обробки першоджерела додалася сюжетна компонента, зачин, кінцівка, окремі елементи вербальної думової поетики. Можливо, деякі фрагменти були запозичені з голодомороцентричних співанок (однак чи передувало їх виникнення твору кобзаря – на сьогодні питання відкрите). Це – класичний приклад фольклоризму, коли усна словесність використовується в літературі.

Інша справа – твердження про наявність кількох варіантів «Думи про голод» як свідчення запуску процесу її усної трансляції. Тут, очевидно, є раціональне зерно. Бо Є. Мовчан зазначав, що текст був популярний серед кобзарів і неодноразово виконувався в селянському колі, коли було зрозуміло, що співця не видадуть партійцям [див. : 34, с. 54; 33, с. 16]. Думи ж дійсно виходили зі співецького середовища й у процесі передачі фольклоризувалися, набували варіативності, імперсональності тощо. О. Вертій акцентував: «… варіанти “Думи про голод”, записані І. Бугаєвичем та О. Ющенком, мають свої відмінності, а Г. Міняйло говорить і про факт канібалізму в ще одному її варіанті» [34, с. 53]. Хоча якщо судити на основі наявних записів цього твору, то

варіант 2003 р. у виконанні В. Луценко із с. Межиріч [див. : 91, с. 204–205] не відрізняється від оригінальної версії митця [пор. : 33, с. 17–18].

Тому раціональним буде відмітити, що «Дума про голод» відзначається найпотужнішим фольклорним струменем у досліджуваній жанрово-тематичній групі, але не є суто фольклорним феноменом. Правильно міркували науковці, коли застосовували формулювання на зразок: «твір, вочевидь, написаний уже після голоду» [42, с. 112] (Л. Іваннікова) або «у “Думі про голод” Єгор Мовчан так зобразив … сталінських попихачів» [24, с. 257] (Т. Григоренко). Та й І. Бугаєвич нерідко послуговувався фразами: «Є. Мовчан … активно працював над текстом твору, удосконалював його» [34, с. 53]. Основний фокус – вказівка на індивідуальність, тоді як у народній словесності креатор – колектив.

Це не свідчить про слабкість художнього слова визначного українського співця, натомість окреслює мистецьку специфіку літературного явища.

Узагальнюючи сказане, зауважимо: розгляд подій міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. крізь призму усної традиції допомагає показати широкий спектр взаємозв’язків різних часових зрізів і соціальних площин, центром перетину яких виступає національне лихо українства. Найвиразніше означена закономірність помітна там, де використовується контекстуальна адаптація фольклорного матеріалу до реалій 1932–1933 рр., оскільки концепція трагедії в таких випадках поглиблюється в різних вимірах народного буття. Це – своєрідний портал у вимір колективного несвідомого нації, де криються механізми рецепції та реакції на травматичні події. Схоже функційне навантаження мають і фольклорні інтертекстуалії, хоча вони відзначаються більш поверхневою природою, тому працюють на рівні реляцій між сенсами й образами в індивідуальній свідомості. А от авторські стилізації під усну словесність розраховані вже на інший ефект, адже демонструють, що попри всі труднощі, неперервність культурної традиції збереглася, хоч її намагалися викорінити. Вироблені віками формальні конструкції ефективні й для осмислення Голодомору. Рефлексія над національною травмою триває.

РОЗДІЛ 3
ДИФУЗНІ ПАРАМЕТРИ ЛІРО-ЕПОСУ ПРО РЕАЛІЇ 1932–1933 РР.

3.1 Ідейно-тематичні вектори зображення Великого голоду

Досліджувана жанрово-тематична група творів демонструє два основні типи розгортання художніх світів у межах оприявної фази, пов'язаних зі специфікою авторського моделювання міжвоєнної катастрофи ХХ ст.

«Дума про голод» Є. Мовчана й поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер», М. Руденка «Хрест», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло» центровані довкола трагедії геноциду та мистецьки експлорують її на рівні персонального й колективного досвіду.

На відміну від них, у поемах Юрія Клена «Прокляті роки», Яра Славутича «Моя доба», І. Качуровського «Село», Ю. Тарнавського «У РА НА», Н. Баклай «Лубни» Великий голод виступає не змістовим осердям, а одним із жорстоких тоталітарних випробувань на шляху до національного визволення, «стратою», утвореним «седиментацією» персональних і колективних здобутків і травм шаром сенсів у ширшому тематичному зрізі.

У зв'язку із цим, за ідейно-тематичним принципом, усі названі твори можна класифікувати як голодомороцентричні та голодомороседиментарні.

Голодомороцентричні тексти експонують геноцид на рівні макротеми.

У центрі уваги переважно змальовується глибоко персоналізована сімейна трагедія: самогубство батька в поемі О. Мусієнка «Про що шептав вітер», смерть найближчих родичів у «Хресті» М. Руденка, розлука з коханим і загибель чоловіка в «Болі» І. Кірімова, викорінення роду в «Голодоморі» Н. Виноградської. Бо основний замисел полягає в тому, щоб розкрити горе всієї нації крізь призму втрати найдорожчого в людському житті. Для пересічного українця І п. ХХ ст. це, безперечно, родина й дотичні до неї аспекти: господарювання в домівці, старанна праця на землі, відданість традиціям предків. Тож ці тексти являють собою історію в обличчях, де співчутливо обсервується, як події 30-х рр. ХХ ст. ламають долі конкретних особистостей,

що культивує потужний трагічний і гуманістичний пафос, а також ефект катарсису.

Родинна колізія в таких поемах не зводиться до приватного епізоду чи сентиментальної біографічної деталі. Вона виконує функцію основного художнього каналу, через який травма великої історії входить у простір щоденного людського існування. Саме тому події набувають не лише глибоко психологічного, а й націософського звучання. Родина постає мікромоделлю України, а її руйнування – знаком насильницького втручання тоталітарної системи в найглибші структури народного буття. Через це голодомороцентричні тексти тяжіють до персоніфікації болю: національна трагедія не проголошується абстрактно, а проживається у відчуттях, голосі, жесті, погляді, побутовій деталі тощо.

Твори «Дума про голод» і «Червоне пекло» на фоні зазначеного виглядають контрастно, адже тяжіють до іншого ідейного полюса. Вони більше орієнтовані на узагальнення, не називають імен і не культивують емоційної прив’язаності до окремих постатей.

Характер послаблення індивідуалізації у них різний. У Є. Мовчана персональне розчиняється в колективному свідченні, де окремий голос набуває значення народного речника. Л. Бенедишин, навпаки, фрагментує індивідуальну історію на ракурси й ситуативні голоси, що в ході прочитання зливаються воєдино. Але ефект в обох випадках продукується схожий. Тексти демонструють деградацію соціальних інститутів, викликану архітекторами тоталітарного режиму для пригнічення волі свободолюбивого народу. Фатум нещасної особистості в них постає на перепутті суспільного лиха, коли спроєктовані обставини спонукають індивідів завдавати болю сусідам і односельцям, бодай і не навмисно, а від безвиході. Все це продукує ту ж атмосферу трагізму й гуманістичного співчуття, що й у решті голодомороцентричних поем, проте резонує вона на іншій частоті.

Головною причиною різниці ідейно-тематичних ядер у межах однієї групи текстів слугує специфіка взаємодії біографічних та естетичних чинників,

під упливом яких сформувалися креативні імпринти. Зокрема, важливим фактором слугує характер сублімованої в мистецьке слово ментальної травми.

Щемливі родинні колізії Н. Виноградської, І. Кірімова, О. Мусієнка й М. Руденка базуються на сімейних викликах, із якими вони мали справу особисто в 1932–1933 рр. або про які чули від близьких людей.

«В основу поеми “Голодомор” [Н. Виноградської] … було покладено спогади матері авторки – Марії Єгорівни Манько, яка пережила Голодомор на рідній Сумщині. Сама поема містить відповідну присвяту…» [6, с. 184]. І. Кірімов написав «Біль» про долю своїх дідуся й бабусі. О. Мусієнко та його рідні зіткнулися з Великим голодом на Київщині. А для юного М. Руденка події Голодомору стали справжнім випробуванням на витривалість, бо за часів колективізації у нього загинув батько, а беззахисній матері довелося віддати худобу в колгосп. Тож у трагічні 1932–1933 рр. сім’я виживала з останніх сил. У збірці «Оновлення» він писав про те, що доводилося їсти рослини та комах, аби втамувати голод: «В голодний рік, приречені, / У смерті на межі / Ковтали ми напечені / З … суцвіть коржі. // Тяглись руками кволими, / Бо душу голод мне. / З’їдали вкупі з бджолами / Суцвіття запашне» [112, с. 179].

Як наслідок, експансія креативних імпринтів текстів протікала через просякнуту суб’єктивними переживаннями розповідь, де індивідуальне уособлює національне. Зокрема, Н. Виноградська й І. Кірімов намагаються вивищити страдницьку екзистенцію своїх персонажів, аби акцентувати увагу на незборимості нації крізь призму історій своїх родів. Це вже не знеособлено-узагальнений мотив уславлення стійкості й моральності простого українця міжвоєнного двадцятиріччя, а щемливий сімейний наратив. Митці з дитинства знали про жахи 1932–1933 рр., вклонялися перед незламністю родичів, завдяки якій прийдешні покоління змогли побачити світ у незалежній державі. І в зрілому віці в них постала органічна потреба повідати про героїчних предків. Так, наприклад, у поемах «Біль» і «Голодомор» виникли образи сильних духом жінок – Федори й Олени, – котрі зіткнулися з випробуваннями Великого голоду й вистояли заради майбутнього.

Подібні образи мужніх страждальців у ліро-епічних творах про Великий голод репрезентують той тип совісного індивіда, котрий в умовах катастрофи виявляє інтегрованість характеру, послідовність людяної позиції до оточення, яка допомагає їм зберегти внутрішню цілісність. Вона не обов'язково рятує їх фізично, але однозначно підносить в очах читача на фоні облудних чиновників, котрі декларують позитивні перспективи, а коять звірства, за що соціум їх щиро ненавидить: «Будь проклятий ти, Лазар Каганович, / І всі, хто нас тоді вбивав, як звір!» [17]. Реальна ситуація, власне, саме такою і була: «Дорослих … зібрали докупи [оповідав Іван Семоненко, 1925 р. н., с. Маяківка, Полтавська обл.]. На стіні висіло два портрети вождів … і конюх, який тоді числився в передовиках, вилами проколов портрети» [247].

Тобто тексти демонструють важливу рису колективної пам'яті: народна оцінка політичних постатей часто точніша, аніж абстрактні концепції з документів ЦК КП(б) про побудову соціалізму чи псевдонаукове виправдовування звірських законів потребами держави. Ставлення до людини як до ресурсу можна промовисто обґрунтовувати різними правовими аспектами, але, кінець-кінцем, лише пересічний громадянин, який змушений підкорятися авторитарному законодавству, виносить системі влади єдиний справедливий вирок, оскільки такий індивід живе у сконструйованій чиновниками реальності й на власному досвіді бачить її справжню подобу.

У змістовому плані схожу картину спостерігаємо й у творах-узагальненнях, де національне буття теж мислиться невіддільним від персонального. Єдина різниця – індивідуальний вимір трагедії там не актуалізується в тексті, а проходить наскрізним нульовим референтом у парі з вербалізованим типізованим досвідом колективу, що зумовлено механізмами організації сенсів, які випливають із біографічної ситуації та естетичних предиспозицій.

Щодо «Червоного пекла» Л. Бенедишин, акцентуємо: авторка народилася 1964 р. на Сокальщині (Північна Галичина), де Великого голоду не було. Відповідно, про родинну пам'ять, пошрамовану саме цією трагедією, не

йдеться. Поетеса почула про катастрофу пізніше, а на рішення написати твір, вочевидь, уплинуло пожвавлення інтересу до теми за часів президентства В. Ющенка, котрий доклав багато зусиль, аби на законодавчому рівні визнати Голодомор геноцидом (2006 р.). Тому поема Л. Бенедишин радше виглядає як маніфест національної пам'яті, де індивідуальне розчинене в громадському внаслідок наявності травматичного досвіду дистанційованого в часі спостерігача, котрий за своєю інтенсивністю слабший від ментальної травми учасника подій, що, однак, не дає підстав поєднати вторинну травматизацію із тривіалізацією зображення.

Н. Горбач влучно підмічала у статті про анімалістичну типізацію в романі В. Шпігельмана «Маус», що травма поколінь-нащадків жертв авторитаризму теж глибока: «Народжений після Голокосту, Арт усе одно … [живе] з почуттям провини за болісний досвід батьків … психологічну травму Голокосту … покоління дітей успадкувало від батьків» [22, с. 78–79]. У зв'язку із цим, «Уподібнення персонажів … [являє собою] не зниження чи спрощення репрезентації … а руйнування стереотипів нацистської ідеології, метою якої була дегуманізація жертви» [22, с. 79].

У Л. Бенедишин чітко читається саме така мистецька інтенція – показати, що за знеособленим образом куркуля стоять зламані долі господарів і господинь, малечі й старечі – «Невинних душ, що у вічність канули» [7].

Тоталітарна машина прирівняла бажання отримувати справедливу винагороду за роботу на власній землі до контрреволюційної діяльності, пригнітила стремління до гідності в людині. У транскриптах Українського науково-дослідного та освітнього центру вивчення Голодомору читаємо: «Ті прокляті роки налякали, що [Юхим Діброва, 1918 р. н., смт. Олександрівка, Кіровоградська обл.] боявся партії, як чорт ладану. Було ж таке, що на біле треба було казати чорне» [177]. Колективне горе залишило по собі глибоку колективну психотравму історичного, трансгенераційного характеру, якій, незалежно від родової належності репрезентанта нації, властиві всі ознаки культуральної рани: «високий рівень недовіри в суспільстві, песимістичний

погляд на майбутнє … емоційна переоцінка історії, політична апатія» [23, с. 23].

Поетеса тонко простежила цей аспект української свідомості: «А ми, помірно ситі й терпеливі … Лиш одвертаєм погляди цнотливі / Від спухлих ликів мучеників тих» [7]. На фоні усвідомлення масштабних віддзвуків ментального болю минувшини та засудження авторитарної системи цінностей почав формуватися наратив про важливість збереження колективної пам'яті, який міг би центруватися й довкола індивідуального начала, проте на цьому етапі зіграв свою роль операційний чинник у комбінації із вторинними смисловими нашаруваннями.

Елементи експресіонізму, неоромантизму й метамодерну в «Червоному пеклі» зовсім не виключають особистісно-орієнтований первень. Скажімо, експресіоністичні руйнівні переживання добре працюють у контексті персональних життєвих колізій. Але мисткиня, вочевидь, не маючи тісних особистих реляцій до катастрофи міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст., на тлі відчутного політичного запиту на тему й метамодерно-неоромантичного тяжіння до трансцендентності, глокалізованості, інтегрованості, екзистенційної віри й полівалентності думки, обрала більш імперсональну, піднесено-декларативну художню реалізацію. Як результат, виникла національна засторога на захист пам'яті про мученицький подвиг українства, де устремління до комплексного віддзеркалення подій знайшли вияв у мультиперспективній моделі рецепції узагальнених учасників.

Це такий спосіб художньої циркуляції травми, коли травма минувшини входить у свідомість через колективний, історичний, публічний вимір. Звідси – характерне апелювання до національного сумління, що в настільки різкій, відкритій формі не трапляється в жодному з аналізованих текстів: «Якби хоч хтось з них [із постраждалих від голоду] встав з могили, він би / Нам вклав у гени слово "геноцид"! / Мовчать святі, в руках тереблять німби, – / Їм за нащадків перед Богом – стид» [7].

У думі Є. Мовчана ідейно-тематичний вектор осмислення трагедії міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. – майже аналогічний (за винятком

декларативної тональності), а от комбінація чинників творотворення – діаметрально протилежна. У 1932–1933 рр. він кобзарював на Харківщині. І все ж в основі його художньої стратегії висвітлення Великого голоду превалює типізація, бо «Дума про голод», як було встановлено раніше, – вторинно фольклористичний твір. Народній словесності властива установка на імперсональність. У процесі трансляції текст рафінується колективом, втрачає несуттєві деталі й набуває таких властивостей, аби резонувати з думками соціальної спільності, у межах якої він функціює. Часто це призводить до стирання персональних даних, за винятком хіба що інформації про історичних дійових осіб, котрі мали вплив на зображуваний соціум. Звідси витікає тяжіння до узагальнень, коли окремі ситуації репрезентують думки, настрої та спосіб життя цілого.

Тому твір Є. Мовчана й типізує страждання українського суспільства за часів Голодомору, повістуючи про «людей», «нас» і «весь народ» [33, с. 18]. Психологічне потрясіння від подій 1932–1933 рр. наклалося на звичний для автора спосіб креації – і в спомині про наболіле, під орієнтиром на фольклорну традицію («Пісню про продподаток»), постав деіндивідуалізований потік нарації про соціальні лиха, які спіткали націю.

Кобзарський твір сконцентрувався на ключовому розчаруванні, яке жило на той час у народній душі. На початках багато людей вірили радянській владі й щиро сподівалися на успіх соціалізму, котрий мав принести рівність до змученого утисками царату суспільства: «Все плескали у долоні: / – Ми діждались таки волі, / А то було горе нам, / Що робили ми панам» [33, с. 17]. І здавалося, ніби НЕП дійсно виправдала очікування населення: «Мед-вино кружляли / Та на зібрання ходили, / В долоні плескали» [33, с. 17]. Але з початком колективізації ситуація змінилася, що передається гіркою антитетичною іронією та емоційними вигуками-розчаруваннями в рефренах. Тема протиставлення минулого й теперішнього помітна навіть на формальному рівні: у дієсловах із різними часовими параметрами: «Так робили ми панам, / Що ніколи сісти, / А тепер собі ми робим, / Що нічого їсти. / Гей, гей! – що

нічого їсти…» [33, с. 17–18].

Відповідно до поетики жанру й ідейно-тематичного вектора, «Дума про голод» насичена типізованими картинами бідування соціуму. Як і в попередніх текстах, на фоні національних мук контрастно звучать відсторонені голоси можновладців: «Продналог давайте, / Де хочете, там і беріть» [33, с. 18]. Очевидно: чиновники ніби живуть в іншому світі партійних номенклатур і вимог. Їм байдуже, скільки українців помре. Нещасний етнос поставлений перед страшним вибором: або сконати з голоду, віддавши все майно в колгосп, чи йти на грабіж, або ж – розстріл. Тож кінцівка думи сумна: «Отаке-то, добрі люди, / Зчинилося лихо – / Побив голод мужиків, / Сидіть в созі тихо. / Гей, гей! – сидіть в созі тихо» [33, с. 18].

Ритмізована оповідь, типізовані образи й прямі звертання до слухачів у Є. Мовчана виступають не лише засобами стилізації, але й надають індивідуальному досвідові автора-учасника значимості колективного голосу. Узагальнене «ми» у творі акумулює біль спільності, де персональні імена були стерті геноцидом.

Отже, для «Думи про голод» Є. Мовчана ключовим творотворчим чинником був операційний, а для «Червоного пекла» Л. Бенедишин вплив операційного і смислового начал був пропорційним.

Решта голодомороцентричних поем демонструють схожі тенденції.

Скажімо, на замисел «Хреста» М. Руденка, безперечно, вплинула неоромантична й експресіоністична естетика, яка посприяла виведенню духовної трансценденції головного героя в горнилі страждань. Однак ідейно-тематичне ядро тексту бере початок від життєвої драми митця. Адже М. Руденко сам усвідомив помилковість соціалістичної доктрини й матеріалістичного світобачення. Тож в основу твору поклав метафізичне питання про істину – історичну й онтологічну, – змусивши спантеличеного догмами авторитарної системи протагоніста пройти через серію жорстких уроків, аби з’ясувати сутність Голодомору й сенс національного буття.

Так сформувався неоромантичний образ національного подвижника,

здатного підняти «замучений, розбитий, / Мов паралітик той на роздорожжу» [136, с. 212], народ. Він – проводир, Франковий Мойсей, котрий вивищив себе та може показати шлях до піднесення іншим. Злочин геноциду викликає в нього не просто гнів, а глибоку ненависть до кривдників українства, звідки результує бунт супроти устоїв загальноприйнятої ілюзорної нормальності, адже катастрофічні події 1932–1933 рр. навіть для зачерствілої особистості становлять таку дійсність, яку справедливо заперечити антиреалістичною (романтичною) інтенцією.

Відповідно, попри потужний особистісний струмінь, у «Хресті» стикаємося не тільки із конкретною фігурою (комісаром Мироном як віддзеркаленням авторської стезі), але й із неоромантичним уособленням – символічною постаттю на шляху від дезорієнтації до з'ясування правди, в епіцентрі випробувань на здатність побачити істину крізь страх, доктрину, звичку до мовчання й тиск системи.

Для порівняння: творчі еґо поем І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло» теж постають палкими голосами з юрби, які в амбітному, емоційному запалі закликають поважати народний подвиг збереження української ідеї за часів тотального знищення, воліють зафіксувати і «транслювати в маси» пам'ять про жертв трагедії: «Зроніть сльозу за тими, хто не зріс, / Що мали зватись гордо – українці» [17]. Часто ліричні суб'єкти адресують власні міркування всій нації, прагнуть «повести за собою» реципієнтів, взяти на себе роль «драйверів суспільства»: «Не мовчимо, братове українці! / Ми ж так мовчали в пору ту тяжку» [17]. Одначе бракує їм тієї ґрунтовної трансформації, що трапилися із центральним персонажем «Хреста».

Це зумовлено статусом оповідного потоку, що результував зі смислових факторів. На відміну від М. Руденка, для митців поч. XXI ст. Голодомор постав уже як наріжний камінь національної ідеї, відгомін історичного болю, колективний наратив, котрому вони щиро емпатували, але не проживали його. Означене не свідчить на користь слабкості написаного. Тут радше потрібно констатувати існування відмінності між досвідом і почутим / прочитаним

(інформацією), що й тягне за собою різницю в рівні мистецького осмислення подій 1932–1933 рр., помітну в усіх текстах про Великий голод. Чим автор ближчий хронологічно й територіально до трагедії, тим виразніша особистісна метаморфоза лежить в основі експансії універсуму. Вона не завжди позитивна, як у випадку з комісаром Мироном із поеми «Хрест», але обов'язково несе докорінну зміну поведінки. Скажімо, одинокий батько з поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер», стикаючись із жахіттями Голодомору, втрачає ментальну рівновагу й укорочує собі вік, покидаючи дітей сам-на-сам у стражденному існуванні. Цей песимістичний вектор продиктований упливом експресіонізму в комбінації зі страхом самого письменника перед масштабами злочину 1932–1933 рр.

Оповіді, які постали зі свідчень, відмінні тим, що індивідуальна трансформація в них не настільки динамічна й зазвичай не виступає об'єктом художнього інтересу. На перший план, незалежно від комбінації факторів творогенезу, виходить подієвий потік. Зокрема, в основі поеми І. Кірімова «Біль» лежить подібне співвідношення операційних і смислових начал, що й у тексті «Про що шептав вітер», але окреслена специфіка смислового стрижня результує в інший хід актуалізації художнього світу. Зворушлива сімейна історія наклалася на устремління закарбувати подвиг поколінь у пам'яті нащадків через традиційний фольклорний інструментарій – утворився стилізований під переказ щиросердний наратив, пересипаний елементами книжної естетики, який описує молодість дідуся й бабусі автора на тлі епохи жорстоких соціальних колізій. А, наприклад, поема Н. Виноградської «Голодомор» навіяна значним сприянням смислової компоненти – родинної пам'яті та історичних джерел, – що трансформувалися під дією метамодерно-експресіоністичної естетики у стереоскопічний синтез документа, факту й опоетизованої розповіді про Великий голод, інкапсульованої у формі спогаду літньої жінки.

У голодомороседиментарних творах, які висвітлюють реалії Великого голоду на рівні субтеми, ця тенденція зберігається, проте обростає додатковими смисловими імплікаціями.

Спільним ідейним знаменником для всіх репрезентантів групи є осмислення Голодомору як апогею імперської політики гноблення в контексті різних дискурсів. У «Проклятих роках» Юрія Клена й «У РА НІ» Ю. Тарнавського ідейно-тематичну домінанту становить антиколоніальний ракурс: автори захищають постраждалих через полемічно загострене, націософськи наснажене слово. Перший твір сконцентрований на художньому дослідженні більшовицьких злочинів 1920-х – 1930-х рр., другий – фокусується довкола процесів і наслідків цілого віку тоталітарного терору на Україні. А в «Моїй добі» Яра Славутича, «Селі» І. Качуровського й «Лубнах» Н. Баклай катастрофа міжвоєнного двадцятиріччя XX ст. – частина локальної історії. Тож автори змальовують життя рідних селищ і містечок на перепуттях страшних соціальних колізій.

Тексти голодомороседиментарного циклу більш однорідні в плані художнього вираження травми.

Основна відмінність подібна до тієї, що простежується в голодомороцентричних поемах і думі: твори про малу Батьківщину, де фігурують конкретні, старанно пропрацьовані герої, більш індивідуалізовані та емоційно витончені порівняно з патріотичними знеособленими антиколоніальними маніфестами, звідки випливає різниця тональності попри спільність ідейних поривань. Бо репрезентанти першої групи психологічно деталізовані, емпатійні, сказати б, інклюзивні, а другої – тяжіють до декларативної риторики й генералізації національного досвіду, хоча всі вони пронизані гуманістичним пафосом і культивують співчуття до жертв Голодомору й відразу до кривдників народу. Перші мистецьки експлорують персональну ментальну травму, а другі – занурюються в домен колективного потрясіння. При цьому поема Н. Баклай «Лубни» за тематикою наближена до текстів про локальні масштаби реалій 1932–1933 рр., а за креативним інструментарієм і вектором зображення Великого голоду споріднена із творами-інсургентами.

Названі диференції пояснюються специфікою сполучення біографічних та

естетичних письменницьких установок.

Високий ступінь персоналізації в «Моїй добі» Яра Славутича й «Селі» І. Качуровського зумовлений комбінацією життєвого досвіду й творчого завдання, що постало перед митцями. Г. Жученко в підлітковому віці став безпосередньою жертвою політичних репресій над українством: «Нещастя звалилися на нас 1931 року … За невиконання додаткового “плану до двору”, власне за відмову прилучитися до колгоспу, нашу родину призначили на знищення, себто “на ліквідацію куркуля, як класу”» [37, с. 46]. Зрештою, як і І. Качуровський, бо за словами І. Дзюби, поема «Село» «постала із вражень і глибоких переживань, що їх зазнав автор, повернувшись 1942 року в рідне село, яке покинув підлітком, коли сім’я тікала від репресій» [48, с. 9].

Юрій Клен, Ю. Тарнавський і Н. Баклай були більш дистанційовані від трагедії просторово чи хронологічно. О. Бургґардт, рятуючись від більшовицьких переслідувань, емігрував, а інформацію про трагедію 1932–1933 рр. отримував із листування з українським підпіллям, зі свідчень постраждалих від геноциду, з публіцистики діаспори тощо. Ю. Тарнавський і Н. Баклай народилися вже після горезвісних 30-х рр. XX ст., але по-своєму співчували жертвам радянського імперіалізму й прагнули долучитися до захисту національної пам’яті, до чого їх спонукав і соціальний клімат. Ю. Тарнавський був учасником Нью-Йоркської групи, Н. Баклай – депутаткою Лубенської міської ради. Обоє присвятили свої твори Батьківщині – великій і малій відповідно – і вирішили стати словом на її оборону. Безперечно, дистанція від реалій 1932–1933 рр. позначилася на ідейно-тематичних векторах текстів через типізацію та узагальнення, певну заангажованість у політичному плані, які домінують над психологізмом. Одначе ці поеми цінні іншим. Вони являють собою сильні зразки посттравматичних рефлексій, де колективний біль слабший, що сприяє формуванню простору для осмислення причиново-наслідкових реляцій у широкому історичному контексті.

Відповідно, голодомороседиментарний ліро-епос позначений увагою до дискурсу минувшини й культури народу.

Н. Баклай, для прикладу, експонує хронологічний відтинок життя південно-західної Полтавщини тривалістю в понад 17 тис. р. Історичну канву пронизує ідея тяглості феномена українства. Авторка виводить коріння етносу з палеолітичних часів, наголошує на стійкості й витривалості співвітчизників, котрі подолали численні виклики історії, найтяжчі серед яких випали на 1920-ті – 1940-ві рр.: Голодомор, політичні репресії, радянська інтервенція, світові війни, пригнічення свободи слова, думки, дискримінація тощо. Нація витримала всі тортури з гідністю, пройшла випробування на міцність, а тому здобула право на незалежність. Тож у ліричної героїні органічно виникають устремління до осягнення історичного процесу крізь призму вистражданої трансценденції: «Із сибірів, із лісоповалів, / По кістках, по муках, по стерні, / У дротах, синцях, із-під кайданів … зборена в броні. // Ось вона – хоронена віками, / Ось вона – не схована ніде! / Засвіт вставши, втершись рушниками, / Наша ВОЛЯ, Господи, – гряде!» [5, с. 36].

Державність розглядається в «Лубнах» як дар долі за мученицьке існування, найвищий набуток народу, що документально закріплює сформований у результаті тисячоліть розвитку народу суверенний ареал і передбачає його визнання іншими країнами. Це – напрацьований подвигами пращурів національний скарб, осердя ідентичності. І перед ним текстове «Я» трепетно схиляється в глибокій пошані й замилуванні: «І будем в правій праведній руці / Тримати стяг і вірити у краще … Ми маєм хліб, а значить – не ледащі. / Ми маєм пісню, – є у нас душа, / Ота, що не забула про чар-зілля, / Ми вже не продамось за м’якиша … Бо доки Україна у нас є, / То, значить, будуть діти і онуки» [5, с. 37].

В історичний дискурс занурюються й автори голодомороцентричних творів, але там він фігурує на рівні алюзій, ремінісценцій, алегорій або чітко окреслених текстуальних імплікацій.

Скажімо, у поемі Н. Виноградської «Голодомор» прозові відступи й документальні вставки оприявнюють символічний образ пшениці, що єднає часові площини трипільців, скіфів, Київської Русі, визвольних змагань і

підрадянської України: «Пшениця є символом українського народу ще з часів трипільської культури. Під синім небом її золотистий потік створив кольори українського прапора … Грецький історик Геродот … говорить про хлібний експорт з України … в середні віки Україна стає житницею світового значення» [17]. Перед читачем вимальовується пасторальна панорама з антеїстичними домінантами національної ментальності, де зерно споконвіків вважалося ознакою благополуччя, свідченням працьовитості, запорукою світлого майбуття.

З ідилічними сценами контрастують зауваги про колективізацію та постанови компартії, які дають зрозуміти, що більшовики зруйнували засадничі принципи селянського буття, коли конфіскували запаси хліба й підпорядкували господарство жорсткій логіці планової економіки: «…українського селянина загнали в колгосп, світ втратив потужного вільного виробника хліба, який … вже не міг розпоряджатися плодами своєї праці. Він уже не міг прогодувати самого себе. Його і сім'ю його почали морити голодом» [17].

На стикові двох конфліктних бекґраундів лунає поетичний наратив про тяготи життя наших співвітчизників у 1932–1933 рр., де гуманістичне співчуття до пересічної людини поєднується з критикою авторитарних можновладців, які спричинили трагедію.

Помітно, що історичний дискурс хоч і відіграє при голодомороцентризмі важливу роль, але не постає у вигляді повноцінної художньої макрообразної сутності. Стилізовані нефікційні конструкції, фольклорні вставки, металогічні елементи і розпорошені згадки про факти національного буття сприяють тому, аби вписати Великий голод у пласт багатої української культури й підкреслити тяглість розвитку етносу. Подібні елементи в поемах історичного толку, на думку О. Проценко, «утворюють додатковий змістовий пласт, який допомагає глибше зрозуміти твір» [105, с. 214].

А в голодомороседиментарних поемах «велика історія» – невіддільна від обмеженого часовими рамками сюжету про Великий голод. Вона формує цілісний меморативний простір нації, де резонує глибока ментальна травма,

породжена не лише трагедією 1932–1933 рр., але й багатьма іншими ланками в ланцюзі імперського насилля. Як писав Д. Шалдій: «… коли оглянемось назад, то побачимо ввесь жах нечуваних у світі злочинів, які діються в Україні більше ніж 300 років…» [142, с. 685]. Катастрофа міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. в такому контексті – лише один зі слоїв седименту колективної пам'яті (тому твори номінуємо «голодомороседиментарними»), що інкорпорується в масштабніший патерн перебігу подій, а не виступає в ролі системоконструктивної основи для орієнтирів національної свідомості.

Це не означає, що Великий голод відсувається на периферію або його значення применшується, натомість маємо можливість простежити приховану логіку авторитарного пригнічення особистості: влада не просто карає людину, а демонтує її належність до світу – родову, локальну, мовну, господарську, духовну тощо: «розділяй і володарюй» – зовнішньополітичний девіз Римської імперії, котрим послуговуються всі, хто прагне підкорити інший народ. Бо фізичне знищення не завжди є кінцевою метою поневолювачів, як у випадку із хворобливими гітлерівськими антисемітськими концепціями. Найчастіше завоювання пов'язане з контролем ресурсів. І тут замало просто викорінити етнос. Потрібна потужна пропагандистська машина, котра переконає людину, що, підтримуючи режим, вона захищає своє, хоча насправді лише покірно виконує волю авторів системи, де право на заперечення апріорі відсутнє. Незгодні будуть усунуті, аби попередити можливі протести.

Саме така доля спіткала селян, які могли прогодувати себе без колгоспу й опиралися колективізації. Для авторитарної системи економічна самостійність, вільність думки й незалежність від стереотипів оточення (котрі теж часто нав'язані владними елітами) – найстрашніші вороги. Відповідно, у голодомороседиментарних творах геноцид становить не лише «тему в темі», але й важливий смисловий комплекс, що оприявнює структуру колоніальної дійсності з її закономірностями у відносинах між кривдниками і скривдженими. І, як бачимо, це продиктовано саме смисловими факторами творогенезу.

Естетичні параметри теж мали вплив, але він позначився на призмі

викладу думок (навіть не стільки на концептуальній формі текстів).

Так, неоромантико-експресіоністична амальгама поеми І. Качуровського «Село» в комбінації з поодинокими неокласицистичними вкрапленнями дала потужний стрижень роз'ятрених почуттів героїв, котрі потрапили в загрозливі межові ситуації, через які оприявнювалися ключові типові риси сторін конфронтації. Популярні в середовищі Нью-Йоркської групи авангардні практики зумовили антиномічний первень поеми Ю. Тарнавського «У РА НА», коли зверхність і співчуття, осуд і нерозуміння продукують доволі специфічний наративний потік, що має на меті ексцентрично застерегти народ від системної байдужості, у лоні якої дозріли умови для маніфестації страшних подій 1932–1933 рр. Для нараторів поем Юрія Клена «Прокляті роки» та Яра Славутича «Моя доба» важливу роль відіграла неокласицистична норма. Бо вони хоча й прагнуть зарадити національним бідам, але при цьому залишаються інтелектуально прохолодними, піднесеними над мунданними колізіями, що робить дескрипції дійсності інертними. Схожі спроби помітні й у поемі Н. Баклай «Лубни». Глокалізована метамодерна компонента культивує зацікавлення до історичного процесу Полтавського краю, але разом із нею наявні виведення закономірностей, епічна дистанція та устремління до об'єктивності, що співіснують з емоційними ритоторичними окликами та гострою, не розчиненою в неокласицистичній поміркованості, критикою червоної доктрини.

На рівні епізодів і подій творів операційний фактор також виявляє себе в інтенсивних учинках і психологічно наснажених внутрішніх монологах персонажів, пригнічених соціально-політичними колізіями, ментально виснажених, змучених недоїданням, доведених до напівсмерті чи знищених системою. Тому сюжетні конфігурації цілком природно підпорядковуються здебільшого інстинктивним, волюнтаристичним, індивідуалістичним, але альтруїстично спрямованим поривам героїв, ліричних суб'єктів і нараторів. Вони хочуть жити, але випробування долі змушують їх постійно стикатися зі смертю: оплакувати рідних, бунтувати чи жертвувати собою. І навіть тоді, коли

їхній розум остаточно затьмарюється інстинктом самозбереження, все одно намагаються не завдавати шкоди іншим. А якщо в них це не виходить, то щиро жалкують, оскільки навіть за таких обставин до останнього тримаються за людяність. Окреслене свідчить про істинне служіння вищим ідеалам: Богу, нації, свободі, родині, своїй землі, чистоті душі тощо. Саме звідси бере початок модерна й метамодерна трансценденція та оспівування стійкості й моральності простого українця міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст., який спромігся на опір не тільки через пряму дію, але й у духовному плані, шляхом збереження гуманності, відмови зректися пам'яті, сміливості назвати зло злом.

У цьому сенсі кордоцентризм пов'язаний із моральною логікою художнього світу. Чисті почуття виявляються провідниками правди тоді, коли офіційна мова влади спотворює реальність псевдораціональними концепціями, що мають на меті заплутати індивіда в популістичних викладках про переможне майбутнє. Тому навіть дуже різні за способом письма твори – від вторинно фольклористичної «Думи про голод» до авангардної «У РА НИ» – зберігають спільну етичну призму попри відмінність естетичних програм.

На помежів'ї смислового та операційного чинників сформувалися креативні імпринти творів.

З історій односельців та емоційної націєцентричної домінанти виникла серія сюжетних замальовок, покладена в основу «Села». Важкі враження Г. Жученка від пішої мандрівки Україною після втечі із заслання в комбінації з урівноваженим неокласицистичним первнем дали початок насиченому моторошними картинами трагедії, але в той же час не кричущому, а збалансованому мотиву дороги, що відіграв роль організаційного базису для «Моєї доби». На творотворенні «Проклятих років» відбився синтез життєвих колізій Юрія Клена за часів сталінських репресій та перебування у складі «грона п'ятірного». Це результувало в наснажену інтелектуальними алюзіями оповідь про мучеників за українську ідею, котрих не скорили тортури в підвалах ЧК, роки безхліб'я, заслання й розстріли. На тлі похмурої дійсності постає ліричний герой, що обсервує обставини катастрофи й намагається

зрозуміти особливості розвитку подій. А от наративи Ю. Тарнавського й Н. Баклай – наслідок комплексних спроб мистецьки осягнути буття рідного краю в широкій історичній прогресії, де 1) завдяки авангардному елементу програмується мозаїчна фрагментарність повістування, коли розрізнені хронологічні клаптики й авторські рефлексії єднаються тонкою ниткою ідеї національного буття в безнадії, що випливає з байдужості міжнародної спільноти до нерівної боротьби України за свободу («У РА НА»); 2) через суміш метамодерну і вкраплень неокласики виникає поступальна експлорація соціальних явищ, котрі, розкидані часовими обширами, збираються в цільне полотно краю («Лубни»).

Ідейно-тематичні ядра ліро-епічних творів про Голодомор розгортаються в сюжетні конструкції відповідно до своєї специфіки.

Покладене в основу тексту М. Руденка «Хрест» метафізичне питання розширюється в оніричний простір з елементами хронотопу дороги та поступальним викладом подій. Трансцендентний національний маніфест Л. Бенедишин теж розкривається в локусі з духовною компонентою, але тяжіння до стереоскопічної, полівалентної картини дійсності переважує, тому трагедія Голодомору показується крізь призму рецепції різних учасників подій. Відповідно, композиція набуває монтажних обрисів. З'являється сюжетне обрамлення для декларативного матеріалу. Цим поема «Червоне пекло» подібна до «Голодомору» Н. Виноградської, де також простежується фабульна інкапсуляція публіцистичного толку й композиційний колаж. В обох творах, до речі, наявні пунктирні сюжетні лінії: історії родинного горя, узагальнена – у «Червоному пеклі» й персоналізована – у «Голодоморі». Утім, їх роль вельми периферійна, зводиться радше до ідейного возз'єднання розрізнених перспектив із метою подолання чужої для метамодерну дискретної картини світу.

Монтажна композиція властива й двом голодомороседиментарним текстам. Вона органічно розгорнулася з 1) образків скривджених більшовиками односельців І. Качуровського, котрі еволюціонували в окремі розділи, позбавлені єдиного сюжетного ядра, але скріплені темою Великого голоду й

репресій; 2) ключових національних «рубців» і здобутків, які Ю. Тарнавський вирішив охопити в «тисячі років самоти» [127, с. 3], що крізь них пронесли українці свою національну ідентичність, аби потім «пропити» [127, с. 11] її в мирний, не згорьований голодними тортурами час.

Решта ж поем мають класичні лінійні чи ретроспективні композиційні патерни. У «Болі» й «Думі про голод» це продиктовано тяжінням до фольклористичної компоненти, яка виключає надлишкову сюжетну складність на догоду утилітарності й відкритості для трансляції. Для «Моєї доби» основним фактором хронікального розширення ідейно-тематичного ядра став закладений у ньому мотив дороги, що дав відповідний хронотоп із сюжетною схемою. Креативний імпринт «Лубен» – художнє дослідження історії рідного краю – вже сам собою передбачав поступальний розвиток сюжету в часовій прогресії. А поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер» і Юрія Клена «Прокляті роки» постали як типові лінійні оповіді про життя тогочасних пересічних людей, котрі проти власної волі опинилися в горнилі соціальних випробувань.

Отже, у межах жанрово-тематичної групи ліро-епічних текстів про Голодомор виокремлюються ідейно-тематичні підгрупи голодомороцентричних і голодомороседиментарних творів, в основі яких лежать принципово різні креативні імпринти, покладені в механізми подальшого розгортання художніх світів через наративну експансію. Кожній підгрупі властиві подібні диференційні риси, що базуються на характері ментальної травми (особистий досвід або дистанційоване спостереження) й естетичних предиспозиціях. Сполуки цих факторів зумовлюють призму авторського фокусу на трагедії 1932–1933 рр. в аспектах центричної чи седиментарної альтерації національної свідомості й породжують індивідуалізовані й узагальнені варіанти мистецького осмислення Великого голоду, що розкриваються за схемами оприявнення універсуму лінійного та монтажного сюжетно-композиційного типу, котрі надалі розглянемо в деталях.

3.2 Голодомороцентричні сюжетно-композиційні патерни

Серед творів, де Великий голод експонується на рівні макротеми, можна виділити по два репрезентанти з мозаїчною, лінійною та ретроспективною композицією.

До мозаїчних структур належать поеми Л. Бенедишин «Червоне пекло» й Н. Виноградської «Голодомор», що виявляють не лише ідейно-тематичну, але і структурну подібність.

В основі архітектоніки «Червоного пекла» лежить 15 міні-розділів, що утворюють колажне сюжетне полотно. Кожен фрагмент становить відносно самостійне утворення. Із них 14 співвідносні з віршами, а 1 – з асоціативною замальовкою, «поетичним етюдом».

За сюжетною роллю, помітна така диференціація міні-розділів: 1) позасюжетні: «Чорна книга пам'яті», «Асоціації. Коротко», «Очима сучасника»; 2) сюжетно-супровідні: «Голодомор. Замість прологу», «Неприкаяна душа. Замість епілогу»; 3) власне сюжетні: «Плач української Мадонни», «Роздуми колишнього господаря», «Червоне пекло. Очима прозрілого активіста», «Зима. Дитячими очима», «По дорозі. Очима матері», «Людолов. Очима свідків», «Весна. Очима самовидця», «Сон української Мадонни. Очима смерті», «Скорботний шлях. Очима збирача трупів», «Геноцид. Очима приреченого».

Назви міні-розділів мають важливе функційне навантаження. Вони програмують тип свідомості, через яку пропускається подія, а повторюваний елемент «очима» надає композиції твору відтінок ланцюга актів бачення. Це – своєрідний спосіб розв'язання проблеми художнього свідчення, де Голодомор недоступний для оприявнення через суху біографію, один голос із юрби чи стабільну перспективу, яка свідчитиме за всю націю. Конструюється поліфонія поглядів, коли в художньому світі поряд опиняються жертва, функціонер системи, метафізична сила і свідок масової загибелі. Причому особливо прикметною видається саме роль смерті, оскільки вона втрачає статус завершення існування й теж виконує роль свідка злочину.

Поема «Голодомор» структурована за подібним принципом. Відрізняється лише кількість міні-розділів і відсутність у них назв.

Твір складається з 19 частин, котрі за функційним навантаженням у сюжеті можна класифікувати на 3 групи: 1) із націософсько-публіцистичним навантаженням (частини 1, 19); 2) інтродуктивного й епілогічного змісту (частини 2, 18); 3) повістувально-фактографічні (3–17).

В обох текстах наявна фрагментарна сюжетна лінія та обрамлення. Темпоральні координати сюжетної та позасюжетної площин завжди відрізняються.

Для «Червоного пекла» окреслена схема реалізується так: лірична героїня, сучасниця реципієнта, пригадує події Голодомору («Гортає пам’ять Чорну Книгу спогадів» [7]) і дає емоційну оцінку історичним реаліям 1932–1933 рр. в обрамленні. А самі спогади постають у сюжетній канві та слугують основою для фабули.

Схожу ситуацію маємо і в «Голодоморі». Початкові строфи задають тональну рамку твору закликом пам’ятати про минуле, вираженим у символічному образі: «… хай не гасне свічка!» [17]. Ці ж піднесені патріотичні нотки повторюються і в прикінцевих катренах, тільки вже більш декларативно: «Прозрів народ, розвіявся дурман. / Не мовчимо! Доволі спати, брате!» [17]. Тобто оповідна частина теж береться в обрамлення, представлене емоційним монологом ліричної героїні з побіжно окресленими часовими координатами, які відповідають сучасності письменниці.

За допомогою класичної повістувальної манери у пролозі поступово вимальовується місце дії. Бабуся наглядає за онуками, які граються в пісочниці. Дівчинка жаліється їй, що сталося «горе»: брат потоптав піщану фортецю та відірвав руку ляльці. Власне, ключове слово («горе») і стає подальшим рушієм сюжету. Бабуся втішає онуків: «Не плачте, дітки, бо хіба ж це горе…» [17]. У її пам’яті зринають спогади про події Голодомору («Згадалися страшні тридцяті ро́ки…» [17]), куди поетеса починає занурювати реципієнта, переносячи його в часопросторову площину українського села 1932–1933 рр.

Згадки про Великий голод у поемах інкорпоруються через ряди окремих епізодів, кожен із яких являє собою певний погляд на страшну соціальну ситуацію.

У творі Л. Бенедишин «Червоне пекло» ці епізоди більш віддалені один від одного. Аналітично можна реконструювати хіба що пунктирну лінію родини української Мадонни: згорьована жінка не може прогодувати доньку й сина, плаче разом із ними, потім іде на заробітки, залишаючи малечу сам-на-сам з оскаженілим від голоду сусідом-людоїдом, а ввечері, в пелені безнадії, колише мертву дитину, намагаючись пробудити задубіле від морозу, бездиханне тіло. Хоча тут важливо відмітити: поема таких причиново-наслідкових зв’язків не встановлює. Тож на рівні інтерпретації цілком доречно розглядати означену серію подій разом з іншими фабульними компонентами як ланцюг окремих епізодів, об’єктивований в іпостасях узагальнених представників тогочасного українського суспільства.

Так вимальовується моторошна панорама 1932–1933 рр.

У першому епізоді дощ нагадує зголоднілій жінці про те, як раніше вона варила повний горщик їжі та дивилася, як приготована страва парує від дмухання вітру. А нині для неї це тільки спогад. Запасів у неї обмаль – а дітей треба чимось годувати…

У наступному фрагменті постає інший образ: господар переживає через руйнування селянської спільноти: «Ми всі тепер здрібнілі й дріб’язкові, / Хоч страшно це звучить, а далебі, / Перед очима смерті, як в любові, / За себе кожен, кожен по собі» [7].

Надалі – комуністичний діяч, який усвідомлює, до чого призвела планова економіка, невміло заточена під потреби системи; дитина, котра переживає через смерть сестри, політичне переслідування батька та скрутне становище родини; мати, яка, заробивши шматок хліба, прагне дістатися до своїх дітей і боїться впасти дорогою від безсилля.

Кульмінаційними є картини, де описується життя людолова. Збожеволівши від голоду, чоловік почав полювати на односельчан: «Він ще

живий. Та він же не людина! / Він на вечерю власну душу з'їв» [7].

Попри здебільшого реалістичний, типізований колорит, оповідь насичена елементами трансцендентного, особливо в посткульмінаційній фазі розвитку сюжету.

Навіть в обрамленні лірична героїня стикається з метафізичним, бо її спогади виникають не самі собою. Вони інспіровані блукальцем із потойбіччя, який «летів крізь ніч на полум'я свічі» [7], що стояла на підвіконні. А в самих епізодах поеми чимало вкраплень складають релігійні елементи. Це і персоніфікація образу землі, яка співчуває народному горю, природних сил, хати, що молиться за господарів, а також образу смерті (котра, за текстом, теж шокована подіями Великого голоду 1932–1933 рр.). Часто фігурують неприкаяні покійники («… Лечу собі, легка і безтілесна. / А навкруги – рої таких, як я» [7]) та образ межового стану існування після згасання фізичного тіла (у різних світоглядних системах: бардо, барзах, хамістаган тощо), який Л. Бенедишин описує так: «Лечу до Бога – вдалечінь і вглиб» [7]. Багато сюжетних деталей пов'язано із символікою руйнації: примари, відчай, біль і повсюдний розпад існування створюють атмосферу психологічного напруження.

Твір Н. Виноградської «Голодомор» має дещо іншу сюжетну специфіку: епізоди розрізнені, але лінія інтеграції конструюється вже не гіпотетично, а достовірно. Таку роль виконує життя Олени Петренко. Назвати її центральним персонажем оповіді можна лише умовно. Оскільки ця постать – хоч і єдиний мінімально деталізований, не типізований образ-протагоніст тексту, однак у повістуванні вона майже не фігурує. Наратор на початку згадує, що героїня в дитячому віці зіткнулася з випробуваннями Великого голоду, а наприкінці зауважується, що вона змогла вижити. Решта оповіді нагадує фрагментарні дескрипції «Червоного пекла», тільки збагачені документальними вставками.

Читач знайомиться з великою та працьовитою родиною Петренків. У цій частині поеми використовується класична форма пасторалі для ідилічного опису селянського побуту: «Сміялась матуся, закохана в тата, / Навчала бабуня малих онучат … Та хліба до столу завжди вистача» [17].

Для гіперболізації атмосфери оповіді опоетизовані замальовки підкріплюються прозовою вставкою історичного змісту, створеною на основі авторського домислу, де є як цілком правдиві факти (наприклад: «В середні віки Україна стає житницею світового значення» [17], – у Київській Русі XI–XII ст. відбулося багато сільськогосподарських зрушень: замість волів для оранки почали використовувати коней, навчилися вирощувати голозерну пшеницю, відбувся перехід від розпушування до перевертання ґрунтів тощо, – все це значно підвищило продуктивність і результативність праці й дійсно зумовило піднесення соціополітичної ваги держави на міжнародній арені [див. : 11, с. 62]), так і мистецькі інтерпретації: «Пшениця є символом українського народу ще з часів трипільської культури» [17]. Акцент падає на символічний взаємозв’язок українців та хліба, закарбований у національній атрибутиці, побуті тощо.

Надалі оповідь вибудовується на стикові двох художніх площин. З одного боку, Н. Виноградська в типово повістувальній поетичній манері, послуговуючись амфібрахієм, розкриває долю сім’ї Петренків за часів Голодомору, коли в селян відбирали зерно – основу їхнього життя: «Велика родина була у Петренків: / Матуся і тато, бабуня і дід» [17] (ᴗ́ᴗ / ᴗ́ᴗ / ᴗ́ᴗ / ᴗ́ᴗ // ᴗ́ᴗ / ᴗ́ᴗ / ᴗ́ᴗ / ᴗ́). З іншого боку, базова сюжетна лінія супроводжується імплікаціями з протоколів засідань ЦК КП(б), котрі формують своєрідну історичну подієву лінію без домішок авторського вимислу чи домислу. Документальні джерела виступають жанрами-вставками, тобто композиційно локалізованими елементами в структурі твору [див. : 64, с. 173]. При цьому новий оповідний вектор (розвиток дії) виразно контрастує з пасторальною ідилією, створеною в експозиції, а його аспекти ще й протиставляються один одному.

Документальні фрагменти в поемі виконують функцію розщеплення причинності, адже в канцелярській площині демонструється природа адміністративного рішення, яким влада часто пояснює злочинні дії проти народу. За нейтральними формулюваннями про норми, накази й соціалізм

приховується реальна катастрофа. Пересічний громадянин страждає, але в офіційному полі речі умисно не називають своїми іменами. І коли в поемі замовчування правди наштовхується на страшну дійсність з опоетизованої розповіді, то виникає сильний викривальний ефект. Стає очевидно: там, де документ декларує господарську раціональність, насправді відбувається системне знищення людини. Особистість слугує витратним матеріалом для державного управління.

Із директив компартії реципієнт дізнається, що чиновники прагнуть виконати нереалістичну норму хлібозаготівель, яка була умисно встановлена планом на п’ятирічку. Можновладці ігнорують становище народу. Невиконання планових показників інтерпретується не як наслідок виснаження села, а як саботаж, що ніби дає підстави компенсувати нестачу за рахунок селян, тобто відібрати в людей останнє – запаси хліба, худобу тощо. Про це свідчить жанр-вставка у творі з документів ЦК КП(б) та РНК від 19.12.1932 р.

Наслідком означеної політики стає зубожіння господарств, котре авторка ілюструє на прикладі родини Петренків: «Ну, як тепер бути? Забрали корову. / І все до зернини. А діти? А ми? / Ідуть тато з дідом копати в діброві / Якогось коріння посеред зими» [17]. Конфіскація продуктових запасів і худоби зводить до мінімуму шанси селянських сімей на виживання.

Утім, репресивна політика цим не обмежується. Коли голодні люди намагаються виїхати на інші землі, щоб врятувати себе та сім’ї, то система вдається до адміністративної блокади. Вони змушені залишатися й виконувати план хлібозаготівель у селах, де майже немає їжі. Опір злочинним діям чиновників трактується як зрада. Бунтівників оголошують ворогами народу й розстрілюють (імплікація з директиви ЦК ВКП(б) від 23.01.1933 р.).

Аморальність влади призводить до справжньої трагедії. Тому насамкінець лірична героїня обрушує свій гнів на прислужників режиму: «Дивіться … жирні особісти … Вам вистачає випити і з’їсти, / А люд страдженний з голоду згоря!» [17]. В емоційній публіцистичній манері вона закликає не забувати про Голодомор, бути пильними до оточення, піклуватися про інших, щоб трагічні

реалії 1932–1933 рр. більше ніколи не повторилися. На її думку, вони мають «Жити пересторогою в серцях» [17].

До сюжетно-композиційних дериватів із винятково хронікальним розвитком подій, що фокусуються на реаліях 1932–1933 рр. на рівні макротеми, належать поеми О. Мусієнка «Про що шептав вітер» і М. Руденка «Хрест». Вони демонструють виразно індивідуалізовані підходи до осмислення Великого голоду. Кожен твір містить певну особистісно орієнтовану історію трагедії, насичену болісними переживаннями й складними рішеннями.

Логіка дифузії наративу в цій групі поем діаметрально протилежна експансії мозаїчних утворень. На відміну від установки на неможливість виразити колективну трагедію в одиничному свідченні, тут домінує принцип взаємовідповідності частини й цілого – людини й соціуму: «Нарід – це Бог. / А люди – це клітини / У тілі вищому, якого ти / Не здатний бачити. Душа дитини / І розум, котрий обриси мети / Наклав на цілу світову безмежність, / Щоб нею дихати… / Такий нарід» [113, с. 26]. Всі муки народу зберігаються лише в індивідуальній психіці, яка їх несе крізь життя. Колективна пам’ять – не що інше, як сукупність окремих доль. Тож лише глибоко особиста драма на межі (або й за межею) самої екзистенції здатна по-справжньому виразити українське горе: фактурно, експресивно, із відчутним упливом на реципієнта.

Так виникає інтерес до моделювання комплексних, безвихідних ситуацій. Сюжет вибудовується довкола того, що індивіда умисно підводять до границі, де він перестає витримувати тиск реальності. Зникає розмежування зовнішнього і внутрішнього – світ стає пластичним. Ціннісні парадигми персонажів демонтуються ірраціональним сплеском свідомості – і відбувається колапс сприйняття – найінтенсивніша форма досвіду, котра дозволяє максимально занурити читача в художню дійсність.

Тексти об’єднує сильне домінування операційної компоненти – модерної естетики, яка проступає навіть на рівні сюжетотворення. Головні герої поем – Архип і Мирон – дуже різні. Перший – нещасний сім’янин, до знемоги замучений безпросвітністю безхліб’я. Другий – радянський комісар, котрий

повертається зі служби до батьків. Але обидва стикаються з жахливою реальністю Великого голоду й психологічно не витримують цього зіткнення. Архип впадає у ступор від усвідомлення власної неспроможності прогодувати родину. Мирон же усвідомлює злочинну сутність радянської держави, що слугує каталізатором психозу, коли персонаж розуміє, що та система, яку він допомагав будувати, прирекла на голодну смерть його сім'ю. В обох випадках відбувається колапс матеріальної реальності, оскільки вона стає нестерпною, і хочеться втечі від дійсності, котра в текстах обігрується через різні модерні стратегії. Згорьований батько обирає шлях руйнування фізичного тіла – накладає на себе руки. А прозрілий посадовець у напівпритомному маренні береться з дубовим хрестом на плечах славословити істину й будити народ від пропагандистського сну, чим привертає увагу колишніх колег, а в результаті потрапляє на розстріл. Обоє в дусі модерної парадигми звільняються від матеріального існування, тільки різними шляхами: експресіоністичним і неоромантичним. Цим зумовлена подібність сюжетних ліній персонажів.

А от диференції вже черпають базис зі смислового первня.

О. Мусієнко писав безпосередньо в розпал Голодомору. Експресіоністичні стани жаху перед безнадійним існуванням чітко зафіксовані в його віршах: «Умерти б на лоні без муки, / Узявши наган чийсь у руки / На міть» [70]. Вони виникли у творчості автора як закономірна реакція на реалії дійсності: «Болію душею за тих, що ідуть / з сліпими обличчями в далеч / і падають чорні, як галич – / в біду» [70] («Закрийтеся, очі!...», 1932 р.). Цілком зрозуміло, чому креативна інтенція поеми «Про що шептав вітер» розгорнулася у зловісний експресіоністичний часопростір, що з непереборною інтенсивністю тисне на особистість і безповоротно веде до деструктивного фіналу – самогубства.

Поема М. Руденка «Хрест» у цьому плані дуже відрізняється.

Творчість митця позначена багатством філософських концептів та виразним нахилом до метафізичного підходу у світорозумінні з акцентом на позиціях ідеалістичної інтерпретації буття. Простежується тяжіння до розгляду свідомості як первинного стосовно матерії утворення, джерела духовності й

розвитку. Відповідно, фантастичні події нерозривно пов’язані із вчинками людей. Чільне місце відводиться питанням морально-етичного плану, крізь призму яких розкривається єдність світу, де на першу позицію виходить принцип гуманізму. Зокрема, у романі «Ковчег Всесвіту» описується процес знецінення життя людини майбутнього, котра стає біологічним матеріалом для досягнення політичних інтересів можновладців. А повість «Слідами космічної катастрофи» застерігає від незбалансованого погляду на реальність, коли бездумне стремління до технологій та занепад моралі й гуманітарного знання ведуть до цивілізаційного колапсу.

Такий суголосний із неоромантикою тематичний вектор виник зовсім не випадково. Як уже зазначалося раніше, М. Руденко на власному досвіді пережив кризу цінностей і трансформацію світогляду, коли збагнув сутність радянської ідеології, в яку й сам вірив до певного часу, і перейшов до філософського ідеалізму. Після реалізації він вирішив не мовчати про власне «відкриття», натомість взявся за перо й активізував суспільну діяльність, за що був запроторений до психоневрологічного диспансеру.

Цим доля письменника корелює із сюжетною лінією його персонажа, комісара Мирона, і ліричного героя поеми «Хрест»: всі троє шукають істину, про Голодомор, про сенс буття, про сутність державних доктрин, і прагнуть мудрості, їх екзистенція – це пошук.

Тому в основі розгортання художнього світу «Хреста» лежить метафізичне питання, порушене ще в IV ст. до н. е. в праці «Метафізика» Арістотелем: «… що за причини та принципи, знання яких дає мудрість» [156, с. 7]. Зважаючи на специфіку термінологічного апарату філософії стародавнього світу, допустимим буде перефразувати його так: «Що є істина?». Для порівняння: у розповіді про Будду Віпаші в «Магападана Сутті» читаємо: «… у результаті мудрості, народженої з основоположного розмислу, розуміння істини зійшло на нього…» (ДН 14.2.20, переклад М. Волша), а в «Нікомаговій етиці» Арістотеля зазначено: «… чеснотами, через які душа досягає істини … [є] мистецтво, наукове знання, практична мудрість, філософська мудрість,

інтуїція…» [155, с. 93]. До речі, це – саме те питання, котре Понтій Пілат поставив Ісусу Христу (див. : Ін. 18:38, переклад І. Огієнка) і на яке отримав мовчання у відповідь (традиційний прийом для опису непідвладного можливостям мови). Питання про істину виступає лейтмотивом усієї поеми та центральним інтенціональним рушієм, задаючи, у такий спосіб, динаміку розгортання сюжетної канви.

Оскільки універсум твору розширюється з інтенції-питання, то хронотоп набуває форми середовища, котре змінюється в ході пошуків відповіді. Тобто розвивається від незнання до знання, що, згідно з постулатами низки філософських систем, є традиційним вектором особистісної еволюції людини, коли інтелектуальні набутки зумовлюють зміну сприйняття світу, унаслідок чого навколишнє середовище теж стає іншим. Для порівняння: у «Бгаґавад Ґіті» Крішна говорить Арджуні: «Коли подолає твій розум блукання пропащі, / Назавжди відкине омани заплутані хащі. // Як розум спокійно обійде фальшиві дороги, / Утвердишся ти в споглядані і прийдеш до йоги» (БҐ 2:52–53, переклад М. Ільницького).

У «Хресті» така світоглядна парадигма реалізується на матеріалі життєвої драми автора, котра проєктується на ліричного суб’єкта й центрального персонажа – комісара Мирона. Як наслідок, вступ до поеми (де основну увагу відведено позиції текстового «Я») та її основна частина розвиваються за ідентичною схемою. Адже вони базуються на одній філософемі (метафізичне питання), яка розкривається на різних рівнях дійсності.

Прикметно, що твір відкривається саме сповіддю ліричного героя, котрий, подібно до М. Руденка, розчарувався у своїй системі цінностей: «Не шкодую, ні, що був марксистом – / Я в житті шукав нової віри» [113, с. 12]. Попри фразу «не шкодую», в уривку наявний екзистенційний відчай. Він виражається через часові параметри дієслова («був» – минулий час) та раціоналізацію в підрядній частині речення, де текстове «Я» пояснює причину своїх поглядів, сповідуваних у минулому. Це типовий захисний механізм психіки, коли індивід розуміє, що він переріс свою систему цінностей, бачить її обмеження й намагається

пояснити, навіщо було потрібно її підтримувати.

За аналогічною схемою розгортається й повістування про центрального персонажа. Тільки темп оповіді повільніший, адже у вступі ліричний суб'єкт занурює читача у свій ментальний вимір, де все рухоме та плинне, подібно до самої думки, а в основній частині наратор розгортає вимір подій та ситуацій, у котрому зміни підпорядковуються правилам простору та часу.

Ключове місце у творі відводиться конфлікту матеріалізму й ідеалізму, пропаганди й істини.

Відповідно до «Метафізики» Арістотеля, будь-яке явище має 4 причини: матеріальну, формальну, ефективну та фінальну [див. : 198, с. 137]. Перші дві відзначаються фізичною природою: матеріал (скажімо, вода – для хвилі, мармур – для статуї) і базова форма (гребінь і підошва – для хвилі, певна поза людини або тварини – для статуї). Ефективна причина – те, у результаті чого виникає явище, – може бути обґрунтована фізичними процесами: пориви вітру чи різка зміна конфігурації дна – для хвилі, робота рук скульптора – для статуї. Але фінальна причина, цебто інтенція виникнення явища, завжди нематеріальна, метафізична.

Стосовно ініційованих людиною явищ, то, ясна річ, що вони породжені рушієм, який не витікає з жодного матеріального об'єкта. Наприклад, створити скульптуру можна на основі побачених витворів мистецтва, але сам задум – «створити» – не міститься в жодній скульптурі. Він розуміється ніби сам собою, поза світом матеріальних речей, котрі, однак, без нього безсилі, адже не можуть прийти в існування. За термінологією М. Гайдеґґера [див. : 197, с. 24–31], ця інтенція визначається як «ніщо», на противагу «буттю».

У випадку з природними явищами, фінальна причина пояснюється їх функцією в дійсності. Так, вітротворні хвилі, за даними дослідження Ч. Вудсона, сприяють насиченню водних мас киснем і поживними речовинами [див. : 260, с. 422]. Відсутність хвиль призвела б до порушення харчових ланцюгів та масштабного вимирання гідробіонтів, що вилилося б у катастрофу для життя на Землі. Звідси випливає, що інтенція існування хвилі також не

виходить ані з самої хвилі, ані з вітру чи дна, ані з води. Це – сукупність законів, концепція, певна схема перебігу процесів, котра не міститься в жодному матеріальному об'єкті. Вона, як і задум для скульптури, існує поза матеріальним світом і виступає основою для матеріальних явищ.

У такий спосіб, метафізика Арістотеля дає підстави заперечити основний (каузальний) аргумент матеріалізму, котрий декларує, ніби «всі фізичні явища повністю зумовлені лише фізичними первнями» [228, с. 17], й обґрунтувати категорію «світу ідеалів» (за дефініцією Платона [див. : 230, с. 239]), сповненого нетлінними смислами, що керують явищами матерії.

Подібний логічний ланцюг, котрий переводить мислення в площину ідеалізму, у тій чи тій формі мав бути присутній і в життєвій драмі М. Руденка, зважаючи на те, що він відмовився від теорії К. Маркса про матеріалістичний світоустрій і перейшов до метафізичних позицій. У поемі «Хрест» помітна сублімація такої біографічної твірної.

Після сповіді творче еґо починає вибудовувати нову, підкреслено ідеалістичну парадигму мислення, котра відзначається теологічним базисом: «А без віри хто ж ми? / Тільки звірі / З мозком нерозвиненим…» [113, с. 12].

Аналогічна зміна світогляду чекає і центрального персонажа. У поемі автор демонструє її через епізод усвідомлення єдності всього сущого. Вночі протагоніст вирушає на пошуки могили матері. Утім, голод тоді вже сягнув свого апогею, людей ховали нашвидкуруч, а іноді й просто кидали в ями, тому «могили не впізнати, / Хоч цілий цвинтар перерий» [113, с. 22]. У відчаї, замучений докорами сумління, комісар ходить зоряним степом і гукає: «Ти чуєш, мамо? Де ти, де ти? / До тебе син іде на суд…» [113, с. 22]. Спочатку йому видається, що відповідає земля: «І ніби з глибини планети / Йому почулося: / – Я тут!» [113, с. 22]. Пізніше такі ж слова лунають біля церкви за селом. А насамкінець – на скіфському кургані: «… кам'яна могильна мати / З кургана мовила: / – Я тут!» [113, с. 22]. На третьому «тут» Мирон розуміє, що світ – єдиний живий організм, де нічого не помирає, а тільки переходить із форми у форму в безкінечному циклі, а всі класифікації на «своїх» і «чужих» вигадані в

рамках ідеологічних догм для того, щоб людина все життя ворогувала з іншими й не існувала в гармонії, котра є суттю буття. Знесилений і розчулений, персонаж із вдячністю цілує кам'яне божество, мов «камінь той був заповітом, / Який прийшов з чужих світів» [113, с. 23], адже йому відкрилася істина: «рідна мати стала світом, / Що зорями над ним тремтів» [113, с. 23].

Із давніх-давен бачення єдності всіх елементів дійсності (іншими словами, сприйняття Бога в кожному компоненті реальності) вважалося найвищою мудрістю, що зазначено в Біблії[6], Бгаґавад Ґіті[7], Віджняна Бгайрава Тантрі[8] та ін. релігійних текстах і підтверджується сучасними науковими дослідженнями з астрофізики[9].

В аналізованій поемі подібні висновки робить і текстове «Я», і центральний персонаж: «Вам би не завадило збагнути, / Що Безмежність – / Бог!.. / І в цьому справа» [113, с. 13]. Кульмінаційний епізод осягнення ніби «зливає» воєдино виміри буття двох героїв.

Пото́му Мирон зустрічає в степу Ісуса Христа й хоче дізнатися, за що українському народові судилася така важка доля – Голодомор. Це – алюзія на численні сюжети в міфологіях багатьох народів, коли божество відвідує індивіда, який перебуває в належному для сприйняття такого візиту стані, й демонструє відповіді на основоположні виклики дійсності (наприклад, Шива приходить до поета Дасімаї та св. Пусалара, Крішна оприявнює себе св. Арубіндо). У контексті «Хреста» подібний сюжетний поворот цікавий тим, що в образі втіленого Бога сублімовано міркування М. Руденка про причини Великого голоду. Устами персонажа Ісуса Христа з Мироном (і реципієнтом) ніби говорить сам автор, що є цікавим прийомом наратії, адже письменник – творець художнього світу тексту – і Бог – причина реального світу (в релігійній

---

[6] Ісус говорить: «А ту славу, що дав Ти Мені, Я їм передав, щоб єдине були, як єдине і Ми. Я у них, а Ти у мені, щоб були досконалі в одно…» (Ін. 17:22–23, переклад І. Огієнка).

[7] Арджуна мовить до Крішни: «Ти тайну відкрив мені … найвищу / І словом прихильності всі мої сумніви знищив. // Начала й кінця всіх істот з'ясував мені сутність, / А також у всьому свою неминущу присутність» (БҐ 11.1–2, переклад М. Ільницького).

[8] Шива каже Парваті: «Слід розуміти, що моя істинна природа ідеальна та пронизує весь Всесвіт» (ВБТ 16, переклад Р. Чаудрі).

[9] У статті А. Саги й П. Чоудгурі читаємо: «Прийнято [в рамках теорії «Великого вибуху»], що … Всесвіт розпочався з … безкінечно гарячого та безкінечно сконденсованого «чогось» – єдності» [236, с. 225].

термінології) – певною мірою (хоча й у різних масштабах) мають дотичні аспекти, у чому також вчувається відгомін неоромантичної поетики [див. : 67, с. 107], якій була іманентна і тема розмови з вищими силами, і тема митця як носія високої творчої місії.

Отже, автор майстерно вибудовує паралелізм між власним життям та дійсністю текстового «Я» і протагоніста для трансляції морально-етичних принципів.

У поемі вирішення для метафізичного питання про те, що є Голодомор, який сенс буття й сутність державних доктрин, вкладається в уста Ісуса Христа. Фактично від його імені говорить сам автор, транслюючи своє «відкриття» в маси.

Відповідь зосереджується на основах метафізики: «ХРИСТОС: / Я те даю, чого не вміють взяти. / Я в мертвий камінь закладав слова, / Щоб камінь став людиною … Він тільки мертвий мінерал без Слова – / Холодна твердь, а не живе життя» [113, с. 24]. У цитованому уривку описується четверта причина з «Метафізики» Арістотеля (ідеальний первень для існування матеріального світу), котра в Біблії пояснена іншим способом – через Логос (Слово).

Дослідники поеми сходяться на думці, що персонаж не розуміє наданої відповіді. М. Ковалюк зауважував: «Мирон не розуміє глибокого значення цих слів. Для нього це – полова, бо він звик до іншої дійсності» [215, с. 69]. А на думку Ю. Логвиненко, «Атеїстові Мирону важко дається розуміння сакрального змісту Слова…» [72, с. 73]. Мусимо не погодитися. Окреслені аргументи будуються на основі реакції персонажа, який буцімто перекривляє філософські міркування: «Слова, слова! Вони як та полова – / Летять кудись без ладу, без пуття» [113, с. 24]. Утім, варто розцінювати це швидше як авторський каламбур, де висловлено дилему прикладного значення високої думки. Ісус Христос говорить комісарові про метафізичну причину дійсності («Слово» – Логос – вища реальність), а персонаж тепер хоче дізнатися, як зрозуміти суть реалій Голодомору («слово» – лексема – матеріальна реальність). Не дарма письменник розмежовує наведені терміни графічно, через уживання великої та малої літери,

а сам Мирон в тій же репліці наголошує: «Ти кажеш нам про вічні блага раю … Тим часом ненька діток пожирає – / І серце в грудях каменем стає» [113, с. 25].

Тож нерозуміння в наведеному фрагменті має досить специфічну конотацію. Комісар розвиває дискусію, дає більш об'ємний, стереоскопічний огляд проблеми. Такий наративний прийом дозволяє заглибити читача в суть питання. Зрештою, обидва образи сублімовані свідомістю одного митця. У них ясно прочитуються напружені роздуми (умовиводи та спроби їх спростувати), через які пройшов біографічний автор.

На думку М. Руденка, причина Голодомору полягає не в трагічності долі українського народу й не в покарі за певну провину. У поемі читаємо, що будь-яка нація, загалом, вибудовується на основі моральності: «Такий нарід. / Нікого не поставить у залежність, / Батьків не вб'є, не уярмить сиріт» [113, с. 26]. А втім, є лише зла воля окремих індивідів, котрі узурпують владу в державі та маніпулюють націями, прикриваючи власні погані помисли красивими словами: «О, ні! Лукавий заспіва осанну, / Щоб вшанувати п'ятирічку, план. / Тим часом він заради чину й сану / Готовий матір кинути в казан» [113, с. 26]. Подібні дії владних еліт, міркував письменник, і стають причиною таких трагедій, як Великий голод: «Коли бажаєш знати – саме в тому / Тяжка біда людська… Це ж Сатана! / Це вічний опір Духові Святому. / Це – владолюбство, / Велич показна» [113, с. 26].

Ці рядки вступають в інтертекстуальні зв'язки із працею «Левіафан» Т. Гоббса, де порушено ключові питання з політичної філософії. По-перше, образ Бофамета, котрий фігурує в поемі «Хрест», конструюється за схожими параметрами з Левіафаном – метафоричним відображенням системи, яка прагне до пригнічення волі особистості. У Т. Гоббса зазначено: «Всі … види влади [світської] є владою … примусовою» [20, с. 421]. По-друге, англійський філософ-раціоналіст також згадував про лінгвістичні маніпуляції. Серед методів зловживання мовою він визначав такі: «… люди використовують слова … не в тому сенсі, для якого вони призначені, і таким чином вводять в оману інших … люди у своїх словах заявляють наче про свою волю про щось, що насправді нею

не є» [20, с. 85]. А одним зі шляхів пізнання істини (відповіді на метафізичне питання) Т. Гоббс вважав майстерність у розумінні слів, котра досягається дуже кропіткою і виснажливою працею, що не під силу більшості людей: «… істина полягає у правильному впорядкуванні назв у … твердженнях, людина, котра прагне точної істини, повинна пам'ятати, що означає назва, яку вона використовує, і відповідним чином її вживати, бо інакше вона заплутається у словах, як птах у сильцях…» [20, с. 87].

Саме це, за М. Руденком, і є найстрашнішим у ситуації із всенародним горем: більшість людей не здатні розпізнати підміну сенсів у вітіюватих фразах чиновників: «А люди – діти, / Нерозумні діти, / Які шанують слово не за зміст, / А за його звучання ефемерне. / Це слово мертве спритний Сатана / В народу викраде і так поверне, / Що в ньому істини ніхто не взна» [113, с. 26]. Як у випадку з комісаром: він пішов за красиво презентованою ідеологією, а деградував до антигуманності стосовно власної родини.

У подібних ситуаціях, наголошував Т. Гоббс, «необхідною для кожного … є перевірка визначень попередніх авторів … Бо помилки … намножуються самі собою … й приводять людей до висновків, абсурдність яких вони, зрештою, бачать, але не можуть її уникнути, аби не розпочати … від самого початку» [20, с. 88]. І центральному персонажеві поеми дивом (а той збіг обставин, що з ним трапилися, по-іншому не назвати) вдалося вийти із силового поля власної помилкової світоглядної парадигми, пройти через спокуту й розпочати «нову главу» у своєму житті. Що для героя, що для біографічного автора окреслена трансформація не була легкою та призвела до руйнівних у матеріальному плані наслідків. Утім, вона дала можливість розкрити правду про Голодомор і червону доктрину. Так страждання відкрили шлях до істини.

Насамкінець розглянемо ретроспективні композиційні патерни.

У ліро-епосі про Великий голод на рівні макротеми структурно й тематично вирізняється підгрупа текстів, котрі висвітлюють дійсність 1932–1933 рр. у формі навіяної фольклорними впливами ретроспекції. Сюди належать «Дума про голод» Є. Мовчана й поема І. Кірімова «Біль».

Генологічна специфіка цих творів зумовлює їх структурну подібність. Оскільки за жанром, як уже зазначалося, «Дума про голод» і «Біль» – дума й переказ у ліро-епічній формі відповідно, то в них, як і диктує канон традиції, наявне обрамлення основного сюжету. Воно відмежовує історію від сучасності. Тому тексти нагадують монтажні голодомороцентричні композиції, за тим винятком, що їм не властива колажність і мультиперспективність. Натомість позиція наратора завжди стійка, кут зору на реальність не змінюється.

На додачу, обрамлення ретроспекції виконує важливу функцію надання описуваному статусу морально санкціонованого свідчення, бо фольклороподібна форма тягне за собою необхідність звернення до авторитету свідка, безпосереднього в «Думі про голод» чи ретранслятора в «Болі». Події 1932–1933 рр. постають як історія, уже пропущена крізь призму рецепції автора-оповідача або переказана зі слів старшого покоління. Такий прийом легітимізує оповідь: ідентифікується мовець, його позиція стосовно описаних подій і джерело знання про реалії Голодомору, що програмує довіру реципієнта.

Попри відмінності творогенезу, вектори сюжетно-композиційної експансії двох аналізованих текстів – паралельні.

Так, І. Кірімов народився в селянській родині [див. : 51], яка пережила багато випробувань на розпуттях історичних лихоліть, і його книга «Біль», куди входить і однойменна поема, має наскрізний образ спокути й катарсису, котрі йдуть від емпатування, проживання дійсності через історії, коли в безнадії щось «виходить з душі та серця назовні … топче свою стежку … до віри у завтрашньому дні» [50, с. 2]. Саме звідси постав художньо оброблений фабулат про подружнє життя предків, усна розповідь, де достовірність описуваного спирається на авторитет джерела, засвідчений в обрамленні. У Є. Мовчана бекґраунд зовсім інший. Він був свідком геноциду, боявся, рефлексував, але теж узагальнив досвід на матеріалі народного слова, яке вже циркулювало серед людей.

«Дума про голод» і «Біль» мають в основі своєї сюжетної пружини однакову темпоральну антитезу благополуччя в минулому й тоталітарної

розрухи в сьогоденні. У центрі уваги зображується постать селянина 20-х – 30-х рр. ХХ ст., який сподівається створити ідилічний прихисток на своїй землі, але зазнає краху під деструктивним тиском.

Наприклад, заспів «Думи про голод» демонструє авторський намір порівняти поточний і попередній стани справ на Україні: «Послухайте, добрі люди, / Від краю до краю – / Як жилося і живеться, Про все вам згадаю» [33, с. 17]. Експозиція твору розгортає цю інтенцію в центральний конфлікт через протиставлення, побудоване на крахові мрії. Селяни сподівалися, що ідеї більшовиків сприятимуть розквіту економіки, зростанню народного благополуччя, але чиновники скористалися їхнім завзяттям і трудолюбством та обернули міць державної машини проти українців, довели людей до збіднiння й лишили напризволяще.

Експозиція «Болю» – подібна. Наратор знайомить читача з головними героями твору – Фе́дором і Федо́рою – дідусем і бабусею І. Кірімова. Після закінчення Першої світової війни Федір повертається в рідне село та будує плани на майбутнє разом із дружиною: «хоч рани від осколків нили … але думки надію лили … землі, як діточки, раділи / (бо ж не чужа вже, а своя!) … не помічав, як дні минали: / орав, і сіяв, і збирав. / Тим часом дітки підростали» [50, с. 43]. Автор послуговується пасторальними елементами для ідеалізації селянського життя перед трагедією Голодомору: «Коли із ярмарку вернувся – / для всіх гостинців вистача … Федо́ра ж рада, як дівча. / А діточки, як пташенята … пашіє радістю душа, / в оселю щастя заглядає» [50, с. 44]. І надалі маніфестуються перші нотки настороженості й емоційної напруги в соціумі, спричинені звістками про нововведення планової економіки: «в село злі вісті поповзли: / мовляв, осібно не робити, / треба створити нам артіль» [50, с. 44]. У людей планомірно відчужували засоби для існування. Це призвело до нестачі їжі, але потреби населення ігнорувалися. Так вимальовується ще один іманентний і думі, і поемі контраст: незбіг реальностей можновладців та пересічних громадян. Чиновники, сп’янілі від своїх політичних ідей, пишуть абсолютно несумісні з дійсністю закони, знущаються над громадянами,

доводять націю до зубожіння. Як писала О. Гончаренко, «влада насильно відбирала хліб у селян, залишивши їх напризволяще» [91, с. 199]. Народ гнівався, але нічого не міг вдіяти: «А що серед зими робити, / коли корівку і коней / забрали, щоб артіль творити, / заради збочених ідей?» [50, с. 47].

Розпочинається голод: «В хатах, обійстях і коморах / всідались злидні залюбки … люд мер чи йшов у жебраки» [50, с. 45]; «Пухли люди із голоду, / Помирали на ходу. / Отощали усі люди, / Падали, як мухи» [33, с. 18]. Особливо складною виявилася зима 1932–1933 рр., адже через люті морози неможливо було знайти навіть траву, щоб прогодуватися. Й у відчаї доводилося вдаватися до страшних учинків. У поемі «Біль» описується, що Федір на фоні відчуття відповідальності за родину й усвідомлення неспроможності знайти вихід із ситуації, бо вся округа опинилася в аналогічному становищі, зарікся піти на заробітки у Жмеринку й не повертатися додому, поки геноцид не закінчиться. Нещасна Федора залишилася сама з дітьми. А в «Думі про голод» натрапляємо на болісні міркування про розбите життя нації. Повістування доносить реципієнту, що в тогочасного селянина залишалися хіба що нелегальні, жорстокі шляхи заробити на прожиття. На жаль, багато людей вчиняли розбій або втрачали здоровий глузд і починали шкодити іншим. Це – пастка для пересічного громадянина, який наодинці не зможе опиратися системі влади і, не бажаючи паплюжити власну гідність, обезсилений від голоду та пресинґу, буде змушений підтримати колективізацію: «Пролилися на Вкраїні / Великії сльози, / Як “великий голова” / Гнав народ у сози» [33, с. 18].

Варто звернути увагу, що протиставлення між пасторальним «до» і страшним «після» в текстах набуває символічного забарвлення. Настання осені асоціюється зі згасанням надії, основні страждання людей припадають на зимовий час, а прихід весни знаменує відродження сподівань. З одного боку, це корелює з життєвими циклами рослин, які допомагали селянам рятуватися від голодної смерті, і підкреслює наявність антеїстичного дискурсу в текстах. У свідченнях жертв Голодомору фігурує інформація про те, що флора рідної землі була чи не єдиним засобом для виживання в 1932–1933 рр.: «… збирали гнилу

картоплю … їли траву, голівки конюшини…» [93, с. 15], «Люди ходили по селу, як тіні, їли траву, кору дерев…» [93, с. 244], «[Їли все,] що можна було використати в їжу: кору дерев, траву, ягоди, жаб, птахів…» [93, с. 308]. З іншого боку, означений символізм підтверджує тісний зв'язок текстів зі зразками народної творчості, де цикли природи, зокрема зміна теплих і холодних пір року, уособлюють боротьбу життя і смерті.

Тож настання весни, на перший погляд, відновлює сподівання: «Як завесніло, потепліло, / стекли струмками всі сніги, / від голоду тремтіло тіло – / аби ж діждатися трави, / аби дожити. Будь, що буде, / аби живі, усі живі…» [50, с. 47]. Хоча, як правило, це знаменує лише початок нових випробувань. Головна героїня «Болю» дізнається, що чоловік помер у муках безхліб'я. Тепер вона самотужки буде шукати способи прогодувати дітей і підтримувати господарство. А в «Думі про голод» співається: «Кропивою, лободою / Не наповниш брюха … Хліб качали, вимітали, / Весь народ сумує» [33, с. 18].

Відповідно, у ретроспективних текстах протиставлення самоплинного селянського порядку-добробуту в минувшині та штучного імперського хаосу в сьогоденні дуже подібне до контрасту між документальною та фактичною реальностями в «Голодоморі» Н. Виноградської. Раніше праця, земля, родина й час утворювали цілісну, взаємозалежну систему. Людина сіяла, збирала врожаї, годувала дітей, дбала про господарство й тим самим включалась у природний цикл культивування життя. А геноцид це зруйнував: праця більше не давала хліба, земля не гарантувала виживання, родина не захищала від тягот зовнішнього світу. Відбувся розрив між природним і адміністративним часом. Селянина змусили жити не за ритмом землі, а за ритмом плану, директиви, колективізації та покарання, що зумовило закономірну реакцію: коли злагоджену систему намагаються через силу переломити, вона ламається. Звідси результує руйнування, яке тягне за собою смерть.

Підсумовуючи, зауважимо: поеми Л. Бенедишин «Червоне пекло» й Н. Виноградської «Голодомор» вимальовують широку історичну панораму, де різні, здебільшого типізовані, персонажі від себе або через наратора оповідають

про життя за часів Великого голоду під емоційні реакції ліричних суб'єктів. Тому реципієнт має можливість зануритися у спроєктовані письменницями мультиаспектні, консолідовані довкола увічнення міцності предків і непохитності національної ідеї стереоскопічні дійсності та самотужки дослідити художні локуси й обставини їх функціювання, аби сформувати власне бачення історичних реалій України 30-х рр. ХХ ст. У поемах О. Мусієнка «Про що шептав вітер» і М. Руденка «Хрест» послідовний виклад подій – інструмент глибокої психологічної деконструкції тоталітарного досвіду. Вони фокусуються на внутрішній метаморфозі особистості, коли суб'єктивна реальність переходить зі стану статики відчаю в акт метафізичного звільнення через смерть або безумство. Трагедія 1932–1933 рр. осмислюється в текстах не лише як соціальний колапс, але й ширше: постає фундаментальний злам буття, спричинений підміною життєдайного духовного начала маніпулятивними ідеологічними конструктами. Автори виводять Голодомор на рівень універсального протистояння, де усвідомлення істини відіграє роль єдино можливого шляху подолання історичної омани. А твори Є. Мовчана й І. Кірімова інкапсулюють у ретроспективній структурі хронікальну художню модель розгортання трагедії Голодомору від пасторальної ідилії до есхатологічного відчаю. Елементи вторинного фольклоризму дозволяють авторам закріпити за персонажами й типізаціями статус голосу народу, який слугує точкою перетину національної драми й універсальної боротьби за існування. Тож Великий голод постає як руйнівна антитеза природному життєвому циклу й безповоротно деформує буття селянина-антея, залишаючи по собі важкий ментальний і фізичний слід – біль самої екзистенції.

3.3 Голодомороседиментарні траєкторії наративної експансії

Поеми, де Великий голод виступає субтемою, диференціюємо за структурним принципом на тексти мозаїчного й консеквентного характеру.

Класичних ретроспекцій у цій сюжетно-композиційній групі немає. Найближче до них стоїть поема І. Качуровського «Село», де легітимізація свідчення відбувається через голоси учасників подій, які настільки налякані злочином геноциду, що навіть постфактум, у 1940-х рр., «про найгірші, найстрашніші речі / Розказують лише на самоті» [48, с. 22]. Незважаючи на апелювання до авторитету джерела й компоненту ретрансляції, за особливостями будови твір здебільшого тяжіє до монтажності й істотно відрізняється від органічного спогаду, тому в окрему групу його не виносимо.

Якщо розглянути монтажні голодомороседиментарні структури детальніше, то помітно, що їхні складники відзначаються сильнішою окремішністю й виразнішою епічною домінантою, порівняно з голодомороцентричними дериватами. Міні-розділи «Червоного пекла» Л. Бенедишин чи «Голодомору» Н. Виноградської були співвідносні з віршами, а в поемах І. Качуровського «Село» та Ю. Тарнавського «У РА НА» вже маємо справу з повноцінними розділами, котрі можуть функціювати як окремі ліро-епічні утворення.

Особливо це помітно в тексті «Села», що складається з 12 розділів, серед яких 1 – інтродуктивний, а 11 – присвячені розповідям земляків ліричного героя, котрі пережили Великий голод і 9 років потому повістують про життя села 20-х – 30-х рр. ХХ ст. Кожна історія – дискретний наративний клаптик зі своєю специфікою розвитку дії, проблематикою, персонажами, світоглядними акцентами тощо.

«У РА НА» складається з 9 розділів, котрі являють собою розлогі авторські рефлексії над українським національним буттям, переважно в ментально-історичній і державницькій площинах. Ю. Тарнавський визначив таку послідовність структурних елементів твору: «1. Самота», «2. Червона пляма», «3. Чорний полин», «4. Голодна Україна», «5. Несита Росія», «6. Сироти

історії», «7. Визволення України», «8. Україна живе (Сон Тарнавського)», «9. Україна Вмирає (Дійсність Щербицького)». Але порядок розділів не хронологічний: події «1. Самоти», для прикладу, відбуваються після «4. Голодної України». І він навіть не виник органічно у процесі написання тексту. Судячи з датування структурних частин, скажімо, «5. Несита Росія» була написана майже роком пізніше від «8. Україна живе (Сон Тарнавського)» [див. : 127, с. 68, 116]. У зв'язку із цим, майже всі розділи доволі самостійні, і їх порядок можна безпроблемно варіювати, бо, по суті своїй, «У РА НА» – авангардний колаж, дуже наближений за характером до збірки, хоча й наречений митцем як «Поема». Фрагментарність тут становить важливий елемент художньої стратегії, оскільки виступає дзеркалом руйнації свідомості народу, цілісність котрої намірено витіснялася хаосом насильства, унаслідок чого колективна пам'ять зазнала седиментації – накопичила множину невідрефлексованих травм минувшини, що впливають на долю нації сьогодні.

Аналізовані твори І. Качуровського і Ю. Тарнавського не мають пунктирних наскрізних сюжетних ліній і тримаються на фундаментах ідейно-тематичної спільності. Ключовими для них є антитоталітарні інтенції та різка критика порушення моральних норм. Письменники актуалізують переступ таких універсальних світоглядних орієнтирів, як «повага до людського життя й гідності, доброзичливе ставлення до людей, чесність, працелюбність, бережливе ставлення до природи» [145, с. 157]. Адже авторитаризм завжди починається з нехтування свободою іншого, з неповаги до вільного вибору особистості, навіть якщо цей вибір суперечить нібито офіційній (на той час – більшовицькій) точці зору. Це – базис для культивування радикальної активності на користь ефемерної політичної цілі з антигуманними виправданнями необхідності пожертвувати спочатку чиїмось комфортом, потім – здоров'ям, а кінець-кінцем – і життям. Саме так виникли соціальні катастрофи, котрі вистраждав український народ у XX ст.

Мозаїчні голодомороседиментарні формації розкривають тоталітаризм не тільки у прямих актах насильства, а й через здатність системи змінювати

моральну оптику особистості. Влада не просто примушує виконувати накази, вона конструює середовище, де зло набуває статусу службової необхідності, політичної доцільності тощо. Виконавці репресій (активісти, солдати, комісари та ін.) втрачають здатність до соціальної чутливості та емпатії. Вони бачать чуже страждання, але вже не сприймають його за переступ адекватності: ціль виправдовує засоби. Голодомор показується і як спроба знищення українства, і в аспекті руйнування базових етичних реакцій індивіда: співчуття, сорому, відрази до насильства, страху перед гріхом тощо.

Конфлікт між вимогами державної системи та моральними приписами займає центральне місце, бо демонструє глибинні процеси руйнації суспільства 30-х рр. ХХ ст.

Наприклад, у третьому розділі «Села» повістується про більшовицькі знущання над Ганною з метою отримання інформації про її чоловіка, котрий зазнав політичних репресій: «Двоє з сільради, а третій з міста … У нього пика сита і п’яна, / Червоні очі – справжній бугай. / Ось він з кишені вийма нагана, / Іде до неї … Награлись досить. / Уже й не знають: жива чи ні» [48, с. 23]. Огида наратора постає як ключовий компонент художньої оптики для зображення функціонерів системи, а протиставлення ситості чиновників і виснаженості їхньої жертви слугує індикатором соціального розриву. Четверта глава увиразнює рівень моральної деградації владних еліт, демонструючи картину вбивства дітей Ганни. Голодну малечу викидають в урвище, щоб односельцям було менше згадок про їх замучену матір. А в сьомому розділі оповідається, що можновладці наживаються на горі простих людей, ділячи під час зборів їхнє майно, та планують, як добити тих, хто ще тримається: «А на Симонову хату / Покупця немає. / Бо в тій хаті старий Симон – / Отакий упертий – / Третій місяць нездужає, / і не хоче вмерти. / Хтось покрадьки недужому / Вечерю приносить: / Стількох бо смерть покосила, / А його не косить» [48, с. 37]. Сам факт виживання в таких умовах сприймається як спроба протистояння державній машині.

Авторитарна система прагне абсолютної влади й безкарності, нищить і

своїх опонентів, і тих, хто лише самим існуванням ставить під сумнів правомірність офіційної картини світу. Так формується й розвивається культ страху – основний механізм контролю влади над суспільством. Репресії поширюються не лише на опозиціонера, але й на членів його родини. Не як покарання за конкретну провину, а як превентивний інструмент залякування найближчого оточення. Публічна демонстрація наслідків інакодумства виконувала чітку соціальну функцію: формувала колективне усвідомлення небезпеки нелояльності. Створювалося підґрунтя для розширення меж політичної вседозволеності. Навіть пасивний супротив, зокрема відмова беззаперечно прийняти загрозливі для життя умови, кваліфікувався як достатня причина для переслідування. Жертвами системи виявлялися родини й сироти, знесилені й витривалі, репресовані й нейтралісти. Часто не через особисту провину, а на підставі етнокультурної ідентичності – належності до українства в період, коли його представників цілеспрямовано знищували й намагалися приховати сліди цих злочинів.

В «У РА НІ» теж помітні подібні тенденції руйнування суспільної моралі: «партійці … байдуже їм до людей – / скінчаться ці, / будуть інші, / як перед ними» [127, с. 45]. Гуманність стає перешкодою, а байдужість і жорстокість – нормою. Соціум висотаний історичними колізіями. Юридичний захист від тоталітарної влади у вигляді критично важливої роботи (двірники, збирачі трупів, водії підвод, комісари тощо) спонукає індивідів із ненависницьким завзяттям виконувати свою діяльність та індиферентно порівнювати замучених голодом людей зі сміттям на вулиці. Поодинокі вияви чиновницької совісті трапляються, але вони завжди пов’язані із самогубствами, адже в державі, побудованій на примусі й приниженні, можна існувати тільки з подвійними стандартами. Поняття про совість несумісне з подібними системами. Показовими на фоні моторошних картин Голодомору є історії загибелі М. Хвильового й М. Скрипника у результаті особистого морального краху: «комуніст Фітільов … пускає собі / кулю в лоб» [127, с. 37–38], «… комуніст Скрипник … хапає / свою грудну клітку … і слідує / за Фітільовим» [127, с. 39].

Хоч автор і не декларує це прямо, проте зв'язок між самогубствами доволі прозорий. Обидва діячі намагалися поєднати амбівалентні точки зору: М. Скрипник прагнув використати революційні погляди КП(б) для зміцнення позиції України [див. : 119, с. 79–80], а М. Хвильовий (Фітільов), будучи членом КП(б)У, закликав співвітчизників до національної самодостатності [див. : 143, с. 315–316]. Обидва не витримали тиску обставин, спродукованого протистоянням державних ідей, і, зіткнувшись із наслідками цього протистояння (голод і страждання людей), пішли з життя. У поемі окреслені епізоди пов'язує металогічний зворот «банкрутує … банк» [127, с. 39], який обігрується тавтологією та може бути витлумачений фразеологізмом «терпець урвався», що досить точно окреслює становище особистості в позиції між власною совістю та приписами авторитарної доктрини.

Пересічний громадянин безсилий проти такого плину історії: у поемах спостерігаються занепадницькі есхатологічні мотиви, котрі подаються через концепт руйнування української ідилії, яка розсіюється за відсутності життєвих сил у господаря: «в садках дерева / з запалими боками, / як корови, / що дохнуть з голоду, / витягнули / писки до неба» [127, с. 37]. Зооморфна метафора демонструє, що селяни виживають з останніх сил. Виснаження голодом не дозволяє їм думати про поривання в майбутнє. Адже їжа, оселя й комфорт – це фізіологічний мінімум, без якого розвиток інших соціальних і духовних цінностей неможливий для більшості індивідів: «А. Маслоу доводив, що в поведінці людини домінують потреби найнижчого незаповненого рівня … [а більш високі прагнення] виходять на чільне місце у разі, коли людина забезпечена матеріально, має захист від природних і суспільних загроз» [30, с. 12–13]. А збідніння внутрішнього світу особистості внаслідок історичних катастроф є втратою для всього людства, оскільки з кожним таким актом суспільство втрачає потенційну можливість для розвитку.

У цьому контексті помітно, що проблема трагічної приреченості пересічного індивіда у творах звучить не лише на національній, але й на загальнолюдській частоті. Прочитується і екзистенційний відчай Грегора Замзи,

що потерпав від ненависті оточення («Перевтілення» Ф. Кафки), і поступова деградація Растіньяка під тиском соціального середовища, а також знущання над старим, беззахисним Горіо («Батько Горіо» О. де Бальзака), і руссоїстська критика зіпсованості суспільства, що впливає на первозданну чистоту особистості, і романтичне й барокове розчарування в дійсності.

У розрізненому потоці замальовок постають образи дітей, які просять матір їх погодувати: «… сидять на землі … голови – міхурами / на ниточках ший … “Що це ви варите / таке страшне, / мамо? / Чи скоро / дасте їсти?” / “Ніііііі!” / голос / як жмут волосся» [127, с. 40]. Моторошні картини дійсності нанизуються, загальний тон повістування нагнітається за допомогою прийому сугестії. На рівні алюзій завжди прочитується образ гоббсівського Левіафана – механістичної системи управління, котра вимагає повної покори й готова репресувати всіх, хто не згоден із панівною ідеологією. «Влада і честь підданих зникають у присутності верховної влади» [20, с. 196], – писав Т. Гоббс. Тож коли чиновники із солдатами приходять на розбій, люди бояться опиратися: «Будуть … бити й питати, / Питати в неї: де чоловік? / Ніхто не сміє прийти до хати, / Хоч і почує нелюдський крик» [48, с. 23].

Тоталітарна влада заснована на страхові переслідування, пригнічує особистість, усереднює її, робить покірним коліщатком, функцією (воювати, орати землю, виконувати присуди тощо), поза якою весь внутрішній світ людини знецінюється. Протистояти подібній системі можна лише методами, що за своєю природою їй симетричні, – спротивом. Коли режим ігнорує індивідуальну автономію, його демонтаж стає єдиним виходом. Однак бунт набуває реальної сили лише за умови масовості: «… хоча вони [можновладці] singulis majores, тобто мають владу більшу, ніж будь-який з їхніх підданих окремо, проте вони universis minores, цебто мають владу меншу, ніж усі їхні піддані разом» [20, с. 196]. Бунти проти Голодомору цього критичного порогу не досягли й через нечисленність учасників і внутрішнє зрадництво зазнали поразки: «…З дівчатами, старими і малими, / Набралося сімнадцятеро нас… / І вечір був. І нас було розбито. / Своя ж таки сволота продала» [48, с. 52].

Як альтернатива фізичному опору пропонується духовний протест проти системи, заснований на принципі абсолютного заперечення її фундаментальної основи – насильства.

Така ідея уособлена в образі діда-філософа з поеми «Село» І. Качуровського. Старий чоловік проникся мудрістю святих писань і жертовно закликає терпіти геноцид і не множити агресію, аби вбезпечити душу. На його думку, вороги можуть понівечити тіло чи забрати землю, але все це й без того тлінне, непостійне. Одначе якщо у відповідь на образу зародяться ненависть і лють, то особистість нашкодить собі сама, адже внесе свою «контрибуцію» до круговороту зла: «Ти тільки в Христа вір, / Камінним хрестом стій. / В крові не брудни рук, / Тікай, уникай мсти, / За рани їдких мук / Добром воздавай ти. / Щоб горя гірка мла / До наших лягла ніг – / Порвімо ланцюг зла, / Спинімо його біг» [48, с. 48].

Домінанта духовного над матеріальним, просякнута християнським гуманізмом, протиставляється принципу відплати «око за око» й суперечить логіці тоталітарного знищення. На перший погляд, невиправдана доброта межує зі слабкістю й витікає із крихкої організації психіки, проте подібна позиція насправді вимагає набагато більше внутрішньої сили, аніж фізичне протистояння. Ісус казав у нагірній проповіді: «Любіть ворогів своїх … Коли бо … вітаєте тільки братів своїх, то що ж особливого робите? Чи й погани не чинять отак?» (Мт. 5:44–47, переклад І. Огієнка).

Муки голоду й знущання не зруйнували світогляд сільського мислителя, його гідність і здатність до прощення: «Слова поважні і врочисті жести; / Його думок ніхто б не захитав» [48, с. 50]. Він сприймається не як жертва, а як переможець у боротьбі із внутрішнім злом: «Загинули брат, син, / Онука лише з ним. / Та кривду прощать всім / Навчає мене він» [48, с. 48]. Прочитується модерне тяжіння до орієнтальної філософії споглядального типу, де перемога над пристрастями цінується понад перемоги в матеріальному житті[10].

[10] Будда Ґаутама говорив: «Величний воїн не той, хто завдав поразки мільйонам солдатів, а той, хто звоював лише одного – себе. Краще перемогти себе, аніж інших … [тоді вже ніхто] не зможе знищити цей тріумф» (Дхп. 103–104, переклад Бганте Суджато).

Образ філософа – важливий контрапункт у системі реакцій на геноцид. Поряд із бунтом і пристосуванством він накреслює траєкторію балансу. Протест історично приречений унаслідок роз'єднаності громади на фоні масштабів тоталітарної машини, а мімікрія видається неприйнятною, бо веде до втрати людського в людині, змушує виправдовувати чуже страждання нормами закону або й зловживати власними повноваженнями для отримання вигоди. «Третій шлях» же – серединний, націлений на те, аби не дозволити злу заволодіти внутрішнім світом українця. Так, це не активна позиція стосовно зовнішньої дійсності, оскільки аскеза все-таки першочергово працює із тонкими матеріями; стрімкі зрушення на предметному плані зазвичай потребують таких же рішучих дій або тривалої праці. Обидві опції в 1932–1933 рр. не виявили продуктивності, тому дескрипції Голодомору завжди завершуються нігілістичними резюме: «світ мчить / на поїзді історії, / сама в своїм городчику, / зарослім бур'яном часу, / з вінком трупів … меншає / Україна» [127, с. 48]. Ремство, що його несуть Богові загублені голодом душі в поемі Ю. Тарнавського «У РА НА», показово ілюструє тотальну безвихідність: «гурток хрестиків … ледве / волочать ноги … несуть скаргу / до Бога, / вік так нестимуть» [127, с. 41]. На жаль, іноді буває, що найкращий вихід – не примножувати марні сподівання на успіх у непереборних соціальних катаклізмах, а прийняти реальність такою, якою вона є, аби отримати внутрішню перемогу над самим принципом зла.

Сюжетно-композиційний кластер ліро-епічної літератури із голодомороседиментарною лінійністю включає поеми Юрія Клена «Прокляті роки», Яра Славутича «Моя доба» й Н. Баклай «Лубни» й поєднує хронікальний принцип мистецького моделювання міжвоєнної катастрофи XX ст. із її художнім осмисленням на рівні субтеми.

Важливою спільною рисою цих текстів є наскрізне тяжіння до історизації. Певною мірою вони наближені до голодомороцентричного патерна – поеми Н. Виноградської «Голодомор», де є історична подієва лінія, зібрана з уривків документальних джерел і фактографічних інтерпретацій, які, щоправда, чітко

відмежовані від художнього матеріалу. У голодомороседиментарних лінійних структурах цього немає. Як уже було зазначено раніше, історична й мистецька дійсність злиті воєдино, запрограмовані на взаємне розкриття, хоча їх співвідношення в різних поемах відмінне: в О. Бургґардта й Г. Жученка домінує художня площина, у Н. Баклай – на перше місце виходить історизм.

Названі особливості беруть початок із глибин творотворчого процесу.

У лінійних голодомороцентричних текстах реципієнт стикається зі складним внутрішнім світом особистості, яка проживає кризовий момент історії. Голодомороседиментарні консеквенції інвертують цю формулу: на перший план виходить історичний дискурс, представлений в обличчях або й узагалі без них. Автори тримають за орієнтир доказовість і фактографічність, що відповідає груповому креативному імпринтові – ідейно-тематичному зародку, де Великий голод є одним із викривальних вузлів імперіалізму.

З операційної точки зору, усі голодомороседиментарні консеквентні структури позначені впливом неокласицизму. Ученість і начитаність властива їм органічно, тому багатство історичних паралелей та інтертекстуалій закономірне. У «Проклятих роках» і «Моїй добі» вони більш ситуативні, а поема «Лубни» черпає з історичної лінії майже весь матеріал.

Причина цьому – смислові диференції. Юрій Клен і Яр Славутич написали аналізовані тексти на основі власних переживань, тож особистісне начало в них завжди превалює. Прикметно, що на фоні всіх інспірованих пережитими історичними реаліями творів ця пара, попри сильний вплив неокласицизму, демонструє яскраво персоналізовану домінанту. У «Проклятих роках» і «Моїй добі» найпотужніше проступає автобіографічний первень. Тоді як поема Н. Баклай «Лубни» більше сконцентрована на збереженні пам’яті, художній архівації, тому персональне начало тут виявляється слабше, адже ліричний суб’єкт відступає на другий план перед образом лубенської землі у вирі історичних подій.

Подібно до голодомороцентричних ретроспектив, у цій групі текстів сюжетна пружина будується на темпоральній антитезі щасливого минулого й

невтішного більшовицького теперішнього.

Зокрема, у поемі Юрія Клена «Прокляті роки» внутрішній світ персонажа розкривається через художні деталі та пейзажні описи, де увага реципієнта звертається на дивний стан природи: «Якась смутна і невесела осінь / Зійшла, мов помаранча золота, / Над Києвом…» [14, с. 3]. Використаний у порівнянні колоратив контрастує з епітетами на означення пори року, створюючи враження незбігу між очікуванням і реальністю. Це не випадковий мистецький ефект, а тонкий символізм: творча інтелігенція тогочасної України мала сподівання на покращення стану речей після зміни царської влади більшовиками, але ці надії виявилися марними. Тож пейзажні образи різко обриваються ремаркою: «О, спогади, терпкі і непотрібні, / Про ті роки, жорстокі і безхлібні!» [14, с. 3].

Основним художнім прийомом для конструювання епізодів Голодомору в поемі Н. Баклай «Лубни» теж слугує контраст, що розкривається через призму бачення ліричної героїні. Авторка простежує траєкторію розчарування земляків від віри в більшовицьку державну ідею, фанатизму, до знищення тих, хто плекав сподівання на гідне життя на власній землі: «Як вірили Лубни в “майбутнє світле”! / І ось воно – у тридцять третім літі, / Попід парканом знов чиєсь життя» [5, с. 24]. Констатується наявність деструктивних соціальних процесів, які поширюються на морально-етичні, релігійні первні буття: «Отих людей, що вірили у неї [партію], / І цілували гаряче знамена, / І Бога вже вважали за пусте» [5, с. 24]. На противагу обіцяній рівності, у суспільстві знову постає класова диференціація, тільки вже на ідеологічній основі, а не на базі кріпосного права: «І чому хтось пайки носить в хату, / А у когось – під хатою мати / Смерть голодну свою вигляда … Бо комусь і подяки й медалі, / А для когось – і крихт не знайшлось» [5, с. 24–25].

В основі художнього зображення життя українського села до колективізації в поемі Яра Славутича «Моя доба» лежить антитеза раю та пекла. Текст відкривається ідилічними замальовками степів Херсонщини, котрі свідчать про врожайність земель, де працьовита людина із шанобливим ставленням до довкілля може жити в достатку й радості, бо природа забезпечує

усім необхідним: «Ген-ген дрімає річка Бокова, / У хвилях марив тоне Благодатне … О як люблю я, поро вереснева, / Поважний похід виповнених гарб, / Що в двір пливуть, торкаючи дерева, / Які зроняють свій багряний скарб … Масний чорнозем надарує збіжжя; / Стави наплодять ситих коропів; / Окраса краю, давне Запоріжжя / У серці збудить променистий спів» [38]. Проте пасторальні картини зазнають різких змін у процесі руйнування ідилії наслідками колективізації. Втрата приватної власності позбавляє селян сенсу буття, що полягає в роботі на землі, а будь-який опір намірам влади прирікає особистість на репресії: «За рік, за два мов повінню знесло / Щасливі села й хутори квітчасті … Спустивши свари, підступи й погрози, / Прийшов тривожно тридцять другий рік. / Людей, мов бидло, гнали у колхози, / Змовкали стайні, бравсь кущами тік / І зодягався в бур'яни – як лози» [38].

У спогадах про міжвоєнне двадцятиріччя Г. Жученко зазначав: «Найманою працею ми, як правило, не користувались. Трудилися з раннього ранку й до пізнього вечора й жили заможно … Всього вистачало і всі ми та інші подібні родини були вдячні НЕПові. Поза всяким сумнівом, дитинство моє було щасливе» [37, с. 45]. Але з 1931–1932 рр. селянство вписали у фрейм планової економіки, дитяча ідилія письменника зруйнувалася під тиском репресивних змін: «Урожай 1932 року був дуже багатий … Однак уже у вересні батько отримав "план до двору" … крім високого грошового податку, треба було віддати величезну кількість зерна, двоє коней, дві корови … астрономічну кількість м'яса і майже тисячу яєць» [37, с. 46]. Перший продподаток родина Жученків ледве назбирала, але невдовзі надійшли додаткові плани, за невиконання яких всіх призначили на знищення.

Травматичний досвід від описаних подій відклався у свідомості чотирнадцятирічного Яра Славутича. За словами І. Музиченко й І. Ткачук, «найвразливішою категорією населення до суспільних потрясінь є діти … Психотравма руйнує уявлення дитини про життя … різко змінюється звична картина світу, зникає довіра до нього … втрачається позитивна перспектива на майбутнє» [84, с. 4]. Закономірно, що поетична уява митця сублімувала ці

переживання у формі конфлікту добра і зла: «… ненаситне зло / Нагнало зграй на українське щастя» [38]. Контраст між радісними дитячими враженнями в період радянського НЕПу та страшними колізіями історії за часів переорієнтації економіки на планові «рейки» з подальшою індустріалізацією рефлексувався в «Моїй добі» через протиставлення старого й нового укладу життя, де безтурботна ідилія, гармонія з природою і родинна злагода змінюються індустріальними ландшафтами, де особистість зазнає тиску системи: «Міста змінили старожитне тло / На кубістично-індустрійні снасті: / До них прийшов зруйнований селюк / Продати силу м'язуватих рук» [38].

Важливою спільною рисою голодомороседиментарних консеквенцій є функціональна роль Великого голоду як кульмінації сюжету, апогею національних страждань і піку екзистенційного напруження. Попри відмінність стратегій повістування, автори неодмінно сходяться саме в цій точці.

Амбітна державна ідея більшовиків, незламність і домінування котрої декларувалися як аксіома, ігнорувала людину. Експорт зерна відбувався з розрахунком на формування дефіциту продовольства, що перетворювало голод на механізм примусу: «Кудись у море, в безвість, за границю, / Щоб насадити скрізь цей наш едем … Текло струмками золото пшениці» [14, с. 15]. Перед читачем постають моторошні картини дійсності 1932–1933 рр.: «Ось сидить під парканом дитина / Вся опухла, і синя-пресиня, / І не в силах уже говорить», «Пів-Лубен у ярах та канавах, / Ні хрестів, ні могилок немає» [5, с. 24–25]; «Дідизна гине, вимирає люд… / Невже був прадідів даремний труд?», «Допоки буде хмарами відчаю / Сквернило тьмарити розмайну даль?» [38].

Більшовицька програма на поч. ХХ ст. на словах передбачала достаток для трудящих, соціальну справедливість і звільнення від експлуатації. Після революції 1917 р. такі гасла звучали особливо ефектно, оскільки апелювали до соціальних очікувань, обіцяли справедливість і рівність. Однак уже в 1920-х рр. стало зрозуміло, що задекларована турбота поступово підмінюється інтересами партійного апарату з курсом на форсовану індустріалізацію та суцільну колективізацію. Хлібозаготівля перейшла у формат державної експропріації.

Селянська праця стала дешевим джерелом для фінансування державного проєкту. Населення поступово втрачало сили на опір колективізації. Авторитарна система, що прагнула максимальної вигоди та знищувала громадянина, вибудовувалася основоположно. Врешті-решт, у 1932–1933 рр. надмірні плани, репресивний тиск, конфіскація продовольства, постійні приниження й покарання призвели до того, що люди були змушені полювати один на одного в буквальному сенсі. Попри обіцяний небачений прогрес, ситуація набула діаметрально протилежного регресивного характеру: «Так ми, хоч і покинули печери, / В двадцятім віці стали людожери» [14, с. 15].

Основним засобом характеристики дійсності 1932–1933 рр. виступають наскрізні антиномії: сподівання й реальність, новочасне і традиційне, ідеологія та віра тощо. Як і в голодомороцентричних лінійних конструкціях, декларативна риторика приховує злочинні дії влади: «Ми тільки бачили той тьмяний блиск [зерна] / На горлі ж ми відчули пальців стиск» [14, с. 15].

У зв’язку із цим, на рівні алюзій у творах зринає образ чудовиська Левіафана, що уособлює тоталітарну машину з її нівелюванням прагнень індивіда в ім’я спільної (державної) ідеї. Особистість, яка намагається мислити вільно, становить для системи загрозу, адже не піддається маніпулюванню засобами пропаганди. Юрій Клен, зокрема, проводить паралелі з подібним біблійним персонажем, підкреслюючи: «Він оком пильно стежить кожний крок. / Він по ночах за Лисою Горою / На сороміцький скликує танок … Звелів він, щоб не мали ми думок, / Які не є стандартного покрою: / Замісто нас хай мислить колектив, / Що нам у черепа все уложив» [14, с. 11].

Індивідуальне життя на фоні зіткнення інтересів різних соціальних площин втрачає цінність. Відповідно, тема трагічної приреченості пересічної людини звучить в аналізованих поемах особливо гостро: загибель мільйонів людей, принесених у жертву тоталітаризму, становить цивілізаційну втрату.

У зв’язку із цим, а також з огляду на вплив операційної компоненти, тексти обов’язково актуалізують мотив збереження історичної пам’яті. Адже інформація про всенародне горе ретельно замовчувалася: «Хто знав, хто вів

смертям і стратам лік? / Де фільм, який нам показав би голод, / Отой проклятий 33-ій рік?» [14, с. 14]. Геноцид, що досяг таких моторошних масштабів, призвів до деформації національної пам'яті, своєрідних прогалин колективної свідомості, віддзеркалених у художніх образах: «Й вивершують у скирти трупи… трупи… / Й загальна яма – свідок забуття» [5, с. 24]. Звідси виникає низка ускладнень ідентичності, які шкодять українству й по сьогодні: «І хто підкаже, хто колись розкаже, / Хто вузлики історії розв'яже … І не одне зросте ще покоління / На тих кістках, на жертвах тих безвинних» [5, с. 24].

У поемі Яра Славутича «Моя доба» збереження тяглості родової лінії та пам'яті про Голодомор виступає фундаментом для розвитку дії.

Головні події в тексті розпочинаються з репресій радянської влади стосовно родини Жученків, визнаних куркулями-одноосібниками. Григорія (як найстаршого сина) та його батька відправляють на заслання до Сибіру, але юнаку вдається втекти з потяга, що віз ув'язнених. Повертаючись до дідового хутора, на Херсонщину, хлопець стає свідком страхітливих масштабів Голодомору на теренах південного сходу України.

Вдома головний герой «Моєї доби» дізнається, що його дід при смерті через тривале недоїдання. Старий бере з Григорія обіцянку, котра змінює повістувальний фокус із трагедії на громадянський обов'язок: «Клянись мені, що виживеш? Клянись / І в судний день за смерть мою помстись … Про цю … нелюдську облаву, / Що навістила запорозький край, / Усьому світові скажи по праву, / Як вірний свідок…» [38]. Отже, на плечі хлопця лягає ще одна психологічна травма. Цей досвід зумовлює усвідомлення необхідності опору та формує розуміння важливості історичного свідчення. Із невимовного болю та відчуття жахливої несправедливості народжуються лють і ненависть, що стають драйверами для подальших сюжетних колізій. Автобіографічний герой має пережити голод і не втратити при цьому свій поетичний талант, аби виконати свою місію – розказати світові правду про Голодомор.

Психотравми чинять на індивіда амбівалентний вплив. З одного боку, вони можуть провокувати деструктивні стани, але розрізняють випадки, коли

«горе стає поштовхом до переосмислення людиною свого життя» [84, с. 10], оскільки «критичні моменти … пов'язані з … глибокими переживаннями, що розширюють … емоційний досвід і можуть призвести до нового етапу розвитку» [84, с. 10]. Це й відбувається з протагоністом поеми. Відтепер орієнтир для подальших дій Григорія – спротив системі, котра зруйнувала добробут Жученків. Тому хлопець разом із товаришами організовує селянські заколоти проти примусової конфіскації продовольства, про що розповідається в розділі «Повстання»: «… юрма, голодна, гола й боса / Змінявши статки на коржі й на жом, / На сласні жмаки, на хлібинку з проса, / Тепер гунула з вилами на прю – / За свій же хліб і за свою зорю!» [38].

Після придушення повстання Ярові Славутичу вдається втекти до Запоріжжя, де він здобуває вищу освіту на філологічному факультеті Запорізького державного педагогічного інституту. Подальша еміграція дає йому можливість реалізації інтелектуального поетичного потенціалу та дозволяє виконати обіцянку дідові й повідати світові про Голодомор. Так, власне, з-під пера й виходить поема «Моя доба». Рефлексія замикається на екзистенцію.

Незважаючи на істотну кількість спільних рис, голодомороседиментарні консеквенції засвідчують виразно авторські наративні стратегії. Основні диференції спостерігаються в аспекті розгортання універсуму на етапі моделювання оповідної канви.

Скажімо, у поемі Юрія Клена «Прокляті роки» все центрується довкола автодієгетичного наратора.

Основним засобом розкриття психологічних станів у поемі є самохарактеристика за допомогою внутрішнього монологу. Рефлексуючи над подієвим ланцюгом, повістувач усвідомлює, що режими й політичні ідеології змінюються, але їхня сутність залишається однаковою – пригнічення волі особистості: «Ми все вперед ідем, і скрізь прогрес. / Давно не правлять нами вже монархи … І в наркоматах, як звелів Зевес, / Вже креслять дерево нових єпархій, / Яке пригорне під гіллясту тінь / Пролетар'ят майбутніх поколінь» [14, с. 10]. Письменник влучно описує процес зміни ідеологічних парадигм,

демоструючи, як нова система влади імітує розвиток, діючи старими методами в новій політичній обгортці.

У поемі Н. Баклай «Лубни» наратор гетеродієгетичний. Твір розгортає перед читачем панораму життя південно-західної Полтавщини від часів палеоліту й до здобуття незалежності України. За точку відліку авторка обирає пізньопалеолітичну стоянку поблизу с. Гінці Лубенського району, яка існувала 12–15 тис. р. тому. Із прадавнім світом, де людина проживала в гармонії з природою, у поемі пов'язана міфологема Едемського саду. Вона реалізується в універсумі твору через розгортання ідилічного простору, де особистість ще не знає про інтелектуальне зло: «Мій давній пращур … диким був. І не було ще слова … Його стоянка ще була убога … В глухих лісах ані боявсь, ні плакав, / Вітри і сонце добре розумів. / Коли щасливим був – стрибав сайгаком, / А сумувати він ще не умів … Він ще не знав ні горя, ні біди» [5, с. 3].

Еволюція розуму породжує виникнення знарядь праці, а також більш складних емоцій (наприклад, заздрощів, жадібності тощо), котрі призводять до конфронтацій. Авторка виокремлює прикметну деталь-маркер, що означує завершення безтурботного життя: «Він мудрував … Він відчував крім сили – торжество, / Коли зробив справжнісіньке точило … А вже мечі залізні, і грузила / Від скитів підуть вниз, по течії… Прегорде плем'я орачів красивих – / Найперший розум матінки-землі» [5, с. 4].

Від цього епізоду в поемі бере відлік доба історичних катастроф, зумовлених війнами, соціальним тиском і політичною нестабільністю. Ліричний суб'єкт описує численні лиха, що спіткали Лубенщину: набіги кочовиків, нашестя Батиєвих орд, польсько-литовська неволя, московські завоювання, наполеонівський похід, Перша світова, зрештою, Голодомор.

А от в основу розгортання універсуму поеми Яра Славутича «Моя доба» покладено 3 іпостасі авторської свідомості: 1) автобіографічний протагоніст – «alter-ego авторської особистості … [у якому митець] осмислює … свою … біографію» [109, с. 16]; 2) ліричний суб'єкт – «стійка позиція автора щодо предмета опису, єдність точки зору, з якої формується вся фабульна дійсність»

[44, с. 9]; 3) гетеродієгетичний наратор – той, хто провадить «оповідь від 3-ї особи, що розказується через рефлексію [над описуваним]» [222, с. 601].

Повістувальний «каркас» поеми проєктується гетеродієгетичним наратором, висвітлює зображувані події «із висоти часу», про що свідчать темпоральні параметри використовуваних дієслів. У ролі оповідача виступає Яр Славутич, котрий у своєму сьогоденні (1950-ті – 1970-ті рр.) дає зріле свідчення, рефлексує (без ретроспективного обрамлення) над ситуаціями юності.

Оповідь ведеться від третьої особи. У центрі сюжету знаходиться авторське alter-ego – життєписний персонаж на ім'я Григорій – молодий хлопець із Херсонщини, котрий потрапив у вир історичних подій. Наратор при цьому не ототожнює себе з героєм і завжди тримає дистанцію: «Тоді Григорій повертавсь у край, / Де ріс, як явір, над херсонським степом» [38]. Емоційні реакції на проблеми й переживання, злети й падіння протагоніста виявляє ліричний суб'єкт. Так забезпечується ефект багатогранності точок художньої оптики, які заглиблюють читача в реалії часу. Хоча фактично за всіма ними стоїть одна сутність – психокосм автора, котрий, однак, має 3 різні форми вияву.

Це добре простежується в епізоді повернення Григорія до свого села.

Дорогою додому хлопець стає свідком руйнування моральних та антропологічних засад суспільства: «… голодні, в горі, / Пекли дітей… Людського м'яса чад / Смердів у хаті, в стайні і в коморі» [38]. Потім стикається з постаттю переслідувача, в якому впізнає сусіда, що й унаочнює для нього процеси деградації соціуму та змушує задуматися над тим, чи взагалі варто повертатися: «Раптово труп, уставши невпопад, / На юнака, хитаючись, подався / І, наче нелюд, хижо засміявся … От-от, здавалося, правиці ріг … потягне зопалу хлопчину … І з торби хліб і душу забере» [38].

Тікаючи від змученого голодом чоловіка, Григорій опиняється на своєму хуторі. Він із жахом пригадує у висохлому тілі переслідувача обриси сусіда: «… Довгаль, / Мастак на мудрощі, отець Домахи, / З якою Гриць не раз ходив "на баль"» [38]. Хлопця переповнюють гнів та журлива задума.

Наративна партія переходить до ліричного суб'єкта, котрий транслює

емоційні міркування про події: «О, згляньсь, Боже! Мудру дай пораду … Спини свій похід, фатуму ганебо! / Невже осліпло й справедливе небо?!» [38]. Усвідомлюючи наслідки трагедії Великого голоду, творче еґо у відчаї виголошує низку напружених риторичних запитань.

Повістувальну ініціативу бере гетеродієгетичний наратор, який продовжує розповідь про повернення автобіографічного персонажа до рідної домівки на Херсонщині, де його приязно зустрічає сім'я. Повістувач передає момент возз'єднання Жученків розлогим метафоричним зворотом: «О ждана стріче дорогого внука! Дерев коріння й пагони гілок / Тим самим соком живляться. Розлука / Для них смертельна. Радости ковток / В охляле серце вливсь, як запорука / Нової сили» [38].

Отже, наративна партія поеми – складна. У ній поєдналися суб'єктивна рецепція ліричного героя і об'єктивне повістування оповідача. У результаті цього в мистецькому світі «Моєї доби» спостерігається наявність зовнішнього і внутрішнього хронотопів, що включають історичний, автобіографічний і мистецький час.

Зовнішній часопростір, що «несе в собі інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв» [59, с. 391], окреслює історичний і частково автобіографічний темпоральний виміри. Вони актуалізовані реаліями Великого голоду 1932–1933 рр. Наратор фіксує трагедію: «Стинало смерти невблаганне рало / Безхлібний люд. Як буря навісна, / По всіх оселях пекло клекотало» [38]. На історичному тлі вимальовується автобіографічний образ Григорія.

Психокосм протагоніста зумовлює внутрішній хронотоп «Моєї доби», що включає мистецький і автобіографічний темпоральні складники та охоплює «свідомість, пам'ять та уяву [персонажів]» [59, с. 391]. Трагічні події 1932–1933 рр., котрі найвиразніше запам'яталися Ярові Славутичу, стали матеріалом для фабульного каркасу в розділі «Голод» та базисом для партії наратора. Як наслідок, художній час являє собою серію послідовних точкових епізодів із життя Григорія, пов'язаних історичним тлом Голодомору.

Цілісність темпоральної конструкції забезпечується рамкою

світосприйняття героя, котре знаходиться на помежів'ї двох хронотопів, тримає їх у своїй орбіті та виражається, з одного боку, через реакції в середовищі, а з іншого – у висвітлюваних ліричним суб'єктом думках і переживаннях протагоніста. Так, смерть сестри Григорія Галі наратор описує зі стриманим співчуттям: «Та лютий голод … Підкрався хутко й став на підвіконні … Заклавши глухо ніздрики червоні» [38]. Ліричний герой гнівно реагує на цю ж подію та узагальнює приватний біль до всенародної трагедії: «О неповинні українські діти! / О янголи, вас мерло тисячі! / Це вам сьогодні б жити й молодіти» [38]. Рецепція протагоніста включає обидва темпоральні модуси.

Резюмуючи, зазначимо: поеми І. Качуровського «Село» та Ю. Тарнавського «У РА НА» організовані за принципом дискретних емерджентних утворень, складники яких хоч і здатні функціювати окремо, але взаємодіють, породжуючи комплексну художню модель трагедії 30-х рр. ХХ ст., де Голодомор постає не як ізольований сюжетний сегмент, а як фундаментальний інструмент реалізації тоталітарної стратегії зі знищення українства. Пофрагментовані структури творів нагадують багаторівневі мистецькі інсталяції, що тримають цілісність на вістрі заперечення більшовизму, перш за все – в етичному плані. Автори фокусуються на конфлікті особистості з державним механізмом, що призводить до руйнування споконвічних суспільних устоїв. Тому розглянуті тексти слугують промовистими доказами того, як нівелювання людської гідності в ім'я політичних міфів неминуче призводить до антропологічного колапсу. Поеми Юрія Клена «Прокляті роки», Яра Славутича «Моя доба» й Н. Баклай «Лубни» проєктують мистецькі моделі, де трагедія 1932–1933 рр. умонтована в широку часову вертикаль. Головною рисою творів є органічне злиття особистої травми з історичним наративом. Автори не просто фіксують факти, а перетворюють власну психотравму або колективну пам'ять на літопис нищення національного соціуму. Голодомор висвітлюється не як окремий епізод антигуманності, а як закономірний наслідок зіткнення живої людини з бездушною державною машиною-Левіафаном, коли протиставлення сільської ідилії та індустріального

тоталітарного пекла спонукає свідчити перед світом про злочини минулого.

Отже, художній світ ліро-епосу про Голодомор засвідчує дві моделі оприявнення історичної пам’яті: інсталяційну в мозаїчних структурах та інстигаційну – у лінійних і ретроспективних. Інсталяційний тип розгортання травми передбачає дискретний, споглядальний аналіз, а інстигаційна траєкторія позиціонує болісний досвід як матеріал для внутрішнього розвитку. Сумарно ці мистецькі стратегії дають мультиперспективне, всеохопне уявлення про фізичне й психічне буття особистості на перепуттях історичних катаклізмів.

ВИСНОВКИ

Концептуальна історія категорії художнього світу / універсуму демонструє діалектичний патерн.

Поняття виникли у статусі закорінених у класицистичну традицію метафор наслідування (теза), збагатилися романтичною креативною компонентою (антитеза) і раціонально освоїлись у реалістичній критиці (синтез), що дозволило їм утвердитися в термінологічному апараті літературознавства ХХ ст. Міметичний «інший світ» (теза) змінився шлеґелівським «універсумом» (антитеза), за яким слідував тривалий період взаємопроникного функціювання термінів у рамках недиференційованих моделей тотальної дійсності мистецького слова (синтез – нова теза).

Ці моделі відзначалися ключовими характеристиками: відсутністю чіткого розмежування «світу» і «всесвіту» твору; наявністю тісного зв’язку з об’єктивною реальністю, часто – з автором і його психологічним життям, спорадично – з іншими зовнішніми сутностями (реципієнтом, соціальним середовищем, домінантними стилями тощо); аплікабельністю до широкого жанрового спектру (принаймні імпліцитною); увагою не лише до змісту, але й до формального шару тексту (іноді).

У ІІ п. ХХ ст. – на поч. ХХІ ст. цілком закономірно виникла опозиція окресленій парадигмі – диференційовані концепції художньої реальності в теорії можливих світів, наратології та світоконструктивних студіях (антитеза) із набором параметрів, коли «світ» і «всесвіт» становлять гіперо-гіпонімічну пару для розрізнення актуального чи потенційного та поля їх реалізації, наративу й можливостей для його розширення, макротекстосистеми та її складників у масштабних франшизах; точка референції – вільна, спостерігається абстрагування від зовнішніх сутностей; помітний фокус на жанрових дериватах, що містять наратив, часто – масштабний; наявний примат вигадки-змісту над формою, чим зумовлюється відділення сенсів від структури.

Зіставлення недиференційованих і диференційованих моделей показує їх

методологічну комплементарність і жанрову асиметричність. Із точки зору діалектичної логіки, настав час для синтетичної ітерації – уніфікованої теорії тотальної дійсності вербальних креативних феноменів, основну перешкоду для якої донині становили два принципових положення про генологічну неспівмірність різних творів і спричинене нею довільне тлумачення максимуму існування літератури.

Названі перепони долаються доведенням двох фундаментальних аспектів природи художнього слова.

Найперше – встановлення універсальної застосовності літературознавчих інструментів до всіх, без винятку, текстів незалежно від епохи й жанру свідчить про однорідність вербальних креативних структур за умови варіативності співвідношень в уніфікованих наборах компонентів і процесах їх виникнення. Це продиктовано єдиною несвідомою сутністю початкових естетичних імпульсів, коли соціальні й персональні диференції втрачають контури через відсутність осмислення, а тому психічний субстрат генерує всі мистецькі феномени за ідентичними алгоритмами.

Звідси випливає допустимість розробки теоретико-методологічного фреймворку для комплексного трактування всіх творів крізь призму категорії художнього світу. Втім, побудова класичної складникової моделі з фіксованим набором параметрів не видається раціональним шляхом для дескрипції всеохопної мистецької дійсності, оскільки так чи так обмежений комплекс елементів не може охопити всіх нюансів конкретного художнього тексту, у зв’язку із чим універсум варто окреслювати як багатовимірний простір, спроєктований на стикові спектральних осей, де кожна вісь вміщає всю множину можливих складників певного характеру та простягається від екстремуму до екстремуму.

Така координатна система універсуму розгортається в режимі темпоральної динаміки, і праксеологічна вісь набуває ролі базового вектора екзистенції тотальної естетичної дійсності, адже художній світ виникає й існує не як статичний конструкт, а як трифазовий континуум, що зароджується,

оприявнюється й поширюється в межах самого себе й надалі – на реципієнта, охоплюючи підсвідомі й свідомі виміри психіки, нематеріальні й предметні площини дійсності.

Окрім праксеологічної основи, можна виділити ще п’ять осей художнього світу, які утворюють специфічні творотворчі конфігурації залежно від стадії існування універсуму. Світоглядно-стилістична компонента на зародковому етапі репрезентована операційними установками креатора, котрі поступово викристалізовуються в естетичну парадигму тексту. Акумуляція біографічного досвіду й культурного матеріалу як факторів динаміки й статики маніфестує гносеологічний аспект. Комунікативна площина спочатку постає у вигляді полюса автора й поступово розширюється до читацької психіки й до повного розчинення в підсвідомих позаіндивідуальних глибинах, із яких вона виникала. А от онтологічна вісь демонструє перехід від потенційного буття-задуму до матеріалізованого артефакту й дисперсії смислів у дискурсі, коли ментальні структури оприявнюються в знакових оболоках і декомпонуються під час інтерпретації (семіотичний спектр). Кожна вісь проходить цикли актуалізації та згортання, породжуючи в сукупній взаємодії неповторну конфігурацію тотального текстового буття, котре іманентне всій літературі.

Окреслена модель працює і в межах одного твору, і водночас може ефективно використовуватися для аналізу дібраних за різними параметрами кластерів текстів, зосібна ліро-епосу про Голодомор, оскільки кожен репрезентант відзначається співмірними смисловими й операційними властивостями.

Зародкова фаза тотальної естетичної дійсності проаналізованих творів про Голодомор локалізована в позасвідомій площині психіки та розгортається через три типологічно відмінні траєкторії формування креативного субстрату.

Перша траєкторія – первинна травматизація. Вона маніфестується в текстах ХХ ст., породжених безпосереднім проживанням катастрофи: «Про що шептав вітер» О. Мусієнка, «Дума про голод» Є. Мовчана, «Прокляті роки» Юрія Клена (частково), «Моя доба» Яра Славутича, «Хрест» М. Руденка, де

вихідна смислова установка виникає як захисна ментальна реакція на загрозливі ситуації, що не встигли усвідомитися й залягли в архетипних глибинах у вигляді патернів повторюваності. Тому значний вплив на операційну площину тут становить радше соціокультурне поле суб'єкта потрясіння, а естетичні преференції лише слідують за накресленими тенденціями.

Друга траєкторія – вторинна травматизація – охоплює формування креативного імпульсу з емпатії до чужого горя. Персональний досвід митців здебільшого містить лише опосередкований контакт із подією, але занурення у співпереживання породжує ментальні спонуки трансляції чужих страждань, бо воно теж залишає травматичний рубець, котрий потребує катарсичної об'єктивації. Це помітно в таких поемах ХХ ст.: «Село» І. Качуровського, «Прокляті роки» Юрія Клена, «У РА НА» Ю. Тарнавського.

Третя траєкторія – постпам'ять як феномен міжпоколіннєвого резонансу травми – засвідчує якісно відмінний механізм акумуляції першоматерії для універсуму. Креативний субстрат у текстах Н. Баклай «Лубни», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор», Л. Бенедишин «Червоне пекло» й частково «У РА НА» Ю. Тарнавського формується з культурно-історичних відгомонів колективної трагедії на сприятливому соціо-політичному ґрунті. Наявність психологічних ран тут виключати не варто. Утім, смислова домінанта все-таки культивується не терапевтичними, а меморіальними чи ідентифікаційними устремліннями, співзвучними з атмосферою українського національного піднесення к. ХХ – поч. ХХІ ст.

Попри відмінні каталізатори, накопичення установок художнього світу протікає за ідентичною схемою: біографічна ситуація продукує емоційно насичений відтинок екзистенції, котрий осідає у формі смислової компоненти, що починає обростати естетичними нашаруваннями з культурного поля митця, а вони, у свою чергу, дають початок повноцінним мистецьким парадигмам.

Естетично-інтенціональна система ліро-епосу про Голодомор постає як складний, внутрішньо диференційований конструкт. Тексти – строкаті у стильовому плані. Але це сигналізує не про хаотичність творчих шукань, а про

закономірну варіативність реакцій авторської свідомості на спільну травматичну першооснову.

Проаналізований корпус літератури про Голодомор об’єднує спільна емпатійна установка до постраждалих від трагедії та однозначне засудження ініціаторів геноциду незалежно від обраної естетичної стратегії. Мистецькими домінантами виступають художні течії новітньої доби на рівні позачасових типів образного мислення. Кожна з них актуалізує специфічний вимір реальності 1932–1933 рр. відповідно до власної світоглядної парадигми, що підтверджує факт детермінованості зображально-виражального інструментарію ціннісними координатами письменницької психіки, котрі резонують із системою пріоритетів певного художнього напряму.

Експресіоністичний первень текстів породжується танатоцентричним струменем, який переводить буття індивіда в режим ірраціональності, інстинктивності, певної «неприкритої реактивності», де немає захисного інтелектуального фільтра. Цей межовий стан завжди зумовлений жахливою соціальною несправедливістю, котра призводить до геноциду, руйнує психологічну цілісність особистості, вивільняє афективні патерни поведінки. Тому в аналізованих поемах часто фігурують описи ступору, панічних атак, самопошкодження, владоненависницьких припадків і людожерства. Вони демонструють граничний ступінь розкладу моральних оберегів народу, але не через бездуховність, а внаслідок злочинних дій прибічників тоталітаризму.

Для більшості творів експресіоністичність слугує основним способом вираження деструктивності. У поемі О. Мусієнка «Про що шептав вітер» цей естетичний вектор домінує, а в текстах І. Качуровського «Село», М. Руденка «Хрест», І. Кірімова «Біль», Н. Виноградської «Голодомор» і Л. Бенедишин «Червоне пекло» простежується оказіонально в рамках ширших стильових конфігурацій. Але внутрішньо- й зовнішньоформальний інструментарій в обох випадках схожий: нанизування образів із градаційним ефектом, деформація поетичного рядка, апелювання до потоку свідомості, використання важкої, емоційно наснаженої лексики, пов’язаної зі станами руйнування фізичного

середовища й психологічного благополуччя.

Неоромантичне трактування подій Голодомору принципово відрізняється. Воно ґрунтується на ідеї національного подвижництва й розкривається через ірраціональний альтруїстичний порив як відповідь на тиск надскладних обставин. Тобто в основі лежить не руйнівне, а будівне начало. А тому неоромантичний герой – уже не жертва, а мученик, котрий свідомо цінує гідність понад виживання, внутрішню свободу – понад покору, а честь нації – понад фізичний комфорт у нагороду за зраду інтересів народу. Ця постать має багато художніх версій: прозрілий комісар і проводир суспільства («Хрест» М. Руденка), сільський філософ / нескорений священник / закоханий юнак, який шанобливо ставиться до пам'яті предків («Село» І. Качуровського), нескорений борець за національну ідею та політичний в'язень («Прокляті роки» Юрія Клена, «Село» І. Качуровського), палкий патріот / завзятий націєтворець і трепетний споглядач національного буття («Лубни» Н. Баклай, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин). Але всі неоромантичні образи обов'язково засвідчують примат почуття й совісті над холодним розрахунком, демонструють кордоцентрицентризм і готовність до самопожертви за українську ідею.

Двоєсвіття – ключовий елемент неоромантичної парадигми – набуває в контексті Великого голоду особливих функцій, адже окреслює не лише такі універсальні, усталені опозиції, як зіткнення метафізичного й матеріального, ідеального й буденного (із безперечною перемогою перших, вивищених елементів діалектичних пар), але й боротьбу національної духовності зі знеособленою, атеїстичною комуністичною доктриною, пам'яті поколінь із безликими соціалістичними гаслами та національною амнезією, грубим стиранням українського етносу інструментами геноциду. На рівні персонажів окреслені концептуальні зіткнення часто реалізуються у протиставленні світлоносного народного лицаря й розгалуженого чиновницького апарату – легіону темряви й джерела пороків, ініціаторів Голодомору, примножувачів страждань на землі. Відповідно, стрижневим компонентом неоромантичних

поем виступає гострий конфлікт, котрий розгортається шляхом особистісної трансформації, меморіації, містичного осяяння, відданого служіння національній справі. Тож цілком закономірно, що центральними художніми прийомами у творах слугують контраст і металогія, котрі виражаються за допомогою антитез і оксюморонів, метафор і яскравих порівнянь, символів, емоційно наснаженої лексики.

Неокласицистичний підхід до трактування реалій міжвоєнного двадцятиріччя ХХ ст. відрізняється від попередніх тяжінням до об'єктивності й аналітичності, певної відстороненості, яка, однак, не тотожна байдужості. Геноцид українського народу в поемах («Прокляті роки» Юрія Клена, «Моя доба» Яра Славутича, оказіонально – «Село» І. Качуровського, «Лубни» Н. Баклай) осмислюється крізь призму циклічних тенденцій перебігу історичних катаклізмів і постає як черговий вияв незмінної антигуманної природи світської влади, котра завжди націлена на пригнічення волі нижчих верств населення й поневолення інших етносів. Типізація та узагальнення у творах виступають не засобами дистанціювання від болю, а способами вписати одиничну трагедію в континуум людського досвіду, аби перетворити хаотичну випадковість на логічну закономірність. А тому стилістично неокласицизм сигналізує про себе розлогими алегоріями, вишуканими епітетами, інтертекстуаліями на античність і козацьку добу, викристалізуваною строфічною організацією, хоча водночас не відмовляється від натуралістичних вкраплень і суб'єктивних девіацій там, де художня правда вимагає неприкритої справжності.

Авангардна репрезентація Голодомору («У РА НА» Ю. Тарнавського) реалізує стратегію опосередкованого структурного осуду шляхом деструкції нормативної картини світу очудненнями й іронічним дистанціюванням, аби виставити напоказ до абсурдності антигуманну тоталітарну машину, тільки не прямолінійними звинуваченнями, а імпліцитно. Вирок системі-ініціатору Великого голоду виноситься фіксацією повсюдних порушень фундаментальних прав людини. Показна нігілістичність і провокативна іронія приховують за

собою глибокий гуманізм, адже функціюють як засоби застереження від хибних онтологічних орієнтирів. На рівні зображально-виражальних засобів домінують розлогі металогічні конструкції, насичені інтенсивними символічними асоціаціями, метафорами й порівняннями; вірш – вільний, строфа – асиметрична, а загальний потік мовлення – умисне «плутаний», парцельований, із дуже конденсованою, важкою образністю.

Фольклорний вектор естетично-інтенціональної системи ліро-епосу про Голодомор ілюструє невід'ємну роль усної традиції в механізмах оформлення колективної травми. Народнопоетичні фрейми, мотиви й конструкції функціюють у текстах як портали до глибинних шарів національної пам'яті, де вже закладені різні моделі реакцій на катастрофу, котрі, немов конструктор, тільки реактуалізуються в моменті, а не споруджуються заново.

У дослідженій жанрово-тематичній групі творів спостерігається чотири маніфестації вторинного фольклоризму. Стилізації під думу («Дума про голод» Є. Мовчана) й родинний переказ («Біль» І. Кірімова) засвідчують тяглість традиції, що витримала тиск геноциду й продовжує увічнювати українську минувшину у відшліфованих століттями формах. А от контекстуальні адаптації в поемах працюють по-іншому: вони переводять типові колізії родинно- й суспільно-побутової словесності у вимір Голодомору, надаючи, у такий спосіб, узвичаєній проблематиці неочікуваних ракурсів («Хрест» М. Руденка, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської). У той час як фольклорні алюзії та ремінісценції вводять події 1932–1933 рр. у ширший історико-культурний діапазон («Прокляті роки» Юрія Клена, «Моя доба» Г. Жученка, «Село» І. Качуровського). При цьому важливо зазначити: типологічна спорідненість між патернами осмислення трагедії у фольклорі й ліро-епосі про Великий голод пояснюється не винятково свідомим наслідуванням. Велику роль відіграють національні позасвідомі механізми реагування на травму. Звідси – зрозуміло, що схожі події лежать в основі подібних змістоструктур.

Як бачимо, більшість поем написано в типово модерному річищі з характерною взаємопроникністю окремих течій. Разом із тим, твори Н. Баклай

«Лубни», Н. Виноградської «Голодомор» і Л. Бенедишин «Червоне пекло» відзначаються полістилістикою. Їм іманентні й метамодерні устремління: глокалізація, прагнення до синтезу роздробленого досвіду, множинності суб'єктів, інтеграції різних дискурсів і жанрів у межах однієї креативної конструкції, а також тяжіння до документального базису.

Вищесказане доводить, що в ліро-епічній літературі про Голодомор єдина травматична першооснова була опрацьована різними художніми методами, що залежали від специфіки авторської свідомості, яка, орієнтуючись на відповідність власній екзистенції, детермінувала під час інкубаційного етапу існування універсуму інструментарій для маніфестації смислового базису.

Ця маніфестація відбувалася на етапі актуалізації художнього світу. Важливу роль тут відіграв характер злиття смислових і операційних установок в оприявній фазі тотальної естетичної дійсності, адже питома вага кожного компонента і спосіб їхньої взаємодії визначають ідейно-тематичне ядро ліро-епічних творів про Голодомор і принцип подальшого розгортання сюжетно-композиційної структури. Причому аналіз корпусу засвідчує, що між природою креативного імпринту й архітектонікою текстів існує органічний зв'язок, не опосередкований свідомими жанровими чи формальними рішеннями: форма витікає із внутрішньої логіки задуму.

Смислові установки досліджуваних творів диференціюються залежно від специфіки біографічних ситуацій кожного письменника. Ключову роль тут відіграє характер травматизації та ступінь ізольованості потрясінь. Перший параметр, пов'язаний із траєкторією формування креативного субстрату (первинна чи вторинна травматизація, постпам'ять), визначає специфіку взаємодії з операційною компонентою, а другий впливає на змістовий діапазон.

Так, первинна травматизація майже не відтінюється естетичними нашаруваннями, за винятком хіба що випадків примату вторинного фольклоризму («Дума про голод» Є. Мовчана), а тому домінує при детермінації тематичних векторів. Якщо трагедія глибоко персональна, вона результує у просякнутий трагізмом наратив із пропрацьованим центральним персонажем:

батько в поемі О. Мусієнка «Про що шептав вітер», автодієгетичний наратор у «Проклятих роках» Юрія Клена, юнак / автобіографічний протагоніст у «Моїй добі» Яра Славутича, прозрілий комісар у «Хресті» М. Руденка. Вторинна травматизація та постпам'ять пов'язані зі слабшим упливом суб'єктивних тягарів, а тому податливіші до естетичних навіювань. Коли не брати до уваги випадок абсолютної домінації вторинного фольклоризму («Біль» І. Кірімова), то простежується чітка закономірність: ці траєкторії дають типову змістоструктуру свідка або слухача – т. зв. «децентралізований наратив», у якому повістувач спостерігає за долями різних рівноважливих героїв («Село» І. Качуровського) або української землі («Лубни» Н. Баклай) чи громади («Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин).

При цьому магістральна тенденція така, що креативний субстрат, народжений з індивідуального або родинного, бодай і хронологічно віддаленого, горя зазвичай результує в голодомороцентричність («Про що шептав вітер» О. Мусієнка, «Дума про голод» Є. Мовчана, «Хрест» М. Руденка, «Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської), у той час як виникнення голодомороседиментарності зумовлюється комплексом чинників. Серед них: обставини й контекст первинної травми («Прокляті роки» Юрія Клена, «Моя доба» Яра Славутича), вторинна емпатійна травматизація («Село» І. Качуровського, «У РА НА» Ю. Тарнавського), осмислення травми на широкому історичному тлі («Лубни» Н. Баклай). Постпам'ять відчутно резонує із суспільним запитом на творчість патріотичної тематики на поч. 2000-х рр., особливо – з устремліннями сер. 2000-х рр. до відродження пам'яті про жертв геноциду, а тому здебільшого породжує голодомороцентричність («Біль» І. Кірімова, «Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин).

В експансивній фазі існування універсуму досліджених творів комбінації окреслених параметрів креативних імпринтів дають різні сюжетно-композиційні моделі.

Монтажні конфігурації виникають там, де імпринт охоплює кілька суб'єктних перспектив, дискурсивних реєстрів або темпоральних площин

одночасно. Така множинність властива субстратам, сформованим вторинною травматизацією («Село» І. Качуровського, «У РА НА» Ю. Тарнавського) чи постпам'яттю («Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин), і додатково підсилюється авангардною або метамодерною операційною домінантою.

У голодомороцентричному варіанті («Голодомор» Н. Виноградської, «Червоне пекло» Л. Бенедишин) мозаїчні сюжетно-композиційні патерни демонструють стереоскопічну панораму. Геноцид показується крізь призму рецепції дітей, матерів, батьків, прислужників режиму, тоталітарних чиновників, політичних в'язнів, господарів, нещасних людожерів, які втратили розум від нестачі їжі, людей при смерті, збирачів трупів, померлих і навіть смерті й сучасників читача. Розмаїтість точок зору на Великий голод відображає устремління до комплексного художнього осмислення трансгенераційної травми в XXI ст.

Голодомороседиментарні монтажні експансії («Село» І. Качуровського, «У РА НА» Ю. Тарнавського) відрізняються. Їх структурні елементи іще більш самостійні та об'єднані лише антитоталітарною установкою і логікою розгортання національного буття. Голодомор тут є одним із вузлових моментів широкої історичної прогресії – наратор тримає відчутну дистанцію, хоча й ніколи не залишається байдужим до українського горя. Великий голод – апогей страждань етносу. А тому на епізоди дескрипції голодних мук припадають пікові вияви співчуття до жертв геноциду та найбільш гнівні випади в бік ініціаторів злочину проти народу.

Консеквентні сюжетно-композиційні конфігурації постають з імпринтів, сфокусованих на спогляданні долі окремої особистості в горнилі національного лиха. Їх породжує здебільшого первинна травматизація, як у випадку з поемами О. Мусієнка «Про що шептав вітер», Юрія Клена «Прокляті роки» (вияв «стигми емігранта»), Яра Славутича «Моя доба», М. Руденка «Хрест», і постпам'ять («Лубни» Н. Баклай). При цьому домінація операційної компоненти вторинного фольклоризму у проаналізованому корпусі текстів

результує у винятково специфічний тип лінійних змістоструктур – ретроспективи, де консеквенція інкапсульована в наратив-спогад: «Дума про голод» Є. Мовчана, «Біль» І. Кірімова.

І в голодомороцентричному, і в голодомороседиментарному варіантах лінійності сюжет вибудовується на протиставленні селянської ідилії та есхатологічного відчаю більшовицької епохи, коли прірва між обіцянками системи й реальністю геноциду стає трагічною пружиною для розвитку дії, найчастіше – у напрямку бунту супроти тоталітарного режиму, який, однак, завжди завершується поразкою: ув'язненням («Прокляті роки»), засланням і розправою («Моя доба»), розстрілом («Хрест»). Так прибічники панівної ідеології намагалися зламати волю українського народу, задушити етнос у злиднях, фізичних тортурах, знищенні. І це воістину боляче, бо нація заплатила величезну ціну за збереження власної гідності. Але, попри все, не скорилася. Адже загарбники пошкодили тільки матеріальний план дійсності. Скарби ж духовні – традиції пращурів, тяглість історії, збереження самоідентифікації етносу, моральність, хазяйновитість, емпатія тощо – вціліли в часи терору й відтак примножилися в національній свідомості.

З огляду на сказане, вважаємо універсум ліро-епосу про Голодомор складною естетично-інтенціональною системою мистецького осмислення антропологічного колапсу 1932–1933 рр. Її сутність (першоматерія, субстрат) виникла через дію зовнішніх факторів творчого процесу, що зумовили смислові установки (зародкова фаза), котрі маніфестувалися через операційні схеми (оприявна фаза) й розгорнулися на основі описаних стильових, інтертекстуальних і сюжетно-композиційних моделей (експансивна фаза), котрі декомпонуються в читацькій психіці (оприявна фаза) й транслюють авторські світоглядні орієнтири (зародкова фаза). У такий спосіб, національний і персональний травматичний досвід, пов'язаний із трагедією Великого голоду, проходить крізь призму письменницьких предиспозицій і формує комплексну літературну реальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. О. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
2. Арістотель. Поетика / пер. зі старогрецьк. М. В. Хомичевського, вст. ст. Й. У. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 137 с.
3. Архипова Л. Д. Герменевтика у пошуках істини й методу: Ганс-Ґеорг Ґадамер – Еміліо Бетті – Ерік Дональд Гірш. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство* : наук. зб. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія». 2011. Т. 115. С. 45–48.
4. Астаф'єв О. Г. Голодомор в українській літературі : спроба екзистенційного аналізу. *Сіверянський літопис* : наук. журн. Чернігів : Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка. 2004. № 1. С. 81–87.
5. Баклай Н. М. Лубни : поема. Глобине : Поліграфсервіс, 2004. 46 с.
6. Бакуменко Л. Г., Ковалевська Л. В. Художнє відтворення трагедії українського народу в поемі Н. Виноградської «Голодомор». *Тоталітарне суспільство як загроза розвитку демократичної держави* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 18 жовт. 2018 р.). Харків : Харківський державний університет харчування та торгівлі, 2018. С. 183–186.
7. Бенедишин Л. Є. Червоне пекло. Поетичні Майстерні. URL: http://maysterni.com/publication.php?id=54423 (дата звернення : 07.03.2026).
8. Берш А. Я. Поняття та визначення неосудності в кримінальному праві. *Південноукраїнський правничий часопис* : наук. журн. Одеса : ВД «Гельветика». 2022. № 1–2. С. 66–69.
9. Білинська Х. В. Художній універсум романів Едіт Вортон: герменевтичні аспекти : дис. … канд. філол. н. : 035. Дрогобич, 2023. 210 с.
10. Богданова М. М. Пам'ять про історичне минуле в поезії опору. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія* : наук. журн. Київ : Маріупольський державний університет. 2023. Вип. 29. С. 5–14.
11. Борисенко В. Й. Курс української історії. Київ : Либідь, 1998. 616 с.

12. Бросаліна О. Г. Поема Ігоря Качуровського «Село» – невідома сторінка літератури ХХ ст. *Українська література в загальноосвітній школі* : наук.-метод. журн. Київ : Інститут педагогіки НАПН України. 2000. № 3. С. 63–64.
13. Буд здрава, землице. Українські народні пісні про еміграцію / за ред. С. Й. Грици та ін. Київ : Музична Україна, 1991. 176 с.
14. Бургґардт О.-Е. Прокляті роки. Львів : Краків, 1943. 40 с.
15. Варнацька Г. О. Механічний універсум Ентоні Берджеса (за романом «Механічний апельсин»). *Вісник Запорізького національного університету. Серія : Філологічні науки* : наук. журн. Запоріжжя : Запорізький національний університет. 2014. № 2. С. 32–40.
16. Весілля : у 2-х кн. / упоряд. М. М. Шубравська. Київ : Наукова думка, 1970. Кн. 1. 455 с.
17. Виноградська Н. І. Голодомор : поема. Поетичні Майстерні. URL: https://maysterni.com/publication.php?id=4205 (дата звернення : 07.03.2026).
18. Власенко А. І., Вінник Н. Д. Переживання втрати: специфіка, конфлікт, трансценденція, подолання. *Теорія і практика сучасної психології* : зб. наук. пр. Запоріжжя : Класичний приватний університет. 2019. № 3. Т. 1. С. 33–37.
19. Волощук Є. В., Бігун Б. Я. Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини ХХ століття. Київ : Академперіодика, 2014. 320 с.
20. Гоббс Т. Левіафан. Київ : Дух і Література, 2000. 606 с.
21. Гокінґ С. Коротка історія часу: від Великого вибуху до чорних дір. Київ : К.І.С., 2015. 201 с.
22. Горбач Н. В. Авторський анімалізм роману «Маус» В. Шпігельмана. *Мова. Література. Фольклор* : наук. журн. Запоріжжя : ВД «Гельветика». 2022. № 2. С. 76–84.
23. Горностай П. П. Психологія колективних травм : моногр. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2023. 336 с.
24. Григоренко Т. О. Роль сільських активістів та робітників-25-тисячників у

скоєнні злочину Голодомору проти селян Черкащини. *Проблема екзистенційного вибору під час Голодомору-геноциду* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 20 лист. 2019 р.). Київ : Видавництво Марка Мельника, 2020. С. 254–262.

25. Грицак Н. Р. Теорія і методика жанрового аналізу малих епічних і ліро-епічних різнонаціональних художніх творів : моногр. Тернопіль : Тернопільський національний економічний університет, 2020. 400 с.
26. Грушевський М. С. Історія української літератури : у 6-ти т. Нью-Йорк : ВТ «Книгоспілка», 1959. Т. 1. 377 с.
27. Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 1. С. 109–114.
28. Гундорова Т. І. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. *Критика* : часопис. Київ : Критика. 2010. Вип. 1–2 (147–148). С. 35–39.
29. Давидюк Л. М. Наративний дискурс усних неказкових оповідань. *Science and Education a New Dimension. Philology* : sc. journ. Budapest : Rózsadomb Contact Kft. 2017. № 143. Vol. 39. P. 16–19.
30. Дем’янчук О. П. Піраміда Маслоу як методологія пояснення політичної сучасності. *Наукові записки НаУКМА. Політичні науки* : наук. журн. Київ : ВПЦ «НаУКМА». 2012. Т. 134. С. 12–16.
31. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс : дис. … канд. філол. н. : 09.00.08. Київ, 2017. 198 с.
32. Дитячий фольклор / упоряд. Г. В. Довженок. Київ : Дніпро, 1986. 304 с.
33. Дожилася Україна… Народна творчість часів голодомору і колективізації на Україні / за ред. І. В. Бугаєвича. Київ : Український письменник, 1993. 29 с.
34. Єгор Мовчан : спогади, статті, матеріали / упоряд. О. І. Вертій. Суми : Собор, 1999. 64 с.
35. Жартівливі пісні : родинно-побутові / упоряд. О. І. Дей та ін. Київ : Наукова думка, 1967. 798 с.

36. Журбелюк Г. В. Методика історико-правових досліджень проблеми голоду 1921–1923 рр. в Україні: розвінчання міфів. *Голод в Україні у першій половині XX століття: причини та наслідки (1921–1923, 1932–1933, 1946–1947)* : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Київ, 20–21 лист. 2013 р.). Київ : Інститут демографії та соціальних досліджень ім. М. В. Птухи НАН України, 2013. С. 51–58.
37. Жученко Г. М. Голод 1932–1933 рр. у межах однієї сільради. *Альманах Українського Народного Союзу*. Джерсі-Сіті : Свобода. 1983. С. 44–53.
38. Жученко Г. М. Моя доба. *Клуб Поезії*. URL: http://www.poetry club.com.ua/metrs.php?id=147&type=tvorch (дата звернення : 07.03.2026).
39. Зборовська Н. В. Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики : дис. … д-ра філол. н. : 10.01.01; 10.01.06. Київ, 2007. 473 с.
40. Зубрицька М. О. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
41. Іванишин П. В. Націоналістичний тип літературної герменевтики (на базі поеми Ю. Клена «Прокляті роки»). *Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму* : зб. наук. пр. / за ред. Л. С. Кравченко. Дрогобич : Відродження, 2004. С. 80–89.
42. Іваннікова Л. В. Кобзарські пісні та думи 30–50-х років XX ст.: між аматорством і народною традицією. *Матеріали до української етнології* : наук. щорічн. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. 2012. № 20 (23). С. 107–117.
43. Ільчук Ю. Теорія автора і структурно-суб’єктний аналіз тексту. *Наукові записки НаУКМА. Філологія* : наук. зб. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія». 1998. Т. 4. С. 12–17.
44. Імасова О. В. Естетичні функції ліричного героя (на матеріалі української поезії початку XX сторіччя) : автореф. дис. … канд. філол. н. : 10.01.06. Донецьк : Донецький національний університет, 2007. 20 с.
45. Іовхімчук Н. В. Мовний образ дороги в українській народній пісні. *Науковий*

вісник Чернівецького університету. Романо-слов'янський дискурс : зб. наук. пр. Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. 2013. Вип. 659. С. 165–168.

46. Кавушевська Я. В. Особливості символістського дискурсу у слов'янських країнах. *Слово і Час* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2004. № 11. С. 59–66.
47. Калашник В. С. Поетичний словотвір Яра Славутича (на матеріалі поеми «Моя доба»). *Калашник В. С. Людина та образ у світі мови* : вибр. ст. Харків : Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, 2011. С. 172–175.
48. Качуровський І. В. Село в безодні : поема / передм. І. М. Дзюби. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2006. 85 с.
49. Качуровський І. В. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасизму. *Юрій Клен. Твори* : у 4-х т. / за ред. Є. Ф. Маланюка. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Шевченка, 1992. Т. 1. С. 5–22.
50. Кірімов І. З. Біль : поезії. Ужгород : ІВА, 2004. 96 с.
51. Кірімов Іван Захарович. Офіційна Україна сьогодні. URL: http://dovidka.com.ua/user/?code=43054 (дата звернення : 07.03.2026).
52. Клочек Г. Д. Так що ж таке поетика? *Поетика* : зб. ст. / відп. ред. В. С. Брюховецький. Київ : Наукова думка, 1992. С. 5–16.
53. Клочек Г. Д. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і Час* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2007. № 9. С. 3–14.
54. Кобів Й. У. «Поетика» Арістотеля – нев'януча пам'ятка естетичної думки. *Арістотель. Поетика* / пер. М. В. Хомичевського. Київ : Мистецтво, 1967. С. 7–36.
55. Ковалів Ю. І. Прокляті роки Юрія Клена. *Юрій Клен. Вибране* / упоряд. Ю. І. Коваліва. Київ : Дніпро, 1991. С. 3–23.
56. Кодак М. П. Поетика як система : літ.-крит. нарис. Луцьк : Твердиня, 2010. 176 с.

57. Конончук Т. І. Поема Ігоря Качуровського «Село в безодні» в контексті сучасного українського фольклору. *Ігор Качуровський: від Крут до «Старої Європи»* : матеріали Всеукр. наук. конф. (с. Крути, 16 лист. 2008 р.). Ніжин : Міланік, 2009. С. 37–41.
58. Конончук Т. І. Поема Ігоря Качуровського «Село в безодні» і сучасний фольклор: типологічні аспекти. *Вісник Запорізького національного університету*. *Серія : Філологічні науки* : наук. журн. Запоріжжя : Запорізький національний університет. 2010. № 2. С. 143–147.
59. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство* : зб. наук. ст. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет. 2010. Вип. 23. Ч. 1. С. 388–395.
60. Костенко Л. В. Триста поезій. Вибрані вірші. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. 416 с.
61. Кравчук В. Я. Патріотичні мотиви у творчості Яра Славутича. Тернопіль : Джура, 1998. 48 с.
62. Крупка В. П. Художня реалізація трагічного в поемі «Село в безодні» Ігоря Качуровського. *Філологічний дискурс* : зб. наук. пр. Хмельницький : Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія. 2018. Вип. 8. С. 58–64.
63. Кузікова С. Б., Лукомська С. О. Психотерапевтичне письмо як інструмент допомоги людині в кризових ситуаціях. *Вісник Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди : Психологія* : зб. наук. пр. Харків : Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. 2024. Вип. 70. С. 156–169.
64. Кушнірова Т. В. Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди* : наук. журн. Харків : Нове слово. 2010. Вип. 1. С. 168–175.
65. Ласло-Куцюк М. А. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 398 с.
66. Лебединцева Н. М. Обернена ідентичність у поетичному світі

Ю. Тарнавського. *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили. Серія : Філологія. Літературознавство* : наук.-метод. журн. Миколаїв : Видавництво Чорноморського державного університету ім. П. Могили. 2011. Т. 156. Вип. 168. С. 70–75.

67. Левченко О. О. Неоромантична поетика прози Михайла Коцюбинського : дис. … канд. філол. н. : 10.01.01. Черкаси, 2019. 204 с.
68. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14-ти т. / за ред. В. Агеєвої та ін. Луцьк : Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 1. : Драматичні твори (1896–1906). 512 с.
69. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14-ти т. / за ред. В. Агеєвої та ін. Луцьк : Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 7. : Літературно-критичні та публіцистичні статті. 680 с.
70. Листи з минулого. *Національна академія наук України*. URL: https://old.nas.gov.ua/UA//Messages/Pages/View.aspx?MessageID=7207 (дата звернення : 07.03.2026).
71. Лівицька І. А. Теорія множинних світів та уявний світ художнього твору. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : ВД «Гельветика». 2020. Вип. 14. Т. 2. С. 149–152.
72. Логвиненко Ю. В. Трагедія Голодомору у творчості Миколи Руденка. *Слово і Час* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2017. № 9. С. 69–78.
73. Майборода Н. Г. Неоромантизм як течія модернізму. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. пр. Ужгород : Видавництво Ужгородського національного університету «Говерла». 2011. № 15. С. 182–185.
74. Маланюк Є. Ф. Поезії / упоряд. Т. Ю. Салиги. Львів : Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова, 1992. 686 с.
75. Марко В. П. Біль, який не гоять роки. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Серія : Філологічні науки* : зб. наук. пр. Кропивницький : Кіровоградський державний

педагогічний університет ім. В. Винниченка. 1999. Вип. 19. С. 16–24.

76. Мизак Н. С. Повстанська муза. Повстанська творчість про визвольну боротьбу ОУН, УПА за Українську Самостійну Соборну Державу (1942–1960 рр.). Чернівці – Торонто : Прут, 2011. 284 с.
77. Миронець Н. І. Україна в житті та творчості Освальда Бургґардта (Юрія Клена). *Етнічна історія народів Європи* : наук. журн. Київ : Київський національний університет ім. Т. Шевченка. 2004. Вип. 16. С. 106–113.
78. Михида С. П. Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника : моногр. Кіровоград : Поліграф-Терція, 2012. 352 с.
79. Мишанич С. В. Українська неказкова проза. *Мишанич С. В. Фольклористичні та літературознавчі праці* : у 2-х т. Донецьк : Донецький національний університет, 2003. Т. 2. С. 427–442.
80. Моляко В. О. Концепція творчого сприймання. *Актуальні проблеми психології* : зб. наук. пр. Житомир : Видавництво Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2008. Т. 12. : Проблеми психології творчості. Вип. 5. Ч. 1. С. 7–14.
81. Монастирецький Л. С. Художній світ Олеся Гончара у вимірах часу. *Монастирецький Леонід Семенович : наукові студії (1965–2011 рр.)* / упоряд. В. І. Башманівський, С. С. Чорна. Житомир : Житомирський державний університет ім. І. Франка, 2012. С. 239–245.
82. Моренець В. П. Монолог без реверансів. *Сучасність. Література, мистецтво, наука, суспільне життя* : часоп. Київ : Пролог. 1993. № 4. С. 155–158.
83. Моренець В. П. Неоромантизм (уривок з авторської студії «Стильові пошуки української поезії другої половини ХХ століття»). *На пошану пам'яті Віктора Кутастого* : зб. наук. пр. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2004. С. 146–163.
84. Музиченко І. В., Ткачук І. І. Шляхи подолання дитячої психотравми в діяльності працівників психологічної служби. Київ : УНМЦ практичної психології і соціальної роботи, 2017. 88 с.

85. Мюллер В. К. Великий німецько-український словник. Київ : Чумацький Шлях, 2005. 792 с.
86. Набитович І. Й. Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) : моногр. Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. 598 с.
87. Наймитські та заробітчанські пісні / за ред. О. І. Дея та ін. Київ : Наукова думка, 1975. 576 с.
88. Накашидзе І. С. Тарас Шевченко у творчості україномовних поетів Канади другої половини XX ст. *Західньоканадський збірник* : зб. наук. пр. Едмонтон – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія». 2014. Т. 47. Ч. 7. С. 29–34.
89. Наливайко Д. С. Компаративістика й історія літератури : моногр. Київ : Акта, 2007. 425 с.
90. Наливайко Д. С. Українські неокласики і класицизм. *Наукові записки* : наук. зб. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія». 1998. Т. 4. : Філологія. С. 3–11.
91. Народні твори про Голодомор 1921–1923 рр., 1932–1933 рр., 1946–1947 рр. в Україні, зібрані студентами-філологами Криворізького державного педагогічного університету в кінці XX ст. – на початку XXI ст. / упоряд. О. М. Гончаренко. Кривий Ріг : Діоніс, 2011. 244 с.
92. Національна книга пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років / за ред. І. Юхновського та ін. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2008. 1000 с.
93. Національна книга пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 рр. в Україні : Київська область / за ред. В. І. Ульянченка та ін. Київ : Буква, 2008. 1376 с.
94. Немченко Г. В., Немченко І. В. Духовні заповіти Яра Славутича. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори)* : літ.-наук. зб. Київ – Херсон : Просвіта. 2012. Вип. 8. С. 297–306.
95. Нитченко Д. В. Листи від письменників. Збірник другий. Мельбурн – Ніжин : Просвіта, 1998. 268 с.
96. Ніколова О. О. Олюднення та опредметнення як засоби художньої

репрезентації травми в романі П. Яценка «Магнетизм». *Мова. Література. Фольклор* : наук. журн. Запоріжжя : ВД «Гельветика». 2023. № 2. С. 58–64.

97. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 446 с.
98. Пахаренко В. І., Малигіна Л. М. Художній світ письменника: особистісний, текстуальний та культурний контексти. *Science and Education a New Dimension. Philology* : sc. journ. Budapest : Rózsadomb Contact Kft. 2013. № 13. Vol. 1(3). P. 113–117.
99. Петренко Л. Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття : автореф. дис. … канд. філол. н. : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 19 с.
100. Пилипюк Л. А. Художній текст і художній світ Оноре де Бальзака. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»* : зб. наук. пр. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія». № 64. Т. 2. 2017. С. 71–73.
101. Пісні Явдохи Зуїхи / упоряд. В. А. Юзенко, М. Т. Яценко. Київ : Наукова думка, 1965. 810 с.
102. Поети празької школи: Срібні сурми. Антологія / упор. М. М. Ільницький. Київ : Смолоскип, 2009. 916 с.
103. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник / за ред. І. В. Іваньо та ін. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
104. Пріц В. Ю. Філософські дискусії навколо космології. *Філософська думка* : наук.-теор. часоп. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. 2020. № 3. С. 96–106.
105. Проценко О. А. Жанрово-стильові домінанти поеми-хроніки В. Северинюка «Україна козацька». *Закарпатські філологічні студії* : наук. журн. Ужгород : ВД «Гельветика». 2025. Вип. 44. Т. 2. С. 211–215.
106. Пухонська О. Я. Літературна реконструкція людини війни в романі Ґорана Войновича «Югославія, моя батьківщина». *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія : Філологія.*

Журналістика : наук. журн. Київ : ВД «Гельветика». 2025. Т. 36 (75). № 1. Ч. 1. С. 323–331.

107. Радзієвський В. А. Мала проза Леоніда Мосендза і дискурс вісниківського неоромантизму : дис. … канд. філол. н. : 10.01.01. Вінниця, 2019. 196 с.
108. Регіональні детермінанти формування соціальних еліт та їх вплив на процеси націє- та державотворення в Україні. Сумщина : моногр. / за ред. В. О. Артюха та ін. Суми : Триторія, 2024. 331 с.
109. Риженко К. В. Автобіографічний дискурс художньої прози Пантелеймона Куліша : автореф. дис. … канд. філол. н. : 10.01.01. Київ : Київський національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2020. 27 с.
110. Рідну землю, що мене зростила, я над усе люблю на чужині. *Кіровоградська обласна бібліотека для дітей ім. Т. Г. Шевченка*. URL: http://librarychl.kr.ua/kn_in/slavuty4/slavuty4.php (дата звернення : 07.03.2026).
111. Рубчак Б. Розмови літа з вереснем. *Світо-вид* : літ.-мист. зб. Київ–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць. 1990. Вип. 2. С. 101–119.
112. Руденко М. Д. Вибране. Вірші та поеми (1936–2002) / упоряд. Л. М. Талалай. Київ : Дніпро, 2004. 797 с.
113. Руденко М. Д. Хрест : поема. Балтимор–Торонто : Смолоскип, 1977. 31 с.
114. Сарапин В. В. Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі першої половини XX століття : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2000. 196 с.
115. Сімович О. І. «Ворона і за море літала, та все-таки воронов виртала»: вербальний символ ворон у мовно-фольклорній картині світу (символіка переходу та межі). *Закарпатські філологічні студії* : наук. журн. Ужгород : ВД «Гельветика». 2025. Вип. 41. Т. 2. С. 42–48.
116. Скорина Л. В. Звитяга слова, роздумів і діла : Поезія Яра Славутича : моногр. Черкаси : Брама-Україна, 2007. 312 с.
117. Скупейко Л. І. Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки). *Слово і Час* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2009. № 5 (581). С. 71–83.
118. Сокіл В. В. Історико-героїчні перекази українців: генеза, структура, поетика :

дис. … д-ра філол. н. : 10.01.07. Львів, 2004. 392 с.

119. Солдатенко В. Ф. Нарком Микола Скрипник (1919–1927 рр.). *Український історичний журнал* : наук. журн. Київ : Наукова думка. 2002. № 1. С. 79–95.
120. Сорока М. І. Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського. *Слово і Час* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2002. № 7. С. 15–21.
121. Старик В. П. Освальд Бургардт та його поема «Прокляті роки». *Вітчизна* : часоп. укр. письм. Київ : Радянський письменник. 1990. № 7. С. 18–20.
122. Староста О. І. Поетичний універсум Володимира Самійленка : дис. … канд. філол. н. : 035. Ужгород, 2023. 255 с.
123. Сухенко В. Г. Художньо-мовний універсум Петра Білоуса : моногр. Харків : НТМТ, 2011. 202 с.
124. Сюта Г. М. Поетика і прагматика Шевченкових цитат у сучасній українській мові. *Українська мова* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут української мови НАН України. 2017. № 2. С. 65–78.
125. Сюта Г. М. Поза межами слова (метафоричні побудови Юрія Тарнавського). *Культура слова* : зб. наук. пр. Київ : Інститут української мови НАН України. 2004. Вип. 64. URL: http://kultura movy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine64-3.pdf (дата звернення : 07.03.2026).
126. Тарнавський О. Д. Микола Руденко – Паскаль доби соцреалізму. *Тарнавський О. Д. Відоме й позавідоме*. Київ : Час, 1999. С. 241–259.
127. Тарнавський Ю. І. У РА НА (Тисяча років самоти) : поема. Харків : Березіль, 1992. 168 с.
128. Твір «Ми їдем в даль, в далеку даль». *Електронний архів українського фольклору*. URL: https://folklore-archive.org.ua/work/1421/ (дата звернення : 07.03.2026).
129. Терехова І. О. Творча інтерпретація фольклорного фітоніма «перекотиполе» в українській літературі XIX ст. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка. 2021. № 17. С. 65–71.

130. Ткачук М. П. Українські митці ХХ століття у силовому полі Тараса Шевченка. *Наукові записки. Серія : Літературознавство* : наук. журн. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. 2014. № 40. С. 252–289.
131. Ткачук М. П. Художня дискурсивна практика Юрія Клена. Наукові записки *Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство* : зб. наук. пр. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. 2012. Вип. 35. С. 84–121.
132. Ткачук М. П. Цикл праць про Шевченка крізь оптику цілісного аналізу Василя Сімоновича. *Наукові записки. Серія : Літературознавство* : наук. журн. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. 2014. № 40. С. 94–108.
133. Українські перекази / упоряд. М. С. Возняк. Краків–Львів : Українське видавництво, 1944. 111 с.
134. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука та ін. Київ : Абрис, 2002. 749 с.
135. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Я. Зібрання творів* : у 50-ти т. / за ред. М. Д. Бернштейна та ін. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. : Літературно-критичні праці (1897–1899). С. 45–119.
136. Франко І. Я. Мойсей. *Франко І. Я. Зібрання творів* : у 50-ти т. / за ред. М. Д. Бернштейна та ін. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 5. : Поезія. С. 201–264.
137. Франко І. Я. Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне. *Франко І. Я. Зібрання творів* : у 50-ти т. / за ред. М. Д. Бернштейна та ін. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. : Літературно-критичні праці. С. 393–399.
138. Франко І. Я. Стрижок. *Франко І. Я. Зібрання творів* : у 50-ти т. / за ред. М. Д. Бернштейна та ін. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. : Літературно-критичні праці. С. 20–23.
139. Цепкало Т. О. Міфологема місяця в українській поезії ХХ століття : дис. … канд. філол. н. : 10.01.01. Херсон, 2018. 220 с.

140. Червінська О. В. Аргументи форми : моногр. Чернівці : Рута, 2015. 383 с.
141. Чумацькі пісні / за ред. О. І. Дея та ін. Київ : Наукова думка, 1976. 542 с.
142. Шалдій Д. Голодові злочини Москви в Україні. *Визвольний шлях* : сусп.-політ. і наук.-літ. місячн. Лондон : Українська видавнича спілка. 1993. Кн. 6 (543). С. 685–691.
143. Шаповал Ю. І. Життя та смерть Миколи Хвильового у світлі розсекречених документів ГПУ. *З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ* : наук. і документ. журн. Київ : Інститут історії України НАН України. 2008. № 30. С. 311–348.
144. Шаповал Ю. І. Пам’ять про Голодомор 1932–1933 років в Україні: нові архівні відкриття, нові дискусії. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України* : зб. наук. пр. Київ : Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса. 2010. Вип. 3. С. 95–103.
145. Шаповалова І. В. Національне та загальнолюдське у моральній культурі суспільства. *Гілея : науковий вісник* : зб. наук. пр. Київ : Гілея. 2009. Вип. 27. С. 157–161.
146. Юрій Клен. Твори : у 4-х т. / за ред. С. Я. Гординського та ін. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Шевченка, 1992. Т. 1. 382 с.
147. Юрій Шерех. Не для дітей : літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк : Пролог, 1964. 416 с.
148. Юрій Шерех. Поезія Юрія Клена. *Слово і Час* : наук.-теор. журн. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2021. № 6 (720). С. 85–104.
149. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму : моногр. Луцьк : Твердиня, 2013. 380 с.
150. Ясь О. В. Романтизм і неоромантизм у компаративному світлі. *Український історичний журнал* : академ. часоп. Київ : Інститут історії України НАН України. 2022. № 6 (567). С. 159–172.
151. Яцько А. І. Народнопоетичні номінації у творчості Юрія Клена. *Проблеми сучасного літературознавства* : зб. наук. пр. Одеса : Одеський національний

університет ім. І. І. Мечникова, 2015. Вип. 20. С. 362–372.

152. 5 Language Visual Dictionary : English, French, German, Spanish, Italian / ed. by A. Gavira et al. New York : DK Publishing, 2003. 384 p.
153. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. Boston : Heinle & Heinle – Thomson Learning, 1999. 386 p.
154. Ardelt M., Grunwald S. The Importance of Self-Reflection and Awareness for Human Development in Hard Times. *Research in Human Development* : sc. journ. Philadelphia : Taylor & Francis Group. 2018. № 3–4. P. 187–199.
155. Aristotle. Nicomachean Ethics. Kitchener : Batoche Books, 1990. 182 p.
156. Aristotle. The Metaphysics. Delhi : Delhi Open Books, 2021. 291 p.
157. Atterbom P. D. A. Siare och skalder eller grunddragen af svenska vitterhetens häfder. Intill och med Gustaf III:s tidehvarf. Upsala : Leffler och Sebell, 1849. 516 s.
158. Banville Th. de. Petit Traité de Poésie Française. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1891. 330 p.
159. Barthes R. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative / trans. by L. Duisit. *New Literary History* : sc. journ. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 1975. № 2. Vol. 6. P. 237–272.
160. Barthes R. S/Z / trans. by R. Miller. Malden : Blackwell, 2002. 280 p.
161. Barthes R. S/Z. Paris : Éditions du Seuil, 1973. 290 p.
162. Barthes R. Système de la Mode. Paris : Éditions du Seuil, 2015. 328 p.
163. Baudelaire C. Œuvres Complètes : en 7 vol. / éd. par M. Lévy. Paris : Michel Lévy Frères, 1869. T. 3. : L’art Romantique. 525 p.
164. Bergson H. An Introduction to Metaphysics / trans. by T. E. Hulme. London : Macmillan and Co., 1913. 79 p.
165. Bertetti P. Building Science-Fiction Worlds. *World Building: Transmedia, Fans, Industries* / ed. by M. Boni. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2017. P. 47–61.
166. Bono E. de. Lateral Thinking: Creativity Step by Step. A Textbook of Creativity. London : Penguin Books, 1990. 545 p.

167. Borges J. L. Ficciones. Madrid : Alianza Editorial, 1971. 208 p.
168. Bourget P. Essais de psychologie contemporaine : en 2 vol. Paris : Plon-Nourrit et Compagnie, 1920. T. 1. 359 p.
169. Bruner J. S. Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge – London : Harvard University Press, 1986. 201 p.
170. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Princeton – Oxford : Princeton University Press, 2004. 403 p.
171. Caruth C. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
172. Coleridge S. T. Biographia Literaria / ed. by A. Roberts. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014. 598 p.
173. Csikszentmihalyi M. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York : HarperPerennial, 1996. 456 p.
174. Derrida J. Dissemination / trans. by B. Johnson. Chicago : The University of Chicago Press, 1981. 400 p.
175. Derrida J. Of Grammatology / trans. by G. Ch. Spivak. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1997. 444 p.
176. Diagnostic and statistical manual of mental disorders: DSM-5 / ed. by D. V. Jeste et al. Washington : American Psychiatric Publishing, 2013. 997 p.
177. Dibrova, Yukhym. HREC Holodomor Digital Collections. URL: https://vitacollections.ca/HREC-holodomordigitalcollections/3681201/data (date accessed : 07.03.2026).
178. Dilthey W. Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik. *Dilthey W. Philosophische Aufsätze*. *Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*. Leipzig : Fues's Verlag (R. Reisland), 1887. S. 303–482.
179. Doležel L. Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1998. 340 p.
180. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 273 p.

181. Fischer A., Halperin E., Canetti D., Jasini A. Why We Hate. *Current Directions in Psychological Science* : sc. journ. New York : SAGE Publishing. 2018. Vol. 10. № 4. P. 309–320.
182. France A. Le Rêve par Émile Zola. *Le Temps*. 1888. 21 oct. P. 2.
183. Freud S. Beyond the Pleasure Principle. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* : in 24 vols. / ed. by J. Strachey et al. London : The Hogarth Press, 1955. Vol. 18. P. 7–64.
184. Fromm E. Beyond the Chains of Illusion: My Encounter with Marx and Freud. New York – London : Continuum, 2009. 151 p.
185. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / forew. by H. Bloom. Princeton – Oxford : Princeton University Press, 2000. 398 p.
186. German – English and English – German Dictionary / ed. by J. Bithell. London : Sir Isaac Pitman & Sons, 1949. 1036 p.
187. Goethe J. W. von. Briefe an Charlotte von Stein : in 3 Bdn. / hrsg. von J. Fränkel. Jena : Eugen Diederichs, 1908. Bd. 1. 448 s.
188. Goethe J. W. von. Briefe an Charlotte von Stein : in 3 Bdn. / hrsg. von J. Fränkel. Jena : Eugen Diederichs, 1908. Bd. 2. 414 s.
189. Goethe J. W. von. Über epische und dramatische Dichtung (1797). *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert* : in 2 Bdn. / hrsg. von D. Kimpel & C. Wiedemann. Berlin – Boston : De Gruyter, 1970. Bd. II.: Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik. S. 55–57.
190. Goodman P. The Structure of Literature. Chicago : University of Chicago Press, 1954. 290 p.
191. Gottsched J. Ch. Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig : Bernhard Christoph Breitkopf, 1730. 619 s.
192. Groves C., Anderson C. A. Human Aggression. *Oxford Research Encyclopedia of Psychology*. URL: https://www.craiganderson.org/wp-content/uploads/caa/abstracts/2015-2019/19GA.pdf (date accessed : 07.03.2026).
193. Hayot E. On Literary Worlds. Oxford : Oxford University Press, 2012. 224 p.
194. Hazlitt W. Lectures on the English Poets. London : Taylor and Hessey, 1818.

344 p.

195. Hébert L. Introduction to Literary Analysis. A Complete Methodology / trans. by S. Ferguson. Abingdon–New York : Routledge, 2022. 254 p.
196. Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik : in 3 Bdn. / hrsg. von H. Glockner. Stuttgart : Frommanns Verlag, 1939. Bd. 3. 696 s.
197. Heidegger M. Introduction to Metaphysics. New Haven & London : Yale University Press, 2000. 255 p.
198. Hennig B. The Four Causes. *The Journal of Philosophy* : sc. journ. New York : The Journal of Philosophy Inc. 2009. Vol. 106. No 3. P. 137–160.
199. Herder J. G. von. Kritische Wälder : in 3 Bdn. Berlin–Leipzig : Christian Friedrich Voss, 1769. Bd. 1. 288 s.
200. Herman D. Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln : University of Nebraska Press, 2002. 477 p.
201. Hirsch M. The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. 305 p.
202. Hugo V. William Shakespeare. Londres : Nelson Éditeurs, 1865. 390 p.
203. Hunt L. The Indicator : in 2 vols. London : Joseph Appleyard, 1820. Vol 1. 617 p.
204. Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1972. 432 s.
205. Interview with Nadia Mykhailovska : description / ed. by B. Torbina. URL: https://images.ourontario.ca/Partners/HREC/HREC0037894481T.PDF (date accessed : 07.03.2026).
206. Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München : Wilhelm Fink Verlag, 1994. 357 s.
207. Iser W. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1993. 380 p.
208. Jakobson R. Language in Literature / ed. by K. Pomorska, S. Rudy. Cambridge–London : Belknap Press of Harvard University Press, 1987. 548 p.
209. Jauss H. R. The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno / trans. by L. C. Roetzel. *Cultural Critique* : sc. journ. New York : Telos Press. 1989.

№ 11. P. 27–61.

210. Jung C. G. Aion. Researches into the Phenomenology of the Self. *The Collected Works of C. G. Jung* : in 20 vols. / ed. by H. Read et al. Princeton : Princeton University Press, 1968. Vol. 9. P. 2. 374 p.
211. Jung C. G. Archetypes and the Collective Unconscious. *The Collected Works of C. G. Jung* : in 20 vols. / ed. by H. Read et al. Princeton : Princeton University Press, 1968. Vol. 9. P. 1. 451 p.
212. Jung C. G. Practice of Psychotherapy. *The Collected Works of C. G. Jung* : in 20 vols. / ed. by H. Read et al. Princeton : Princeton University Press, 1966. Vol. 16. 707 p.
213. Kierkegaard S. Either/Or. Princeton : Princeton University Press, 1944. 304 p.
214. Kinder- und Haus-Märchen : in 2 Bdn. / hrsg. von J. Grimm, W. Grimm. Berlin : Realschulbuchhandlung, 1812. Bd. 1. 388 s.
215. Kowaluk M. The Poetry of Mykola Rudenko : thesis ... of Doctor of Philosophy. Edmonton : The University of Alberta, 1980. 116 p.
216. Kristeva J. Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse. Paris : Éditions du Seuil, 1969. 384 p.
217. Le Bon G. The Psychology of Peoples. New York : The Macmillan Co, 1898. 236 p.
218. Lessing G. E. Hamburgische Dramaturgie : in 2 Bdn. Hamburg : Christian Felix Weidmann, 1769. Bd. 1. 415 s.
219. Lista A. Lecciones de literatura dramática española : en 3 vols. Madrid : Imprenta de Don Nicolas Arias, 1839. T. 1. 220 p.
220. Maslow A. H. The Farther Reaches of Human Nature. New York : Arkana, 1993. 407 p.
221. Matoba K. ‘Measuring’ Collective Trauma: a Quantum Social Science Approach. *Integrative Psychology and Behavioral Science* : sc. journ. New York : Springer. 2023. Vol. 57. P. 412–431.
222. Morini M. Point of View in First-Person Narratives: A Deictic Analysis of David Copperfield. *Style* : sci. j. Pennsylvania : Penn State University Press. 2011. № 4.

P. 598–618.

223. Mukařovský J. Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts / trans. by M. E. Suino. Ann Arbor : Michigan Slavic Publications, 1970. 103 p.
224. Nietzsche F. W. Thus Spake Zarathustra / trans. by Th. Common. New York : Random House, 1917. 377 p.
225. Oxford Dictionary of Philosophy / ed. by S. Blackburn. Oxford : Oxford University Press, 2016. 531 p.
226. P. D. A. Atterboms och B. v. Beskows Brevväxling : i 3 bd. / red. av C. Santesson. Stockholm : P. A. Norstedt & Söner, 1926. Bd. 1.: 1822–1840. 409 s.
227. P. D. A. Atterboms och B. v. Beskows Brevväxling : i 3 bd. / red. av C. Santesson. Stockholm : P. A. Norstedt & Söner, 1927. Bd. 2. : 1841–1850. 482 s.
228. Papineau D. Thinking about Consciousness. Oxford : Clarendon Press, 2002. 280 p.
229. Pavel Th. G. Fictional worlds. Cambridge : Harvard University Press, 1986. 178 p.
230. Plato. The Republic. Moscow : Roman Roads Press, 2013. 370 p.
231. Poe E. A. Writings in the Broadway Journal. Nonfictional Prose : in 2 p. / ed. by B. R. Pollin. New York : The Gordian Press, 1986. P. 1.: The Text. 364 p.
232. Prince G. The ‘Disnarrated’. *Style* : sc. journ. University Park : Penn State University Press. 1988. № 22 (1). P. 1–8.
233. Riegel M., Wypych M., Wierzba M., Szczepanik M. Emotion schema effects on associative memory differ across emotion categories at the behavioural, physiological and neural level. *Neuropsychologia* : sc. journ. Oxford : Pergamon Press. 2022. № 172. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0028393222001166 (date accessed : 07.03.2026).
234. Ronen R. Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 244 p.
235. Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 400 p.
236. Saha A., Choudhury P. Big Bang Theory and Expansion of Universe. *International Journal of Scientific & Engineering Research* : sc. journ. Mumbai : IJSER. 2016.

Vol. 7. № 4. P. 225–228.

237. Sainte-Beuve C.-A. Premiers Lundis / éd. par C. Lévy. Paris : Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1886. 447 p.
238. Sapolsky R. M. Determined: A Science of Life without Free Will. New York : Penguin Random House, 2023. 528 p.
239. Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature? Paris : Gallimard, 1948. 317 p.
240. Saussure F. de. Course in General Linguistics / ed. by Ch. Bally et al. New York : Philosophical Library, 1959. 240 p.
241. Scherer W. Poetik. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1888. 308 s.
242. Schiller J. Ch. F. von. Die sentimentalischen Dichter. *Die Horen* : eine Monatsschrift. Tübingen : Cotta. 1795. Bd. 12. S. 1–55.
243. Schlegel A. W. von. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. *August Wilhelm von Schlegels Sämmtliche Werke* : in 12 Bdn. / hrsg. von E. Böcking. Leipzig : Weidmann'sche Buchhandlung, 1846. Bd. 6. 456 s.
244. Schlegel F. K. W. von. Athenäums-Fragmente und andere Schriften / hrsg. von M. Holzinger. Berlin : Michael Holzinger Verlag, 2016. 120 s.
245. Schlegel F. K. W. von. Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms / trans. by E. Behler, R. Struc. University Park – London : Pennsylvania State University Press, 1968. 167 p.
246. sci knowledge: the earth goes around the sun. *GSS Data Explorer*. URL: https://gssdataexplorer.norc.org/variables/3343/vshow (date accessed : 07.03.2026).
247. Semonenko, Ivan. HREC Holodomor Digital Collections. URL: https://vitacollections.ca/HREC-holodomordigitalcollections/3681188/data (date accessed : 07.03.2026).
248. Storozhuk S., Kryvda N., Hoian I., Mozgova N. Mental Health after Trauma: Individual and Collective Dimensions. *Wiadomości Lekarskie* : sc. journ. Warsaw : Aluna Publishing. 2022. № 8. P. I. P. 1924–1931.
249. Taine H. A. History of English Literature : in 2 vols. / trans. by H. Van Laun. New York : Worthington Co., 1889. Vol. 1. 433 p. Vol. 2. 447 p.
250. Talanchuk, Natalia. HREC Holodomor Digital Collections. URL:

https://vitacollections.ca/HREC-holodomordigitalcollections/3744795/data (date accessed : 07.03.2026).

251. The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots / ed. by C. W. Watkins et al. Boston : Houghton Mifflin Company, 1985. 113 p.
252. The Cambridge Dictionary of Philosophy / ed. by R. Audi. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 1032 p.
253. The Oxford Dictionary of English Etymology / ed. by C. T. Onion et al. Oxford : At The Clarendon Press, 1982. 1037 p.
254. Todorov Tz. Introduction to Poetics / trans. by R. Howard. Brighton : Harvester Press, 1981. 85 p.
255. Todorov Tz. Poétique de la prose. Paris : Éditions du Seuil, 1971. 260 p.
256. Wellek R., Warren A. Theory of Literature. New York : Harcourt Brace and Company, 1949. 409 p.
257. Wergeland N. Retfærdig Bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakteer: En æsthetisk-polemisk Afhandling foranlediget ved J. S. Welhavens uefterrettelige Kritik i Skriftet «H. Wergelands Digtekunst og Polemik». Christiania : Lundhske Bogtrykkeri, 1833. 142 s.
258. Wilkens Cl. Georg Brandes som literær Kritiker II. *Tilskueren* : Maanedsskr. for Lit., Samfundsspørgsm. & Vidensk. Skildr. / udg. af N. Neergaard. Kjøbenhavn : P. O. Philipsens Forlag. 1888. Aarg. 5. S. 887–907.
259. Wolf M. J. P. Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation. New York–London : Routledge, 2012. 396 p.
260. Woodson C. B. The Fate and Impact of Internal Waves in Nearshore Ecosystems. *Annual Review of Marine Science* : sc. journ. Palo Alto : Annual Reviews. 2018. Vol. 10. P. 421–441.