

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

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

освітньо-науковий ступінь — магістр

на тему:

**«ПРОБЛЕМАТИКА ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДЧУВАННЯ В СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ ЕСЕЇСТИЦІ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності — 035.01 Філологія (українська мова та література);

освітньо-наукової програми:

Теорія, історія літератури та компаративістика

Копаньової Марії Олександрівни

Керівниця: Полюхович О. П.

доцентка, кандидатка філологічних наук

Рецензент: Веретельник Р. М.

Магістерська робота захищена

з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2025 р.

Київ — 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ЕСЕЮ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ПАРАДОКС	8
1.1 Термінологічні контраверсії: есей на помежів'ї художнього та документалістського жанрів	8
1.2 Есеїстика у світлі (нео)феноменології: можливості й обмеження ...	17
1.3 «Нова журналістика» та есеїстика: епістемологічні перегуки й незбіжності	23
Висновки до розділу I.....	28
РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКА ЕСЕЇСТИКА ПЕРІОДУ ВІД 1990-Х. ДО 2022 РР.: ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ	31
2.1 Витоки есеїстики про українсько-російські історико-культурні відносини: радянський контекст	31
2.2 Микола Рябчук: голос проти «російської інвазії».....	33
2.3 Оксана Забужко: есей як авторська з'ява та інтенція до полілогу ...	35
2.4 Есеїстика Тараса Прохаська — на середохресті пам'яті та географії.....	39
2.5 Есеїстика Юрія Андруховича: між мрією та візіонерством.....	43
2.6 Оксана Забужко: есей як жест опірності усталеним наративам	48
2.7 Станіслав Асєєв: есеїстика як емпатія наживо недоступному досвіду	52
2.8 Павло Казарін: історичне досвідчування як хроніка зізнань	54
Висновки до розділу II	56
РОЗДІЛ III. ІСТОРИЧНЕ ДОСВІДЧУВАННЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ: РОЛЬ ЕСЕЇСТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ПІСЛЯ 2022 РОКУ	58
3.1 Есеїстика Оксани Забужко про повномасштабну війну: між візіонерством і одвертістю.....	58
3.2 Українські голоси проєкту «The Reckoning Project»: на перетині репортажу та есеїстики	63
3.3 Синтез досвідченого і рефлексивного в есеїстиці Мирослава Лаюка	66
3.4 Марічка Паплаускайте: досвідчуване в русі — есеїстика про залізницю	70
Висновки до розділу III.....	73
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	78

ВСТУП

Серед сьогоденних викликів українського суспільства в гуманітарному дискурсі з унікальною інтенсивністю зростає потреба реагування на кризові явища історико-культурного контексту. В умовах, коли фіксація досвіду стає умовою пізнання та емпатії, есеїстика як форма досвідчування стає інструментом артикуляції тягlosti зазнаваного переживання, поєднуючи свідчення, пам'ятування і рефлексію в формі лаконічного тексту есею, імагінативний ефект якого оприявнює спосіб авторського мислення.

Запропоноване у заголовку поняття «історичного досвідчування» в цій роботі означуватиме процесуальність переживання певного засвідченого історичного факту або події з контекстуально відповідним рефлексивним вираженням її осмислення на письмі — у форматі есеїстичного твору.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю осмислення ролі й місця есеїстики як форми досвідчування, що уможливорює актуальне поєднання документально відображених фактів з авторськими індивідуальними способами їхнього переживання, і полягає в демонстрації значення, якого набуває есеїстика, сфокусована на осмисленні історичних подій. В сучасному українському літературному процесі есеїстика є одним з найбільш динамічних жанрів інтелектуального письма, що стає формою не лишень авторського самовираження, а й рефлексії над культурними і соціальними явищами та трансформаціями в поточний момент історії. За письменницькі набутки в галузі есеїстики (художні та наукові збірки есеїв, репортажів) в Україні щорічно присуджується премія імені Юрія

Шевельова; за переклади есеїстики з європейських мов — премія «Metaphora». З 2025 року катедра літературознавства ім. В. Моренця Національного університету «Києво-Могилянська академія» ініціювала заснування щорічної премії з есеїстики ім. Джудіт Турман, яка присуджується студентам і випускникам академії.

В літературознавчому дискурсі *наукова новизна* цього дослідження зумовлена насамперед методологічним підходом і наразі має продуктивний потенціал для подальших досліджень, дискусій, новативних інтерпретативних та аналітичних опрацювань.

Історії дослідження питання есеїстики як форми досвідчування властива міждисциплінарність: на перетині літературознавства, філософії та історії таке художнє висловлювання як есей постає у світлі проблематики письма як артикульованого досвіду. З феноменологічної перспективи цю тему проаналізовано уперше.

Критична література з обраної теми включає насамперед академічні дослідження й розвідки: дисертацію К. Сільман та навчальний посібник М. Балаклицького, монографію Т. Шевченко. Також варто відзначити збірку, фундовану на матеріалах фестивалю «Дні есеїстики» — «Спіймати невловиме. Путівник світом есеїстики». Теоретичне підґрунтя цієї теми провадять праці, зокрема, Т. Адорно, Р. Інгардена, В. Ізера та Г. Шмітца — детальніше їхній внесок буде оглянуто в теоретичному розділі.

Мета цієї роботи полягає у дослідженні функціональних особливостей процесів досвідчування в українській есеїстиці періоду незалежності.

Завдання цього дослідження передбачають аналіз того, як есеїстичний дискурс уможливує ословлення форм досвіду, суб'єктивного оцінювання історичних подій та пам'яті про них; визначення продуктивного потенціалу теоретичних підходів до поняття «досвідчування» в есеїстичному дискурсі; критичний огляд жанрових

особливостей та контраверсій есеїстики з огляду на високий ступінь суб'єктивної рефлексивності, поєднаної із документальними інтенціями, та загальної неостаточності й відкритості форми; виявлення особливостей фіксації історичного досвідчування в есеїстиці; огляд дібраних есеїстичних творів як форм практичної реалізації постульованих практик досвідчування; з'ясування епістемічної ролі й місця жанрової форми есеїстики як способу артикуляції досвідчування.

Об'єктом дослідження є дискурс сучасної української есеїстики, що тематично фокусується на історичній проблематиці: збірки есеїстики Миколи Рябчука, Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Тараса Прохаська, Станіслава Асєєва, Мирослава Лаюка, Павла Казаріна, окремі есеї збірок художньої репортажистики проєкту Reckoning Project та репортажної есеїстики Марічки Паплаускайте.

Предметом дослідження виступають способи та особливості репрезентації особистого авторського досвідчування в есеїстиці зазначеного періоду.

Географічні, хронологічні та інші *рамки вивчення проблеми*: дослідження охоплює зразки української есеїстики, написаної та виданої у період від 1990-х. рр. до 2024 року. Особливу увагу приділено авторам, чия творчість репрезентує кризові досвіди, пов'язані із травматичною пам'яттю, подіями революції та війни, залучаючи суб'єктивні свідчення в умовах динаміки кардинальних змін у соціумі та культурі.

Матеріал дослідження становить есеїстичний доробок, належний до українського літературного процесу від здобуття незалежності до сьогодення: дібрана есеїстика Миколи Рябчука («Лексикон націоналіста та інші есеї»), Оксани Забужко («Хроніки від Фортінбраса», «І знов я влізаючи в танк», «Найдовша подорож»), Юрія Андруховича («Диявол ховається в сирі»), Тараса Прохаська («FM Галичина», «Так, але...»), Станіслава Асєєва («В ізоляції»), Мирослава Лаюка («Бахмут»), Павла Казаріна («Дикий Захід

Східної Європи)), окремі есеї збірки художньої репортажистики проекту «Reckoning Project» («Найстрашніші дні мого життя») та репортажна есеїстика Марічки Паплаускайте («Потяг прибуває за розкладом. Історії людей і залізниці»).

Для здійснення цього дослідження залучено комплекс *методів*: текстуальний аналіз дозволяє виявити особливості побудови есею як форми висловлювання, що синтезує імагінативні елементи з функцією документування; (нео)феноменологічний підхід зумовлює інтерпретацію есею як акту суб'єктивного досвідчування; компаративний аналіз надає змогу зіставити зразки дібраної есеїстики в річищі кросдисциплінарного аналізу з акцентованим історичним контекстом.

Методологічну основу дослідження становлять сучасні підходи до аналізу особистого письма та свідчення в гуманітарному знанні, що передбачають концептуалізацію есеїстики як гібридного жанру письма, що посилає на автобіографізм, теорію травматичного наративу та філософію досвідчування й пам'яті.

Структурно робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ I. ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ЕСЕЮ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ПАРАДОКС

1.1 Термінологічні контраверсії: есей на межів'ї художнього та документалістського жанрів

Проблематика жанрової належності есею обумовлена як широким спектром властивих йому ознак, так і самою гнучкістю послуговування жанровою термінологією: поняття «есей» часто використовують як загальну дефініцію для позначення прозових творів обмеженого обсягу — така практика поширюється на широкий спектр праць від доробку класичної філософії чи розвідок у царині гуманітаристики до журналістських текстів та шкільних творів. У філологічному дискурсі есей розглядають на перетинах теоретичних площин літератури та публіцистики, при цьому наголошується на свободі есею від цілковитої детермінованості жанровими очікуваннями: в есеї автори не прагнуть potwierдити обрану гіпотезу, витворити певний художній образ тощо. Натомість есей покликаний відобразити сам інтелектуальний процес авторського переживання, шукання й творіння в річищі обраної тематики. У цьому дослідженні ми орієнтуватимемося на вироблене в межах цієї ж роботи (відповідно, її авторкою) інтегральне визначення есею, яке не претендуватиме на остаточність і вичерпність, а використовуватиметься для лаконічної конкретизації самого поняття в межах цілей цієї роботи. Отже, есей — це межовий літературний жанр, якому властиві риси художньої прози, репортажної публіцистики та науково-популярного дискурсу.

Частково жанрові ознаки есеїстики простежуються ще в філософському письменстві античності, де повчальний наратив експериментально підтримувався особистісною рефлексивністю, а

безпосереднє досвідчення дійсності виражалося в оповідній формі з простежуваними патернами, властивими конкретній авторській інстанції. Відповідні текстуальні витoki зазначених жанрових аспектів оприявнюють, до прикладу, «Листи до самого себе» Марка Аврелія, «Моралії» Плутарха і «Моральні листи до Луцілія» Сенеки — ці твори хоча й не належать до есеїстики в безпосередньому значенні, однак закладають передумови її постання і жанрового виокремлення пізніше. Початки есею як цілком автономного жанру творчого письма можна простежити з доби Відродження: «Проби» («Les Essais» 1580 р.) Монтеня започатковують надзвичайно багату традицію франкомовної есеїстики, в інтелектуальному полі якої продукувалися й суміжні жанри, як-от, діалоги Дені Дідро («Lettres philosophiques») та Бернара Фонтеля («Lettres persanes»), а також поширені ще з XVII століття нарисові та есеїстичні жанри, означувані як «l'essai sur» або «portrait». Від Жерара де Нарваля до Ролана Барта та творів інших сучасних письменників і письменниць модерний час утримує інтерес французьких літераторів до есеїстики як писання «ідей у прозі».

В англосаксонській літературній традиції тяглість есеїстичного письма починається текстом «Есеї або настанови громадянські й моральні» («Essays or Counsels Civil and Moral») Френсіса Бейкона, який визнавав своїм джерелом натхнення листи Сенеки під час написання цих «коротких нотаток», «розосереджених медитацій». Тенденції до удосконалення пресової публіцистики за стандартами й мірилами високої літератури були поширені й в освітніх та соціально-просвітницьких цілях. Чарльз Лем описував есей як таку фрагментарну форму істини, що пасує до опису «припущень, здогадок, побоювань, напівінтуїцій, напівусвідомлень, часткових осяянь, тьмяних інстинктів, ембріональних концепцій...» [32; с. 94], а Олдокс Гакслі визначав в передмові до своєї збірки, що есей умотивовується рушієм «вільних асоціацій, що є художньою скерованими» [24; с. 7]. Розвиток есеїстики безперечно триває і в інших європейських

країнах та літературних традиціях, зокрема в Польщі, де від доби польського національного відродження есей розвивався в річищі авторських інтенцій до національного поступу та художньої роботи як з традицією минувшини, так і з візіями майбутньої національної ідентичності. В період радянського реалізму ці тенденції унеможливлювалися догматикою та цензурою, однак протягом 1960-1970 рр., зокрема, за сприяння рецепції перекладених англомовних і французькомовних художніх творів, польська есеїстична традиція поступово відроджувалася, а у 1980-ті рр. вже вповні відповідала й на соціально-політичні виклики державного значення.

В українській літературі публіцистичні твори, жанрово дотичні до есеїстики (початково вміщені у часописах, вісниках, журналах, наприклад, «Правда», «Зоря», «Записки науково товариства ім. Шевченка», «Літературно-науковий вісник» та інші) заповнювала лакуни спрямованого на суспільні, історичні та політичні теми аутопоезису, витоки якого дослідники часто пов'язують із творчістю Тараса Шевченка, Івана Нечуя-Левицького, Івана Франка, Людмили Старицької-Черняхівської [3; с. 23]. Становлення есеїстичного жанру як автономної та цілеспрямованої авторської інтенції до опису дібраної проблематики увиразнюється вже в літературно-критичній творчості Дмитра Донцова, присвяченій, зокрема, обставинам письменницьких реалій в недемократичній системі радянського режиму. За редакцією Донцова впродовж 1933-1939 років у Львові виходив часопис «Вісник», що став майданчиком для висловлення багатьох тогочасних літераторів і літераторок з різноманітних питань української культури та науки, а також одним з рушіїв націоналістичного поступу суспільства. Попри обмеження, які накладала радянська влада на суб'єктивне, критичне письмо, есеїстична традиція в українській літературі тривала. Опірність засиллю знеособленого, тенденційного письма в радянській публіцистиці уособили шістдесятники — Іван Дзюба, Євген

Сверстюк, Володимир Єшкілев та багато інших авторів — насамперед завдяки таким майданчикам для публікації як часописи «Вітчизна», «Дніпро», «Жовтень», газета «Літературна Україна» та інші. Есеїстична традиція підтримувалася і в літературних колах української еміграції: виходять як газети та часописи з відповідними публікаціями, так і окремі збірки Юрія Шевельова, Євгена Маланюка, Юрія Лавріненка та інших. Українська есеїстика ХХ століття підтримувала тяглість інтелектуальних зв'язків із західним соціально-культурним дискурсом, формуючи когнітивну та естетичну традиції, не без впливу яких стала розвиватися й есеїстика доби української незалежності — це питання стане предметом глибшого розгляду у наступних розділах цієї дослідницької роботи.

Проблема того, як процес творчого письма може відображати актуальні для авторів історичні та культурні реалії, наочно оприявнюється в письменстві, якому властива глибина контекстуальності та високий потенціал залучення читача до процесу авторської рефлексії. Саме у цьому річищі можна розглянути есеїстику, адже есей виражає не лише безпосередньо фіксовані історичні події, а й ментальний досвід їхнього засвідчення, передбачаючи текстуальне вхоплення процесуальності авторського мислення у самому акті письма — есеїстичне письмо виникає як есенція досвіду, що переживає автор або авторка в стислий і обмежений час. Критичний есей як жанр та предмет дослідження набуває все більшого поширення в академічному дискурсі, зокрема, літературознавчому. Між інтенціями критичної есеїстики та писанням нарисів можна простежити досить чітке жанрове розмежування: в есеїстики суб'єктивна оптика посідає чільне місце структури твору; на відміну від нарису, осердям есею стає саме авторське мовлення й властивий авторові спосіб мислення. Ще Монтеню йшлося про те, що в есеїстиці першорядним є сам процес осмислення досвіду, під час якого оформлюються міркування, увиразнюючи авторську свідомість на конкретному етапі її буття і розвою. Водночас прикметним є

й процесуальний план есею, його здатність оприявнювати авторське становлення в гранично наближеній до безпосереднього формі. Як відзначає М. Балаклицький, протягом ХІХ століття оформилися три домінуючі тенденції в есеїстиці: критично-рефлексивна, історична та неформальна (інтимна)[3; с. 61]. Від проблематики культури та мистецтва до подій історичної дійсності та особистісних переймань — автори втілювали в есеїстичній формі широкий спектр досвідчуваного матеріалу, залучаючи факти об'єктивної дійсності поруч із глибинно інтроспективним планом.

Дискурсивне середовище, яке продукує есей, включає стверджувальну автором низку аргументів та властивих цим аргументам понять, а також засадниче прагнення ословити й обґрунтувати ці твердження, що позиціонуються автором як істинні. Співвідношення суб'єктивного й об'єктивного елементів у есеї зумовлює синтез його формально-структурних властивостей, у яких авторська свідомість — як індивідуалізоване осердя есею — розвивається згідно естетичної та дескриптивної інтенцій: виразити індивідуальну оптику, а саме, зафіксувати персональне рефлексивне сприйняття подій та явищ дійсності.

Те, як письменницьке досвідчування історичній дійсності оприявнюється у гібридних літературних формах, зокрема, у жанрі есеїстики, оприявнює продуктивний потенціал субверсії традиційної жанрології. Як зазначає у своїй монографії Т. Шевченко, спроби осмислення есею як феномену неunikно включають посилання на «варіативність», «розмитість» та «відсутність чітких меж» [18; с. 112]. Поширеність такого наголошення дослідників та дослідниць есеїстики на невизначеності та гібридності жанрових ознак вказує на необхідність переосмислення підходу до жанрології та самої співвіднесеності поняття жанру з іншими аспектами категоріального апарату сучасного літературознавства. Тут помічними стають кросдисциплінарні студії,

зокрема, набутки когнітивної лінгвістики. Так, наприклад, Джордж Лакофф стверджує, що між мовними категоріями та процесами людського мислення є корелятивний зв'язок, зумовлений буттєвим досвідом людини: «Ми категоризуємо [світ] саме в такий [а не якийсь інший] спосіб тому, що наші тіла й мізки саме такі, які ми маємо, і тому, що ми взаємодіємо зі світом у певний, властивий нам, спосіб» [31; с. 77] (пер. — авт.). У жанрології це зумовлює певні епістемічні фрейми, які активують у реципієнта передочікування, обумовлені когнітивними процесами взаємодії структур знань. Така «прототипічна» структура категорій може бути застосована і до категорії жанру. Таким чином, когнітивні підходи до жанрології мають продуктивний потенціал в осмисленні жанру не як інваріантної структури або онтологічної даності, але натомість як форми ментальної репрезентації — того, що залежить від сприйняття втіленості [embodied] жанрів у конкретних у творах — завжди унікальної.

Між модусами науки та мистецтва як між безособовою фактичністю та досвідом — місце есею. В есеїстиці поезис (poieses) та семіозис (semiosis) — як процеси творіння та виробництва значення — імпліцитно переплетені, письменники дотримуються практикування цього синтезу інтуїтивно. В «Есе про людину» («An Essay on Man») Ернст Кассіпер висновує, що в основі людської культури криється феномен свободи як властивої людині здатності поєднувати експресивну безпосередність чуттєвого досвіду із «фактичністю об'єкта» творчої діяльності завдяки синтезуванню естетичного й символічного [25; с. 207]. Для Д. Лукача есей також дорівнювався поетичному творінню, а дослідниця Сюзанна Ленгер у своїй праці «Чуття та форма» («Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key») розгортає цю тезу, стверджуючи властивість усіх форм літературного мистецтва «спеціалізувати й розширювати поетичні прийоми», так, зокрема й есеїстика використовує мовно-синтаксичні одиниці насамперед як художній матеріал [33; с. 213]. Це

уможлиблюється завдяки «віртуальній суб'єктивності» [virtual subjectivity] автора, який у своєму прозовому тексті (авторці ідеться найперше про есеї та історіографічні розвідки) провадить не лише суто інформативний мовленнєвий жест, але й поетизує наратив. Про таку творчу функцію прозового письма, пише у своїй праці «Філософія літературних форм» («Philosophy of literary form») і американський теоретик літератури Кеннет Берк: есеїстика, на його думку, відображає уповільнений монолог, що є складовою ширшого контексту, який зазвичай не згадується безпосередньо [30; с. 103].

У своїй праці Есей як форма («The Essay as Form») Теодор Адорно стверджує, що есею властива жанрова автономія, яка, з одного боку, передбачає позбавленість есеїстичного твору його естетичної подоби, — оскільки такий твір претендує на істинність інстанції, що «мовить» у письмі, — та водночас не виключає того, що есей як «форма» потребує й активності фантазії читача: «Авторські імпульси притлумлюються в об'єктивному змісті, що його вони міцно захоплюють. Однак для того, щоб бути оприявненим, об'єктивне багатство значень, закладене в кожному інтелектуальному явищі, вимагає від читача [recipient] такої ж спонтанності суб'єктивної фантазії, яку піддавали критиці заради об'єктивної дисципліни» [23; с. 30]. Адорно акцентує на тому, що імагінативна функція, яка активується під час рецепції есею, ще не позначає його належність до художнього мистецтва, водночас він продовжує це міркування наступним чином: «Неможливо щось інтерпретувати з того, у що водночас би не вкладалася інтерпретація. Критеріями такої інтерпретації є її узгодженість із текстом та самою собою, а також її здатність надавати голос елементам об'єкта у взаємозв'язку один з одним» [23; с. 30-31]. Саме тут, у системному прагненні відмежувати есеїстику від мистецької естетичної вітальності, міститься прикметна супротивність, адже якщо фрагментарний жанр можливо інтерпретувати завдяки активації взаємозв'язку складових

елементів, що реалізується саме через читацьку інстанцію, то есеїстичне письмо втілює унікальний за своєю онтологічною природою акт діяльності людини (в полі літератури зокрема). Адорно наголошує на тому, що не будучи ані дедуктивним, ані індуктивним за своєю природою, есей не схиляє читача до замкненої структури, тобто «есеї є радикальним у власній нерадикальності, в утриманні від будь-якої редукції до першопринципу, в наголошенні часткового на противагу загальному, в своєму фрагментарному характері» [23; с. 35]. Апелювання до фрагментарності есею передбачає припущення даності певної цілісності, а разом з тим кореляції суб'єкта й об'єкта: те, що мислиться, безпосередньо залежить від того, хто це мислить. Натомість есей за своєю формою не прагне виокремити з нарративу історії щось проминальне, а радше зафіксувати «вічне проминальне» [the transitory eternal] [23; с. 36]. Структурні засади та критерії наукового дискурсу на есей не поширюються уповні — адже «порядок речей не відповідає порядку ідей», це значить, що висловлене в есеї не є лишень фіксацією безпосередньо базованої на фактах інформації — неможливо приписати безпосередність досвідові, що опосередковується через письмо. Адорно міркує те, як досвід опосередковується власною концептуальною організацією есе, адже мислення живиться імпульсами досвіду та усуває пам'ять про (його) процеси завдяки формі: есей взорується на досвід, а не просто відтворювально імітує його як біографічна літературна форма. Так автори есеїстичного письма завжди перебувають у глибокому взаємозв'язку з історичною епохою та культурним контекстом, а імагінативні конструкти, самі по собі вільні від часопросторових відношень, відсилають до індивідуального існування і досвіду — саме тому есей сполучає особистісне переживання та історичність дійсності, що проживається автором безпосередньо: в есеї апостеріорне (основане на досвіді) стає апріорним, адже вихідне шукання істинності втілюється впродовж прогресування самого письма, що дозволяє вивести об'єкт есею

за його власні текстуальні межі: набуває істинності не в одержимому розшуку скарбів, пов'язаних з основами, а у власному прогресі, що виводить його за межі самого себе [23; с. 40].

На противагу «традиційним» жанрам есеїстичному жанру властива нелінійність у композиційно-формальному викладі думки, Адорно називає есей «констеляцією» замислених аргументів і контраргументів, де випадкові одкровення множаться і згуртовуються таким чином, що об'єкт есею стверджується через запитання, підважування, рефлексію, зусібні нападки й повсякчасні наративні відхилення від основного предмета, а також рефрагментацію. Коли ідеться про фрагментарність есею як структурну умову його конструкції — передбачається відкритість та незавершеність, есей відображає таку когнітивну модель, що відповідає фрагментованості самої модерної історико-культурної дійсності. Адорно окреслює цю відкритість есею як «контурну» структуру, що відмінна від невизначеності настроєвих та почуттєвих елементів, але й передбачає певну опірність ідеї тотальності. Композиційна перерваність есею передбачає віднаходження єдності у розривах: замість того, щоби підпорядковувати власні елементи за умовами дискурсивної логіки, есей координує ці елементи, та водночас есей не є алогічним, адже він підпорядковується логічним критеріям — сукупність його пропозицій має взаємоузгоджуватися, тоді як окремі контраверсії можуть бути первинно властивими об'єктові міркування і залишатися такими. Отже, есей не покликано сягнути остаточно категоричного висновку, але натомість у ньому простежується єдність теорії та досвіду, що сконцентрувалися в процесі розгортання авторської думки про об'єкт письма. Для есею важливість досвіду є принциповою, але від мемуарістики есеїстику відрізняє фокусування на об'єктивному зображенні світу: так, оповідання, щоденники, репортажі, інтерв'ю, журналістські колонки — не належать до жанру есею. Есей безумовно не нехтує достовірністю, але й не приймає її за

ідеал. Від наукової інформації есей відрізняє автономія презентації — для створення есеїстичного твору необхідні комунікативні елементи, що утворюють дискурсивне поле з високим ступенем іманентної імерсивності. Постмодерна парадоксальність парадигми творчого писання з властивою інтертекстуальністю, мовними іграми та іронією, також уможливили залучення читача у стосунок своєрідного співтворення есеїстичного тексту.

Отже, епістемічна гібридність есеїстики відтворюється, зокрема, довільністю термінологічного послуговування поняттям «есей», однак виказувана письменницькою есеїстикою опірність до однозначності жанрового визначення може бути обумовлена інтелектуальною свободою на яку есей імпліцитно покликається. Есеїстичне писання завжди є почасти експериментальним актом, де саме писання створює умови для випробування об'єкта письма, а особливість форми есеїстичного твору виявляє значущість читацького залучення у виконання авторського задуму завдяки контакту зі свідомістю автора. Таким чином, саме читацька інтерпретація — з усіма її рецептивними пресупозиціями — вступає у неформальну співтворчість, розвиваючи есей як фрагментарну форму і таким чином вписуючи його в структуру літературного поля та соціального дискурсу водночас.

1.2 Есеїстика у світлі (нео)феноменології: можливості й обмеження

У методологічній парадигмі феноменології конституювання предмета пізнання обумовлене суб'єктивними особливостями сприйняття цього пізнаваного предмета в інтенційному акті свідомості: пізнання можливе саме в інтерсуб'єктивних умовах, засадничих для реальності людського досвіду як такого. Концептуально ця ідея інтенціональності постає з самого аналізу оприявлення об'єктів у свідомості: задля «очищеного», себто,

неангажованого дослідницького інтересу Е. Гусерль акцентує на феноменологічній редукції — поверненні до «речей самих по собі». Це звертає нас до процесуальних проблем взаємодії людської свідомості з емпіричним світом. Застосовно ж до мистецького дискурсу, актуалізація об'єктів сприйняття у людській свідомості не вписується у такі загальні структури теоретизації, все більше дослідників наголошували на тому, що природа художнього твору створює геть особливі умови сприйняття, у яких нездатність суб'єкта до відмежування від особистого досвіду потребує «конкретизації» цього твору. Так, оскільки неможливо довести «чистоту» сприйняття, варто оглянути, як саме авторська самість «діє» в осерді літературного твору. Наприклад, Д. Уліцька зазначає, що «інтенційність» слід розглядати як психічний акт висловлення, втілений у літературній формі, що співвідноситься з ілокутивним актом. В цьому контексті важливо розрізнити авторську «інтенцію» як задум та «інтенціональність» як спрямованість авторської свідомості на щось [19; с. 397]. До літератури як естетичної сфери, що має власну онтологічну структуру, початково звертався Р. Інгарден. За Інгарденом, літературний твір становить інтенційний предмет, якому властива інтерсуб'єктивна природа. Така дефініція породжена парадигмальною ознакою художнього текстового матеріалу, де стосунок літературного тексту до авторської та читацької свідомостей є трансцендентним, але саме існування твору обумовлене безпосередньою діяльністю свідомостей автора і читачів. Обмірковуючи розвиток теорії Е. Гусерля в річищі естетики та теорії пізнання, Р. Інгарден запропонував термін «інтенційності» для позначення естетичного об'єкта. В такій парадигмі конституйований у мистецькому творі світ може бути водночас текстуальним втіленням реального і вигаданого світів, однак поклик до актуалізації цього світу реалізується найбільш уповні саме в естетичному переживанні читачів, адже реалізація та виповнення внутрішньої мети твору забезпечується саме завдяки увазі реципієнта.

Інгарден звернув увагу на особливість позиції суб'єкта у літературознавчому процесі, наголошуючи на важливості читацької позиції у читанні: художній текст дозволяє розширити читацькі можливості, які інтенційно притаманні уяві читача [28; с. 263-264]. Читач став мислитися як основний рушій актуалізації художнього тексту, адже саме у читанні текст розкривається у своїй динаміці. Речення не лише взаємодіють між собою, вони формують наше уявлення про події в тексті — у дискурсі філософії Гусерля це близько до концепту «спрямованим наміром» — оскільки сама структура тексту модифікує наші очікування від нього. Інтеракційна природа читання за Інгарденом potwierджує зазначені аспекти есеїстичного письма. Читач вносить у текстове середовище власні умови розуміння цього тексту, а цікава герменевтиці знакова функція носія набуває особливої ролі, за якої акт читання виявляє, що текст і властиве йому значення не співпадають, отже, буде справедливо ствердити, що у тексті втілено зокрема нетекстову дійсність, і її потенціал є посутньо негативним, адже літературне значення є нестабільним і асиметричним відносно реципієнта. Наявна структурна порожнеча заповнюється потенціалом уяви на межі явного і прихованого, і ця межа власне є місцем, де опиняється людина у своїй децентрованій позиції. Можна припустити, що у такий спосіб додається парадигма аристотелівського мімезису, оскільки література викликає присутність відсутнього. В своїх теоретичних працях Інгарден зостановляється над природою та способом буття літературних творів та особливостями когнітивних актів, що уможливають актуалізацію цих творів у авторському сприйнятті. Спираючись на доробок Гусерля, він висновує онтологічно складну сутність літературного твору, що не перетинається з його матеріальною формою, а постає як об'єкт саме в акті читання. Темпоральний фактор сприйняття утворено лінійною послідовністю розгортання твору та водночас одночасністю усіх вимірів тексту на кожному етапі процесу читання. Літературному твору як

віртуальній сутності не тотожні окремі читацькі акти, що є конкретизаціями цього твору. Отже, в актах читання щоразу реалізуються часткові віртуальні потенціали. Феноменологічні принципи мали вплив на інші літературознавчі школах, зокрема, женеvську та констанську. В. Ізер зазначав, що текст має розглядатися відносно вимог ситуативного контексту, тож з позначувальною функцією літератури працює особливий евристичний підхід, що розглядає літературу як комунікативний медіум. Ізер писав, що «відносно до емпіричного світу, уявне як інакшість становить вид священного безуму, божевілля, яке не відвертається від світу, але натомість втручається у нього». Отже, уява діє як певна подія, і у власній подієвості вона завжди є функціональною, а не субстантивною. Саме уява, за Ізером, інтегрує пізнавальну здатність в процесі читання — тут помітний вплив схематизму ще від кантівської думки: коли передбачається не автоматична дескрипція світу, а сам пошук можливості будь-якого досвіду і цікавість до демаркації простору його розгортання. За Ізером, література не лише наближається впритул наближається до граничних засад реальності, але й веде звідти прямий ефір. Література імітує зв'язки тканини реальності, уособлює ці змісти, віддзеркалюючи зворотний бік реальності у конкретних формах [29; с. 21]. Отже, література спонукає на пошук недоступного. В. Флек називає це «артикуляційним ефектом художньої літератури» — ту можливість висловити виміри досвіду, які досі були нерепрезентовані [26; с. 256]. Отже, В. Ізер пропонував розглядати літературну антропологію як перспективу літературознавства, як його метод, а не щось абстрактно-міждисциплінарне; саме методологія тут має працювати на перетині явного та прихованого, і з цього лімінального топосу ми здобуємо можливість подивитися на літературу з позиції феноменологічного підходу, аби виявити раніше неочевидні пласти досвіду. Запитування про сутність літератури, отже, є запитуванням про те, який унікальний досвід вона

продукує для людини. Власне, література як виокремлений вид інтерпретації світу і людини виявляє досвідні виміри горизонту людського буття які інакше (без літератури) неможливо ідентифікувати та вписати в структури пам'ятування.

У цьому контексті необхідною постає проблематизація різних дослідних рівнів, що віднаходить оприявлення в практиках есеїстичного письма. До прикладу, «нова феноменологія» (Neue Phänomenologie) методологічно переспрямовує увагу дослідників до особистісного рівня, на який можна валідно посилатися в текстологічному аналізі. Тут «нова феноменологія» сполучало б первинно розрізнявальні Гусерлем поняття «Körper» та «Leib» — буквально, емпірично досліджуване, відокремлене від суб'єктивного переживання «фізичне тіло» та суб'єктивне, досвідне переживання взаємодій зі світом як «живе тіло» [27; с. 153-154]. В літературознавчому дискурсі це концептуальне розрізнення має потенціал поглибити ті афективно-тілесні і політично-ангажовані виміри читання та письма, що зазвичай важко надаються до аналітичної імлікації. В річищі нової феноменології феномен концептуалізується як стан речей, захоплений свідомістю у певний момент часу, тоді як фактологічність цього стану не підлягає запереченню. На відміну від моделі Гусерля, нова феноменологія вже являє практичне застосування подвійної «подвійної релятивізації» — до суб'єкта і до конкретного моменту часу — що зумовлює глибший рівень емпіричного застосування цієї методи, де «суб'єктивне тіло» досвід чує емотивний та атмосферичний плани світу, маючи змогу висловити це в письменницькій практиці, зокрема й особливо, практиці есеїстичного стибу. Герман Шмітц пише, якщо «класична» феноменологія покладається на «самі речі», конституційовані у світлі використаної мови та історично заданих передумов, то нова феноменологія вже працює з формами спонтанного життєвого досвіду — того, що стається з людьми у свідченні тому чи іншому моменту. Накладаючи цю оптику на проблему та роль

есеїстики в літературознавстві, можемо припустити, що в досвіді письма втілюється саме проміжне відчуття того моменту: переосмислюючи феноменологічне гасло «до самих речей», нова феноменологія пропонує метод аналізу не суб'єктивних проєкцій цих речей як явищ, а їхньої фактичності у світлі розуміння та залученості реципієнта. Це те, що Шмітц називає «зразками буття», які наділені змістом, а відтак можуть бути виражені на письмі звичайною мовою — яка зазвичай використовується для описування народного досвіду та тієї граничної фактичності, заперечувати яку людина не може попри можливу різнобічність оцінювання цієї фактичності [35]. Тут ідеться про те, що навіть полярні суспільні опінії обертаються навколо певних подій та фактів, однак в огляді есеїстичного письма, на противагу, скажімо, автобіографічному, важливо уникати редукування досвіду автора до суто суб'єктивного. На позначення досвіду Шмітц використовує поняття «атмосфера», яке вказує на просторове розуміння емоцій: свідчить і собі, й іншим людям, її особистий досвід не замикається на собі, письмо не породжує винятково авторефлексивну думку. Для Шмітца емоції — це не внутрішньо властиві стани, вони впливають на людину через тілесний досвід присутності в реальності [35]. У просторовій «атмосфері», яка неunikно залучає міжособистісне спілкування, підпливність людей досвідам одне одних породжує емпатію. Так соціальна чутливість впливає на авторський досвід наступним чином: процес авторського самоусвідомлення відбувається як не завдяки ізольованим ментальним актам, як от абстрактної рефлексії, так і не завдяки намаганням описати світ з об'єктивної перспективи — самоусвідомлення автора натомість являє результат його або її взаємодії з соціальним контекстом. Шмітц використовує поняття психіатра Курта Шнайдера — «Meinhaftigkeit» [mineness, особистісна належність], кажу про те, що стверджувати такі суб'єктивні факти може щонайбільше одна людина, яка саме зазнала на собі відповідного досвіду, тоді як щодо об'єктивних або

нейтральних фактів це може робити кожна людина, якщо вона достатньо обізнаний і здатна їх сформулювати. Есеїстика тут оприявнює форму досвідчування як оформлення особистих вражень, відчуттів та осмислень в цілісний горизонт досвіду. Відтак, «нова феноменологія» може поглибити естетичний та політичний плани літературного тексту до розуміння його багат шарового епістемічного виміру — есей породжує певне дискурсивне явище, що має виток у безпосередності погляду та мовлення від першої особи, яка не обмежується описовим автобіографізмом, а вдається до рефлексії на ширший горизонт світу і досвіду. Есей як жанр і форма оприявнює активність пізнання, саме завдяки жанрово властивій неостаточності та стислості форми, він дозволяє авторам і авторкам промовляти про те, що можна назвати «past imperfect» — про недоконані події минулого, які відлунюють у теперішності. Так есеїстика втілює досвідчування історичності й відображає виробництво самого письма.

1.3 «Нова журналістика» та есеїстика: епістемологічні перегуки й незбіжності

Практично одночасно з поширенням у літературно-філософському дискурсі тенденцій до переосмислення особливостей того, як мови і письмо працюють з реальністю — в набутках постструктуралістської теорії й нової критики, в критичних осмисленнях природи авторської інстанції у тексті тощо — в американському письменницькому середовищі 1960-х виокремився напрямок «нової журналістики», що передбачав залучення літературних технік у публіцистичні тексти. Традиційно цей літературно-журналістський напрямок дослідники асоціюють з письменницькими практиками Нормана Мейлера, Джоан Дідіон, Тома Вулфа, Гантера С. Томпсона та інших авторів і авторок, які розвивали стилістично й наративно імерсивний підхід до оповідання про об'єктивні події дійсності, на виклики

якої фактографічність традиційної журналістики відповідати більше не була спроможна. Зокрема можна говорити про новий символічний режим чутливості, що постав внаслідок культурних та суспільно-політичних зсувів у США 1960-1970-х. рр.: період загострення громадянської реакції на воєнні дії у В'єтнамі, а також формування й розповсюдження контркультурних тенденцій та масових форм дозвілля й культури. «Нова журналістика» запропонувала підхід, що зберігав фактологічну достовірність, але й наближав до реципієнта інформуюче повідомлення завдяки елементам деталізованого опису та суб'єктивної оптики витлумачення подій автором чи авторкою. Якщо усталені журналістські стандарти відповідали визнанню репортером власної присутності на місці події як такої, що завдяки елементу суб'єктивності шкодить рецепції історії, підриваючи ефект її достовірності, то відтепер покликання авторів на власну агентність у тексті почало бути зумисно підкресленим, втілюючи їхнє сподівання репрезентувати на письмі ситуативний контекст якомога більш повно. Використання літературних та романних (novelistic) прийомів для репрезентації фактологічної інформації обумовлювалося метою досягнення глибшої сугестії у порівнянні з традиційною журналістикою: описові сцени та діалоги, а також самовикриття авторської самості мали забезпечити глибшу залученість читача в описане дійство. Том Вулф використовував поняття нової журналістики (new journalism), літературної журналістики (literary journalism), партисипативної журналістики (participant journalism), вказуючи на поєднання фактологічного й сюжетного планів у публіцистиці. Таке розпросторення концептуальних засад журналістського дискурсу спричинило прикметне зрушення в тяглоті редакційних практик та авторського праксису в полі журналістики як такого — особисте і безособове в журналістській риторичі перестало бути антиномічними категоріями. Так, до прикладу, Норман Мейлер описував антивоєнні протести з перспективи безпосереднього учасника цих подій, а Джоан

Дідіон вдавалася до жвавих, яскравих та деталізованих описових стратегій, відтворюючи атмосферичний план описуваної дійсності. Проблема того, чи можлива об'єктивність у письмі, поглибилася й ширенням практик авторського відмежування унормованої традиційними журналістськими стандартами від ролі стороннього спостерігача — так роль і місце персонального голосу стали осердям змін в письменницьких практиках. Художнє стало правомірно доповнювати фактографічне. В. Стед писав, що «...усе покладається на індивідуальне — людину. Безособова журналістика неефективна. Щоби впливати на людей, [авторові] слід бути людиною, а не пророком, який лише глузливо віщує» [36; с. 663]. «Нова журналістика» вдавалася й до цілковитої субверсії традиційних жанрових меж: так експериментальність манери письма Гантера С. Томпсона — «гонзо-журналістика» — характеризується радикалізацією залучання в текст суб'єктивності автора, активним втручанням автора в досвідчувані ним або нею події, що стають предметом письма. Нелінійна структура текстів, написаних в «гонзо» стилістиці, включає синкретичне поєднання методик письма, зокрема, активне залучення художніх образів та автобіографічних імплікацій, розмовної лексики та сленгу, епатажного підривання самої ідеї об'єктивності на користь суб'єктивного досвіду, що перевищує весь фактологічний план подій. Критики цього напрямку журналістики полярно оцінювали її вплив на реципієнтів: йшлося як про унікальність форми суспільно-культурного спротиву, яка підважує самі засади конформних норм репортажно-оповідних практик, так і про глибинну етичну проблематику маніпуляції фактичним змістом подій, що спричиняв недовіру громадськості. Але в контексті стосунку есеїстичного до репортажного письма, важливо насамперед те, що публіцистичний текст, розглянутий щодо того, хто його написав, перевищував підпис автора під своїм текстом, адже цей текст ставав утіленою спробою зобразити внутрішній стан суб'єкта під час події — що передбачала написання з

погляду самого цього суб'єкта й властивих його чи її мисленню наративних форм, а не з позицій журналістської оптики, яка б прагла формальної об'єктивності й безособовості. Так, «нова журналістика» розкривала історії, що криються серед взаємопов'язаних фактів, персоналізуючи як суб'єкт, так об'єкт письма. Авторська свідомість у цьому контексті набуває функціональної подібності до механізму організації матеріалу про історичне дійство, що спирається на роботу автора із власним досвідом як досвідом спостерігача. Суб'єктивний погляд, який лежить в основі есеїстичного твору, зумовлює таким чином ту наративну глибину, з якої постає авторська інтенція до синтезування документування та рефлексивного діалогу.

Астрід Ерл писала про літературу як рефлексивну модель колективного пам'ятування: коли література і формує пам'ять, і сприяє аналітичному спогляданню цієї пам'яті водночас. Жанрова унікальність есеїстики тут є в тому, що вона утворює найбезпосередніший місток між історією та літературою. Попри те, що «нова журналістика» і «есеїстика» не є жанрово суміжними, компаративне зіставлення теоретико-методологічного підґрунтя обидвох жанрів вказує на спільний для їхньої структури фактор — послуговування наративною формою задля авторського виказування певної істини про зображувану реальність. Між журналістським та літературним письменством як між документальним репортажем і сконструйованим уявою наративом існує проміжна жанрово-стилістична градація, де есеїстика постає як літературний експеримент у полі активності людської свідомості та сприйняття документованого досвіду. Постмодерна візія, де авторська інтенція виказати власний досвід спостерігача переважає прагненням істинності в спробі не лише сягнути об'єктивної реальності описуваної ситуації чи/або контексту, а й висловити рефлексивне, іноді оцінювальне судження щодо цієї ситуації чи/або контексту. Есеїстика імпліцитно посилається на власну природу, адже

стиль спонукає читача проїнятися природою мови й письма автора. Есей відображає мислення, яке не намагається приховати текстуальну природу власної конструкції — в есеїстиці авторський голос анатомує не лише історію, але й самого себе. Есей як форма являє публічне персоналізоване говоріння, що вступає із читачем у непрямий діалог, часто порушуючи цілком новативні, злободенні проблематики. Водночас есей утілює активну позицію щодо тяглості традиції, готовність переосмислювати усталені форми та ідеї, полемізувати та вступати в форми інтертекстуального діалогу. Есей постає з інтенції висловитися на певну тему, імпліцитно відповідаючи на засадничі питання самої практики письма про досвід. Переконавання та залучення читача — є одним з аспектів, яких автор прагне у своєму есеї — це виявляє унікальність епістемічного плану есеїстики, де читачі постійно коливаються між «я» і не «я», тож тут актуальною є обопільна спроба самоінтерпретації читача та автора. Бельгійський літературний критик Женевської школи Жорж Пуле був зацікавлений в «criticism of consciousness», зосередившись над питанням того, як книга переходить з модусу втіленості десь в зовнішньому світі (від матеріальної речі, від примірника) до того, що існує як цілком якась віртуальна сутність, яка змушує читацьку самість поступитися своєю автономністю і піддатися впливу читомої текстуальності. У цій роботі ми стверджуємо, що «нова феноменологія» поруч із теорією рецептивної естетики увиразнює зв'язок практики читання із практикою пізнавальної співпричетності свідченню Іншого — есей як літературний твір актуалізується саме в акті читання, втілюючи функцію медіатора між індивідуальною та колективною пам'яттю. Оповідь від першої особи та сторітелінг як елемент нарації зумовлює феноменологію впізнавання в читанні — через читання реалізується оця сугестивна сила есеїстичного твору, де природно сплетені досвідний і художній, раціональний і афективний виміри тексту, який постає з авторського досвіду. Есей виявляє поле співпричетностей одне

одним читачів і авторів — того, що можна віднести до характеристики літературного процесу в певному відтинку його тяглості.

Висновки до розділу I

В цьому розділі оглянуто жанрову модель есею через призму контраверсійності його термінологічного визначення. Внаслідок аналізу есею як дискурсивного явища, можна висувати, що есеїстичний твір фіксує та відображає процесуальний план авторського досвіду роботи з власним культурним та історичним тлом. Висвітлені літературно-філософські виміри есею дозволяють ствердити його жанрові межовість, в якій поруч із покликанням на документальну істинність акумульовано високий потенціал художньої та образної властивостей. Таким чином, головною ознакою есею, що уможливорює його як автономний жанр — є свобода як самої думки, так і творчого акту, в якому вона розгортається, ангажуючи читача спостерігати цю думку водночас зі спостереженням власної ситуативної причетності до неї. Есеїстика виникає не як посутнє документування і не як фіксація щоденних випадковостей, а як інтегральне явище, якому властива вихідна інтенція донести певну інформацію та її контекст практично фотографічним чином, відтворивши водночас чіткий зняток авторського способу і стилю мислення, зокрема, імагінативних та наративних структур. Це дозволяє вбачити в есеїстиці та художній публіцистиці жанрові особливості художньої оповіді й розглянути те, яким чином історичне досвідчування виражається в літературі, що синтезує об'єктивні й уявні риторичні моделі, поєднуючи таким чином достовірно рефлексивну авторську інтенцію із композиційно оповідними та образними наративними стратегіями. Оглянута в цьому розділі епістемічна гібридність жанру дозволяє покликатися й на окремі випадки художньої репортажистики з рисами есеїстики: так письменницькі практики «нової

журналістики» оприявнили новий режим символічної чутливості, в якому віднайшли вираження форми партисипативної залученості автора до спогляданої та фіксованої дійсності — уможлививши фіксацію суб'єктивно досвідчуваного елемента. В акті читання читачі можуть ситуативно перейнятися мисленнєвими моделями Іншого, долучити до власної системи міркувань мисленнєві моделі патерни читомого ними автора. Таке часткове відчуження від себе зумовлює співпричетність до іншого, що в контексті есеїстики, яка зостановляється над питаннями та проблематиками історичного досвідчування, виражає суголосну структурним властивостям есею — відкритості й незавершеності — відповідати та вступати в полілог з окремими контекстами історико-культурної дійсності, відображаючи її конфліктні виміри та відповідаючи на її виклики. Читання есеїстики таким чином стає типом вкрай активної рецептивної естетики, що уможливлює емпіричну дійсність реальних читацьких практик та їхній опис через опис модусів читацького досвіду як: впізнавання, що забезпечує діалогічність з репрезентованою у тексті Іншістю та наслідкову самоінтерпретацію, та зачарування, що забезпечує виповнення афективного потенціалу літературного твору, пізнання гарантованого соціальним виміром зображуваного та невпокій читачьких реакцій.

РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКА ЕСЕЇСТИКА ПЕРІОДУ ВІД 1990- Х. ДО 2022 РР.: ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ

2.1 Витоки есеїстики про українсько-російські історико-культурні відносини: радянський контекст

Попри ідеологічні обмеження, в радянському літературному контексті українськими авторами було створено низку есеїстичних текстів, що можуть резонувати сучасному есеїстичному письменству насамперед тематично — у вимірі рефлексій про українсько-російські культурні та політичні відносини. Здійснюваний на межі між есеїстикою та публіцистикою огляд викликів перших десятиліть української незалежності розвивається в таких текстах у парадигмі цілого історичного наративу, зокрема, крізь призму колоніальних аспектів українсько-російських контактів, оглянутих через призму суспільної критики. Специфіка окресленої суспільно-політичної та культурної динаміки така, що актуальність порушених проблематик не вичерпується із часом: розуміння історичного процесу, можливості культурної автономії, стосунок до європейського культурного простору, опірність російським наративам — все це стане лейтмотивами й есеїстики епохи української незалежності, простежуючись вже в раніших есеїстичних текстах ХХ століття. Літературознавиця Віра Агеєва вважає, що полемічну літературу доби бароко відносити до есеїстики не варто, тоді як початки есеїстичного писання слід шукати у 20-х роках ХХ століття: у текстах Миколи Хвильового, Миколи Євшана, Майка Йогансена [31; с. 73]. До апогею розвою тогочасної есеїстики ж відтак відносимо Євгена Маланюка, Віктора Петрова-Домонтовича та Юрія Шереха (Шевельова). В МУРівську добу утверджувалося дискурсивне середовище таких суспільно значущих питань і політично нагальних проблематик як можливість існування національної

культури поза національною державою — про це пише Євген Маланюк у таких текстах як, наприклад, «Нариси з історії нашої культури» та «Київська Александрія», а Віктор Петров у своїх «Історіософічних етюдах» та статтях про суспільну свідомість історії (наприклад, «Наш час, як він є») міркує про кризові періоди світової історії, заперечуючи історизм та дискретність часу на користь цілковитої окремішності культурно-історичних епох.

Есеїстичний доробок Юрія Шевельова чи не якнайбільше ілюстративно вперше в історії українського літературного процесу оприявнює особливості історичного досвідчування, а саме, синтезування критично-аналітичного та спогадово-особистісного модусів письма. Тамара Гундорова у своєму тексті «Посттоталітарна пам'ять і театр “розрадянєння” Юрія Шевельова» зазначала суголосно про прикметність есеїв Шевельова зокрема тим, що вони «Поєднують критику і спогади, задаючи неймовірно цікаву суб'єктивну і водночас аналітичну матерію, у якій читач відчуває пульс живої думки, а не абстрактної ідеї, яка домінує у тексті» [5; с. 111]. Міркування над такою «сьогочасністю» авторської думки можна вбачити й в останньому перевиданні дібраних есеїстичних текстів Шевельова видавництвом Віхола. Як зазначає упорядник збірки Євген Стасіневич, це «тексти-захисти, тексти-антидоти: супроти й ворожій пропаганди, і місцевого невігластва. А ще — тексти-тригери, мисленнєві подразники. Такі, що писані не у вічність, а на день нинішній» [17]. Справді, ці есеїстичні тести ілюструють манеру залученого в історико-суспільний контекст письменства, де «подразнення» читацької уваги та інтересу діє як рецептивний аспект, ключовий для долучення до рефлексій про засвідчувані події. Так, практика добирання і перевидання нагальних текстів для поточних дискусій та рефлексії, адже вузлові тематики й наріжні дилеми не застарівають, ба навіть повторюються. До прикладу, звернімо увагу на рефлексії Юрія Шевельова над радянською добою в есеях «Пороги

і запоріжжя», «На берегах хроніки поточних подій» та «Трюїзми (в головному) і троє людей замучених» — наскрізним лейтмотивом цих тестів стають проблематика демократії, націєтворення (і збереження нації), виклики дисидентства, а також ризики провінційності й «реукраїнізації України».

2.2 Микола Рябчук: голос проти «російської інвазії»

В роки незалежності питання націєтворення майбутнього розвитку в напрямку до Європи замість Росії стало предметом есеїстики. Так, предметом рефлексій Миколи Рябчука стає «російська інвазія» як політичне явище. Міркуючи про майдан 2014 та 2004 року в есеї «Homo politicus», Рябчук описує відмінну атмосферу, яка в 2004 була «розкута, вільна, майже карнавальна» (відмінності далі окреслюються через кореляцію з електоральною мобілізацією, ступенем консолідованості насильницьких дій влади тощо). В цих есеях поширені й точкові елементи діалогізму «Ох, ці довбані європейці, — каже колега, коли проходимо через Майдан, покритий квітами й попелом», що увиразнюють авторську аргументацію. В есеї «Як я зробився чехословаком» біографічний елемент першорядний: Микола Рябчук пригадує власні літні вакації на родинній «імпровізованій дачі», де «кухонний брехунець» був основним джерелом новин, просякнутих наративом «радянської загрози», «контрреволюції», «ультиматумів» — ішлося про загрозу вторгнення радянських військ у Чехословаччину та критичне ставлення батьків автора до цього акту. Подібно відзначається й антагонізм до радянського в спортивному контексті: Микола Рябчук оповідає про те, що радянська хокейна збірна не сприймалась ним за замовчуванням «нашою збіркою». Символізм Чехословаччини та чехословацьких дисидентів у широкому значенні відповідає в есеї Рябчука опозиції до русифікаторських та ідеологічно

радянських ідей на користь проєвропейських візій та підтримки української антибільшовицької еміграції раніших десятиліть. Післямова до цього есею, написана вже у 2018 році, теж містить засадничо авторську автобіографічну «присутність» у висловленій риторичній тексті «Як і чому (попри все) я лишаюся "чехословаком"». Описуючи ефект російського вторгнення в Грузію у 2008 році, Рябчук вдається до особистих переживань і описів того, що його справді вразило: «Що мене тоді справді вразило — не імпотентна капітуляція Заходу перед путінською хуцпою і не шкурницьке прагнення євросоюзівських лідерів продовжувати звичний бізнес із мафією, що приватизувала цілу державу. По-справжньому мене тоді вразило мовчання європейського Сходу, насамперед чехів, словаків та угорців, котрі краще, ніж будь-хто на континенті мусили б відчувати подібність грузинської ситуації до власної з 1956 чи 1968 років. Та дарма. Жодних тобі мітингів, жодних протестів, жодних грузинських прапорів під російською амбасадю» [15]; і водночас критикує концепцію Мілана Кундери, викладену в його есеї «Трагедія Центральної Європи», що передбачала «есенціалістське розуміння Заходу і надто ексклюзивістське ставлення до Сходу» [15]. У збірці есеїстики, присвяченій, власне, есеїстиці — «Спіймати невловне» — Рябчук зазначає, що «Есей не повинен містити прямих політичних тез; він не може бути агітаційним; сама суть його — багатозначна й багатогранна, він постійно змінює перспективу, щоб бачити речі з різних сторін і випробовувати слушність щойно сказаного» [31; с. 35]. Миколі Рябчуку ідеться про те, що есей як жанр функціонально вдало задовольняє необхідність «деконструкції прописних істин» завдяки елементу провокативності, що діє як скептична спонука — заохочення до сумніву, що ним автор «обмінюється» із читачем. Таким чином, стикаємося зі своєрідним герменевтичним колом: автор вдається до конструювання тексту, що передбачає моменти підваження усталених когнітивних моделей читача, а читач слідує за думкою автора, долучаючи власні переконання,

цінності та упередження з досвіду власної думки й рефлексій, спричинених свідченням. В постмодерну добу така відкрита жанрова форма як есеїстика відповідає ситуативності й фрагментованості інформаційних приводів та наріжних у суспільному дискурсі тематик, уможливаючи фіксацію їхньої гнучкості, амбівалентності та невіднятної контраверсійності. Микола Рябчук зазначає, що «в сучасному світі, гадаю, ця неоднозначність [есеїстики] — якраз на часі» [21; с. 35]. Зважаючи на жанрову гібридність есеїстики, Микола Рябчук відзначає й властиві їй естетичні риси, наголошуючи на «поетичності» та «метафориці»: «А есе — це жанр, який дає свободу і є заміником тої поезії, яку я вже не пишу, і якоюсь мірою тих оповідань, які не пишу. Але це теж дуже творчий жанр. Це все-таки не публіцистика, яка дуже утилітарна: вона прив'язана до конкретної ситуації, конкретної події, яку ти мусиш проаналізувати на науковому рівні або на більш публіцистичному. В кожному разі це не є чиста творчість. А есеїстика — це чиста творчість, як поезія: вона має структуру поетичну, вона рухається в метафоричний спосіб. Для мене есеїстика — це єдина справжня творчість» [21; с. 36]. Не уникає ця форма творчості й засобів іронії: «В цьому сенсі есей завжди трохи іронічний, і так само (само)іронічним зобов'язаний бути автор. Щоразу, говорячи “так”, він готовий почути “але”» [15].

2.3 Оксана Забужко: есей як авторська з'ява та інтенція до полілогу

Те, як есеїстика імпліцитно звертається до себе самої, в цьому неунікному запитуванні активуючи рецептивну функцію залучення читача, підкреслює й Оксана Забужко. В «Хроніках від Фортінбраса» вона пише, що «письменницьке заняття вельми подібне до заняття дитини — обом належить ставити питання, а не відповідати на них» [6; с. 23]. Вдаючись

до автобіографічних відступів вона зазначає, що «вже дівчинкою я знала, що належу до нації, котра завдячує літературі самим своїм існуванням» [6; с. 25] — у цій збірці особистий письменницький досвід накладається на рефлексії щодо досвідчуваного плину історії та місця й ролі літературних процесів у розвитку цієї історії: письменник, пише Забужко, є насамперед «професіоналом почування» [6; с. 27]. З такої позиції постає видання 2000 року «Хронік від Фортінбраса» з підзаголовком «Вибрана есеїстика 90-х». Виклики здобуття незалежності в есеїстиці Забужко цього періоду оприявнюються у властиво авторській манері змістовно синкретичного й інтелектуально насиченого письма, що відображає особистісне ставлення і досвідчування того чи іншого процесу тематизованого історичного періоду крізь культурно-критичну й філософську оптику. Одним з лейтмотивів цієї збірки стає проблематика радянської темпоральності в антропологічному вимірі її персонального досвідчування. Оксана Забужко пише: «...я народилася (і майже до тридцяти прожила без права виїзду) в країні, де час, здавалось, зупинився назавжди» [6; с. 23]. Це спостереження відповідає не лише індивідуальному враженню авторки, а й підводить викладену думку до огляду онтології подієвого плину цілого радянського суспільства: «У тій країні просто не могло трапитися нічого спонтанного, незапланованого й непередбаченого. Усталена послідовність партійних з'їздів та ленінських річниць, хоч би там що, зоставалася непорушною. Тільки вони визнавалися (і відзначалися) за реальні події, буцімто наділені містичною здатністю зненацька виводити двісті п'ятдесят мільйонів людських істот із летаргійного сну і вкидати у вир незбагнено бурхливої діяльності під назвою «соціалістичне змагання». Все, що не вписувалося в цей сценарій — закордонні й локальні війни, голодомори, бунти, підпільні рухи, не кажучи вже про поодинокі людські долі, — прирікалося на небуття, якщо тільки не було втілене в слові — бажано найекспресивнішому й найлегшому до запам'ятовування, отже, поетичному» [6; с. 24]. Проблематика зазначеної

«втіленості у слові» — процесів означування у широкому сенсі понятійно-категоріального й zarazом аксіологічного надання речам відповідного їм змісту — задає тональність цієї збірки Оксани Забужко. Вона відзначає, що «...у цьому Орвеллівському світі називання на ім'я відновлювалося у своїй первісній, біблійній функції», у цьому роль письменників та поетів полягала в тому, щоби «артикулювати для людей, занадто поглинутих самим перебігом життя, діянням у ньому, аби над ним ще й рефлексувати, їхні глибоко укриті душевні стани, їхні сни й страхи, і болісно невиразні, і заледве означені відчуття, — письменник теж виявляється похованим під обвалом подій» [6; с. 27]. Виходить, що мовна проблематика в есеїстиці залучена в осердя ширшої проблематики світорозуміння й географічної обумовленості національної вкоріненості: в розділі «Мова і влада» Оксана Забужко оглядає українську лінгвістичну ситуацію відповідно до проблематики впливу «новомови» за Бартом. Йдеться про колоніально згубний та експансіоністський вплив «міжнаціональної російщини», що, подібно до описаного Орвеллом «звуження обрив думки» виводить функцію мови з комунікативного виміру в цілковито аксіологічний: «насаджування російської мови заслоняє від людини довкілля непрозорим матовим екраном, зависає між ними, як димова запона, що за нею і Дніпро манячить не таким уже й мілким, і Чорнобиль не таким уже й страшним, а військова агресія в Афганістані, мужньо й маловрозумливо поійменована, було, “исполнением интернационального долга”, породжує новий тип осиротілих матерів, котрі в жалобному строї вихоплюються на трибуни з патріотичним покликом войовничих племен; мало не “за Родину, за Сталина!”» [6; с. 112]. Координати історичного досвідчування відтак задаються ситуацією мовного ландшафту, що зумовлює «сущє, його буттєвість» ландшафту географічного, долаючи «фальшивості й безрідності» людині, до відчужувальних тенденцій в українському громадянському суспільстві Забужко критична: «антиукраїнські (як і анти-

татарські) настрої в Криму є, по-моєму, не що інше, як несвідомий, інстинктивний протест проти його остаточного, мирного «одомашнення», бо ж homo sovieticus за своєю суттю є абсолютно бездомний, як у прямому (наймає державне помешкання), так і в переносному, культурософському значенні, — ідеальний чужинець, котрий ні за що не відповідає» [6; с. 111].

В тексті «Кімната сто один: у пошуках утрачених дверей» зазначеної збірки Забужко вдається до мозаїчної композиції, залучає короткі діалоги й продовжує нарратив збірки у стилі «включеного» досвідчування: оповідаючи про те, як її товаришка захоплено дивиться американський телесеріал, Забужко обертає рефлексію про нього в розмірковування над стратегіями подолання травми «непосильного минулого». Парадокси природи часу тематично не полишають і цей текст Оксани Забужко, вона пише, що «Навіювання (чи — само навіювання?) простенької, але вельми втішної думки, заклинання-замовляння себе нею: буцімто біль — байдуже, фізичний чи душевний — існує тільки в мить завдання болю (а вже наступної хвилини — щезає, стирається, наче по натисканню кнопки delete), — сказати б, відмова болеві в тяглоті, виведення його з-під координати часу: вкрай дитинно- (або навіть тваринно-) подрібнене сприймання світу — дискретно, від епізоду до епізоду. Від серії до серії. Від з'їзду до з'їзду...» [6; с. 62]. Питання «врозумливості минулого» постає в контексті способів опрацювання історичного нарративу й емпатії: «цю таємничу здатність «перемикати кнопки» (delete!) я звикла була трактувати як питоме породження тоталітарних режимів, що обертають всякого соціально активного індивіда на виконавця містифікованої гуртової волі й тим немовби скасовують, раз і на завше, проблему особистої відповідальності. Але ніколи досі мені не спадало на думку пов'язати її з макоцвітною мильнооперовою філософією забування травми» [6; с. 64]. Забування як проблема невідрефлексованості й недостатнього пізнання минулого тематизується Забужко в контексті тенденцій відчуження від минулого з

його ризиками незліченних повторів подій, до чого важливо поставитися як до Іншості, в якій людським спільнотам варто бути безкорисливо-зацікавленими.

2.4 Есеїстика Тараса Прохаська — на середохресті пам'яті та географії

Тарас Прохасько у своїй есеїстиці першої декади доби незалежності теж звертається до проблематики пам'яті в географічному та автобіографічному контекстах. Написана 2001 року «FM Галичина» — принципово відкрита до жанрового визначення книга, заявлена автором як «книжка [, що] не є літературою. Навіть більше — вона є НЕЛІТЕРАТУРОЮ. Адже логіка літератури передбачає самодостатність літери. У цьому ж випадку літери не було. Був голос, інтонація, тембр, вимова, артикуляція. Не буква, а звук. Не око, а вухо. Тож навіть ноти можна вважати краснішим письменством, ніж ця книжка. В ідеалі автор мав би сам розказувати все це кожному «читачеві» [12; с. 3]. З таким наміром персоналізованості водночас і авторського підходу до читачів, і авторського голосу як такого, Тарас Прохасько вдається до міркувань про понятійно-асоціативну низку, пов'язану з відчуттям Батьківщини: «це держава, суспільство, народ, мова, земля, історія, люди, міфи, культура. І все якоесь так складається, так все останнім часом якоесь прямує, що надійними, справді українськими і незрадливими залишаються лише міфи і, звичайно, земля» [12; с. 50]. Символ землі діє як цілком конкретний топос уgruntованості в часи історичної волатильності: перших років життя в Україні за здобутої незалежності, Революції на граніті подальших подій національного масштабу за хронологією. Тарас Прохасько апелює до власного ж досвідчування подій української революції, до якої долучився ще будучи студентом: ішлося про сутичку з силовими структурами та те, як

прізвища конкретних діячів ставали символічними формами насильства, а питання проукраїнських переконань потребувало додаткового переосмислення і перепідтвердження із часом [12; с. 20]. У цьому вирі історичних перипетій Прохасько стикає читача із прагматичною буденністю: тема голоду і заготівлі продуктів увиразнюють те, наскільки «московський путч» сколихнув на рівні виживання: «Було чергове потрясіння і непорозуміння — що ж діється? Я був тоді у горах. І я не відходив від радіо, слухаючи перебіг кожної години. А тамтешні люди цього не робили. Вони стояли у черзі за хлібом, щоб мати сухарів надовго» [12; с. 21]. У есеї «Жовтень 1990-го» кореляція історичної теми з гастрономічною лише поглиблюється і розгортається: «Через якусь годину мала починатися акція голодування на майдані Незалежності. Кілька десятків львівських студентів зайшли у дієтичну їдальню по вулиці, яка трохи вище від площі, щоб, можливо, востаннє поснідати. Ми їли варені яйця, сир, сметану, налисники, омлети, пили каву і солодкий чай. Було на диво добре — втихомирено, лагідно, сито і гостро. Жовтневе сонце якимось особливо проривалося через величезні вікна і заповнювало собою весь простір їдальні. До вирішальної миті залишалося менше, ніж годину. І раптом двері відчинилися, і до зали почали заходити омонівці — в шоломах, з палицями і щитами. Вони ішли один за одним довжелезним рядом» [12; с. 35]. Їдальня стає не лише вимушено спільним простором для двох опозиційних сторін, а й місцем їхнього символічного нейтралітету, на короткий проміжок часу опосередкованого функціональною роллю згаданих продуктів харчування: «Але через хвилину з'ясувалося, що це не кінець революції. Бо бійці омону не звертали на нас уваги. Вони теж прийшли поснідати, — їх привезли вранці з різних міст, і перед справами, перед боєм, який мав статися через тих самих сорок хвилин, солдати хотіли поснідати. Вони їли яйця, сметану, кефір, сир, млинці, сиділи за сусідніми столиками. Вони не знали, що приїхали до Києва через тих, хто сидів поруч.

Ми закінчили трапезу разом. Вийшли двома гуртками надвір, покурили після їжі. Покурили, викинули недопалки у один смітник. І розійшлися — через п'ять хвилин ми вибігли на майдан і сіли на граніт, почавши голодування — заколот, а вони вийшли на свої позиції, оточивши майдан залізним обручем. Далі було різне. Але першого дня ми їли разом» [12; с. 34]. Тут таки — в цій точці досвідчуваної історії — стикаються різні часові пласти: «Можна сягнути глибше. До дідів, великої війни, поразки визвольних змагань, іншої війни, гестапо й НКВД, терористів і партизан, виселень і вивезень», а на поверхні тим часом «мімікрії, витіснення, підпілля, комсомолу, вищої освіти, радянської школи, кар'єрних мрій, впертості в українськості, бруталності щодення. Про ще новіші феномени можна не говорити, бо вони вже не стосувалися мого дитинства, моїх адаптацій, моїх мінливостей, які обернуться спадковістю» [12; с. 35]. У візії Прохаська минувщина уподібнюється до «стрімких сходів, якими доведеться пройти малій теперішній дитині» [12; с. 35]. Так зачинається лейтмотив пам'яті не лише в суспільному контексті, а й в стосунку до особистісного досвіду зростання у просторі батьківської домівки: Прохасько міркує про нагромадження старих речей у помешканні в якому народився, описує зачарування самою «аурою» давніх предметів «навіть без знання їхньої історії, без жодного меморіального навантаження» [12; с. 27]. Крім новочасних об'єктів там можна віднайти ще й залишене «в спадок від попереднього покоління»: «письмовий стіл, гарапник, купи нот і церковних книг прадіда, тут — мікроскоп, медичні інструменти, енциклопедія вуйка. Фортепіано тітки, колекція картин іншої тітки, дідові рукописи, олівці-кошінори і готовальня, порцеляна — з часу Відня, децо — з інших місць» [12; с. 26]. Ці речі не мали нічого спільного ж колекціонуванням, а були в щоденному ужитку, так матеріальний вимір присутності меморіальних артефактів нагромаджувався на суто побутовий плин досвідчуваної дійсності. Про це життя у «тотальній пустелі радянщини» Прохасько міркує

як про відчуження й спонукане ним відчуття обов'язку збереження речових доказів та свідчень проминулих часів. Есеїстика Тараса Прохаська увиразнює, наскільки вписаність авторської інстанції в есеїстичний твір поглиблює рефлексивно-критичну цінність цього твору, спрямовану на історико-суспільну критику: родинний код та біографічний вимір надають структурної конкретизації та ціннісної визначеності в контексті дібраної тематики, затребуваних жанрово. В своєму тексті, написаному для збірки «Спіймати невловиме. Путівник світом есеїстики» — «Есей: спроба деконструкції» — Тарас Прохасько стверджує, що «якщо я собі думаю про щось, що воно є так, то це моє дослідження, пропущене через мене, — і це, власне, есеєм» [21; с. 45]. Ідеться про цю ж таки заглибленість автора у процес власного мислення, що доповнює досвідчування оприявленою авторефлексивністю: «Це правда світу в моєму розумінні», пише Прохасько [21; с. 49]. Есей відтак метафорично уподібнюється камертону, механізму дослуховування не лишень до світу, а й до себе, реалізованого як «дослідження світу через власну суб'єктність» [21; с. 45]. В опублікованій лекції для КМБШ Тарас Прохасько, що «Есеїстика — це перетворення себе на лабораторію дослідження власної свідомості та водночас створення мисленнєвого поля, у якому читач і автор можуть обмінюватись думками» [14]. Наголошення на цій властивості есею слугувати полем когнітивної спільності для автора та реципієнта зумовлює й подальше твердження імагінативного, творчого підходу, що призводить до цілком аналітичного результату з особистої перспективи: «Коли я пишу есеї, то зловживаю схематичністю, не маю плану. Цей жанр є цікавим для мене як документ того, що робиться спонтанно. Тож я пишу есей за один підхід — знаю, що хочу розповісти і включаю асоціації. Файний есей виходить, якщо у тексті поєднуються власні переживання, мозкова тілесність та об'єкт спостереження». Отже, художньо-публіцистичний есей у творчості Тараса Прохаська оприявнює авторську систему когнітивних та імагінативних

патернів й кодів, властива есею свобода зі свідомо пріоритезованою інтенцією парадоксальності й свободності висловлення, становить літературну цінність есеїстичного твору, що фокусується на досвідчуванні дійсності в перебігу її історичного розвитку.

2.5 Есеїстика Юрія Андруховича: між мрією та візіонерством

Ще одним джерелом есеїстичних текстів, що виказують авторський досвід підсвічуванням верифіковано істинних історичних подій, є публіцистика українського часопису аналітичної есеїстики «Критика», зокрема, есеїстика Юрія Андруховича, якій властива автобіографічність та акцентована наявність вжитих художніх засобів. У серпні 2004 року вийшов його есей під назвою «Країна мрій», що тематично стосувався проблематики явища еміграції українців до Польщі, а також наслідкової необхідності українського суспільства обирати вектор розвитку між Польщею та Росією — «знову повертатися до старих тем, вочевидь — ніколи як слід не допрацьованих і тепер не вичерпаних» [1; с. 3]. Ця дихотомія російського як варварського та польського як європейського й цивілізованого оприявнюється через спробу співставлення стереотипів щодо росіян та поляків: останні репрезентуються через негативні риси, хитрість і метушливість, завдяки цьому авторська позиція цілком наочно артикульована, але й нюансована. Андрухович надає перевагу орієнтації на польський модус, ідеалізуючи її, означуючи країною мрій: «ніхто із моїх співвітчизників не заперечить солодкого і всеохопного відчуття полегкості, яке огортає кожного з нас, щойно ми перетнемо той перший кордон і рушимо врешті вперед — їхньою, чужою, польською територією — бо завжди добре мати західніше від себе якусь країну мрій...» [1; с. 7]. Андрухович наголошує в цьому есеї на контраверсійному стані свідомості кожного індивіда в українському суспільстві, пишучи: «насправді війна

відбувається всередині кожної пересічної української свідомості» [1; с. 3]. Портретизуючи актуальний стан доби, Юрій Андрухович у своєму есеї робить своєрідний подієвий зняток часу так, що есей втілює декілька комунікативних модусів водночас: подана автором світоглядна візія ословлена наратором і потенційно проінтерпретована читачами. У тематичній парадигмі есеїстики Андруховича зазначеного періоду прикметна сакралізація образу Польщі, тоді як на рівні утілених образів персонажі й персоналії зі сфери мистецтва більш реальні й об'ємні, а більш узагальнено описане суспільство і посилання на представників владних інстанцій — відзначенні стосунком до імпліцитно властивих інтенцій до уніфікації й підкорення або зазнавання цього.

Міський наратив та географічна модальність утілення національної ідентичності у текстах Андруховича також прикметні. Його збірка «Диявол ховається в сирі» містить тексти відповідного штибу, наприклад, «Мала інтимна урбаністика» пишеться вздовж «Франківськ — Львів — Київ», в рефлексіях про побутування української спільноти в цих містах Андрухович вдається до спогадів про власну юність та молодість, аналізує Львівський та Київський топоси з перспективи тенденцій історико-культурної автентики та загального народного настрою. Київ у цій парадигмі видається авторові містом, що перебуває в зоні якихось «інакших, “неукраїнських”, ментально-психологічних впливів». «Механістичність», «відсутність свята» таким чином увиразнюють для Андруховича тогочасний стан урбаністичного розвитку і схиляють виснувати про ступінь європейськості водночас. У своєму есеї, присвяченому лінгвальній проблематиці — «What Language Are You From: Український письменник поміж спокусами тимчасовості» — він зазначає, що має «вкрай непостійну систему переконань», «і не систему, і не переконань, а так собі, ряд хаотичних здогадів, що вони саме тут і тепер чомусь видаються мені не позбавленими деяких підстав» [1; с. 17]. Ця

заувага дозволяє визнати, що есеїстика Андруховича справді є насамперед відображенням процесуальності самої авторської думки, рефлексійним процесом одночасного із читачем міркування на ту чи іншу тематику. У випадку цього есею, наскрізною темою, що доповнює заданий лейтмотив мовної проблематики, стає питання часу: «Час, як був, так і залишається для мене одним з головних героїв буття» [1; с. 18]. Літературний текст Юрій Андрухович позиціонує як «бунт» проти тимчасовості мови, проти плинності процесу промовляння. У цій візії роль письменника стає агентом «універсальної реанімаційної служби», які сприяють тому, щоби конкретна мова існувала далі. Особливо гостро це постає в контексті загрожених мов. При цьому, властивий внутрішній невпокій письменницького фаху осмислюється автором як даність: «робота [письменників] має в собі багато ознак маніпулятивності, штучності, метушливого стимулювання ззовні, панічної боротьби за кожен видих і кожен вдих» [1; с. 19]. Вдаючись далі до огляду літературного процесу від «Енеїди» Котляревського, Андрухович висновує, що в часи історичної непевності «ховається у мову, як у політичний притулок». Рефлексуючи про 1990-ті роки, Андрухович у цій збірці визнає особистісну непересічність цього періоду, років що «перевернули» його, зокрема відносно «параметрів патріотизму». Так, (безпосередньо асоційованою із дійсністю) метафорою радянського буття постає в'язниця, над якою майоріє український прапор. Антиросійський наратив продовжується в присутніх розмислах про написання у Німеччині роману «Московіада»: «Геополітичний вибір, отже, було зроблено без зайвих вагань: Захід, Захід і ще раз він» [1; с. 19]. Розмірковування про підстави власного засадничого антагонізму до росіян та всього російського, Андрухович посилається на «приватну міфологію 1968 року» — празький топос знову стає рушійним чинником в українській есеїстиці. «Загалом же уявлення про нутрянну русофобію галичан чи — дещо ширше — західних українців є одним із хронічно найзапущеніших російських міфів,

розпачливою спробою якось витлумачити собі проблематичність, чи, м'яко кажучи, небезхмарність стосунків із молодшими братами, заздалегідь прийнявши тезу про дві України, з яких одна — більша — загалом проросійська і переважно російськомовна, а друга — менша — Росію ненавидить і послідовно каламутить найчистішу воду братньо-слов'янських стосунків» [1; с. 23]. Андрухович добре підмічає засадничу для майбутньої політики вже путінської Росії стратегію поділу України на дві підвпливні (тій таки московщині й Заходу відповідно) зони. Концепт Центрально-Східної Європи він поняттєво окреслює як «ефемериду», що на неї спирається у своїх «гео(культурних? політичних? поетичних?) конструкціях» [1; с. 24]. Ідеться про не позбавлену постмодерно романтичних візій територію принципової остаточності й дрейфу, своєрідну містифікацію. При цьому в ході рецепції тексту висновувати за Андруховичем ностальгію за «Габсбурзько-Дунайською ідилією» самим автором наголошується як хибна стратегія, адже ані асоціації, ані атрибути, ані естетика Австро-Угорського спадку не становлять вичерпної парадигми, про яку Андруховичу у власному історичному досвідчуванні йдеться. Замість такого «габсбурзького» розуміння Центрально-Східної Європи присутні «уламки» комуністично-тоталітарного панування «не тільки в межах колишнього СРСР, а в усіх — і зовнішніх теж — межах, з усіма не тільки колоніями, а й домініонами, протекторатами ба навіть сателітами» [1; с. 20]. Юрій Андрухович зазначає, що окреслення меж саме «цієї» Центрально-Східної Європи клопітке: країни з авторитарними режимами навіть вже за перебування поза безпосереднім російським диктатом «усе одно залишалися під сильним впливом російської парадигми правління. Плоть від плоті, кров від крові» [1; с. 20]. Водночас вдаючись до авторефлексивного розуміння самого процесу оприявленого на письмі міркування, Андрухович визнає сліпу пляму власної концепції, наголошуючи, що не варто редукувати визначення Центрально-Східної

Європи до антиросійської налаштованості локалізованих тут спільнот, до «території, де не надто люблять Росію» антиросійськості, адже подібна «локалізація зла» лише б уподібнювалася таким чином російській ідеології. Досвідчуючи поточний стан речей в історико-політичному вимірі, Андрухович відзначає: «Чого я хочу від Росії? Для початку кількох елементарних речей. Щоби вона припинила геноцид і визнала незалежність Чечні. Щоби вона перестала тиснути на Україну (и прочих різних шведов) стосовно того, кого їй, Україні обирати/не обирати, з ким єднатись, а з ким у жодному разі. Щоби вона відмовилася від ідеї тримати всіх нас на паску. Щоби вона — знову за Андреем Диньком — нарешті втратила будь-яку перспективу екстенсивного розвитку, експансії на Захід і зосередилася на собі, такій прекрасній і глибокій. Щоби вона прочитала мої романи мовою оригіналу. Щоби вона відучилася сприймати мою країну винятково як батьківщину сала. Щоби вона вже ніколи не кидала за ґрати своїх найкращих письменників. Щоби вона ставала ліберально-індивідуалістичною, щоби російське індивідуальне (позитив) завжди брало гору над російським суспільним (негатив). Іншими словами: щоб у тій вкрай вибуховій суміші деспотії з анархією, що зветься Росією, російська анархія перемогла російську деспотію» [1; 25]. Отже, шляхом синтезування суб'єктивно досвідчуваного й аналітично рефлексивного підходів, Юрій Андрухович розглядає перебування в регіоні Центрально-Східної Європи як особливий стан свідомості, що формується під впливом історичним травмам й пост/комуністичної дійсності, стикаючись із кризовим станом ідентичності, обумовленим фрагментованістю меморіальної, мовної та культурної тяглості життя спільнот тих територій, що опинилися на помежів'ї імперського впливу. Центрально-Східна Європа як гібридний, динамічний концерт в есеїстиці Юрія Андруховича, зазнає поступальних трансформацій внаслідок актуалізації реакцій Заходу на «російську загрозу» та загальної еволюції його авторської світоглядної позиції.

2.6 Оксана Забужко: есей як жест опірності усталеним наративам

Проблематику гібридності та варіативності сучасних модусів «російської загрози» переосмислює Оксана Забужко у своїй збірці 2016 року «І знову я влізаю в танк». Ця книга оформлюється авторкою як фіксація досвіду «думання» про дегуманізацію української свідомості засобами російської пропаганди. Забужко стверджує, що ця книжка не про війну в буквальному значенні — яка почалася взимку 2014, — а про війну насамперед когнітивну: «Її звать «інформаційною», «психологічною», «гібридною» та ще десятками протейвських псевдонімів — і тим часто-густо применшують її істинний масштаб і значення, так, буцім вона є чимсь на кшталт докладки до «головної», «гарячої», тоді як в дійсності справа стоїть якраз навпаки: саме вона-то й є головною, тотальною, а «залізо і кров» — лиш її похідною: додатком, що на наших очах невхильно редукується до атавізму» [7; с. 12]. Оксані Забужко ідеться про «промислові масштаби» колективного «потьмарення ума» — процес імпліцитної дії російської пропаганди на українську спільноту [7; с. 13]. В епоху «розбомблених мізків», пише Забужко, відбувається ментальне завоювання жертви, яка «розваленою картиною світу в голові ліквідуватиме себе сама» [7; с. 12].

Оксана Забужко в своїй аргументації підводить до того, що способи ідеологічної дегуманізації суспільства були досліджені, а от механізми цієї дегуманізації — ні. В цьому і криється досвідчувана нею проблематика тієї суспільно-історичної ситуації, що впливає у формах підвпливності українського народу наративах російської пропаганди. Вкотре вдаючись до особистісної перспективи, вона пригадує як німецькомовна критика з щирим інтересом цікавилася, чому свого часу відмовилась від співпраці з

КГБ. Цей епізод щирої неспівставності досвідів увиразнює для Оксани Забужко необхідність писання історії війни. Водночас, пише вона, ця історія війни потребує постійного «автобіографічного впроводу», тут закономірно актуалізується й питання ідентичності «західноукраїнського автора»: «прорив української літератури на Захід (польський і німецький ринки) потроху «фреймується» якраз за означеною «схемою поділу» — що в німецькомовному вжитку є прийнятний (і навіть не маргінальний, як у Росії!) термін «західноукраїнський автор» (що значить — україномовний, з австрійською ностальгією), а географічно не належні до «меншин» колишньої Австро-Угорщини/«кресів» українські автори мають бути оповідачами радянської/російської «сторі» (бажано ще й російськомовними)» [7; с. 22]. У цій збірці есеїв ще однією наскрізною тематикою є переймання авторки відсутністю державницького мислення в українському політикумі. Забужко рефлексує про «вірус», який охоплює свободу слова через ворожі кібератаки, в цій ситуації покрити суспільну потребу у верифікованому знанні виявляється корелятивним потамуванню голоду «національної книжкової інфраструктури», для розвою цієї тематики Оксана Забужко описує особистий досвід: «Ніколи за всю свою кар'єру я не почувалася настільки надсадно запотребованою, і ніколи — настільки безпорадною. Таке враження, що брутально розбуджена взимку 2014-го з важкого 15-літнього сну (принаймні стільки років Росія готувала «заковтування» України назад у СРСР-2, заповняючи наш простір своїм пропагандистськи-задушливим маскультом), країна вперше відкрила міру своєї культурної окраденості — і, відпльовуючись від тої сурогатної жуйки, хором до небес заволатала: хліба!.. Хліба, поживи для ума й чуттів...» [7; с. 62].

Забужко пригадує, що образ «гібридної війни» склала для себе ще задовго до 2014, працюючи над романом «Музей покинутих секретів»: для історичної частини роману їй довелося вивчати діяльність НКВД-МГБ

проти українського підпілля кінця 1940-х, для написання образу й самої постаті Бухалова — «вивчати чекістську мову». Через ці розвідки, пише вона, що образ «гібридної війни» склала для себе «задовго перед тим, як у нас про неї почали говорити вголос». Тож станом на 2008 р. специфіка діяльності російських спецслужб в українському інтернеті для Забужко вже була вже очевидною [7; с. 18].

Отже, досвідчування інформаційній війні впливає для Оксани Забужко в рефлексію про роботу пропаганди як інструмент втручання в історико-політичний наратив задля нав'язування імперських міфів. Залучання авторкою власних споминів про драматичні події Майдану і початок російської війни з Україною надає цій збірці персоналізованої оптики. Географічний мотив і тут постає у розділі «Ландшафти й профілі» в описі міських топосів, зокрема, Дніпра і Донецька («печальних монстрибайструків індустріалізації радянського (кріпацького) типу» [7; с. 216]). Дніпро осмислюється нею насамперед через образ «закритого міста»: міста пригнобленого, «запечатаного державним терором». В річищі цього міркування з неunikненою часткою стереотипізації тієї таки проукраїнської міської спільноти, Забужко все ж слушно висновує семіотичну присутність «окупаційного режиму» в місті, забезпечувану досвідчуваною нею ж деглорифікацію постаті Петровського. Міркуючи про Донецьк, вона не уникає мимовільної уніфікації регіональних промислових ландшафтів, водночас виказуючи вкрай особистісне враження від спогляданого: «...найприкметніша риса міського пейзажу — гори?.. чи якісь загадкові архітектурні конструкції?.. — Терикони, — впевнено каже Ростик: як і я, Донецьк він бачить уперше, але природне від сотвореного людськими руками відрізняє вмить — у художників це професійне» [7; с. 222]. Ці «неврокорені бугри ландшафту» для Забужко увиразнюють шукану екзотичність. Говорячи про досвід перебування в Донецьку, Оксані Забужко ідеться про прагнення певної типізації, узагальненої врозумливості

щодо «типово донецького» модусу буття: «вогняний етнічний коктейль донбаського «плавильного казана» породжує особливо цікаві жіночі типажі, не піддатні класифікації», визнаючи ентропію та неоднорідність, вона водночас позбавляє Донецьку спільноту агентності й голосу: «А Дике Поле «само за себе» говорити не вміє» [7; с. 233]. Ступінь урбаністичної й спільнотної опірності висновується Забужко за принципом історичної тяглості, зокрема, архітектурної: «Очевидно, позицію «найвидатніших донеччан» за всі сто з гаком років культурної історії міста монополюють захопили й утримують люди, котрі, нівроку їм, живі, здорові й, судячи з блиску їхніх броньованих мерседесів та хромованих офісів, незле маються. Дива в цьому нема, бо те саме відбувається і з рештою України, просто в тих містах, де історичний ландшафт хоч трохи старіший, він сам по собі здатен «чинити опір» і дезавувати парвеню: перед лицем тисячолітніх храмів і древніх замчищ все-таки важкувато стверджувати, ніби до тебе тут «нічого не було» (саме тому Сталін і нищив так послідовно старі міські ландшафти!)... Донецьк же в цьому відношенні беззахисний, як немовля, — навіть ставши «мільйонником», він не перестав бути тим, чим був зроду, — шахтарським селищем, «посьолком» серед Дикого Поля» [7; с. 231]. Пишучи про токсичну сутність міста, про його акустичне «вгризання» в плоть та землю, Забужко паралелізує донбаський ландшафт із поетикою Василя Стуса, не знаходячи в спогляданому ландшафті тотожних образів, що відповідали б його поетичній уяві. Так, мовлячи про небезпеки «локальності» й замкненості регіональної ідентичності цей текст Оксани Забужко показує, як легко можна втрапити в критиковану когнітивну пастку, адже фрейм локалізації та відчуження тут мимовільно відтворюється.

2.7 Станіслав Асєєв: есеїстика як емпатія наживо недоступному досвіду

Історичне досвідчування з перспективи комунікативного потенціалу чи не якнайбільш безпосередньо оприявнилося в письменстві Станіслава Асєєва, зокрема, в збірці його есеїв «В ізоляції. Есеї про Донбас». Кожен розділ містить виклад окремого епізоду або рефлексії про реалії побутування в окупованому Донецьку — виклад особистого враження автора поєднується з описовими сюжетами в есеїстичному форматі, так фрагментарність самого жанру забезпечує відображення самої нестабільної дійсності, що її можливо досвідчувати винятково в непередбачуваних, мозаїчних аспектах, фіксуючи миттєві враження чи локальні події. На відміну від іншого твору Асєєва «Світлий шлях», де теж передбачено глибоку інтроспекцію авторського досвіду, «В ізоляції» написано в форматі швидкого свідчення, моментного відбитку реальності — відсутність лінійної наративної структури, а також дисонанс від білінгвального викладу цього тексту таким чином надає реципієнту правдиве враження (емоційно дискомфортного) перебування автора в епіцентрі описуваних подій.

Вдаючись до особистого досвіду, Станіслав Асєєв зазначає: «Торік я бачив усі ключові події, що сталися на нашій землі під час проведення АТО: це були й «парад полонених», і перший березневий мітинг, із якого, власне, й почалась урочиста хода сепаратизму нашим краєм... Я чув зойки та стогони серед тіл, розкиданих на узбіччях вулиць після всім нам відомих обстрілів Донецька. Кілька разів і сам бував недалеко від того, щоб поповнити ряди сухої статистики жертв цієї війни» [2; с. 26].

При цьому ставлення автора неангажоване адвокацією стереотипно окремішнього донбаського модусу буття. Міркуючи про явище, яке можна було б назвати іншуванням, поділом на «ми і вони», в однойменному розділі

своєї збірки, написаному 2017 року, Станіслав Асєєв описує побачене в українському селі: «Все так, як і тут, у [окупованій] Макіївці, крім одного: на обличчі ніякого суму. Коли автобус набився односельцями, виникло враження, що всі їдуть на якийсь концерт. Не скажу, що ці люди чимось від нас відрізняються: також доволі просто вдягнені, приблизно такого самого достатку, однак усі усміхнені, доброзичливі й приємні» [2; с. 204]. Зважаючи на відсутність контексту побутування в середовищі важких промислових виробництв, в описаному обласному центрі центральної частини України умови роботи не поступаються утрудненнями: «Так, там немає таких важких промислових виробництв, як на Донбасі. Однак дорога тільки в один кінець займає понад годину, і вставати треба близько 5-ї ранку» [2; с. 205]. Але при цьому Асєєв вбачає контраст простого людського ставлення на рівні подяки водієві автобуса: «А ось іще одна особливість: виходячи з автобуса після роботи, по суті, з копійчаною зарплатою, кожен дякує водієві за те, що підвіз! Ти виходиш в абсолютну темряву (вуличного освітлення в селі немає взагалі) із переповненої душною маршрутки в якомусь Богом забутому селі й знаходиш сили на усмішку і «дякую». У Макіївці крім годинного супроводу «Бутырки» в салоні з радіо «воділи» можна розраховувати хіба що на коротку нецензурну лайку через те, що тихо назвав зупинку» [2; с. 205]. Конфліктність описаного контрасту в загальному наративі цієї збірки вказує на досвідчувану автором ментальну застиглість окупованих територій в депресивному, безособистісному бутті, що увиразнює причини цієї принципової іншості, нетотожності досвіду життя на окупованих територіях. Щодо агентності донбаського топосу Асєєв залишає читача із радше гіркою візією, наголошуючи на загальній регіональній тенденції до заповнення «медійного етеру» самою лиш «подієвістю», яка підживлює економічно збідніле суспільство: «Потяг до «сильної руки», неприйняття загальних демократичних правил і норм, тотальна ксенофобія як у політиці, так і в соціумі, загальне «отруєння»

думки ідеєю і страхом фашизму — ось те, що дає змогу сьогодні опускатися під землю шахтарям, маючи в кишені велику дірку. Ось те, що заважає голодним старим і збіднілим учителям винирнути з-під пресу російської пропаганди, яка ллється майже цілодобово з місцевих телеканалів та ЗМІ. Це причина, з якої поруч із пам'ятником Шевченкові красується пам'ятник Леніну, а будь-які спроби змінити стан справ нашолюбуються на ще більші впертість і спротив» [2; с. 206]. Осмислюючи досвідчуване життя в окупації, Асєєв пише, що самопроголошене квазіутворення на окупованих територіях слугує простором консервації деструктивних емоцій та упереджень коштом того, що місцеві спільноти опинилися в емоційному вакуумі, з чого висновується, що «"голос Донбасу" — тихий, терплячий і абсурдний, що вірить у теперішнє більше, ніж у логіку майбутніх днів» [7; с. 206].

2.8 Павло Казарін: історичне досвідчування як хроніка зізнань

У книгу «Дикий Захід Східної Європи» Павла Казаріна ввійшли есеї, котрі друкувалися в українських медіа-виданнях протягом 2015-2021 рр., презентовано це видання було за місяць до повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Дібрані в цій збірці есеї тематично фокусуються головне на проблематиці історико-культурної та політичної емансипації українського суспільства від навіюваних імперіалістичних наративів та етики оцінювання фактологічного плану дійсності в умовах популізму, зростання кількості фейків тощо.

Ще в передмові до цієї книги прикметна авторська налаштованість на суб'єктну нарацію: особистісне досвідчування викривається низкою зізнань і саморефлексивних етапів розвитку вступного міркування: «Багато хто з моїх знайомих того року повівся принциповіше, ніж я. Поки я намагався

зберегти свій маленький світ — вони рушали на фронт. Поки я намагався жити «під радарми» — вони ставали волонтерами. Мені нема чим пишатися у моєму 2014-му. Мої друзі просто виграли для мене час — той час, який я витратив на рефлексії. А втім, менш за все я налаштований ховатися за обставинами. Свою історію я пишу сам — і тому авторство помилок належить мені» [9].

Міркуючи про вроджену зумовленість питома українського контексту, Казарін посилається на обставини власного дорослішання у Криму: про покоління батьків-переселенців на територію півострова, про золоту добу Криму протягом 1970-1980 рр., висновуючи порушеність причинно-наслідкових зв'язків у спільноті регіону: «порушені. Крах радянської системи мої земляки сприймали не як закономірний наслідок поразки в холодній війні, не як результат неефективності соціалістичної економіки, що не витримала конкуренції. Замість цього багато хто волів вважати, що головна причина всіх нещасть — це незалежна Україна, яка приштрикнула Крим тризубом до соціального дна» [9]. Продовжуючи розвиток кримської теми Казарін наголошує на «прописці» як маркері ідентичності, що вирізняло кримчан серед тимчасово переміщених через російську окупацію осіб зі східних областей. Ця маркованість позначає властиву осібність, що виражається навіть епістемічно, обрамлюючи межі пізнання власної країни: «Я збирав речі й міркував про те, що не маю жодного уявлення про свою країну. Географія материка обмежувалася для мене Майданом, трохи Києвом та зовсім трохи — Львовом. У свої тридцять я погано знав Україну. Давалося взнаки традиційне кримське відлюдництво. Острівний менталітет. Кримська ідентичність» [9]. Продовжуючи тему настання раптової притомності щодо історичного плину подій, Казарін пише, що «Єдине, що було зрозуміло: мені та моїм одноліткам випало жити всередині історії. Тієї історії, якої ми були

позбавлені протягом усіх попередніх років. І не було жодного сенсу розмінювати ці дублони на мідяки» [9].

Події 2014 року теж осмислюються у цій збірці через глибоку включеність, «невротичне» і шокуєче переживання свідчення подіям війни, що набуває розмаху висновується Казаріним як зачин перманентної присутності війни як події: «Війна завжди поруч. До неї — шість годин на поїзді або десять на автівці. Усе наше комфортне існування тут можливе тільки тому, що її зупинили там. На лінії тих населених пунктів, назви яких ми чуємо в армійських повідомленнях. Ми не відчуваємо її завдяки тим, хто щодня її на собі відчуває» [9]. Через цю повсюдність географічного і часового тривання, Казарін виписує те, як важливо компенсувати нав'язувану російською пропагандою регіональну особність через усвідомлення того, що «І мені тепер від неї нікуди не втекти — як, утім, і вам. Війна нікуди не зникне, не розчиниться, не кане у небуття. Хоч як би ми голосували на виборах і хоч хто б очолив країну — вона все одно буде поруч. Тому що шість годин на поїзді. Або десять — на автівці. Це зовсім поруч» [9].

Висновки до розділу II

В українській есеїстиці, написаній у період від проголошення незалежності й до повномасштабного російського вторгнення, простежується низка стильових та тематичних тенденцій. В контексті есеїстичного письма Миколи Рябчука, Оксани Забужко, Тараса Прохаська, Юрія Андруховича, Станіслава Асєєва й Павла Казаріна варто говорити про такі проблематизації й питання як: дихотомія векторів розвитку української державності й культури між Європою та Росією, проблематика пам'яті в стосунку до особистісних способів сприйняття та осмислення географічно локалізованого історичного досвіду, приховані стратегії робота російських

пропагандистських наративів з індивідуальною та колективною свідомістю, а також розуміння регіональної відчуженості як депресивного модусу буття в окупації і/або високого ступеня підвпливності пропаганді. На прикладах оглянутих текстів, прикметно, що жанр есею оприявнює не лише досвідчувані події як певний документальний факт доби, а й дозволяє авторам і авторкам зафіксувати самий досвід усвідомлення й осмислення їхнього засвідчення. Поєднання суб'єктивної оптики з об'єктивною даністю, увиразнюючи стан авторських когніцій та ціннісних патернів на конкретному етапі творчості. Таким чином, в рефлексію про процеси та етапи національної історії імплікується особистісне авторське становлення, пропонуючи як читачам, так і цілому літературному процесу, багатогранну візію досвідчуваного матеріалу.

РОЗДІЛ III. ІСТОРИЧНЕ ДОСВІДЧУВАННЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ: РОЛЬ ЕСЕЇСТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ ПІСЛЯ 2022 РОКУ

3.1 Есеїстика Оксани Забужко про повномасштабну війну: між візіонерством і одвертістю

Повномасштабне вторгнення РФ на територію України 24 лютого 2022 року каталізувало розвиток есеїстики як форми опірності ворожим наративам у вигляді критичної та документальної рефлексії, а також провадила форму для осмислення травматичних досвідів, літературно опосередкована співприсутність яким діє в структурі загальної консолідації суспільства.

Написану у 2022 році збірку есеїстичних текстів «Найдовша подорож» Забужко починає з риторичного посилання на драму Лесі Українки «Кассандра»: цитована риторична фігура «Прокинься, Троє!!!» [з Кассандри] посилає на ширший наратив ролі літератури та словесного мистецтва як такого, що може відповідати на виклики історико-політичної реальності, працюючи на випередження певних подій або попередження про них. Свою візіонерську публіцистику Забужко охрещує «кассандрячою» на честь однойменної п'єси Лесі Українки, що проблематизує «провидництво» майбутнього стану речей в політикумі. Сюди ж вона відносить і вже згадану в цьому дослідженні збірку «І знов я влізаю в танк», тоді як «Останню подорож» окреслює в річищі вихідних для її написання інтенцій: пояснити європейському читачеві історико-культурні контексти цієї війни. Протягом 2022 року Оксана Забужко писала цей текст на замовлення італійського видавництва «Einaudi». Вона зазначає, що

«Видавець просив мене — по змозі якнайстисліше, у форматі брошури, — “пояснити те, що європейський читач пропустив з історичних і культурних контекстів цієї війни”» [8; с. 9]. Розкриття цього історико-культурного контексту супроводжується стислою ремаркою про своєрідну авторчину телеологію історії: Забужко посилає читачів до семіотичної парадигми, паралелізуючи її з розвитком української думки, пише, що «Умберто Еко встиг нам перед смертю нагадати (а до нього я це саме читала у Юрія Шевельова), що історія зовсім не зобов’язана рухатися лінійно-прогресивно тільки тому, що так нас учили в школі, а цілком може, як ріка, робити закрут і вертатися назад, і що 21 століття якраз і почалося в Європі з недвозначного повороту «назад у 1930-ті», — як у воду дивився чоловік, але хто його слухав?» [8; с. 55].

У розділі «Замість передмови: жінка з валізкою» вона описує цілком особистісні переймання: про проблему двох суконь, що маркує ностальгію за перебуванням удома, про закордонну книжкову презентацію в часи локдауну й про те, стало можливим зберегти відчуття спільноти під час цього локдауну та презентації збірки «Планета полин» — а ширше й про досвід чорнобильської катастрофи перед іноземною аудиторією, а разом з тим і особливості почування самої авторки: «Взагалі в мене в репертуарі багатюща колекція стресових станів — травматичних, посттравматичних і передтравматичних (це коли тебе ковбасить, як пса перед землетрусом, і аж потім розумієш причину!), шоккових, тривожних, панічних — яких завгодно, цілий особисто прожитий підручник психології, з якого я вділяю м’яса й крові своїм героям, — але цей стан був не схожий на жоден із знаних мені з попереднього досвіду» [8; с. 34]. Окреслений стан вона концептуально діагностує як «стан солдатського фаталізму», що неunikно передбачав певну інструментальність й маскування «коли відчуваєш, що граєш роль у виставі, писаній не тобою, і просто мусиш відіграти її якнайкраще, не питаючи сенсу й мети» [8; с. 34].

Крім властиво авторчиного особистісного підходу з персоналізованими відступами та повсякчасними імплікаціями, стилістично прикметними є й образні порівняння: «Фукуяма мав рацію, це справді виявився «кінець історії»: людство «вийшло» з неї цілком добровільно, відмовившись її помічати, як маленька дитина, котра затуляє очі долоньками й каже, що «Бабая нема»» [8; с. 44]. Інформуючи про перші дні й тижні повномасштабного вторгнення Забужко зостається вірною своїй манері письма, її речення, яке починається з красномовного уподібнення «Це як залипла клавіша...» триває дві сторінки: авторка описує метафорично уподібнюючи переживання жаских історичних реалій до практично нелюдського досвіду сприйняття цього жаркого звуку «Великої Механічної Суки» сирени люди «щезали кудись у чорноту, у свій коридор, ванну чи підвал, де можна затулити голову лапами...» [8; с. 40]. При цьому, для Забужко віра української спільноти в перемогу ґрунтується «далеко не на самому тільки «моральному духові», натомість вона вбачає в зазначеній певності структурний елемент. Забужко шукає «тривкішого підґрунтя», окреслює необхідність «не вигаданого, не пропагандою вмовленого, а спертого на реальність всіма чотирма лапами відчуття своєї, сказати б, історичної правоти» [8; с. 12]. У забужчиній візії згадане відчуття нової історичної правоти передує ціннісній «Реформації»: «моє особисте почуття історичної правоти перекладається на категоричний імператив моєї професії: пиши правду, якою б несосвітенною вона комусь не здавалась, — і тобі ніколи не доведеться апдейтити написане: життя доганятиме твій текст, а не навпаки» [8; с. 14].

Свій твір Забужко окреслює як «хапливий, дещо знервований жіночий монолог у жанрі “ось послухайте, як воно все було!”» [8; с. 17]. При цьому, роботу й підготовку до роботи над цим есеїстичним текстом вона уподібнює до писання роману, акцентуючи на життєвій значущості розуміння досвідчуваного в намаганнях його описати: «Бо все було, як і при

роботі над романом: роздуми, спостереження, збір матеріалу, пошук підказок в архівних документах та писаннях попередників і т.д., — тільки що робилось те все не для книжки, а для виживання: в намаганні зрозуміти, крізь наростаючий інформаційний шум, які сценарії розіграє з моєю країною логіка історії, а які — зла воля сторонніх людей, націлених на її, моєї країни, знищення» [8; с. 17].

Власний досвід Забужко характеризує як «досвід жінки з валізкою» — досвід письменниці, позбавленої доступу до особистої бібліотеки: «Що лишається письменникові, коли війна висмикує його з робочого кабінету, без комп'ютера й хард-диска, і виносить у повітря, в чужу країну, в наскрізне «ніде» між небом і землею, ставлячи на паузу?.. Пам'ять. Мова. Запас нерозказаних історій» [8; с. 65]. В цьому досвідчуванні вона, за Касандрою, критикує те, як тоталітарна пропаганда забезпечує спільноти готовими «словесними блоками» на ознаку незрозумілих суспільних процесів та апелює до лейтмотиву націєтворчої ваги мови й літературного процесу: «Це історичні зміни, тектонічного характеру. Саме такі зміни визначають долі народів, усі інші, для опису яких існують політологи — з революціями й перекроюваннями політичних мап включно, — є похідними од цих, екзистенційних тих, що відбуваються в масовій свідомості. Хоча якраз їх найважче відстежити, соціологія не знає таких механізмів. Єдиним придатним інструментом для їх фіксації й далі лишається література» [8; с. 44].

Розділ «Історія перша — тридцятилітня. Майдан-2014 або Програний бліцкриг» оприявнює огляд радянських стратегій підкорення країни без повномасштабного вторгнення, водночас тут теж залучено до в оповіді особистий досвід Забужко, на це вказує й дисклеймер: «частини історії, котрі прямо пов'язані з біографією авторки, набрано дрібнішим шрифтом, щоб читач, якого цікавить загальна, а не особиста історія, міг їх одразу ж, не затримуючись, пропускати» [8; с. 70]. Забужко аналізує етапи

української історії, коли була порушена «Гоббсова суспільна угода»: від революції на граніті до Майданної зими 2013-2014 рр. Її оповідна техніка тут включає особисте враження й свідчення німоті, діагностоване наслідковою хворобою: «І ось цей самий «увімкнений на оборону» стан ума знов вертався — вже до мене, звиклої за роки незалежної України говорити й писати що думаю і дбати, як слід письменнику у вільній країні, про точність, а ніяк не про безпечність для мене моїх слів залежно від того, чи вподобає їх таємна поліція, — і я вперше зрозуміла, чому в поколінні моїх батьків такою поширеною недугою був рак горла: на інтелектуала свідомість того, що ти володієш насущно важливим для своєї спільноти знанням, котрим, проте, не можеш поділитись публічно, діє деструктивно на суто фізичному рівні, «перекладається тілом, за відчуттями, як розпираючий горло заковтнутий кляп. Із цим «кляпом» я й проходила цілу Майданну зиму 2013-14 року, не в змозі ковтати нічого, крім рідин (супів та рідких каш), і схуднувши на 6 кг без жодної видимої хвороби.⁸⁰ Поміж аналізом колективних стратегій Майдану та тяглості методів кремлівських спецоперацій Забужко робить ще одну особистісну вставку: епізод поїздки з таксистом на «п'ятий чи шостий день по втечі Януковича з причетними...» [8; с. 88-89]. Ця розмова з таксистом маркує стан частини тодішнього громадського суспільства, яке зависло в проміжному стані невідомості.

«Найдовшу подорож» можна схарактеризувати як історичний аналіз в художньому обрамленні — рецепція цього тексту Оксани Стефанівни наближає до сприйняття схвильованої промови. В жанрі лаконічного й поділеного на тематичні блоки есею Забужко розглядає витoki сьогоденної російсько-української війни в перспективі трьохсотлітньої боротьби за незалежність й водночас тридцятилітній тяглості викликів вже здобутої незалежності, поєднуючи цю рефлексію із власними споминами й історією осягнення цієї «неперервної, масової і всепроникної війни, яку російська

держава, байдуже під яким іменем виступаючи, послідовно провадить проти цивілізованого світу» [8; с. 56].

3.2 Українські голоси проєкту «The Reckoning Project»: на перетині репортажу та есеїстики

Прикметним зразком літературних матеріалів, що жанрово перемишують документальну есеїстику із художньою репортажистикою, є видані 2023 року репортажі міжнародного проєкту The Reckoning Project під назвою «Найстрашніші дні мого життя» (або «Проект «Розплата». Свідчить Україна). Укладачка Наталя Гуменюк зазначає що ця збірка постала з відчуття, що «тільки новинної журналістики стало замало» [22; с. 9], — цьому резонують міркування співавтора цієї збірки Пітера Померанцева: «Працюючи з медіа, ми не мислимо короткотерміново й реактивно. Наша мета — не лише кліки й поширення. За планом, наші історії публікуватимуть і через багато місяців після того, як відбулись описані в них події. Так важливість і актуальність цих історій, їхнє розуміння суспільством вийдуть за межі світу новин» [22; с. 242].

Ця збірка увиразнює роль кризової журналістики, що завдяки художньому елементу може єднати суспільний дискурс, особистісно проблематизуючи його у вимірі контраверсійних тем: не лише подавати перевірені факти, але й оповідати історії, що за цими документованими свідченнями криються. Для повноти подієвої реконструкції методологія цієї збірки поєднує документування учинених Росією воєнних злочинів з глибинним інтерв'ю очевидців, однак крім правоохоронного і медійного дискурсів, ця збірка породжує ще й дискурс наративний — це не лише історичний документ, що вказує на злочин, а й джерело надії на справедливість, адже тексти, які подають досвідчуваний сюжет, на рівні рецепції мають потенціал до породження умов для проговорення й

висвітлення інших історій поточного історичного періоду. Прикметним є текст Віри Куріко-Агієнко «Чернігів. Третє березня»: перший розділ цього тексту називається «Люди». На початку, немов перелік дійових персонажів, зазначено імена реальних осіб, які постраждали внаслідок російського авіабомбардування Чернігова. Тут авторка короткими реченнями описує реакцію людей на перші хвилини після прильоту: «Коли доцентка кафедри іноземних мов Надія Грицик підійшла до будинку, половини квартири її свекрів на третьому поверсі не було, а у вцілілій кухні горіло світло. Шанс, що вони могли напередодні вийти, малів. Вдова ліквідатора аварії на ЧАЕС Галина Пісня читала книжку. Вона не чула ані вибуху, ані дзенькоту скла, ані цегли, яка обвалилася на неї» [22; с. 41]. Завдяки залученій імагінативності способу оповіді вдається досягнути високого ступеня імерсивного ефекту: читач уявляє не лише фактичність події, а її досвідчуване зсередини наповнення. В подальших розділах «До удару», «Авіаудар» і «Життя» оповідь ведеться з перспективи зазначених персонажів: психологині Марини, доцентки Надії Грицик, вдови ліквідатора аварії на ЧАЕС Галини, різнороба Дениса, домогосподині Олі, ветеринара В'ячеслава Шакуна. Усі вони свідчили влучанню російських снарядів у власні або сусідні домівки. Серед усього цього проступають деталі повсякдення: фобія сніговиків в онука психологині Марини, аптечні черги, буденні перемовляння місцяч. Для розкриття глибини персонажів наголошується на любові до театру батьків доцентки Надії Грицик, авторка посилає на спомини пенсіонерки Галини про власне дитинство, проведене в дитячому будинку. Короткі діалоги зведено до уривчастих фраз: «О, стій», «Виходьте», «Тікайте». Особливість оповідання з ракурсу Марини в тому, що залучається й ретроспективний досвід — евакуації в часи ліквідації аварії на ЧАЕС. Таким чином, травматичні спомини й флешбеки нашаровуються, а герої набувають багатовимірності, тоді як абсурдно важливі деталі набувають персонального значення в описі свідчення

бомбардуванню, підкреслюючи крихкість старанно вибіруваного світопорядку: улюблені босоніжки, бабусина швейна машинка, власноруч майстровані дітям іграшки — всі ці деталі реалій життя губляться в описах подальшої деструкції інтер'єрів та життів. В цій історії Віри домінують синонімічні плетива довкола означника «руйнації» («розбиті», «засипані», «потрощені») та «ураженості» («оглушені», «закривавлені»). «Заблокованість» та «посіченість» поєднується з описами акустичного впливу шуму авіації на емоційний стан людей. В прикінцевому розділі «Життя» описано після бомбардування: шок і травма перетинаються окремими чіткими образами тієї таки швейної машинки, яку викопали неушкодженою з «кімнати, де не уціліло нічого» або садіння гарбузів серед невідомості. Тут голос нараторки й сама авторська інстанція максимально занурені в оповідь, але водночас розвиток і промовляння делегуються й особам, про які ідеться, повсякчас зливаючись із ними. Дещо ж інша наративна стратегія прикметна в тексті іншої авторки цієї збірки Ангеліни Карякіної — «Маріуполь. пологовий. Ніби вся планета вибухнула». Її оповідь пройнята голосом, що промовляє з чітко осібною позицією й авторського я, що перебуває водночас у безпосередньому свідченні досвідам з деокупованої Київської області. Текст починається описом її власного будинку, в якому мародерили окупанти: серед слідів від куль та привнесеного гармидеру «На підлозі лежить книжка. Перша сторінка розрізана навпіл. Це мій примірник Ханни Арендт “Айхман в Єрусалимі. Розповідь про банальність зла”. Імовірно, хтось вирішив перевірити на ній гостроту свого ножа. Символічно, що з усіх книжок у будинку під руку потрапила саме ця» [22; с. 115]. Подальше документування історії авіабомбардування пологового будинку в Маріуполі перетинається з особистим досвідом вагітності авторки: фіксуючи трагічний досвід Івана Калініна, який втратив у пологовому свою дружину та дитину, свідчення директорки цієї лікарні Людмили Михайленко поєднується із

персональними рефлексіями авторки. Передостанній розділ її тексту має назву «Маріуполь — це особисте», манера оповіді також набуває усе більш особистісно залученої форми: Ангеліна Карякіна описує власні сумніви у роботі репортеркою в той життєвий період, складнощі «спускатися і бігти в бомбосховище з величезним животом» [22; с. 121], вписує у свій репортаж нагадує про те, як важливо зберігати надію і вдячність, згадує особисту історію переїзду й звання до Маріуполя за декілька років до повномасштабного вторгнення. Прикінцеві розділи поєднують рефлексію про межі застосованості міжнародного права для відновлення справедливості, констатація фактів повертає до особистого досвіду авторки, де опис звуку сирен перетинається із програванням українських колискових для новонародженої дитини. Так, ця збірка показує, яким чином есеїстична журналістика набуває форми читацького залучення, персоналізованого оповідання історії, яка вписується в документування досвідчуваної авторами історичної дійсності.

3.3 Синтез досвідченого і рефлексивного в есеїстиці Мирослава Лаюка

Над письменницькою обробкою досвідчення безпосередньо фронтової дійсності у період найзапекліших боїв за Бахмут 2023 року працював Мирослав Лаюк. Його книга «Бахмут» є збіркою репортажів та есеїв про побутові реалії російсько-української війни, про досвіди й свідчення, викладені з перспективи українських військових, медиків, рятувальників та жителів прифронтових територій. Поєднуючи особистісну нарацію із документуванням, Мирослав Лаюк охоплює не лише дійсність як таку, а й рефлексує про історію Донеччини, виклики тягlosti української літератури та природу пам'яті й забуття.

Описана експедиція Мирослава Лаюка в Бахмут — місто, яке в українському медійному дискурсі стало символом незламності, а російським нарративом інструменталізувалося у річищі ворожої пропаганди — цікаво опрацьовує подієвий плин часопростору війни: «Бахмут позаду, Бахмут попереду». Місто як топос і справді стає ніби точкою біфуркації пам'яті та надії, точкою, в якій концентрується теперішнє і майбутнє. Епіграфом слугує не лише «Спинися мить...» з «Фауста» Гете, а й рядок з вірша «Пам'яті А. Г.» за Василем Стусом «А ти шукай — червону тінь калини...на чорних водах — тінь її шукай, де жменька нас». Кольоровий код червоного і чорного проходить лейтмотивом емоційного забарвлення досвіду і водночас довколишнього краєвиду.

Мирослав Лаюк зазначає, що нестача переказів та поліфонії рефлексій збільшує ризик нав'язаних ззовні інтерпретацій нашої боротьби від «урівнювачів усіх воєн», і справді роль сучасної української репортажистики можна вбачити, отже, у наданні простір та голосу досвідчуванню дійсного стану речей та поточних подій, оповідаючи світові «справжню історію нашої деколонізаційної війни». Книга складається з двох розділів: «Фіксація» та Коментування — другий більш «класично» есеїстичний, а ось перший відповідає тому, що Лаюк окреслює як «метод фіксації — «фотографування» текстом». Автор наголошує на такі особливості літературного репортажу як жанру, дотичного до журналістики, як вчасність — ідеться про перевищення функціональної можливості жанру фіксувати дійсність, а саме, використовувати фіксоване для подальших осмислень тематизованих подій: «Герої можуть стати не такими вже й хорошими, факти можуть бути завтра вже не фактами, ціле може виявитися частковим. Однак у ситуаціях, де ризикують життям, фіксується те, що пізніше, можливо, дасть відповідь, яка убезпечить від ризику інших» [10; с. 20-21]. Есеїстичні імплікації звернені насамперед до проблематики культурної та родинної пам'яті, а також того, як цю пам'ять

акумулюють території та що залишається від пам'ятування після втрати цих територій. Роль художньої репортажистики Мирослав Лаюк окреслює цілком прозоро вже у першому розділі: «репортажем вдається вхопити те, що виходить хіба у поезії: це емоція, зловлена в долоню, як дике звірення. Його маленьке серце так тріпотить, що просто зараз розірветься. Ти тримаєш його в руках, а потім акуратно кладеш назад у кубло, бо якщо з ним щось станеться, ти собі не пробачиш. Та й процес створення репортажу мені нагадує написання поезії. Вона приходить швидко, фіксуєш її, а якщо не встигаєш — вона просто минає. Це ти і твої герої ось тут і ось тепер, це особливий вітер, який ось липко торкається пальців, а ось — уже й нічого нема» [10; с. 20]. Таке образне, поетизоване розуміння відповідає й стилістиці авторського письма про досвідчувану реальність.

Один з есеїстичних розділів називається «Фіксація», тут Лаюк розкриває раніше наведений епіграф із Фауста, посилаючись на фрейдове розуміння деструктивної фіксації на травматичному досвіді: «Особа втрачає цікавість до сьогодення і майбутнього, зупиняється» [10; с. 164]. Проблема такої надмірної зосередженості на пережитому нещасливому досвіді лунає і в розмовах капеланів у контексті В'єтнамської війни, і в стосунку до успадкованих тривожних звичок і наративів, спричинених Голодомором, і, зрештою, у контексті семантичної прив'язки до топосу міста Бахмут: «Бахмут стає саме тією точкою, до якої окремі люди чи й цілі спільноти будуть повертатися — затримуватися й ціпеніти» [10; с. 164].

Друга частина книги провадить насамперед розгорнуті коментарі в есеїстичному форматі, що тематично почасти звернені до деяких фрагментів, викладених в репортажній частині. Як пише Мирослав Лаюк, «часом [це] емоційні записки, які виникли під час перечитування першої частини» [10; с. 163]. У розділі «Чорні шмарклі пам'яті» з підзаголовком «про руйнування і про те, що лишається, коли все зруйновано», Лаюк рефлексує про доцільність містовідбудови, пригадуючи власне

досвідчування ситуації в деокупованому містечку під Києвом у серпні 2022-го: «Знайдіть мені щось, аби зберегти пам'ять», — казала одна з мешканок Ірпеню, цю цитату Лаюк наводить, увиразнюючи раніше заданий лейтмотив збірки, а саме — проблематику матеріалізації пам'яті та її географічного втілення. «Чи справді з тобою треба носитися, як із кришталевим келихом, пам'яте?» [10; с. 185], — питає Мирослав Лаюк, метафорично уподібнюючи чужі спогади шматочкам попелу, що осідають на слизистій. Про природу пам'ять в кризових контекстах вдається поміркувати на прикладі волонтерської акції з прибирання поруйнованого будинку, власники якого, як описує Лаюк, з реалістичним скепсисом дивляться на можливість відбудови, проте, у цьому есеї йому вдається засвідчити і проемпатувати цій родині, виснувавши, що в принципово нестійких та фактично безживних умовах на регенерацію місць пам'яті в носіїв цієї пам'яті завжди залишатиметься щось подібне до рефлексу: «Ота священна пам'ять, коли в голові вже порожньо, але лишився останній рефлекс: у домі має бути прибрано, навіть якщо дому більше немає» [10; с. 186].

«Сюжетотворчість» досвідчуваної реальності описаних в «Бахмуті» сюжетів вражає, в розділі «Віра» Лаюк прямо це проблематизує, зазначаючи, що «Саме зараз реальність дуже впевнено й вправно перемагає літературу» [10; с. 203], відтак потреба у вигадці поруч з реальністю, правдивість якої настільки абсурдна, парадоксальна чи просто неосяжна людським глуздом, відпадає, бо й самій цій реальності людям повірити стає складніше. Літературознавча дилема про те, чи література наближає, чи таки віддаляє досвід описаного зовнішнього, чи внутрішнього світу, отже, принципово невирішувана, адже як пише Лаюк, «Сила тексту іноді у віддаленні, відвертанні» ефект шоку та загального враження читацької уяви неунікний, однак одна з функцій літературного тексту, таким чином, медіаційна: «Там реальність відрефлексована і вставлена у рамку. Шмат

м'яса обмотано промокальним папером, а потім одягнуто в прозорий целофановий пакет. І читачеві комфортніше дивитися на це м'ясо через пакет, бо воно не смердить і не тече» [10; с. 204].

Крім документованого досвіду, ці есеї включають й рефлексії про історію Бахмута та модуси міської утіленості когнітивних конструктів радянськості — у вигляді пам'ятників, меморіальних дошок та символічно навантаженої архітектури. В розділі «Рими» Лаюк описує «нитки» — шляхи співзвучностей «життя» і «творчості» на прикладі зіставлення біографій Марини Абрамович і Василя Стуса. Лаюк реалізує прицільний огляд історії мистецтва на східній території України, вписуючи цю історію в ширшу парадигму розвитку й мотивів європейського артистичного чуття. Мирославу Лаюку ідеться про безпосереднє «перетворення життя на творчість» [10; с. 221], а наскрізними і формотворчими для культурного життя України ландшафту життєсюжетами залишаються постаті Сковороди, Стуса, Шепітько і тут Лаюк убачає дієвою метафору палімпсесту: «того, що не зітреш, що проступало і проступатиме» [10; с. 231].

3.4 Марічка Паплаускайте: досвідчуване в русі — есеїстика про залізницю

Нашарування досвідів та історій можна спостерегти й в збірці історій української письменниці Марічки Паплаускайте «Потяг прибуває за розкладом. Історії людей і залізниці». У фокусі книги — початок повномасштабного вторгнення, «історії про залізницю та її людей», а саме: обстріл вокзалів, та залізничних шляхів, спогади пасажирів, провідниць, начальників поїздів та станцій, чергових вокзалів, касирки, прибиральниць й машиністів, менеджерів та управлінців. Підхід авторки особистісний: вона оповідає про знайому з дитинства близькість залізниці, досвід

зростання в мікрорайоні залізничників поряд з вокзалом «Запоріжжя-2», переказує родинні байки про товарні потяги, описує свої подорожі залізницею, підкреслюючи властиве відчуття спільності та зорієнтованості на турботу, а також відповідні зміни, яких вдалося досягти задля комфорту та безпеки пасажирів.

У виписуванні авторкою власного досвідчування утворений наратив передбачає системність: «Історія Укрзалізниці, як вдало пояснив один із моїх співрозмовників, немає конкретних героїв, які витягли на собі евакуацію чи щось інше, це — історія про ланцюжкову мережу: якщо хтось випадає, на його місце стає інший. Немає конкретного хлопця, який краще за решту відбудовує мости, чи провідниці, яка ліпше за інших супроводжує пасажирів. Вони роблять це разом і загальний успіх — заслуга кожного» [11; с. 14]. Водночас такий підхід не схиляє до уніфікації окресленого багатоголосся досвідів та позицій, а також передбачає рефлексивне розкриття тем, безпосередньо дотичних до основної: історії розвитку залізниці від незалежності, екскурс в історію черкаського Холодного Яру, історії евакуаційних рейсів.

Описуючи обстріл Херсонського вокзалу, авторка вдається до акцентованих образів та деталей, що символічно підкреслюють вразливість та трепет від хиткого відчуття нормальності: кошеня, гуркіт скла, радість наявності запасів води в укритті, авторка описує як кіт завмирає від переляку в її руках, завважує що й сама не дихає, атмосфера заціпеніння прорізається фрагментованими репліками. Засвідчені авторкою діалоги та людські ітерації виявляються насамперед через короткі репліки: «Що там?», «I'm fine, I'm fine», «Це вихід. Зараз прилетить», «Пильнуй її», «Що з вагонами?».

Деякі репортажі починаються дуже образно, завдяки поєднанню емотивного та імагінативного, створюючи ефект занурення: «Гілки січуть обличчя, серце гукає у скронях, очі шукають здобич. Утікачі мають бути

десь поряд — далі дорога впирається в колію та покинуті промислові будівлі, тож це глухий кут. Крізь голі куці переслідувачі добре бачать, що попереду, але й самі на видноті. Рухаються швидко, проте обережно. Помилка на цьому полюванні може коштувати життя. Під ногами тріщить торішне листя й залишки талого снігу» [11; с. 25]. Переслідування російського диверсанта також супроводжується яскраво залученим описом довколишньої атмосфери, що корелювала із тілесною напругою: «Під ногами тріскотіло торішне листя, гілки боляче вдаряли в обличчя, серце калатало. Там, де закінчуються хащі, відкривається широка сіра пустка, обмежена з одного боку колією, з іншого — занедбаними складами» [11; с. 26].

Оповідь про улаштування залізниці переходить у рефлексію, де важать деталі персоналізованих історій та почувань: як дружина голови правління пекла сорок порцій сирників для колег чоловіка, як усвідомлення того, що «Росія таки наважилася» напасти на Україну пронизує свідомість холодним фактом як «холодна вода стікала обличчям» [11; с. 28].

Інший розділ цілком фокусується на авторчиних враженнях від евакуації та особливостях улаштування роботи евакуаційних потягів: «Кожен крок — зусилля. Щойно заскакую, водій гасить світло в салоні й рушає. Хочеться присісти, але місьць не дістатися — люди в паніці заставили проходи речами. Я сідаю просто на брудну підлогу й лише тепер реву» [11; с. 264]. Обіруч із власним голосом, транслуються й голоси очевидців: «Нехай усе це закінчиться. Нехай усе закінчиться», — повторювала подумки сорокарічна киянка Інга Бартуліс (прізвище героїні змінено на її прохання). Так повторюють молитву. Вона дивилася на обрій, що розливався червоною загравою артилерії, і ціпеніла від кожного нового вибуху» [11; с. 63]. В своєму есеїстичному репортажі Марічка Паплаускайте проблематизує Укрзалізницю як феномен, утворований солідарністю

громадянських зусиль, водночас дозволяючи викрити панораму досвідчуваного етапу історії.

Висновки до розділу III

Отже, в українській есеїстиці, створюваній упродовж періоду від початку повномасштабного російського вторгнення і до сьогодні, модальності історичного досвідчування властива низка прикметних патернів: автори і авторки, чиї роботи оглянуті в цьому розділі, вдаються до наративних стратегій, що передбачають виказування особистісного досвіду, підсвічуючи таким чином нагальні проблеми й контраверсії, з якими стикається українське суспільство. Роль літератури багатьма з них усвідомлюється візіонерською: передбачування майбутньої загрози повномасштабної російської воєнної агресії відтак позиціюється як сукупність часткових досвідів та свідчень, актуальних ще до 2022 року. Тоді як безпосередньо воєнні події в оглянутій есеїстиці досвідчуються з прикметним суголосям іншим оптикам і досвідам свідчень, що дозволяють методологічно зблизити есеїстичний жанр із репортажним.

ВИСНОВКИ

У цьому дослідженні, присвяченому проблематиці історичного досвідчування в сучасній українській есеїстиці було здійснено огляд дібраних есеїв, написаних упродовж періоду здобуття Україною незалежності й до сьогодні. Есей розглянуто як гібридну жанрову форму літературного письма, що уможливорює фіксацію досвідчування історичних подій — це передбачає сам процес оформлення засвідченої події у спогад та супутнє рефлексивне оцінювання отриманого на цьому ґрунті враження та знання. На відміну від традиційного документально історичного або аналітичного письма, завдяки своїй принциповій відкритості, фрагментарності, особистісній інтонації есей уможливорює фіксацію не лише змістовної складової описуваної події, а й способу її переживання, залучаючи афективну структуру досвіду — такий вимір есеїстики як форми буттєвої ангажованості в історичну дійсність дозволяє викрити (нео)феноменологічний підхід. Таке жанрово інтегральне явище як есеїстика передбачає наявність у письменницькій діяльності двох головних інтенцій: зафіксувати зняток поточного стану речей досвідчуваної дійсності й водночас самих когнітивних та імаґинативних моделей, властивому автору в поточну мить написання цього есеїстичного твору. Зі згаданою жанровою моделлю нової журналістики, есеїстику об'єднує властива сугестивність, образність та особистісність до підходу нарації, а розбіжність полягає у фокусуванні есеїстики саме на особистих авторських міркуваннях та асоціаціях, що утворюють концептуальний вимір його або її світобачення.

Отже, есеїстика, що фокусується на історичному досвідчуванні імпліцитно посилається на власну рефлексивну природу, уможливаючи текстуальне викриття властивих авторові патернів мислення поруч з осмисленням певного соціокультурного явища.

Функціональні особливості процесів досвідчування в українській есеїстиці зазначеного періоду відтак залучають низку тематичних домінант та суголосних оповідних патернів. Серед зазначених особливостей в есеїстиці періоду від 1990-х рр. до 2022 року (на матеріалі оглянутих есеїв Миколи Рябчука, Оксани Забужко, Тараса Прохаська, Юрія Андруховича, Станіслава Асєєва й Павла Казаріна) слід говорити про тенденцію до проблематизації проблематики пам'яті в стосунку до персональних життєнаративів: осмислення історичного досвіду та національної ідентичності в контексті локально-регіонального контексту, обумовленого походженням і/або проживанням в певній частині України; також прикметною є тенденція до зостановлення над політичними, етичними та історичними викликами актуальної на той період проблематики дихотомії розвитку української державності між європейським та проросійським векторами; ще однією засадничою темою, що вбудовується в есеїстичну критику історико-суспільного дискурсу стає проблема прихованих рівнів роботи російських пропагандистських наративів з індивідуальним і колективним в українському суспільстві, а також осмислення відчуження і депресивності повсякдення в окупованих Росією населених пунктах України. Новий модус національного буття — здобуття незалежності — обумовив унікальне становище авторських когніцій та ціннісних моделей, що були перейняті рефлексіями про радянське минуле, впливи російського імперіалізму та водночас про подеколи бентежні й тривожні візії невизначеного майбутнього. При цьому, наративним стратегіям в оглянутій есеїстиці властива не/свідома авторська настанова на особистісну одвертість, забезпечувану вдаванням до розкриття автобіографічних моментів та чинників, формотворчих для усвідомлення авторами поточного стану історичної дійсності.

В українській есеїстиці, написаній після повномасштабного російського вторгнення в Україну у 2022 році, можна спостерегти переважну інтенцію до опірності ворожим наративам у вигляді критичної й документальної рефлексії, забезпечуючи суспільнозначущу літературну форму осмислення кризового досвіду війни та травми. В оповідних стратегіях, властивих есеїстиці Оксани Забужко наголошено структуротворчою є глибока авторефлексивна та автобіографічна залученість авторки в описуванні модальності досвідчуваних подій та в провадженні історико-політичної критики, а в есеїстиці Мирослава Лаюка, Марічки Паплаускайте та в есеях міжжанрової збірки репортажів «The Reckoning Project» — прикметний синтез авторської оптики з надаванням простору досвідам свідчень інших очевидців. Таким чином, ці тексти увиразнюють можливість жанрового синтезу репортажистики та есеїстики в контекстах кризових тематик та сюжетів, набуваючи значення персоналізованої оповіді осердя спостережуваних і документованих подій та явищ історичної дійсності українського сьогодення. Сюжетна складова есеїстики простежується на рівні ідей, які концентровано відповідають концептам спротиву, витривалості, незламності тощо. Водночас відсутність цілковитої настанови есеїстики на фікційність зумовлює високий ступінь виображення самої авторської інстанції.

Отже, досліджений аспект досвідчування в сучасній українській есеїстиці постає водночас крізь етичні, імагінативні та рефлексивні виміри епістемічного акту, що в тяглоті українського літературного процесу уможлиблює включення описуваних модальностей присутності суб'єкта в історії. Описане досвідчування, презентуючись у формі есею, передбачає рівночасну фіксацію документованого факту певного досвіду, і способу мовлення про цей досвід. Так, унаочнена здатність есею фіксувати не лише те, що відбулося, а й як це відчувалося зумовлює його жанрову унікальність

у сучасних практиках літературного процесу, які передбачають увагу авторів до пам'ятування та авторефлексії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрухович Ю. Країна Мрій / Ю. Андрухович // Диявол ховається в сирі [Електронний ресурс]. — Київ: Критика, 2006. — Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000019026>. Дата доступу: 06.06.2025
2. Асеев С. В ізоляції / С.Асеев. — Київ: Люта справа, 2018. — 208 с.
3. Балаклицький М. А. Есе як художньо-публіцистичний жанр: методичні матеріали для студентів зі спеціальності «Журналістика» / М. А. Балаклицький. — Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. — 74 с.
4. Гром'як Р. До вивчення джерел розвитку літературних видів і жанрів. Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства / Р. Гром'як. — Тернопіль: Лілея, 1997. — С. 42 — 45.
5. Гундорова Т. Посттоталітарна пам'ять і театр «розрадяннення людини» Ю. Шевельова / Т. Гундорова // Ідентичність і пам'ять у пострадянській Україні. — Київ: Дух і Літера, 2009. — С.173—185.
6. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х / О. Забужко. — Київ: Факт, 2001. — 336 с.
7. Забужко О. І знов я влізаю в танк / О. Забужко. — Київ: Комора, 2016. — 320 с.
8. Забужко О. Найдовша подорож. Есеї / О. Забужко. — Київ: Комора, 2022. — 203 с.
9. Казарін П. Дикий Захід Східної Європи / П. Казарін. — Харків: Віват, 2022. — 352 с.
10. Лаюк М. Бахмут / М. Лаюк; передм. Б. Логвиненка; фотогр. Д. Павлова. — Київ: Українер, 2024. — 255 с.
11. Паплаускайте М. Потяг прибуває за розкладом. Історії людей і залізниці / М. Паплаускайте. — 2-ге вид. — Київ: Лабораторія, 2024. — 272 с.
12. Прохасько Т. FM Галичина / Т.Прохасько. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. — 160 с.

13. Прохасько Т. Так, але... / Т. Прохасько. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. — 144 с.
14. Прохасько Т. Тарас Прохасько: «Есеїстика — це перетворення себе на лабораторію дослідження власної свідомості» [Електронний ресурс] / Т. Прохасько. — Київ: Києво-Могилянська бізнес-школа, 2019. — Режим доступу: <https://kmbs.ua/ua/news/taras-prokhasko-pro-esey>. — Дата доступу: 07.06.2025.
15. Рябчук М. Лексикон націоналіста та інші есеї / М. Рябчук. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. — 336 с.
16. Стех М. Р. Есеїстика у пошуках джерел / М. Р. Стех. — Київ: Видавничий дім «Пенмен», 2016. — 744 с.
17. Шевельов Ю. Кінець однієї легенди: есеї та статті / Ю. Шевельов; упоряд. і передм. Є.Стасіневича. — Київ: Віхола, 2024. — 224 с. — (Серія «Недочитані тексти»).
18. Шевченко Т. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ — початку ХХІ ст.: монографія / Т. Шевченко. — Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. — 584 с.
19. Література. Теорія. Методологія / упор. і наук. ред. Д. Уліцької. — Київ: ВД Києво-Могилянська академія, 2006. — 543 с.
20. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — Київ: ВЦ «Академія», 2007. — 749 с.
21. Спіймати невловиме. Путівник світом есеїстики / упор. О. Грудка. — Київ: Дух і Літера, 2024. — 272 с.
22. «Найстрашніші дні мого життя». Репортажі The Reckoning Project / упор. Н. Гуменюк. — Львів: Човен, 2023. — 256 с.
23. Adorno T. W. Notes to Literature. Vol. 1 / T.W.Adorno; translated by Shierry Weber Nicholsen. — New York: Columbia University Press, 1991. — 284 p.
24. Aldoux H. Collected Essays / H.Aldoux. — New York: Bantam Books, 1960. — 349 p.

25. Cassirer E. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture* / E.Cassirer. — New Haven: Yale University Press, 1944. — 237 p.
26. Fluck, W. *The Role of the Reader and the Changing Functions of Literature: Reception Aesthetics, Literary Anthropology, Funktionsgeschichte* // *European Journal of English Studies*. — 2002. — Vol.6, No.3. — P.253—271.
27. Husserl E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch* / E. Husserl. — Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952. — S.153—154.
28. Ingarden R. *Das literarische Kunstwerk* / R. Ingarden. — Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1965. — S.263—264.
29. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* / W. Iser. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. — 224 p.
30. Kenneth B. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* / B. Kenneth. — 3rd ed. — Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1973. — 463 p.
31. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* / G. Lakoff. — Chicago: University of Chicago Press, 1987. — 614 p.
32. Lamb C. *The Essays of Elia and the Last Essays of Elia* / C. Lamb. — London: J. M. Dent & Sons, 1894. — 94 p.
33. Langer S. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* / S. Langer. — New York: Charles Scribner's Sons, 1953. — 431 p.
34. Poulet G. *Phenomenology of Reading* / G.Poulet // *New Literary History*. — 1969. — Vol.1, No.1. — P.53—68.
35. Schmitz H. *New Phenomenology: A Brief Introduction* / H.Schmitz. — Milan: Mimesis International, 2019. — 178 p.
36. Stead W. T. *The Future of Journalism* / W.T.Stead // *The Contemporary Review*. — 1886. — Vol.50. — P. 663—679.