

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ
ПРОЗІ: ОКСАНА ЗАБУЖКО, ТАРАС ПРОХАСЬКО, ЮРІЙ ВИННИЧУК»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,

спеціальності 035.01 Філологія

(українська мова і література);

освітньо-наукової програми:

Теорія, історія літератури та
компаративістика

Сільницька Валентина Олександрівна

Керівниця Агєєва В.П.,
докторка філологічних наук, професорка

Рецензент _____

Магістерська робота захищена з оцінкою « _____ »

Секретарка ЕК _____

« _____ » _____ 2021 р.

Київ 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
 РОЗДІЛ 1. «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» — РОМАН ПРО ЧАС, ЯКОМУ НЕ ВДАЄТЬСЯ СТАТИ	
ІСТОРІЄЮ.....	11
1.1. Фотографія — «німий» свідок. Міметичний засіб зберігання пам'яті.....	11
1.2. «Сміття» минулого — матеріал для мистецтва про пам'ять забутого і втраченого.....	15
1.3. Голосіння як зразок української обрядової поезії.....	18
1.4. Просторові метафори пам'яті на прикладі сприйняття відображень Софійського собору.....	20
 РОЗДІЛ 2. «НЕПРОСТІ» ТАРАСА ПРОХАСЬКА — ТЕКСТ ЯК МІФІЧНЕ МІСЦЕ КУЛЬТУРНОЇ	
ПАМ'ЯТІ.....	23
2.1. Часопростір містечка Ялівець — топологія реальності у чужій пам'яті.....	23
2.2. Тема інцесту як метафора протистояння географії та історії у долі маленької людини.....	26
2.3. Концепт карпатської космогонії як модель культурної пам'яті.....	29

РОЗДІЛ 3. РОМАН-ПРИГАДУВАННЯ «ТАНГО СМЕРТІ» ЮРІЯ	
ВИННИЧУКА.....	31
3.1. Історія та міф у конструюванні сюжетних ліній роману.....	31
3.2. Образи забування і пригадування.....	35
3.3. Бібліотека Оссолінеум — архів пам'яті під заборonoю.....	38
3.4. Музика як метафора тривалості й неперервності часу.....	41
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Сьогодення диктує нам актуальність тих чи інших тем, які як ніколи яскраво вказують на помилки минулих десятиліть. Події, що розгорнулись в Україні за останні вісім років, зацентрували серед інших проблем на одну, дуже важливу, зокрема, й для творення держави, — на кризу особистої та національної ідентичності. Україну ріжуть вздовж і поперек одні, наголошуючи на мовних чи ціннісних відмінностях, й зшивають ці порізи інші, заперечуючи відмінності або шукаючи щось, що об'єднує, крім наявності українського паспорту. Заглиблюючись в історію розвитку думки про людське розуміння, звернімось до Джона Локка, який пов'язує поняття ідентичності зі свідомістю й часовими горизонтами особистого життєсвіту: «For since consciousness always accompanies thinking, and it is that which makes every one to be what he calls self, and thereby distinguishes himself from all other thinking things; in this alone consists personal identity, i. e. the sameness of a rational being: and as far as this consciousness can be extended backwards to any past action or thought, so far reaches the identity of that person; it is the same self now it was then; and it is by the same self with this present one that now reflects on it, that that action was done».¹ («Зважаючи на те, що свідомість завжди супроводжує процес мислення, і цим визначає в кожному його так звану самість й відрізняє його від усіх інших мислячих еств; саме так і конститується особистісна ідентичність, себто, тожсамість розумної істоти: й наскільки ця свідомість може дотягнутись за капелків своєї дії або думки у минулому, настільки простягається особистісність людини; це є ця ж самість, що була й тоді; і цією ж самістю, що тепер рефлексує щодо того, була вчинена дія» — переклад мій). Отже самоідентичність залягає в свідомості й простягається настільки, наскільки усвідомлення себе може бути спрямоване назад в минуле, минулі дії чи думки. А як формується ідентичність людини з огляду на оточуючий її світ?

¹ The Works of John Locke in Nine Volumes, (London: Rivington, 1824 12th ed.). Vol. 1. Book II. Chap. XXVII: Of Identity and Diversity. URL: [The Works, vol. 1 An Essay concerning Human Understanding Part 1 | Online Library of Liberty](http://www.classicliberty.org/works/locke/vol1/chap27.html)

За Альфредом Шюцом, який багато років досліджував в межах соціально-гуманітарної сфери структури життєсвіту, спираючись на феноменологічну філософію Едмунда Гусерля, повсякденна дійсність особистого життєсвіту людини, в якому вона почувається безпечно, бо а) так, він є інтерсуб'єктивним, дійсність у ньому спільна і зрозуміла; б) речі навколо мають одне значення для ближніх людей, присутніх у ньому; в) структурованість соціальних дій дає можливість порозумітись; включає до себе не лише власні переживання, а й соціальний і культурний світ («сміслові рівні більш глибокого порядку, завдяки яким природні речі переживаються як культурні об'єкти»²). Людина «мусить настільки розуміти свій життєсвіт, щоб бути в змозі діяти в ньому і впливати на нього».³ Властивість розуміння з точки зору тлумачення світу спирається на опосередкований попередній досвід як власний, так і переданий оточенням, та набувається через безпосередній власний досвід у вигляді формування типізацій набутих знань. Якщо в ланцюгу необхідних знань існує розрив, то людина шукає нові горизонти тлумачення по заданим попереднім досвідом алгоритмах або діє у ситуації невизначеності, знову ж таки спираючись на досвід пошуку пояснень. Множинність одиничних досвідів формує конститутивні прикмети типізації таких досвідів і набуває значення історичності. Їх можна репродукувати у спогаді, але спогад має властивість змінювати часову структуру досвіду, крім того спогади власних одиничних досвідів ближнього оточення можуть розглядатись як досвід минулої соціальної дійсності. Аби скоординувати минулість різнодосвідів у свідомості, людина в погляді назад спрямовує увагу «на поступову побудову суб'єктивних смислових зв'язків у їхній внутрішній тривалості».⁴ Таким чином, навіть з огляду на історизм минулого попередній світ реконструюється через модифікацію «генеральної тези взаємних перспектив» й типізацій минулого, яка застосовується людиною як до сучасного, так і майбутнього її життєсвіту.

² Шюц А., Лукман Т. Структури життєсвіту; пер. з нім. В. Кебуладзе. – Харків: Фоліо, 2018. С. 25

³ *Ibid.* С. 26.

⁴ *Ibid.* С. 105.

З опису повсякденних поведінкових патернів людини, які успадковуються як досвід, набутий суспільством, формують її життєсвіт і подають загальну картину смислових зв'язків минулого з сучасним та майбутнім, важливо перейти та зосередитись на більш глибоких рівнях зв'язків, що формують не лише світ навколо, а й унікальну особистість людини і стосуються її культурного життєсвіту, а відповідно культурної пам'яті, дослідженням якої присвячена одна з найцікавіших робіт німецької науковиці Аляйди Ассман. В своїй книзі «Простори спогаду» вона формулює: «Під культурною пам'яттю ми розуміємо властивий кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень, ритуалів, які постійно використовуються, та через «підтримання» яких група стабілізує та передає далі власне бачення себе самої; це колективне знання переважно (але не винятково) про минуле, на якому група засновує усвідомлення власної єдності та своєрідності».⁵ Вичерпне визначення, за яким одразу можна спостерегти прогалини в збереженні власної пам'яті та використанні українським народом несвоїх культурних здобутків (досі маючи імена вбивць та українофобів назвами вулиць та шануючи місця псевдопам'яті), що унеможлиблює усвідомлення національної унікальності й уміння передати цей досвід наступним поколінням. За полемікою щодо історичних фактів та їх доказів варто не забувати, що в культурній пам'яті місця пам'яті мають бути конкретними й виразними, навіть з огляду на їхню чи то міфічність, чи історичність, бо іноді відмінність між цими властивостями розмивається.⁶

Поруч із поняттям культурної пам'яті в праці Аляйди Ассман досліджується комунікативна пам'ять, яка своїми точками опори має історичний досвід (приблизно трьох поколінь), описаний індивідуальними біографіями, живими та усними спогадами звичайних сучасників на відміну від культурної, що базується на міфічній первісній історії (епохи), документуванні, традиційному символічному кодуванні спеціалістами — «носіями традицій». Як бачимо, комунікативна пам'ять може і має

⁵ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 12.

⁶ HELLER, AGNES. "A Tentative Answer to the Question: Has Civil Society Cultural Memory?" Social Research, vol. 68, no. 4, 2001, p. 1032. JSTOR, www.jstor.org/stable/40971525. Accessed 8 May 2021.

збагачувати культурну пам'ять через певний проміжок часу засобами кристалізації інформації про події (суспільною критикою, рефлексією, науковою дискусією) та уникненням редукції чи інструменталізації спогадів (знецінювання, маніпулювання, що призводить до неминучого саморуйнування). Як відомо, у кризові моменти, коли є загроза втрати культурної пам'яті, мистецтво активізується і виступає у ролі рятівника, не накопичуючи її, а трансформуючи через свідомість митця у нові форми культурного згадування і забуття. Що робити, коли разом із загрозою втрати пам'яті суспільство втрачає і митців, які є носіями культури певної епохи? По крихтах ми відновлюємо і формуємо втрачене, звертаючись насамперед до комунікативної пам'яті, до усних спогадів сучасників, щоденників, мемуарів, автобіографій, листів, фотографій. Час втручається в процес пам'яті і призводить до розбіжностей між зберіганням і відтворенням. Спогад — це відтворення збереженого через нерозривно пов'язані між собою процеси згадування і забування. Аляйда Ассман у своїй статті «Трансформації між історією та пам'яттю», аргументуючи доцільність ще одного терміна — «колективна пам'ять» пояснює специфіку: «Such a memory is based on selection and exclusion, neatly separating useful from not useful and relevant from irrelevant memories. Hence a collective memory is necessarily a mediated memory».⁷ («Така пам'ять базується на відборі та вилученні, ретельному відокремленні корисних від непридатних, доречних від нерелевантних спогадів. Отже колективна пам'ять необхідна як опосередкована пам'ять» — переклад мій). Аби зрозуміти, як співвідносяться різні види пам'яті стосовно один одного авторка порівнює колективну пам'ять з парасолькою, під якою різні форми пам'яті (культурна, політична, національна, соціальна тощо), взаємодіють, все ж маючи відмінності, іноді радикальні. Дослідник колективної пам'яті, французький соціолог Моріс Альбвакс у праці «Колективна та історична пам'ять» запропонував поглянути на рік свого народження з точки зору подій, що тоді відбувались, аби відчувати різницю між історичними фактами, які відтворюють фурнітуру того часу й

⁷ Assmann, Aleida. "Transformations between History and Memory." *Social Research*, vol. 75, no. 1, 2008, p. 55. JSTOR, www.jstor.org/stable/40972052.

дають таке широке коло подій, що в них можна загубитись, та пережиту індивідуальну історію, яка лише вирізняє один період стосовно іншого. Індивідуальна пам'ять спирається на рамки, утверджені колективною пам'яттю, опорні точки, з якими людина пов'язує свої спогади: не імена, дати чи формули, а напрямки думки та досвіду. Саме за таких умов відбувається накладання колективних спогадів на індивідуальні й пріоритезація колективної пам'яті та її системних одиниць. Співставлення понять колективної і культурної пам'яті у дослідженнях Альбвакса та подружжя Ассманів різняться підходами. Німецький професор, літературознавець Дітріх Харт (Dietrich Harth) у своїй роботі «The Invention of Cultural Memory» щодо цього пише: «A comparison of *mémoire collective* and *Kulturelles Gedächtnis* also brings important differences to light. Halbwachs was above all attempting to get to the bottom of the cognitive discrepancy between the scholarly reconstruction of the past and the experienced, that is, the lived, tradition. Assmann's concept, on the other hand, looks at the medial conditions and social structures of organization which groups and societies use to connect themselves to an objectified supply of cultural representations, available in diverse forms (for example, in writing, image, architecture, liturgy), in order to construct patterns for self-interpretation legitimized by the past».⁸ («Порівняння *mémoire collective* (фр. колективна пам'ять) та *Kulturelles Gedächtnis* (нім. культурна пам'ять) уводить важливі відмінності, які необхідно пояснити. Альбвакс перш за все намагався дійти до суті когнітивної розбіжності між науковою реконструкцією минулого та набутою, тобто пережитою традицією. Концепція Ассманів, з іншого боку, розглядає медіальні умови та соціальні структури організації, що їх групи або суспільства використовують для зв'язку із втіленим запасом культурних представлень, доступних у різноманітних формах (наприклад, в письмі, зображенні, архітектурі, літургії), щоб конструювати моделі для самоінтерпретації, легітимізованої минулим» — переклад мій). Альбвакс вважав, що необхідною умовою для самозбереження спільноти є максимально чітке

⁸ Dietrich Harth. The Invention of Cultural Memory. *Deutschen Nationalbibliothek*. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/18879/1/Harth_The_Invention_of_cultural_memory.pdf. P. 91.

уявлення про себе та можливість репрезентувати себе. Культурна пам'ять є тою матеріальною (і нематеріальною) формою репрезентації, що забезпечує принцип стабільності існування спільноти з плином часу — одне покоління змінюється іншим, але унікальність спільноти залишається.

Література — це форма культурної пам'яті, яка виконує не тільки функцію фіксації культурних знань чи важливих подій, їх інтерпретації, а й створює тексти, за допомогою яких спільнота формує свою культуру, вважає німецька літературознавиця Ренате Лахман. У своїй студії «Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature» вона аналізує, як література виконує свою функцію мнемонічного мистецтва та засобами інтертекстуальності переосмислює культуру спільноти. Отже, література — це носій культурного коду, який не передається генетично. Оскільки пам'ять не може вміщувати всі написані тексти, її вибірковість формує канони — тексти, які мають зберігатись і транслюватись у культурному полі спільноти, бо є її репрезентантами. Формування може коригуватись негативними факторами: як природними, коли час бере своє, так і штучними: цензурування, переслідування, знищення продуктів культури та їх авторів і, як наслідок, — забуття. Втрата через забуття завдає шкоди самовизначенню спільноти. В таких обставинах пригадування в літературі — є унікальною формою відбудови зв'язків з попередніми поколіннями через випадкові «ненавмисні» знахідки, усні свідчення, сімейні міфи та перекази, довіра до яких набагато більша, ніж до тенденційних визначень культурної спадщини, декларованих владними чи державними інституціями. Комунікативна пам'ять, яка власне і заключає в собі знання трьох поколінь, є цінним джерелом для текстів про пам'ять. Звичайно, автор змушений буде стикатися із *маскувальними, романтизованими* і навіть *боротьбою спогадів*, які Ассман детально досліджує на прикладі світових класиків. Тим не менш, трансформація ідентичності через феномени згадування і забування «означає також перебудову пам'яті: те, як ми знаємо, має для спільноти не менше значення, ніж для індивідів, і це відбивається в переписуванні історичних книжок, у знесенні

пам'ятника, у перейменуванні громадських будівель і площ».⁹ На прикладі трьох романів сучасних українських письменників буде розглянуто, якими саме засобами автори «перебудовують пам'ять», точніше, повертають її українській спільноті.

Увагу зосереджено на основних поняттях:

- простору пам'яті або простору спогадів: бібліотека-архів, собор, замкнута географічна локація;
- місця пам'яті: атмосфера міста у минулому; міфічне містечко, яким воно постає у свідомості автора; фотокартка боївки;
- часові метафори пам'яті: магічна мелодія, історії поколінь, ужиті предмети, яким надають нової вартісності.

Однією з важливих тем, що також стосується теми пам'яті, зокрема, метафорики спогаду є тема сновидіння. Але її складність потребує окремої розвідки, тому в даній роботі розглядатись не буде.

⁹ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 70.

РОЗДІЛ 1. «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» — РОМАН ПРО ЧАС, ЯКОМУ НЕ ВДАЄТЬСЯ СТАТИ ІСТОРІЄЮ

1.1. Фотографія — «німий» свідок. Міметичний засіб зберігання пам'яті.

У статті «Трансформації між історією і пам'яттю» Аляйда Ассман цитує Сьюзен Зонтаг, яка заперечує колективну пам'ять як поняття на прикладі використання фотографії: «all memory is individual, unreproducible — it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, that this is the story about how it happend, with the pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings».¹⁰ («будь-яка пам'ять — індивідуальна, неповторна і вмирає разом з людиною. Те, що називають колективною пам'яттю, є не спогадом, а умовою: що це є важливим, що це історія про те, як це сталося, з картинками, що замикають історію в нашій свідомості. Ідеології створюють переконливі архіви образів, репрезентативних образів, які закладають узагальнені значущі ідеї й викликають передбачувані думки, почуття» — переклад мій). Ассман погоджується з незаперечністю такого твердження, але вважає його неповним. Адже автобіографічні спогади, які, звичайно, є індивідуальними, не можна інкорпорувати в свідомість іншої людини, але ними можна поділитись з іншими. Вербалізований спогад стає інтерсуб'єктивним і втрачає свою абсолютну ексклюзивність, крім того він може стати поштовхом для подібних спогадів інших людей, обговорень, уточнень, контрверсій тощо. Як усні перекази, тексти, так і фотографії можуть стати матеріалом для ось такої розділеної з соціумом пам'яті, залишаючись при цьому і автобіографічним спогадом. Власне, для уникнення непорозуміння із поняттям колективної пам'яті Моріс Альбвац спирається на свою концепцію «соціальних рамок»: «No memory is possible outside frameworks used by people living in society to

¹⁰ Assmann, Aleida. "Transformations between History and Memory." *Social Research*, vol. 75, no. 1, 2008, p. 49. JSTOR, www.jstor.org/stable/40972052.

determine and retrieve their recollection».¹¹ («Жодна пам'ять неможлива поза рамками, якими користуються люди, що живуть у суспільстві, для визначення та відновлення своїх спогадів» — переклад мій). Отже, людина, належачи тій чи іншій соціальній групі, конструює це «ми», в якому перебуває, в рамках, створених досвідченнями, дискурсами та визначеними принципами цієї групи. І минуле цієї групи не можна «згадати», але потрібно запам'ятати. Аляйда Ассман наводить приклад Маргарет Етвуд, яка перебуваючи в сільській місцевості Онтаріо, чула розповідь одного мешканця. Він сказав, що неподалік є місце, де вони переховували жінок і дітей, коли сюди вдерлись феніанці, при цьому використав займенник «ми», хоча народився через шістдесят років після цієї події. Тобто, він пам'ятав це, як власний досвід. Так працює колективна пам'ять.

Повертаючись до праці Сьюзен Зонтаг «Про фотографію», варто згадати що образ, який зафіксовано на фотографії, його тлумачення, смисли, одночасно демонструє інший погляд на реальність, ніж той, який можна побачити своїми очима. Фотографія фіксує лише одномоментний настрій й не передає цілісної картини того, що зображене або що поза зображеним на ній. Фотографія — візуальне несвідоме за Вальтером Беньяміном, таке, що відкриває або затуляє реальність, підмінює її іншими образами внутрішнього світу.

Сюжет роману «Музей покинутих секретів» розгортається із враження, яке справила на головну героїню стара фотокартка боївки УПА, де були зображені чотири чоловіки та жінка. Саме незвичайний вигляд цієї жінки, Олени Довганівни, на фотокартці зацікавив журналістку Дарину Гоцинську й спонукав до розслідування й дослідження історії УПА для телевізійного фільму: «...другою справа, простоволосой, з закрученим по моді воєнних літ голлівудським валиком, навислим на чоло, стояла й ледь усміхалася просто до мене молода ясноока жінка, зграбно, ба навіть відзігрово перетята в короткому стані армійським паском, з тією спокійною, самовладною впевненістю в поставі, [...] і водночас було в її недоречно вишуканій серед лісу постаті щось напрочуд жіночне, прохолодно-втишливе, як

¹¹ *Ibid.* С. 51.

лагідна владна рука на розпашіле чоло».¹² Дарина, споглядаючи фотографії відчуває, що й зображені там люди в свою чергу дивляться на неї. «Вона [фотографія] оживляє мене, а я оживляю її» — писав Ролан Барт в своїй праці «Camera lucida». Власне, почуття «одухотворення», про яке говорив Барт стосовно реакції на споглядання фотографії, може надихати на власні спогади читача роману: «І уривки особистих спогадів складаються в якусь цілість саме в силовому полі "Музею покинутих секретів", якась бабусина розповідь виявляється безпосередньо причетною до великої історії».¹³ Так працює комунікативна пам'ять.

На відміну від тексту зображення «мовчить», даючи волю безпосередній фантазії у зв'язку з відсутністю посередництва тексту. За Якобом Бахофеном, який досліджував символи давнини й порівнював текст до символу як довгий шлях розуміння до короткого шляху інтуїції, формується «дві моделі медій пам'яті: безпосередня анамнеза, що діє через доторк або *подібність образів*, і опосередкована традиція, що спирається на континуальність текстів».¹⁴ Через взаємонакладення образів (досвіду та враження) формується культурне ціле, що вивчається як теорія образів — дослідження образу як медіума пам'яті. Розробляв теорію образів німецький історик мистецтва Абі Варбург, який працював з колажами до свого відомого проекту «Атласу Мнемозіни».¹⁵ «If Warburg had listed photography — a form of vastly expanded memory storage — among the instances of qualitative advance in modern scholarship, he may have realized, a quarter of a century later when embarking upon his Mnemosyne Atlas, that the dialectics of progress had optimized his means of mapping the historical development of mimetic language, while the increasing uniformity and inflation of images threatened to wipe out large expanses of

¹² Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. С. 54.

¹³ Віра Агеєва. Оксана Забужко в “музеї” УПА. Рецензія на “ZN,UA”. URL:

https://zn.ua/ukr/ART/oksana_zabuzhko_v_muzeyi_upa.html

¹⁴ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 240.

¹⁵ Фото колажів на сайті музею Інституту Варбурга в Лондоні. URL: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>

collective memory».¹⁶ («Коли Варбург вніс фотографію — різновид дуже поширеного зберігання пам'яті — у список прикладів якісного розвитку в сучасній науці, через чверть століття він, можливо, зрозумів, приступаючи до свого «Атласу Мнемозини», що діалектика прогресу оптимізувала його засоби відображення історичного розвитку міметичної мови, тоді як зростаюча одноманітність та роздуття образів загрожували знищити великі простори колективної пам'яті» — *переклад мій*). Можна стверджувати, що фотографія як міметичний засіб кодує в собі приховані смисли, чим убезпечує збереження культури, культурної спадщини, яка вважається забутою, втраченою або й знищеною. Розкодування їх — це обробка й побудова колажу з фрагментів, знаків, слідів, розбуджених спогадів, історій, що витворюють гармонійні світоглядні смисли. Так працює культурна пам'ять.

¹⁶ Forster, Kurt W. "Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images." *Daedalus*, vol. 105, no. 1, 1976, p. 175. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20024391.

1.2. «Сміття» минулого — матеріал для мистецтва про пам'ять забутого і втраченого

У рецензії на роман Віра Агеєва пише: «Сюжет «Музею покинутих секретів» ґрунтується на документах, архівних пошуках, нечисленних, на жаль, мемуарах, а найперше — на усних історіях, зібраних письменницею спогадах учасників подій».¹⁷ Це була робота із комунікативною пам'яттю, окремими персональними історіями, що перебувають поза «соціальними рамками». Оксана Забужко, збираючи матеріал для роману, записуючи індивідуальні спогади свідків, аналізуючи архівні документи, орієнтувалась на задуману сюжетну лінію. В одному з інтерв'ю вона сама, відповідаючи на питання, чи можна використати зібрані нею свідчення далі, для історії УПА, відповіла, що збрала інформацію саме для художнього літературного твору, акцентуючи, що досліджувала не історію подій, а саме пам'ять про події, яку апропріювала як мисткиня. Це дуже схоже на техніку художниці, однієї з героїнь роману, Владислави Матусевич, яка створювала свої шедеври з предметів, що «були в домашньому вжитку»: «Всі ті шматочки керамічної мозаїки, що ти бачиш на полотні, — то скалки од справжніх сервізів і статуєток. І так само й автомобільні світлозахисні козирки, й клапті тканини — мішковини, трикотажу: я рідко беру нові — вживані речі мають особливу фактуру, вони теплі...[...] ... працюю зі зруйнованим побутом, ніби зі зруйнованим домом, чи що, — намагаюся сконструювати з нього нову цілість, уже суто мистецьку».¹⁸ Можна сказати, що ці слова є метафорою до конструювання культурної пам'яті засобами комунікативної. Аляйда Ассман, посилаючись на Вальтера Беняміна та тексти Бодлера про кустарну промисловість, говорить про архів «сміття», яке колекціонер лахміття «відбирає, відсортовує й упорядковує, надійно зберігаючи своє добро, наче скарб».¹⁹ Та частина архіву, що була використана, частково знищена, або замінена, не несе цінності тут і тепер або є загрозою для існуючої влади, й разом з тим протистоїть

¹⁷ Віра Агеєва. Оксана Забужко в «музеї» УПА. Рецензія на «ZN,UA». URL: https://zn.ua/ukr/ART/oksana_zabuzhko_v_muzeyi_upa.html

¹⁸ Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. С. 81-82.

¹⁹ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 403.

руйнівній дії *Tempus edax*²⁰, перетворюється на «сміття», й питання доцільності архівування такої інформації є проблемою збереження даних для майбутніх поколінь. Мистецтво у цьому питанні виключає доцільність та раціональність й інтегрує «відходи», змушуючи «глядача долати зовнішні границі власного розуміння світу, усвідомлюючи систему культури з її механізмами знецінення й обмеження».²¹ Оскільки в культурному полі є тяжіння до безстрокового використання матеріалу, то і Дарина Гощинська, головна героїня, у пошуках ідеї для свого чергового телепроекту, спирається не на тему, як вона заявляє про це продюсеру, а на якусь дрібницю, яка чіпляє її й не відпускає, як-от «Оце!!!» — напис, який зробив її покійний батько на берегах книжки навпроти вислову «гамлетівська нездатність до рішучих дій при виді торжествуючого зла». Така деталь формує у Дарини новий погляд на життя батька, його оточення, безуспішну боротьбу, спонукає до журналістської розвідки і розмови зі свідками. Але травма настільки болюча, що залишається непроговореною до кінця, і фільм за цією темою не вдається зробити. Натомість Дарина починає надавати ваги таким дрібницям: «Звідтоді я вірю загубленим дрібничкам — далеко більше, ніж готовим історіям, які хтось для мене вже обпатрав, засмажив, заправив і подав на стіл. Я вірю зацілілим жестам і позначкам на книгах, незумисно підловленим на аматорських знімках мімічним гримаскам і неправильно надгризеним мундштукам: я — детектив Коломбо початку нового століття (не смійся, будь ласка!) Я знаю, що ці викопні рештки загиблих цивілізацій — багатьох-багатьох загиблих цивілізацій, що колись існували під людськими іменами, — не брешуть».²²

В інтерв'ю Дарини з Владиславою про її виставку картин під назвою «Секрети» виникає тема дитячої гри у «секрети», коли дівчатка викопували у землі ямку у визначеному місці, вистеляли її блискучою обгорткою та складали туди різноманітні дрібниці, квіти, прикривали їх уламком скла й засипали те все землею. Владислава проводить паралель із закопуванням ікон, харчових запасів, майна в період

²⁰ *лат.* - час, що пожирас.

²¹ *Ibid.* С. 402.

²² Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. С. 52.

більшовицької навали й розкуркулювання. Це була така особлива форма вимушеного «архівування» пам'яті в українців, аби убезпечити й зберегти свою ідентичність. Я пригадую, як мій батько знайшов у бабусі в селі десь на закапелках невеличку почорнілу від часу дошку. Після ретельного чищення виявилось, що це була стара ікона із зображенням святого Миколая, виконана олією у оправі зі срібла — справжній скарб, що досі не відкрив таємниці свого походження. Так працює роман Оксани Забужко — спонукає читачів до пригадування: «На власному прикладі, на прикладі друзів, котрі вже встигли прочитати роман, я знаю, що сюжет одразу ж, поза нашою волею "підключає" до себе родинні спогади».²³

²³ Віра Агєєва. Оксана Забужко в “музеї” УПА. Рецензія на “ZN,UA”. URL: https://zn.ua/ukr/ART/oksana_zabuzhko_v_muzeyi_upa.html

1.3. Голосіння як зразок української обрядової поезії.

Біль від горя і втрати робить людину німою й розгубленою, страждання не мають виходу назовні, яtringь ізсередини: «... — коли вона отак лежала, а ми, стоячи над нею, пробували щось лепетати (і я також!), і всі слова були такими тісними й нікчемними — ну кому яке діло, чим вона була для тебе, чоловіче?! — неспівмірними, навіть якщо скласти їх усі до купи, до її обірваного життя: це були ті самі слова, якими люди потім говоритимуть, прийшовши з похорону додому і п'ючи чай у себе на кухні, — отут щойно я могла би сказати Владі, як дорого б я дала, аби над нею, як колись над її бабцею, хтось «гарно поголосив».²⁴ Таке переосмислення ритуального дохристиянського обряду, що відрізняється емоційним нагнітанням через голосільну тавтологію задля вшанування померлого під час поховання, усучаснює традицію, повертає її психологічну функцію. Філарет Колесса у своїй праці «Українська усна словесність» (1938) приділив увагу погребальному голосінню, зауважуючи на «поетичному перетворі» обряду як такого, що втратив «основу в віруванні», набувши значення метафори, поетичної образності, символічності, в якому переплітаються християнська віра та дохристиянський світогляд. У романі Дарина Гоцинська говорить про «забутий древній ритуал» — голосіння над мертвим тілом як мистецтво, про яке Влада якось поділилась спогадом зі свого дитинства: «...як спів: одним-одна музична фаза весь час повторювалася, розганялась угору, мов по крутосхилу, й безсило з'їжджала вділ, [...], і в цій монотонності була якась усепроймаюча моторошна ясність, ніби саме вона, ця монотонність, і була найточнішим виявом краси, і муки, і марности людських зусиль під цим небом».²⁵ Юрій Винничук у романі «Танго смерті» присвятив майже цілу главу «художньому плачу» — голосінню. Описуючи з гумором і гротескністю професійне заняття бабусі від імені одного з головних героїв, Ореста, він не жалів порівнянь і емоцій: «якщо плакала, то плакала не від себе, а від родини», «миттєво перевтілюючись», з «натхненням і запалом»,

²⁴ Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. С. 123-124.

²⁵ *Ibid.* С. 121.

«правдиво скавуліла»: «Навіть той, що й не збирався плакати, починав і собі ридати та завивати, і руками вимахувати, бувало, що й сусід який лихий, що з небіжчиком ледь в очі не ліз у сварках, теж не стримувався і починав схлипувати, рюмсати, а далі вже й ойойкати, і носом сьорбати».²⁶ Іронічне ставлення до погребального голосіння автор сам же й обриває, розповідаючи про репресії й масові вбивства. На похороні убитих і замордованих бабця мовчить — ось воно, непроговорене, невиплакане, беззвучне горе, що затаїлось у серці моторошним жахіттям й проявило себе невимовним страхом на довгі роки.

²⁶ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 67.

1.4. Просторові метафори пам'яті на прикладі сприйняття відображень Софійського собору

Описуючи відчуття від споглядання старих фотографій, Дарина пригадує аналогічний стан, коли, передчуваючи масштабні життєзміни, що пов'язувались передусім з кінцем її юності, вона зайшла до Софійського собору. Всередині храму на неї так само, як і з фотографій давні родичі Адріяна, дивились великі очі, «незворушно-темні, набряклі все-знаттям» зображених на фресках святих. Собор ожив, Дарина відчула, незважаючи на ранній час й відсутність відвідувачів, що вона тут не сама. Собор «був населений людьми», які «жили не просто тисячу років тому, вони жили — всю цю тисячу років», вбираючи поглядами події, що проходили перед ними, як мовчазні свідки, і в їх очах Дарина бачить вселенську мудрість, увесь тисячолітній досвід. Їй, звичайній людині, закрученій у цей часовий вир, неможливо вирватись із свого життєпростору, щоб побачити цей світ очима святих. В Соборі ж час зупиняється, тут зміни уповільнені, а відповідно можна відчувати зв'язок із буттям поза часом, втіленим «у рід, родину, в нескінченну хромосомну вервицю вмираючого і воскресаючого, пульсуючого смертною плоттю генотипу, — в те, що в кінцевому підсумку заведено звати, за браком точнішого терміна, людською історією».²⁷ Оксана Забужко наділяє собор важливим значенням просторової метафори пам'яті. «Образ Собору, простір якого впорядкований у згоді з традицією, у «Музеї покинутих секретів» підпадає під категорію пам'яті-нагромадження знання. У ранньому оповіданні «Шукаючи собору» героїня О. Забужко шукає пізнання в пам'яті, збереженій архітектурою».²⁸ Індивідуальний спогад, вплетений в роман як трансформація від епізодичної фіксації пам'яті у вигляді рефлексії на фотографію, по-новому відкриває простір священного місця, в якому відчувається присутність Бога. Цікавою є інтерпретація зображень фресок як «живих» сутностей, яким притаманний когнітивний процес запам'ятовування і, як результат, створення

²⁷ Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. С. 21.

²⁸ Грищенко Олександр. Моделі урбаністичного простору в сучасній українській прозі. Автореферат. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/9070>

динамічної структури пам'яті певної групи, що формує культурну пам'ять нації вглиб на тисячоліття.

П'єр Нора охарактеризував різницю між місцем, що зберігає традицію і історію, і пам'ятним місцем, що «позначене перервністю, тобто кричущою відмінністю між минулим і теперішнім», яка матеріалізується у руїнах та реліквіях. Особливістю в Україні є відбудова і оживлення пам'ятних місць або культурних пам'яток до стану діючих, енергетичних середовищ й відновлення культурних зв'язків там, де це можливо. Яскравим прикладом оживлення є Михайлівський Золотоверхий собор, а, наприклад, Золоті ворота є історичним зразком, де неперервність зруйнована і поки що не може бути відновлена. В 30х роках минулого століття Михайлівський собор був вщент зруйнований радянською владою, як і багато інших культурних і релігійних пам'яток. Проте перервати історію й зробити її невидимою для наступних поколінь окупаційній владі не вдалось — собор відновили у 90х роках. Тепер він є не тільки храмом для прочан чи паломництва туристів, але й місцем світської культури і національної пам'яті. На Михайлівській площі, до прикладу, постійно діють виставки чи проекти соціокультурного характеру.

В романі охоплена доля трьох поколінь однієї родини, члени якої зробили свій життєвий вибір і прийняли відповідальність за нього. Розслідуючи справу Олени Довганівни, Дарина повсякчас натикається на обставини, пов'язані з трагічною загибеллю її подруги і в результаті приходить до жаского відкриття: на місці загибелі Влади знаходяться масові поховання. Дарина робить тривожний висновок: «Мертві тебе забрали, Владочко, — так? Чужі мертві — якраз тоді, коли твоє власне життя попливло, траплячи ґрунт під ногами?.. Вони сильні, мертві, вони можуть; ох які вони сильні».²⁹ Такий містичний хід подій можна інтерпретувати як наголошення авторкою сили впливу минулого на теперішнє. Те, що людство піддає забуттю, насправді нікуди не зникає, воно тут, вже проникло у теперішнє. Й завдання сучасного покоління — усвідомити, проаналізувати, вшанувати своє

²⁹ Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. С. 686.

минуле тими засобами, які актуалізують проблему, виведуть її на рівень розуміння в майбутньому.

Оксана Забужко так характеризувала тему свого роману: «Музей покинутих секретів» – це книжка про моральний вибір кожної людини, про мужність прийняти пам'ять як частину своєї індивідуальності, інкорпорувати своє минуле, хоч би яким воно було, в структуру власної ідентичності – проблема, що неunikнено стоїть як перед кожним українцем зосібна, так і перед цілою країною назагал, не розв'язавши якої ніколи не здобудеш свободи».³⁰

³⁰ Письменниця Оксана Забужко про новий роман, відсутність національної матриці, непередане знання і сучасну літературу, вагітну таємницями XX століття. Стаття на “Українському тижні”. URL: <https://tyzhden.ua/publication/3505>

Розділ 2. «НепрОсті» Тараса Прохаська — текст як міфічне місце культурної пам'яті

2.1. Часопростір містечка Ялівець — топологія реальності у чужій пам'яті

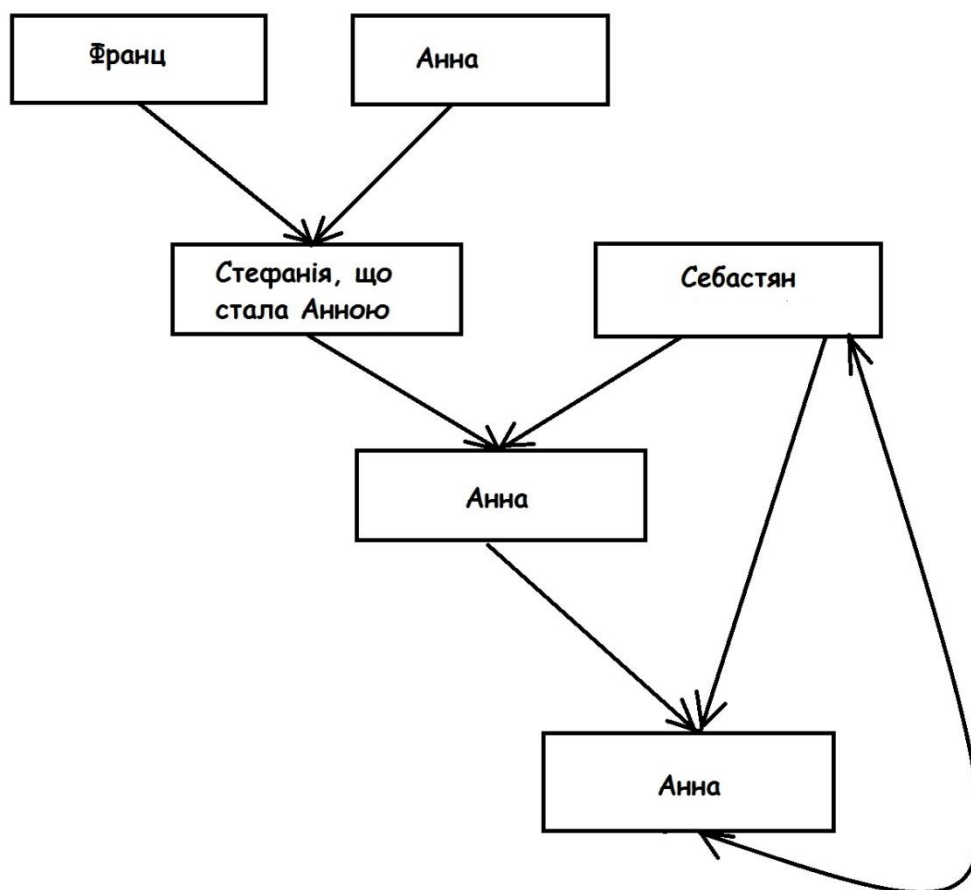
Творчість Тараса Прохаська, на думку Тамари Гундорової — це післякарнавальний етап розвитку українського постмодернізму, в центрі якого — «пульсуюча свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб'єктом, процес самоусвідомлення якого стає фрагментарним, тіло — гібридним, а мислення — поліморфним»,³¹ а його морфологічний текст «відтворює процес розпаду пам'яті, свідомості на дрібні мікроструктури: відчуття, моменти часу, спалахи пам'яті, сюжети». Прохасько використовує малі наративи на протигагу великим, протиставляючи історію як набір сюжетів — глобальним історичним процесам. «Сюжети становлять культурний резервуар, їх можна поєднувати в ланцюжки, скручувати в спіраль, крутити, як центрифугу».³² Такий ДНК-принцип побудови тексту несе семіотичну функцію й постає конструктором культурної пам'яті.

Роман «НепрОсті» — це мікроВсесвіт, що центрується навколо Карпатських гір, і в якому час уповільнюється, розмивається по ландшафтам місцевості, застигає, затримуючи щасливу мить буття. Дуже яскравим і показовим уповільненням життєвих процесів є опис гри Анни зі слимаками: «Тим часом Анна все більше часу проводила з тваринами. Особливо вона любила слимаків. Себастьянові слимаки подобалися, бо здавалися виховними. їх стриманість і беземоційність примушує уважніше думати про слимачі потреби, симпатії, бажання і наміри. Цілковито інші манери поведінки, самовираження і спілкування дають більший простір для взаємного пізнання. Анна чулася щасливою, коли клала на себе слимака у тому місці, звідки йому не хотілося відразу сповзати. Він віддячував Анні ніжним

³¹ Тамара Гундорова. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Вид-во «Часопис “Критика”»: Київ, 2005. С. 99-100.

³² Ibid. С. 102.

повільним просуванням обраними ділянками шкіри».³³ З іншого боку, на відміну від хаотичного руху у зовнішньому світі тут чується напруженість, внутрішня динаміка, гострота відчуттів, що насичуються повторами. «Але тільки тут – у «НепрОстих» – ви відчуєте цей дивний ритм часового коловороту. Тут навіть «історична» історія перетворюється поступово на побутовий міф, стає поза історичною оповіддю, ходить по колу, накручує свої полотна на вісь такого простого, здавалося би, невибагливого навіть, людського життя».³⁴ Цей ритм виникає через обрив у продовженні роду — втрату, що призводить до циклічної повторюваності («скороченої генетики»), і до життєвих циклів, які не мають розвитку, що у свою чергу є ознакою травми. Проте відбувається вкорінення вглиб в образі Себастьяна, який проростає у три покоління, що живуть і виростають у батьківському дому.



³³ Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ. “Лілея-НВ”, 2015. С. 106.

³⁴ Євгенія Несторович. Непрості “НепрОсті”. Рецензія на zbruc.eu. URL: <https://zbruc.eu/node/80244>

Автентичне містечко Ялівець знаходиться серед Карпатських гір, які захищають цю курортну за сюжетом, але водночас архаїчну місцину від зовнішніх втручань у плин її буття. Крім того, місцевість по-своєму оберігають Непрості — «земляні боги. люди, які за допомогою вроджених або набутих знань можуть приносити користь або шкодити комусь. важливо, що є цей пункт — вроджені і набуті. вони щось знають притому це можна дізнатися. набути. в такому разі непростим можна стати, дізнавшись щось».³⁵ Автор дає зрозуміти, що *непрОстіть* можна і варто вміти побачити у будь-кому; це вартісність, унікальність людини, яку вона в собі розвиває і якою ділиться з іншими. Непрості — такі собі мольфари, що живуть на карпатському віадуку. Їх роль у книжці другопланова, але значущість як для тексту, так і навколо тексту надважлива — вони є сутністю й причиною існування такої реальності, де земля несе первісне значення, й відповідно місце постає унікальним, магічним, міфічним.

³⁵ Тарас Прохасько. *непрОсті*. Івано-Франківськ. «Лілея-НВ», 2015. С. 101.

2.2. Тема інцесту як метафора протистояння географії та історії у долі маленької людини.

Роман складається з двадцяти розділів, кожен з яких поділений на фрагменти, які не мають конкретної послідовності. Така фрагментарність дублює не тільки хаотичність і непослідовність людської думки, але й спосіб написання священних текстів, що мають за собою божественне походження. Семантика і синтаксис тексту спрощені до спокійного, медитативного звучання авторського голосу («Коли хочеш залишитися самим собою — ніколи не відкидай власних інтонацій»). Таким чином автор налаштовує на відчуття спорідненості з рельєфом, природою, органічним ухваленням в модель міфологічного світу власної реальності.

Цікаві експерименти з просторовою організацією Ялівця проводить Анна, Францискова донька: за її проектами в місті будують синематограф у вигляді комода з шухлядами, «басейн у вигляді гнізда чомги, який плавав в озері, підземні тунелі з отворами, як у кротів, на різних вуличках міста, бар, у якому вихід було влаштовано так, що, переступаючи поріг залу, ти опинявся не надворі, як міг сподіватися, а в точнісінько такому ж залі, чотириповерховий будинок-шишку і величезну двоповерхову віллу-соняшник».³⁶ І це не все, тобто меж фантазії для експериментів з індивідуальним простором не існує, таке облаштування органічно вписується і в природний ландшафт, доповнюючи його естетику, і актуалізує місцеві архітектурні традиції, оновлює культуру. Таким чином сюжет не спрощується до опису узвичаєного традиційного побуту карпатського села, відірваність від цивілізації, в такий собі дауншифтинг, бо головне — саме місце, його абсолютна спорідненість із людиною, яка тут живе. Ось тут важливо згадати цитату з передмови до «НепрОстих», написану Оксаною Забужко: «Найголовніше ж [...] про що в наступне десятиліття сперше несміливо, а відтак дедалі жвавіше й багатоголосіше, хоровою какофонією навперебій заговорила-заголосила вся європейська романістика, зрештою довівши тренд до мейнстримного: про те, як можна (і чи можна) жити в географії *всупереч* історії, — про скоєний у XX сторіччі *інцест* (саме так!) історії з

³⁶ Ibid. С. 39.

географією, заручником якого стає «маленька людина», і по впливі трьох поколінь, коли масштаб експерименту вже досить оприявнився, неминуче постає питання, не відповівши на яке, культура не може рухатися далі, — чи могла/може людина в таких умовах бути щасливою?...»³⁷ Проблема боротьби історії та географії за первинність, піднімає на поверхню важливе питання, чи може людина мати свою історію, не маючи своєї землі? Тарас Прохасько конструює початок трагедії європейської людини, її щастя і гармонії, в альтернативному випадку, коли вона ще не втратила свого місця. Бо хто з нас може похвалитись тим, що народився у батьківському (через три покоління) домі? Війни, депортації, репресії, вимушені переселення (які досі мають місце в нашій країні) призвели до глобального тектонічного зруху й втрати цілих пластів культури, які, за словами Забужко, українські сучасні письменники збирають по крихтах й відроджують у своїх творах, складаючи культурний пазл читачам. В «НепрОстих» ці крихти, сліди життя в тексті зустрічаються повсюдно: «Підстрахована всіма можливими способами, із закладеними вухами, вагітна Анна лізла по кам'яній стіні, ніяковіючи від того, що не знала, як притулятися животом.

Франциск наважився повзти поруч. Він обмальовував по скелі всі контури притисненого живота. [...] Наступного ранку рухомі дагеротипи силуетів переміщення зародка по скелі були вже готові».³⁸ Або, наприклад, рельєфний слід від напису, зробленого олівцем на звороті фотографії — дата стерлась, але слід, «витиснений у попореному гострим графітом найверхнішому шарі паперу» залишиться. Це сліди, що впливають на неодухотворені об'єкти, які в свою чергу утримують енергію сліду, запам'ятовують його. Таким чином, слід і пам'ять, є синоніми, як у Марселя Пруста, коли слід вивільняє мимовільну пам'ять.

Т. Гундорова, аналізуючи лапідарний і водночас ємкий вислів з роману: «є місце — є історія», робить висновок: «Відтак топоніміка перетинається з генетикою і на цьому перетині твориться міт центральноєвропейської Галичини, міт про

³⁷ *Ibid.* С. 9.

³⁸ *Ibid.* С. 48-49.

Ялівець і міжвоєнну галицьку людину»,³⁹ Мистецтво може змінювати реальність, демонструючи її альтернативу, у даному випадку через міт, про важливість у житті людини культурного укорінення, захищеності рідними стінами, краєвидами; гармонійного спокою із навколишнім середовищем для формування власного життєсвіту. Для Анни, яка придивлялась до гуцульських осель, стало зрозумілим, що значить мати свій дім: «Якщо тіло — брама душі, то дім — той ганок, на який душі дозволено виходити.[...] Вона бачила, як для більшості людей дім є основою біографії і виразним результатом існування. А ще там відпочиває пам'ять, бо з предметами їй найлегше дати собі раду».⁴⁰

³⁹ Тамара Гундорова. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Вид-во “Часопис “Критика”: Київ, 2005. С. 102.

⁴⁰ Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ. “Лілея-НВ”, 2015. С. 42.

2.3. Концепт карпатської космогонії як модель культурної пам'яті.

Люди проживаючи постійно на одному місці, формують місця поколінь. При цьому формуються тісні взаємозв'язки між географічним місцем і тими, хто проживає на цій території. Місце формує спосіб життя людей та їхній досвід, традиції, а люди впливають на ландшафт, залишаючи історичні сліди своєї присутності.

«НепрОсті» — це створене автором безпосередньо у тексті місце пам'яті про покоління. Ялівець — приклад сакральної топографії, міфічних ландшафтів пам'яті, де історії не зникають. Крім того, місто мало насичене культурне життя, повсякчас на анімаційні фільми Франциска до синематографу «Yunipregus» з'їжджались глядачі з Центральної Європи. Озелененням займався серб-лісівник Лукач, в місті завівся французький інженер у білому фланелевому костюмі, який навчив Себастьяна, «що самоусвідомлення міститься у підошвах, а сприйняття себе можна міняти, стаючи інакше або на щось інше». В Ялівці діяла невеличка галерея, власник якої, Лоці, був близьким другом Івана Труша. Й з появою другої Анни в Ялівці заселились непрості, які зацікавилися її снами, що «не мають нічого спільного з віщунством», а «оповідають, як бути може», а можливо, джерелом її снів є те колективне несвідоме, що живить митців, «бо число історій на нашій планеті насправді дуже обмежене — вся справа тільки в тому, хто як свою розповідь».⁴¹ Такий затишний осучаснений локальний світ, що був зруйнований з приходом у 1951 році спеціального відділу чекістів, переодягнених під вояків УПА. Виникає бажання відновити цей світ, чи не так?

Зсув поколінь — це перервана родинна історія, що призвела до зацикленості у місці обривів, та повільної болісної регенерації, відображеній у тому досвіді Себастьяна, який він пережив: «Втретє Себастьянові могло полегшати, коли принесли дитину, але він собі такого не дозволив і жив із цією вагою до кінця життя, хіба

⁴¹ З передмови О.Забужко. Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ. "Лілея-НВ", 2015. С. 14.

що ділячись її крихтами, перекладаючи їх з Анни на Анну».⁴² Ця вагота втрат матеріалізувалась у збереженні родової пам'яті в історіях, фотографіях і, звичайно ж, у «епосі родинних місць», який містить у собі перелік місць, в яких відбувалась родинна історія та уявлення про них, «така собі сімейна географія рослин».

Тарас Прохасько у 2013 році, перебуваючи в Карпатах, де в той час реалізовувався проект «Втілення мовного простору роману «НепрОсті» на Яблуницькому перевалі», який ініціювала спілка архітекторів України, сказав щодо свого роману наступне: «Зрештою, однією із найголовніших ідей самого роману «НепрОсті» є те, що найбільша рушійна сила, найбільша річ, що веде, — це розказані історії. Історії, що передаються. Тобто розповіді та сюжети дуже впливають на життя світу. Мені дуже подобається, що роман має таке продовження».⁴³ Історія, знають її покоління чи ні, — важлива, тому що вона є частиною того пагона, на якому це покоління виростає і існує тут і тепер, й необхідно проговорювати ставлення до історії, створювати історичний дискурс. За словами Оксани Забужко, період українського літературного мовчання — три покоління, й «НепрОсті» — це спроба проговорити одразу три покоління.

⁴² Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ. «Лілея-НВ», 2015. С. 91.

⁴³ Тарас Прохасько про проект «Втілення мовного простору роману «НепрОсті» на Яблуницькому перевалі». <http://www.i3grants.org/uk/articles/46>

Розділ 3. Роман-пригадування «Танго смерті» Юрія Винничука

3.1. Історія та міф у конструюванні сюжетних ліній роману

*Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір
ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі
ми п'ємо і п'ємо
ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно.
Пауль Целан «Фуга смерті»*

Юрій Винничук у своєму інтерв'ю *BBC Україна* зауважував, що роман «Танго смерті» намагався писати як «не якийсь поп-арт, не детектив і не книжку жахів. Я хотів написати щось серйозне».⁴⁴ Він працював над цим твором вісім років, використовуючи свої досконалі знання історії міста Львова, досвід роботи в архіві та настанову Євгена Наконечного, бібліографа, історика, літературознавця, завідувача відділу україністики Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, яку й описав у своєму романі як бібліотеку Оссолінеуму.

Рецензенти роману зауважують, що автор, спираючись на історичне тло твору та описуючи загальні події, що відбулись у міжвоєнні та воєнні роки у Львові, підіймає важку й неописану у художній літературі на той час тему: «Масове винищення євреїв у Львові в час Другої світової війни; злочини нацистів та більшовиків; вплив КГБ-СБУ на долі законослухняних громадян, про який самі ці громадяни й не підозрюють; залежність нинішньої української влади від Москви, її намагань позбавити український народ історичної пам'яті – ці теми прозаїк описує з належною серйозністю та чуйністю».⁴⁵ В «Танго смерті», як і в «Музеї покинутих секретів» переплітаються дві сюжетні лінії: розслідування, що проводиться головними героями в сучасні роки, та події міжвоєнного і воєнного періоду. І якщо

⁴⁴ «Танго смерті» Юрія Винничука - вир історії і містифікації. *BBC Україна*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_ek

⁴⁵ Ігор Котик. «Танго смерті» як загроза державній безпеці. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhavnij-bezpeci/>

Забужко використовує інструменти психоаналізу, а саме: фрейдистську концепцію сновидіння та пов'язаності снів з минулим, закарбованим у підсвідомості, застосування психоаналітичної теорії для аналізу літературного твору (див. «Градіву» Вільгельма Єнсена та «Маячня і сні в Градіві Єнсена» Зигмунда Фрейда), то Юрій Винничук складає інтенцію твору з інтенсивних покликань на інші тексти, вплітаючи свою інтерпретацію історичних подій в світовий історико-літературний канон засобами магічного реалізму і міфології (не дарма згадуючи у романі імена Хорхе Луїса Борхеса та Мірча Еліаде).

Спостерігаючи за розгортанням сюжету, за його особливою темпоральністю та стильовою варіативністю, коли звертання до давніх історичних фактів Галичини змінюється на жахливі реалії Другої світової війни, а строкатий опис львівського Ринку заступає важкий і задушливий простір в'язниць, важко не помітити, як автор переживає цей злам, з якою силою опору постає перед необхідністю втрачати прекрасну автентичну атмосферу Львова та описувати бомбардування й пограбування, насилля й винищення. Тривога й невідворотність перемежована анекдотами, жартами й винахідливістю — ця фрагментарність сигналізує про травму, що червоною ниткою проходить крізь увесь роман.

На початку твору автор описує трагедію під Базаром — бій армії УНР з бійцями Котовського у листопаді 1921 року, де «360 непокірних вояків» були розстріляні, але не забуті: «Базар — для кожного з нас залишився мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну».⁴⁶ Відсилка до давньогрецького міфу й ототожнення українців із героями давньої Греції — не випадковість, а логічна алюзія, яку ще у своїх драматичних творах про античну добу увела Леся Українка: «...і в їх гіркій, давно минулій долі все бачив образ рідної неволі».⁴⁷ Такий

⁴⁶ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 15.

⁴⁷ Леся Українка. LÉGENDE DES SIÈCLES/Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори /ред. О. Вісич, С. Кочерга. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021.С. 391.

кроскультурний прийом ув'язує фактологічні лакуни в текстуру історії через асоціації, розширює понятійний апарат досліджуваної (прочитуваної) теми. Штучний, але майстерно вплетений у сюжет образ дружби різних за етнічним походженням львів'ян: українця Ореста, поляка Яся, єврея Йося та німця Вольфа — дітей, матерів яких об'єднало спільне горе — втрата чоловіків під Базаром, є фантазією, не позбавленою практичної мети — відображення розмаїтості та співжиття етнічних груп, що населяли Львів, взаємовпливу та нашаровування їхніх культур. Варто все ж відзначити такий момент: «...якщо звернутися до документів, то вони свідчать, що єврей Леопольд Мількер та німець Ернест Єгер справді загинули під Базаром у боротьбі за українську державу. Щодо Білевича, то насправді був такий генерал-хорунжий в армії УНР, хоча дані стосовно його національності й дати смерті суперечливі. В кожному разі, можна сказати, що Винничук не надто далеко відхиляється від фактів. В українських збройних формуваннях воювали люди різних національностей».⁴⁸

Простір роману, обмежений одним містом, є ідеалізованим і разом з тим природним, насиченим рухом життя: інтенсивністю, активністю, навіть буйністю. Наприклад, неперевершений опис запахів міста, які є альтернативним визначенням пір року для автора, бо сезонно змінюються, викликаючи спогади й асоціації: восени — запах квашених огірків, присмачених кропом, часником і хроном, палене картоплиння, перехід осені в зиму — квашена капуста, взимку — аромат вуджених ковбас, шинки, полядвиці і шпондерки до Різдва, а на Різдво — пампухи, риба, мед; навесні на Великдень — запах пасок, печива, свіжих фіялок, влітку — сушених на сонці грибів і суниць, а в кінці літа «все місто потопало в п'янкуму ароматі смажених конфітур з ягід і рожі».⁴⁹ І якщо аромат печива «Мадлен» переносить Марселя Пруста у його дитинство, то вир ароматів у творі Винничука веде читача з околиць у місто, прямо до Ринку, що постає у творі місцем сили та апофеозу. Такий

⁴⁸ Ігор Котик. “Танго смерті” як загроза державній безпеці. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhavnij-bezpeci/>

⁴⁹ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 42.

привабливий архетип регіональної культури надзвичайно легко засвоюється та сприймається в сучасному світі, й наразі запроваджений для масового споживача як культурний концепт Львова на успішному прикладі гастрономічних та концептуальних закладів мережі «Локаль», що на сьогодні поширилась далеко за межі міста по всій Україні й поза нею: у Польщі, Румунії і Молдові.

3.2. Образи забування і пригадування

БЛЮДИТЕСЯ БЪСА ПОЛУДЕННАГО⁵⁰

... І жах мене проняв під сим
 Палючим сонцем, в тій юрбі
 Живій, що все плила й плила
 Й мене несла кудись в собі.
 Та в серці я на все життя
 Болючий той укол поніс...
 Отак із мене без пуття
 Закпив собі південний біс!

Іван Франко

Події паралельної сюжетної лінії відбуваються у перші роки незалежності України. Пострадянський простір міста описаний скуппо, автор більше заглиблюється у почуття та думки головного героя Яроша, науковця, який досліджує, вивчає та дешифрує стародавні тексти, написані клинописом, арканумською мовою. Окремо зупиняючись на такому авторському винаході як Арканум (arsane — англ. таємний, прихований) та арканумська мова, варто звернути увагу на діалог Яроша з його ученицею Данкою, яка запитала, що змусило його вивчати *мертву мову*? «Безсмертя. Адже воно матеріалізується у словах, слово має магічну силу. Господь творив світ за допомогою слова. І коли я починаю розмовляти арканумською, то в мені оживають тисячі арканумців. Арканум не загинув, він воскрес і живе в тих, хто вивчає його».⁵¹ Ярош сприймає давню мову, що втратила своїх носіїв, як саму в собі, таку, що перебуває в анабіозі і оживає, коли нею починають розмовляти, передаючи тому, хто говорить, досвід цілого народу Аркануму. Тема воскресіння як пригадування в цьому романі починається з мови й розвивається впродовж роману як головна теза. «Танго смерті» – це і є роман про пам'ять. Зважаючи на те, що Винничук не замикається в рамках історії, і що в

⁵⁰ Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 3. Поезія. Київ: Вид-во "Наукова думка", 1976. С. 272.

⁵¹ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 79.

романі неодноразово звучить мотив реінкарнації, цей твір можна назвати романом-пригадуванням. Пригадуванням у сенсі, близькому до Платонівського анамнезису: йдеться про суб'єктивне, творче переживання досвіду, що виходить за межі досвіду тілесного».⁵² А як змусити душу до пригадування? Ярош дізнається від Данки, що її бабуся знала одного з музикантів, яких німці зобов'язали грати різні мелодії, зокрема й танго, «танго смерті», приреченим на розстріл у Янівському концтаборі. Музиканту вдалось утекти, і він розповів, що ту мелодію вони з друзями скомпонували на основі якогось старого рукопису. Ярош в свою чергу? досліджуючи Арканум та «Книгу смерті», вичитав про існування повір'я: людина має дві душі, смертну і безсмертну, яка по смерті людини переселяється в тіло іншої людини, й аби це сталося, наприклад, у африканського племені ібібію померлу людину проводять у потойбіччя піснею і танцем «dan-go mrah» — танком смерті. Ярош у розмові із Йосипом Мількером, одним з тих чотирьох друзів, скрипалем, який вижив (за сюжетом) не тільки у Янівському концтаборі, але й під час самопідриву четвірки друзів у схроні, коли їх оточили енкаведисти, згадує мелодію танго «Мельонга». Мількер натомість наголошує, що мелодія більш схожа на «Макабричне танго», що називалось «Та остання неділя»: «Однак мушу сказати, що й тут схожість лише позірна. Для нефахівця. Музикант відразу помітить різницю. Партитуру цієї мелодії написали ми втрьох з професором консерваторії Штріксом і диригентом Львівської опери Кубою Мундом. [...] Коли ми опинились в гетто, я показав їм дивовижні ноти... Точніше, усього дванадцять нот... Вони походили зі старого манускрипта... Автором цього манускрипта був львівський аптекар Йоганн Калькбреннер... У 1640 році він вивіз із Кракова, звідки утік до Львова, латинський переклад старовинного рукопису, що був написаний невідомою досі мовою».⁵³ Юрій Винничук складає пазл з різних міфів, загадок та легенд, вкраплюючи історичні факти, бо і згаданий професор Штрікс і диригент Мунд — реальні люди, які дійсно були змушені грати у концтабірному оркестрі й навіть були зафіксовані на відомій

⁵² Ігор Котик. «Танго смерті» як загроза державній безпеці. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhavnij-bezpeci/>

⁵³ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 100-101.

доказовій на Нюрнберзькому процесі світлині. Метою автора є пошук того засобу, інструменту, що допоможе вивести із забуття закарбовані у камені меморіалів та узагальнених жахливою цифрою сотень тисяч замордованих і загиблих жертв, а насправді окремих особистостей, кожна з яких мала власне ім'я і власну історію життя, була носієм мови і культури свого народу, традицій своєї родини. Забуття перетворило цих людей на суцільну рану, хворобливу, недоторкану, сакральну, що утримує нащадків на шанобливій відстані історичного факту, не підпускаючи, але й не відпускаючи. У цьому сенсі дуже показовим і вражаючим є образ потяг-привида, про який Оресту розповідає Міля: «Потяг важко викашлює клуби пари, а в темних вікнах видніються пасажери, вбрані за австрійською модою. Одні читають газети, інші грають у карти, ще інші вечеряють. Обличчя спокійні, усміхнені, навіть радісні. Але коли потяг на хвилику зупиняється біля колишньої будки залізничного сторожа, пасажери, мов за командою, зриваються з місця, розпачливо кричать і припадають перекошеними від жаху обличчями до вікон, скородячи нігтями шиби, немов здираючи з них якусь невидиму плівку».⁵⁴ Жахлива картина триває не більше двох хвилин, бо як тільки поїзд рушає, пасажери повертаються на свої місця, наче нічого не трапилось. Міля стверджує, що бачила в тому потязі свою бабусю, яка давно померла. Фантастична історія про потяг-привид стане дійсністю в часи німецької окупації: на очах у городян реальні причепні вагони до трамваю перевозитимуть в'язнів Янівського концтабору на примусові роботи до міста й назад до концтабору, звідки вороття вже не буде.

⁵⁴ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 170.

3.3. Бібліотека Оссолінеум. Архів пам'яті під заборноюю

First: The Library exists ab aeterno. This truth, whose immediate corollary is the future eternity of the world, cannot be placed in doubt by any reasonable mind.

Man, the imperfect librarian, may be the product of chance or of malevolent demiurghi; the universe, with its elegant endowment of shelves, of enigmatical volumes, of inexhaustible stairways for the traveler and latrines for the seated librarian, can only be the work of a God.⁵⁵

Jorge Luis Borges

«The Library of Babel»

Символічним простором, архівом пам'яті, що вміщує в себе забуті й покинуті книги є загадкова й неймовірна за своїм змістом і сутністю бібліотека Оссолінеуму, або як каже Оресту головна бібліотекарка пані Конопелька: «Бібліотека — це потойбіччя, Аїд, і ви, як юний Орфей, спустилися у це провалля за Евридікою, а Евридики нема, бо я вже не можу бути вашою Евридікою. І в цьому наша трагедія».⁵⁶ Як Орфей не зміг визволити Еврідику із царства Аїда, так і в бібліотеці, цьому храмі знань, зберігаються свідчення про минуле, які ретельно охороняються від сторонніх очей. І якщо «Вавилонська бібліотека» Борхеса, про якого ведуть розмову Ярош і Данка, обоє захоплені талантом аргентинського письменника, є метафорою всесвітнього сховища знання й безупинного пошуку книги книг — істини, то Оссолінеум функціонує як гігантський архів забуття. «Деррида тлумачить архів як засадничу політичну категорію: «Це питання в жодному разі не можна ставити як одне політичне питання серед інших. Воно визначає ціле поле й є вирішальним від А до Я для res publica. Не може бути політичної влади без контролю за архівами, без контролю за пам'яттю».⁵⁷ Архів як накопичувач пам'яті

⁵⁵ Пер.: «По-перше, Бібліотека існує *ab aeterno*. Цю істину, безпосереднім наслідком якої є прийдешня вічність світу, не може поставити під сумнів жоден при здоровому глузді. Людина, недосконалий бібліотекар, може бути продуктом випадковості чи зловмисних деміургів; Всесвіт, з його елегантним фондом полиць, загадкових томів, невичерпних сходинок для мандрівника та лятрин для сидячого бібліотекаря, може бути лише творінням Бога. Хорхе Луїс Борхес «Вавилонська бібліотека»

⁵⁶ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 138.

⁵⁷ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 360-361.

(державної, національної, громадської тощо) в демократичному суспільстві є потенційним джерелом для майбутньої культурної пам'яті, бо його прямим функціоналом є збереження культурної спадщини. В Україні архіви КДБ стали номінально доступними з 1994 року, фактично ж — з січня 2009 року, але ненадовго (історія із закриттям архівів аж до прийняття декомунізаційного пакету у 2015 році відома не тільки історикам). Крім того, ці архіви й досі знаходяться на зберіганні в СБУ, хоча мають бути вилучені та передані в архівну установу Інституту пам'яті. Інакше виглядає, що СБУ є правонаступницею злочинної по своїй суті організації КГБ, крім того, вона контролює архіви, а значить, пам'ять нації, не маючи на те повноважень. Власне, бібліотека у романі Винничука саме так і виглядає: начебто доступ до її ресурсів має бути у кожного, але якась *невідома сила* постійно перешкоджає Оресту в його пошуках сторінок манускрипту Йоганна Калькбренера з магічними нотами. Для оптимізації архіва в кожний період його існування, а особливо при зміні епох, проводять відсортування документів і матеріалів за критеріями цінності й неминуче знищення частини архівних фондів, що становить проблему відбору та існування інформаційних лакун, створюваних, зокрема, свідомо. В посібнику «Архіви КГБ для медіа», виданого Центром досліджень визвольного руху, написано, що об'єм матеріалів архівів КГБ за розмірами відповідає дев'ятиповерховому будинку.⁵⁸ В бібліотеці Оссолінеуму Орест із Мілею подорожують не одну добу, розшукуючи манускрипт Калькбренера.

Загалом, автор часто описує полиці з книгами в помешканнях різних героїв роману; книги всюди, їх багато, деякі, як-от в бібліотеці, вже назавжди поснули вічним сном або агресивно відбиваються від випадкового читача, а деякі чекають на відкриття і прочитання:

« - Прошу, прошу, — старий повів його довгим коридором до просторого світлого кабінету, ущерть заставленого стелажми книг, яким господар вочевидь не

⁵⁸ Володимир Бірчак, Отар Довженко, Андрій Когут, Юрій Макаров, Ольга Попович, Ярина Ясиневиц. Архіви КГБ для медіа: Посібник / Редактор-упорядник Анна Олійник: Центр досліджень визвольного руху. — К.: K.I.C., 2018. С. 6. http://deconstruction.cdvr.org.ua/wp-content/uploads/2018/10/archive_ukr-small_page.pdf

дозволяв поринути в приємну дрімоту, раз по раз рухаючи, беручи в руки, перегортаючи і переставляючи з місця на місце. Очі Яроша ковзнули старими палітурками, впізнаючи написи на їдиші, івриті, німецькою, польською та українською мовами».⁵⁹ Автор проводить діалектичну межу між *старою* бібліотекою як архівом пам'яті і *новими* приватними книгозбірнями, які складають функціональну пам'ять й стають частиною культурної в масштабах ойкумени власника книг.

⁵⁹ Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 99.

3.4. Музика як метафора тривалості й неперервності часу

*О танго Мілонга! Печальною буде ця повість:
Од юности наших батьків залишивсь тільки звук,
І те, що ми з вами вцілили, — така випадковість,
Хоч бийся навідіг об львівський і київський брук!..*

Оксана Забужко

Музична мова функціонує як семіотичне утворення. Не зважаючи на специфіку її знаків, їх значення, аналогічне елементам інших знакових систем, може бути раціонально усвідомлене і словесно виражене. Слухові враження обмежені через меншу кількість об'єктів у світі, що сприймаються на слух, проте вони сильніше впливають на психіку людини, ніж зорові. Від матеріалу музики — звуку — неможливо відвернутись. Музика здатна розкрити характер явищ: динамічність або спокій, урочистість чи тривогу. «Звук має часове протягання, він лунає й примушує людину активно його сприймати, аналізувати нюанси».⁶⁰ Танго «Мілонга» більш стрімке, ніж класичне аргентинське танго, виконується у темпі *moderato* (стримано) або *andantino* (середній між уповільненим кроком і стриманим), не без протилежностей ладогармонійної системи, які налаштовують на контрастність емоційних станів. Його прекрасна мелодія має особливий емоційно-сугестивний вплив на рівні підсвідомості.

Естетика мелодії танго була спотворена для сприйняття внаслідок використання її у буквальному сенсі як інструмент організації часу убивць під час масових розстрілів у Янівському концтаборі. В романі музиканти за допомогою дванадцяти нот із давнього манускрипту відновлюють красу мелодії, надаючи їй магічної сили, що дозволяє слухачу пригадати себе поза плинним теперішнім у будь-який момент часопростору, перебираючи події свого життя, як намистини на вервиці чи як матеріали архіву переживань, що застрягли у плинності буття. Анрі Бергсон, розробляючи своє поняття неподільності тривалого часу, *la dureé*, порівнював сприйняття часу із сприйняттям мелодії, коли музичний твір залишає цілісне,

⁶⁰ [Назаренко Н.В. Музична естетика. ДЗ ЛНУ ім. Т. Шевченка: Луганськ, 2012. С 36.](#)

недиференційоване враження, разом з тим звуки не передаються одночасно чи дискретно: «Хіба не можна сказати, що навіть якщо ці тони [мелодії] послідовно змінюють один одного, ми не сприймаємо їх применшеними і що утворене ними ціле можна порівняти з живою істотою, чії частини хоч і проступають кожна окремо, але саме завдяки згуртованості проникають одна в одну?»⁶¹ Минуле проникає у теперішнє у людській свідомості, яка формує досвід теперішнього з кожного чергового теперішнього, що містить в собі минуле. Ще більший зв'язок минулого з теперішнім описав Мартін Гайдеггер у своїй роботі «Буття і час». Минуле людини відкриває або обмежує простір можливостей для дій у теперішньому, крім того й майбутнє людини визначає, ким вона є в теперішньому. «За Гайдеггером, усякий вибір у житті людини здійснюється на основі базового настрою, якого ми не обираємо»,⁶² а маємо в певний час і в теперішньому не можемо вплинути на нього, бо цей вплив уже сформує інший настрій з похибкою на попередній. Філософську позицію Гайдеггера, напевно, можна розглядати окремо від його політичних переконань, бо реальність наочно демонструє як вплинули настрої минулого на Німеччину, її колективну і культурну пам'ять, що прямо пов'язана з величезною відповідальністю цієї країни перед усією Європою та світом за злочини під час Другої світової війни. З іншого боку, яскравою демонстрацією є важке й повільне становлення країн, що перебували в окупації під радянською владою, й досі не визнали, не дослідили, не проговорили свої травми минулого. Прикладаючи Бергсонівську теорію до українського сьогодення, можна стверджувати, що наша нація намагається формувати кожний наступний крок, спираючись на досвід теперішнього, що просякнуте псевдоминулим, не дивно, що результатом є розчарування. Ми не звільняємо таким чином горизонт майбутнього, а лише продовжуємо «засмічувати» свої простори пам'яті. Ретельне дослідження та формування культурної пам'яті спонукатиме кожне наступне покоління формувати дійсність з відповідальністю перед минулим.

⁶¹ Вюллер Т. Що таке час/ Трюльс Вюллер ; пер.з норвезьк. Київ : Ніка-Центр ; Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 78.

⁶² *Ibid.* С. 91.

Трагедія Голокосту, зокрема у Львові, є однією з ключових тем роману Юрія Винничука. Він присвячує свій твір Євгенові Наконечному, автору книги спогадів «Шоа у Львові». Будучи тоді десятирічною дитиною, автор став свідком подій, що відбувались на вулицях міста, і які докладно описав, використавши також історичні та етнологічні джерела. Його особисті спогади й розповіді надихнули Винничука до художньої інтерпретації, актуалізації проблеми пригадування і забуття та визначення місця пам'яті, що протягом оповіді стягується з усього міста, стискається і формується на місці Янівського концтабору. Сучасний Львів для туристів є привабливим гостинним історичним центром Галичини. Львів Винничука — це місто, яке має що розповісти. «Роман Юрія Винничука — про Львів, про історичні катаклізми, злами, трагедії, які перетривало місто у круговерті революцій, воєн, змін влад та політичних режимів. І про те, що залишається незнищеним за будь-яких умов, — назвімо його хоч таємничим духом міста/місця, хоч культурним ґрунтом, хоч традицією чи пам'яттю, хоч (чому ні?) самозреченою любов'ю мешканців, готових захищати свій дім від усіх зайд і окупантів».⁶³

⁶³ Віра Агеева. Історично-містичний роман «Танго смерті». Рецензія на *BBC Україна*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121127_book_2012_review_tango_nk

ВИСНОВКИ

П'єр Нора у своїй статті «Історія і роман: де пролягає межа?», відповідаючи на питання у назві статті, відзначає, що останні десятиліття межа між цими жанрами помітно стерлась на відміну від початку ХХ століття, коли «роман піднісся на вершину літературних жанрів, ставши формою тотальної історії».⁶⁴ Однак, тоді таке запозичення не інтегрувало, а ще більше розводило жанри по кутках протистояння, бо роман — це вигадка автора і його інтерпретація подій, історія ж спрямована на наукове пізнання і спирається на дослідження, зокрема, допоміжних історичних дисциплін. Після другої світової війни відбуваються зміни, й історичний жанр проявляє себе в різноманітних репортажних та біографічних текстах: «поява і домінування теми «пам'яті» додає до практики історії одну з ключових пружин романної уяви».⁶⁵ При цьому диференціація історичного письма від романного не зникає, бо по-перше, історія має бути зрозумілою соціальному середовищу, для якого вона пишеться, на відміну від твору літературного мистецтва. По-друге, історик — це професія, отже для досліджень і розвідок застосовуються спеціальні інструменти, на противагу тому, що автор роману має вільні руки, і напрям його розвідок лежить у площині сюжету. По-третє, історія працює вкупі з історіографією, а у письменника немає обмежень «як писати». Однак, з початку ХХІ сторіччя український читач дізнається про **свою** історію саме з художньої літератури.

Сучасна українська література випереджає інші форми відображення і збереження знання, культури та історії свого народу. Письменники з початку 2000х піднімають забуті, непроговорені, «заборонені» теми, рухаючи соціум до дискурсу про культурну пам'ять, канони, місця пам'яті, архіви. Володимир Винниченко у своєму щоденнику журился: «Читати українську історію треба з бромом, — до того це одна з нещасних, безглузких, безпорадних історій, до того боляче, досадно, гірко, сумно перечитувати, як нещасна, зацькована, зашарпана нація тільки те й робила за весь час свого державного (чи вірніше: півдержавного) існування, що одгризалася на

⁶⁴ П'єр Нора. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ: ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. С. 75.

⁶⁵ *Ibid.* С. 77.

всі боки: од поляків, руських, татар, шведів. Уся історія — ряд, безупинний, безперервний ряд повстань, війн, пожарищ, голоду, набігів, військових переворотів, інтриг, сварок, підкопування».⁶⁶ Очевидно, що український роман на сьогодні не тільки переосмислює, але й змінює сприйняття історії. Важливим топосом для цього є дефініція місця пам'яті. П'єр Нора уточнює формулювання: «Місце пам'яті — поняття абстрактне, суто символічне, призначене вивільнити пам'яттєвий вимір з об'єктів, що можуть бути матеріальними і водночас нематеріальними».⁶⁷ *Locus memoriae* в «Танго смерті» Юрія Винничука — це локаль Львова, міста, яке мало свою унікальну автентичність і яке пережило трагічні події; у «НепрОстих» Тараса Прохаська — це міфічне гуцульське містечко Ялівець, створене історіями поколінь; у Оксани Забужко в «Музеї покинутих секретів» — це фотокартка боївки УПА, яка увібрала в себе й приховала цілий пласт національної боротьби й пов'язаних з цією боротьбою людських судб. Так, ідея, асоційована з певним місцем пам'яті обростає сюжетом, який викликає спогади і відчуття причетності у читача, усвідомлення, що минуле забуванням не ліквідовується, а навпаки, зберігається до моменту актуалізації. Таким чином відбувається формування національної свідомості, яку, за словами Нора, у Німеччині формують філософи, а у Франції історики. Керманичами цього процесу в нашій країні стають саме письменники, митці. Особливістю моделей пам'яті у взятих в дослідженні творах є європоцентричність та національна поліфонічність, що також суттєво розкриває розуміння впливу історії на проблеми сьогодення. Винничук описує мультинаціональний львівський побут, дружбу представників чотирьох національностей, детермінуючи спільну для них модель пам'яті. Прохасько в «НепрОстих» описує гру Анни з відвідувачами бару в Ялівці: «Себастьян варив кашу з гашишем для чотирьох растаманів, які грали з Анною у слова — Анна називала одне і те саме українською, гуцульським діалектом, польською, німецькою, словацькою, чеською, румунською, мадярською, а вони

⁶⁶ Винниченко В. Щоденник. Т. 1 : 1911-1920 / ред., авт. вступ. ст., прим. Г. Костюк. Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. С. 285

⁶⁷ П'єр Нора. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ: ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. С. 242.

вгадували — що що означає».⁶⁸ Герої роману цікавляться новинами Центральної Європи й орієнтуються на них як на прогноз подій, що відбуватимуться в Ялівці та навколо нього. У «Музеї» міжнаціональні стосунки описані складніше, проте сюжет наскрізно проходить через тему Голокосту, вкорінюючи трагедію єврейського народу в спільну пам'ять.

Ще однією спільною особливістю творів є концентрована фрагментація змісту. І в «Музеї», і в «Танго смерті» маємо дві паралельні сюжетні лінії минулого й теперішнього, які повсякчас переривають одна одну, сигналізуючи про травматичну основу текстів. Крім того, головні герої мають справу з символічними фрагментами: Дарина Гощинська — з картиною своєї загиблої подруги Влади, яку та створила з ужитих предметів; Орест — зі сторінками манускрипту Йоганна Калькбрєннера з магiчними нотами, які він знайшов у бібліотеці Оссолінеуму. Метафора віджилого й забутого, що відтворює процеси пригадування, впроваджує минуле в теперішнє, конструює моделі зв'язків між історією і пам'яттю. Структура «НепрОстих» не має сюжетної впорядкованості, події накладаються одна на одну, як тексти у палімпсестах, на яких залишаються сліди від незішкрябаних попередніх написів. Томас Де Квінсі, як зауважила Аляйда Ассман, порівняв властивості палімпсесту із силою спогаду: «What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished».⁶⁹ («Чи є людський мозок чимось іншим, аніж природним і розкішним палімпсестом? Нескінченні шари ідей, образів і почуттів відтінюють мозок, наче проміння м'якого світла. Кожен новий шар неначе намагається поховати під собою всі попередні. Однак насправді повністю не зникає жоден з них».⁷⁰ Власне, така метафора дуже влучно відображає текстуру твору Тараса Прохаська, на

⁶⁸ Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ. «Лілея-НВ», 2015. С. 124-125.

⁶⁹ Thomas De Quincey. The Palimpsest of the human brain. ["The palimpsest of the human brain" by Thomas De Quincey](#)

⁷⁰ П'єр Нора. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ: ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. С. 164.

завершення звужуючись до окремих найінтимніших спогадів-сплесків Себастьяна, останні з яких:

«30. В орнітологічному зошиті сім — про те, про що не можна сказати, треба мовчати.

31. Серед усіх доказів існування Бога цей може вважатися найкращим».⁷¹

Повертаючись до метафор архіву пам'яті, колективного накопичувача знань, який може бути доступним, а може лише відчуватись своєю присутністю, варто зазначити, що в романах вони різняться, несучи різний функціонал. Винничук, створює живий, навіть здичавілий простір бібліотеки Оссолінеуму, одухотворяє його, наділяє приміщення неспокійним життям тривожного передчуття, прояви якого застерігають відвідувача від необережного поводження зі спогадами: «Міля закричала: «Стрибай! Ти вже низько!», і я стрибнув та відскочив убік, і якраз вчасно, бо стелажі, між якими я опинився, лягли один на другого і, якби я загаявся, мене б розчавило. Книги перестали сипатися, а під стелею щось ухнуло і засопіло».⁷² Бібліотека уособлює таємничий простір іншого виміру, що зберігає забуте й непроговорене, а також надає відчуття неспокою й тривоги щодо майбутнього. В «Музеї покинутих секретів» метафору місця накопиченого досвіду втілює Софійський собор, «населений» зображеннями святих, в очах яких знання тисячоліть, що, можливо, не буде розгадане ніколи. Аляйда Ассман диференціює форми архітектонічної метафори пам'яті на прикладі храму та бібліотеки: «Якщо храм має увічнювати заради майбутнього, то бібліотека уможлиблює доступ до знання про минуле й теперішнє. Перший модус культурної пам'яті ми асоціюємо з канонам, другий — з архівом».⁷³ Непрості — земляні боги Тараса Прохаська на відміну від зображених на фресках німих свідків є живими уособленнями простору

⁷¹ Тарас Прохасько. непрості. Івано-Франківськ. «Лілея-НВ», 2015. С. 156.

⁷² Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. С. 181.

⁷³ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 55.

Карпат, вони мають знання, вроджені й набуті, якими готові поділитися з тим, хто дійсно хоче знати, вони впливають на людей, вони вразливі, вони зникають.

У книзі «Філософія літератури» Івана Фізера в дослідженні поняття часової свідомості є думка Романа Інгардена щодо часових фаз: «Мета існування часових фаз у літературному творі — зробити його таким, що розгортається, і внутрішньо динамічним».⁷⁴ Тобто, непослідовність часових фаз створює внутрішню динамічність твору. Читач, захоплений сюжетом, сам стає частиною темпорального процесу представленого у творі, й діалектика часових фаз теперішнього й минулого в його свідомості трансформується залежно від жанру літературного твору.

Бергсон в свою чергу, увівши поняття *la dureé*, порівняв неперервність часу та композицію музичного твору: минуле проникає в теперішнє, як звуки вливаються у мелодію. Функцію синтезу часових фаз у романі Винничука виконує мелодія танго, що за сюжетом містить магичні ноти й дає можливість пригадати себе в минулому житті тому, хто чув її перед смертю. В романі Тараса Прохаська таку неперервність у часі створюють історії, що чіпляючись одна за одну і переплітаючись, ув'язуються у конформаційність генетичної спіралі. Автор свідомо наближає читача до думки що на генетичний код впливає не лише спадковість, але й топоніміка і лінгвістика місця. Франц повчає Себастьяна: «знайти місце — започаткувати історію. Придумати місце — найти сюжет. А сюжети, зрештою, теж важливіші, ніж долі. Є місця, в яких неможливо вже нічого розказати, а іноді варто говорити самими назвами в правильній послідовності, щоб назавжди оволодіти найцікавішою історією, яка триматиме сильніше, ніж біографія».⁷⁵ У «Музеї покинутих секретів» час має свою точку відліку з якоїсь дрібниці, що пов'язує минуле з теперішнім. Проте час сприймається не в двовимірному темпоральному просторі, коли людина має спогад, викликаний цією дрібницею, а колами по воді розходиться по часопростору всієї оповіді, впливаючи на людську долю ще до усвідомлення цього впливу. Символом такого процесу є дитяча гра у «Секрети», що за своїми

⁷⁴ Іван Фізер. Філософія літератури. Київ, НаУКМА, 2012.

⁷⁵ Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ. «Лілея-НВ», 2015. С. 16-17.

елементами нагадує головним героїням ховання образів, ікон по ямах у часи примусової колективізації. Аляйда Ассман відносить до метафорики спогаду з часовими якостями образ археологічних розкопок, що дуже близький за своєю символічністю до дитячої гри: «З глибиною пов'язана просторова модель пам'яті, яка пов'язує простір не з можливостями збереження й упорядкування, а з недоступністю й відсутністю».⁷⁶ При цьому, розкопування секрету Влада інтерпретує як «ритуал довічної дружби» посестринства, у дусі Мориса Альбвакса та його поняття про колективну пам'ять.

Означуючи тему травми, травматичного мовчання і в «Музеї», і в «Танго смерті» автори згадують такий прийом українського обряду як голосіння. Дарина Гощинська згадуючи похорони подруги співставляє тугу Владиного коханця Вадима, яка не дає виходу гірким почуттям, а лише розгубленість — що казати? як пережити? — з голосінням жінок, яке в дитинстві почула і про яке розповідала Влада. Авторка через роздуми головної героїні переосмислює значення голосіння як виходу із травматичного стану, проговорення горя. Юрій Винничук у своєму традиційно бурлескному стилі передає процес обряду голосіння з властивою автору іронією та навіть відвертою пародією. Бабуся головного героя, професійна плакальниця замовкає й більше не використовує свій таланти на похоронах закатованих, замордованих у в'язниці людей, що сигналізує про формування деструктивної травми національної пам'яті. Травма також сильно пов'язує минуле з теперішнім, але деструктивність полягає в постійному прокручуванні у свідомості травматичної події як актуального стану. Психологічна функція голосіння спрямована саме на уможливлення «відпустити минуле» чи правильніше сказати, навчитись жити з втратою.

⁷⁶ Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. С. 172.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. The Works of John Locke in Nine Volumes, (London: Rivington, 1824 12th ed.). Vol. 1. Book II. URL: [The Works, vol. 1 An Essay concerning Human Understanding Part 1 | Online Library of Liberty](#). Accessed May 6, 2021.
2. Шюц А., Лукман Т. Структури життєсвіту; пер. з нім. В. Кебуладзе. – Харків: Фоліо, 2018. 540 с.
3. Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр. Київ, 2012. 440 с.
4. HELLER, AGNES. «A Tentative Answer to the Question: Has Civil Society Cultural Memory?» *Social Research*, vol. 68, no. 4, 2001, pp. 1031–1040. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40971525. Accessed May 8, 2021.
5. Media and Cultural Memory/ Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin; New York, 2008.
6. Assmann, Aleida. «Transformations between History and Memory.» *Social Research*, vol. 75, no. 1, 2008, pp. 49–72. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40972052. Accessed 8 May 2021.
7. Llobera, Joseph R. «Halbwachs, Nora and ‘History’ versus ‘Collective Memory’: a Research Note.» *Durkheimian Studies / Études Durkheimiennes*, vol. 1, 1995, pp. 35–44. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44708512. Accessed 23 May 2021.
8. Confino, Alon. «Collective Memory and Cultural History: Problems of Method.» *The American Historical Review*, vol. 102, no. 5, 1997, pp. 1386–1403. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2171069. Accessed 23 May 2021.
9. Humphreys, R. Stephen. «The Destruction of Cultural Memory.» *Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 36, no. 1, 2002, pp. 1–8. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23063229. Accessed 23 May 2021.

10. JENS RUCHATZ: The Photograph as Externalization and Trace/Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin; New York, 2008.
11. Jan Assmann. Communicative and Cultural Memory. *Deutschen NationalBibliothek*. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf. Accessed May 19, 2021.
12. Dietrich Harth. The Invention of Cultural Memory. *Deutschen NationalBibliothek*. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/18879/1/Harth_The_Invention_of_cultural_memory.pdf. Accessed May 19, 2021.
13. Віра Агєєва. Оксана Забужко в «музеї» УПА. Рецензія на «ZN,UA». URL: https://zn.ua/ukr/ART/oksana_zabuzhko_v_muzeyi_upa.html
14. Забужко, Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. Київ : КОМОРА, 2019. — 832 с.
15. Кива Н. І. Атлас образів Mnemosyne Абі Варбурга: в напрямі візуальної історії мистецтва/Наукові записки НаУКМА. 2008. Т. 75 : Теорія та історія культури. - С. 62-70. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/6735?show=full>
16. Агєєва, Віра. Память, спогад та ідентичність: досвід сучасної української літератури, 2014. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10853>
17. Віра Агєєва. Світ, як він є, - не для нас, але сам з собою ...», 2012. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10934>
18. Філярет Колесса. Українська усна словесність. Товариство «Просвіта» : Львів, 1938 р. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kolessa_Filaret/Ukrainska_usna_slovesnist/
19. О. Шутак. Дослідження українських похоронних голосінь у науковій спадщині Іларіона Свенціцького // Фольклористичні зошити: Зб. наук. пр.

- Луцьк, 2008. Вип. 11. С. 123-142. URL:
<http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/18148>
20. Грищенко Олександр. Моделі урбаністичного простору в сучасній українській прозі. Автореферат дисертації. URL:
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/9070>
21. Письменниця Оксана Забужко про новий роман, відсутність національної матриці, непередане знання і сучасну літературу, вагітну таємницями XX століття. Стаття на «Українському тижні». URL:
<https://tyzhden.ua/publication/3505>
22. Христина Рутар. Формули колективної пам'яті на сторінках роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». URL: <https://uamoderna.com/demontazh-pamyati/rutar-collective-memory>
23. Тамара Гундорова. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Вид-во «Часопис «Критика»: Київ, 2005. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001608>
24. Євгенія Несторович. Непрості «НепрОсті». Рецензія на zbruc.eu. URL: <https://zbruc.eu/node/80244>
25. Тарас Прохасько. непрОсті. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2015.
26. Тарас Прохасько про проект «Втілення мовного простору роману «НепрОсті» на Яблуницькому перевалі». URL: <http://www.i3grants.org/uk/articles/46>
27. Євгенія Сарапіна. Память-слід: місце для бріколажу, 2013. URL:
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8445>
28. Анастасія Авраменко. Культурна пам'ять та ідентичність у романах Мілана Кундери, 2020. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/18928>
29. Агеева, Віра. Після карнавалу, або реставрація пам'яті, 2015. URL:
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8345>

30. Винничук Ю.П. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. — 379 с.
31. П'єр Нора. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ: ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. — 272 с.
32. «Танго смерті» Юрія Винничука - вир історії і містифікації. *BBC Україна*. URL:
https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_ek
33. Дегустація книжок. Юрій Винничук, «Танго смерті». *Проект Українського інституту книги та Центру сучасного мистецтва ДАХ*.
<https://www.youtube.com/watch?v=UypuV7CdZLA>
34. Ростислав Семків. Юрій Винничук як центральна постать галицької бурлескної літератури, 2012. URL:
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10930>
35. Ростислав Семків. Бурлеск і пародія у творчості Юрія Винничука. URL:
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8354>
36. Людмила Підкуймуха. Мовне життя Львова в художніх текстах Юрія Винничука. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/18065>
37. Коваленко Діана. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі. Наукова робота. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kovalenko_Diana/Modeliuvannia_obraziv_chasoprostoru_v_suchasnomu_ukrainskomu_romani.pdf?
38. Ігор Котик. «Танго смерті» як загроза державній безпеці. Рецензія на *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhavnij-bezpeci/>
39. Українка Л. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори /ред. О. Вісич, С. Кочерга; передм. С. Романов; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. — 928 с.

40. Положення про Інститут. *Український інститут національної пам'яті*. URL: <https://uinp.gov.ua/pro-institut/pravovi-zasady-diyalnosti>
41. Володимир Бірчак, Отар Довженко, Андрій Когут, Юрій Макаров, Ольга Попович, Ярина Ясиневич. *Архіви КГБ для медіа: Посібник / Редактор-упорядник Анна Олійник: Центр досліджень визвольного руху*. Київ : К.І.С., 2018. — 216 с.
42. Назаренко Н.В. *Музична естетика : навч. пос. для студ. спец. «Музичне мистецтво»*. Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка» : Луганськ, 2012. — 208 с. URL: <http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/3154/2/Nazarenko.pdf>
43. Вюллер Т. *Що таке час/ Трюльс Вюллер ; пер. з норвезьк*. Київ : Ніка-Центр ; Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2018. — 160 с.
44. Віра Агеєва. *Історично-містичний роман «Танго смерті». Рецензія на BBC Україна*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121127_book_2012_review_tango_nk
45. Forster, Kurt W. «Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images.» *Daedalus*, vol. 105, no. 1, 1976, pp. 169–176. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20024391. Accessed 2 June 2021.
46. Wedepohl, Claudia. «MNEMONICS, MNEME AND MNEMOSYNE. ABY Warburg's Theory of Memory.» *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, no. 2, 2014, pp. 385–402., www.jstor.org/stable/24339072. Accessed 2 June 2021.
47. Thomas De Quincey. *The Palimpsest of the human brain*. ["The palimpsest of the human brain" by Thomas De Quincey](http://www.jstor.org/stable/24339072). Accessed 8 June 2021.
48. Berry, Jason. «African Cultural Memory in New Orleans Music.» *Black Music Research Journal*, vol. 8, no. 1, 1988, pp. 3–12. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/779500. Accessed 8 June 2021.
49. Erll, Astri. «Locating Family in Cultural Memory Studies.» *Journal of Comparative Family Studies*, vol. 42, no. 3, 2011, pp. 303–318. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41604447. Accessed 8 June 2021.

50. Irwin, Rita L., et al. «Making Connections Through Cultural Memory, Cultural Performance, and Cultural Translation.» *Studies in Art Education*, vol. 40, no. 3, 1999, pp. 198–212. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1320862. Accessed 8 June 2021.
51. RENATE LACHMANN: Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature/Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin; New York, 2008.
52. Костянтин Сігов. Поль Пікер. Пам'ять, історія, вдячність, 2016. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5212>
53. HERBERT GRABES: Cultural Memory and the Literary Canon/Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin; New York, 2008.
54. BIRGIT NEUMANN: The Literary Representation of Memory/Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin; New York, 2008.
55. JAMES E. YOUNG: The Texture of Memory: Holocaust Memorials in History/Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. De Gruyter. Berlin; New York, 2008.
56. Фредерік Лемаршанд. Зруйнований простір, 2001. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5509>
57. Агєєва Віра. Вступна стаття до збірника «Після постмодернізму», 2012. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10935>