



ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.03.03-18>
УДК 821.161.2-14.09:82-343"652"

Ірина БОРИСЮК, кандидат філологічних наук, доцент
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
вул. Г. Сковороди, 2, м. Київ, 04655
e-mail: i.borysiuk@ukma.edu.ua
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9812-7178>

(НЕ) ОЗИРАТИСЯ: МІФОЛОГІЧНІ ПОСТАТІ ОРФЕЯ, ЕНЕЯ, ПЕРСЕФОНИ В ПОЕЗІЇ КАТЕРИНИ КАЛИТКО

Статтю присвячено аналізу наскрізного міфу у двох останніх збірках поетки, що розкривається через історії трьох персонажів античної міфології — Орфея, Персефони й Енея. Орфічний міф у ліриці Калитко зазнає докорінної трансформації, адже Орфей-жінка Катерини Калитко озирається і в такий спосіб долає смерть через пам'ять і слово, на відміну від Орфея античного міфу, якому смерть завдає поразки. Натомість міф про Енея цілком корелює з античним як оповідь про спрямованість у майбутнє. Суб'єктність Персефони зближує її з Орфеєм, проте належність до царства смерті дає підстави ототожнити її з Еврідікою. (Не)озирання назад — це фігура симетрії, що закріплює міфологічний наратив сходження до царства мертвих: Персефона, яка повертається, Еней, який не озирається, і Орфей, що озирається повсякчас.

Ключові слова: міф, українська література, сучасна українська поезія, пам'ять, мова, античні алюзії, смерть, орфічний міф.

Наскрізність певної символіки, топосів і сюжетів у ліриці Катерини Калитко, особливо у двох її останніх збірках — «Орден мовчальниць» (2021) і «Люди з дієсловами» (2022), спонукає до пошуків стрижневого наративу, що його можна означити як авторський міф. У цьому сенсі

Цитування: *Борисюк І.* (Не) озирається: міфологічні постаті Орфея, Енея, Персефони в поезії Катерини Калитко // Слово і Час. 2024. № 3 (735). С. 3—18. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.03.03-18>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

центральный сюжет сходження до царства мертвих розкривається через історії трьох персонажів античної міфології — Орфея, Персефони й Енея. Варто зазначити, що маємо справу не просто з дублюванням чи варіаціями центрального міфу, а зі взаємопов'язаністю цих персонажів, що зустрічаються і взаємодіють у площині сюжету про пам'ять і втрату. Саме тому, як буде показано нижче, є підстави трактувати Персефону через подвійність її ролі й імені — як Персефону-Еврідіку, а Орфея і Енея сприймати з огляду на ключову властивість міфу — утворювати структуру з опозицій і кореляцій.

Катерина Калитко — поетка і прозаїкня, перекладачка з боснійської, організаторка літературних фестивалів, лауреатка численних літературних премій, зокрема Національної премії України імені Тараса Шевченка (2023) за збірку «Орден мовчальниць». Три її останні збірки, серед яких «Ніхто нас тут не знає, і ми — нікого» (2019), «Орден мовчальниць» (2021) і «Люди з дієсловами» (2022), засвідчують зміну тенденції в сучасній українській поезії, що полягає в настанові на послаблення метафоричності, поворот до буквальності, наративність, орієнтацію на комунікативність мови. На тематичному рівні ці три збірки передусім звертаються до осмислення війни в дуже широкому сенсі, що включає досвід військових, переселенців, мешканців на окупованих територіях. Водночас є підстави розглядати збірки «Орден мовчальниць» (2021) і «Люди з дієсловами» (2022) у рамках структурної цілісності на рівні не тільки окремих мотивів чи сюжетів, що осмислюють досвід боротьби, пам'яті, втрати, а й глибинних структур, що працюють як авторський міф.

У цій статті я спробую дослідити два сюжети з античної літератури, що відіграють визначальну роль у двох проаналізованих тут збірках Катерини Калитко. Перший сюжет об'єднує Орфея і Еврідіку, а саме сходження співця до підземного царства за померлою коханою. Крім того, торкатимусь іншого складника античного орфічного міфу, що стосується Орфея-поета і Орфея-мага. Другий сюжет пов'язаний із постаттю Енея, а саме тим епізодом, де герой поеми озирається на своє зруйноване місто. Я розглядатиму ці два сюжети не одночасно, а послідовно, оскільки в поезії Калитко вони теж не об'єднані в цілісний наратив, проте наприкінці покажу, як ці два сюжети резонують у глибинний спосіб через топос (не)озирання і стають підґрунтям для авторського міфу. Варто підкреслити, що ці міфологічні сюжети реалізуються не так через пряме відсилання на рівні імен, топосів чи подій, як через наскрізність наративу про пам'ять, втрату, смерть і слово. Саме тому в поезії Калитко на структурному рівні, наприклад, із постаттю Орфея співвідноситься ще й постать відьми або постаті жінок із «Жіночої половини» («Орден мовчальниць»). Міф у цьому сенсі є тим глибинним наративом, що формує сенси й окреслює структуру, починаючи від рівня окремого вірша, циклу чи збірки і завершуючи творчістю поета загалом як сукупністю текстів, що дає змогу простежити розвиток і трансформацію певних мотивів. Міф, якщо посилається на Леві-Стросову метафору партитури, є вертикаль-

ним зрізом тексту, що лежить під поверхнею лінійного горизонтального прочитання на рівні сюжету. Саме тому дослідження спирається на поліметодологічне підґрунтя, що включає теорію інтертекстуальності, міфокритику та структуралістську методологію.

Орфей — матрична постать для європейської культури; до прикладу, різні аспекти міфу про Орфея стали підґрунтям для осмислення літературних, мистецьких і філософських пошуків ХХ ст. в монографіях Ігаба Гассана (1982) і Каї Сільверман (2009). Інтерес до орфічного міфу в українській літературі актуалізується у зв'язку з модерними пошуками зламу століть [7] і спалахує в українській сучасній поезії [6] та есеїстиці [1; 3]. Як зазначає Джон Блок Фрідман, міф та його подальші перепрочитання являють нам Орфея в багатьох іпостасях: Орфей знайомить людство із цивілізуючою силою мистецтв; він релігійний філософ, ворог щойно посталою християнства і одночасно модель для зображень Давида і Христа; образ людської душі в її прагненні досконалості; герой-лицар романтичних сюжетів; творець узгодженості між чотирма ворожими елементами і вірний коханець [10, 2]. Проте Орфей-коханець для грецької традиції значно менш впливовий, ніж Орфей-співець [12, 4]; греки не були зацікавлені в любовній історії Орфея і Еврідіки — вона вийшла на передній план лише в Олександрійську епоху (330—200 рр. до н. е.), а згодом її успадкували римляни [12, 15]. На думку Еммета Роббінса, Орфей-коханець — це фольклорний персонаж: мотив коханця, що долає силу п'їтьми в намаганні визволити свою любов, досить поширений; заборона озиратися чи говорити з коханою мусить бути дотримана, якщо він хоче досягти успіху. Натомість Орфей-музикант — постать легендарна, оскільки легенда ближча до історії, ніж міф або фольклор; історія співця, чий дар приборкує дику природу, є не чим іншим, як оповіддю про переваги цивілізації і мистецтва [12, 3]. Не варто забувати, що Орфей пов'язаний також із міфом про подорож за золотим руном, який дослідники вважають найдавнішим і найважливішим серед усіх грецьких міфів; це, по суті, оповідь про подорожі між світами шамана, чия найважливіша риса — здатність повертати душі із царства мертвих [12, 7]. Як Язон, так і Орфей постає саме таким психопомпом, а Кастор і Поллукс, що теж є частиною команди «Арго», символізують полярності життя і смерті, посейбічного і потойбічного світів [12, 8]. Власне, і голова Орфея, що плине у водах Гебра і співає свою пісню, також відсилає до шаманських практик, коли після смерті голова шамана магічним чином продовжувала свої пророцтва [12, 15].

Калитко бере за основу епізод сходження Орфея до підземного царства за померлою Еврідікою, фокусуючись на ключових для її поезії концептах пам'яті і слова. Поетка трансформує важливий для української літератури орфічний міф, що посідає помітне місце у творчості Мирослава Лаюка, Юлії Стахівської та особливо Юрія Андруховича. Останній в есеї «Орфей хронічний» [1] не тільки оголює орфічну природу своїх персонажів (Самійла Немирича, Юрка Немирича, Карла Йозефа Цумбрунна, Отто фон Ф., Стаса Перфецького), а й концептуалізує

орфічний міф як пов'язаний зі смертю і словом (обезголовене тіло Гії Гонгадзе вподібнюється до розтерзаного тіла Орфея в цілеспрямованому акті наративізації реальності, її осмислення в матрицях літератури). Як зазначає Чарльз Сігал, міф про Орфея символізує поразку мистецтва перед остаточною необхідністю — смертю. І якщо акцентувати на поразці поета, то міф виражає радше непримиренність реальності перед пластичністю мови: Орфееві «риторика і музика», що постають як символи людської культури, є тим, що смерть повертає в царину природи [13, 3]. Дослідник також звертає увагу на амбівалентність стосунків між життям і мистецтвом, закладену в Орфеевому міфі. Зокрема, поет може розглядати власне мовлення як засіб ідентифікації або емпатичної участі у процесах боротьби життя і смерті або ставати на позицію привілейованого медіума, що розглядає цю боротьбу здалеку. З одного боку, поет є страдником, чия пісня, власне, засвідчує його буквально і символічне залучення у процеси втрати, смерті і відновлення природи. З другого, — поет ідентифікує себе з імперсональними законами природи; його пісня вічна, вона відображає позачасові образи світу більше, ніж його власне емоційне життя [13, 7]. В цьому сенсі варто згадати, що існує два варіанти міфу — де Орфей триумфує, повернувши Еврідіку із царства смерті, і де він зазнає поразки. На думку Ч. Сігала, подвійний аспект Орфеевої влади кореспондує з подвійним аспектом мови, що може бути одночасно засобом живої взаємодії зі світом, але також екраном між нами і світом, що радше викривляє, а не фокусує або пояснює реальність. Тож міф коливається між силою форми, що породжує інтенсивні пристрасті, і силою пристрасті, що поглинає форму. І якщо успіх Орфея відображає силу мови, що долає обмеження й перетинає кордони між протилежними царинами існування (матерії і свідомості і, нарешті, життя і смерті), то його поразка відбиває неможливість мови мистецтва позбутися суб'єктивності митця, сягнути поза емоції і підкоритися законам об'єктивної реальності: ідеться про обмеження, що їх окреслюють боги підземного світу як умову повернення Еврідіки [13, 8]. На зв'язок натури, культури і смерті в Орфеевому міфі звертає увагу й Ігаб Гассан. На його думку, співоче тіло Орфея містить суперечність між цілісністю природи і множинними голосами свідомості і Орфеева пісня це намагається подолати [11, 6].

Я гадаю, що міф про Орфея можна розглядати і як такий, що акцентує напругу між пам'ятанням і оповіддю, а радше — між достовірністю слова і його переконливістю, буквальністю і метафорою. Сила Орфеевого слова перемагає саму смерть, але поет не здатний опиратися спокусі, що міститься в ілюзії достовірності спогаду. Озиратися в цьому сенсі — значить пам'ятати, спиратися на візію реальності, що міститься в пам'яті, бути точним у відтворенні минулого. Озираючись, Орфей відтворює, фотографує минуле, покладаючись на буквальність зафіксованої у спогадах реальності, і так утрачає Еврідіку. Хоча насправді міф не про повторну втрату коханої, а про втрату голосу. Орфей покладається на точність копії, на деталізованість *відтворення*, але Еврідіка із царства мертвих за-

лишається тільки блідою тінню, подобою *оригіналу*. Орфей перебуває в полоні ілюзії про можливість повернення в минуле: у глибшому сенсі це ілюзія щодо зворотності часу, зокрема неостаточності смерті, можливості її скасування. Орфей прагне керувати часом і в такий спосіб скасувати смерть, і в цьому він подібний до іншої важливої постаті в ліриці Калитко — відьми, адже однією з важливих магічних умінь відьми є саме влада над часом (пор. численні сюжети про перетворення старої відьми на молоду дівчину). Проте міф про Орфея переважно скептичний щодо можливості повернення в минуле, влади над часом, влади над смертю. В цьому сенсі слід згадати Платонів «Бенкет», де один із промовців, Федр, протиставляє Альцесті, що мала сміливість померти за Адмета, Орфея, який повернувся з Аїду, не виконавши своєї місії [12, 17]. Адже підземні боги не повернули Орфеєві дружину, а показали йому фантом [12, 17]. Що цікаво, Ч. Сігал, аналізуючи платонівську версію Орфеєвого міфу, виводить залежність між Орфеєвою поразкою і непереконливістю його слова: Орфеїв ерос виявляється таким само ілюзорним, як і його логос [13, 17]. Привид, що його боги показують Орфеєві, відображає неадекватність поезії і риторики в репрезентації реальності [13, 17].

І якщо друга частина міфу — про поразку поета, то перша — про його перемогу. Адже саме спів Орфея — чиста сила метафори, що дає змогу подолати тягар пам'яті; творення, а не відтворення є тим, що перемагає смерть. Розчудений співом Орфея, Харон дозволяє йому перетнути річку, а вражений Аїд погоджується відпустити Еврідіку із царства мертвих. Міф про Орфея свідчить, що справжня поезія має до діла з картографуванням простору смерті, із зануренням у небачене, з відстороненням від занадто людського. Спираючись на милиці пам'яті, Орфей стає відтворювачем, а не творцем.

Наскрізна ідея античного міфу — трагедія неможливості безсмертя. Як зазначає Еммет Роббінс, грецька міфологія містить не так багато сюжетів про перетин межі між мертвими і живими, на відміну від, наприклад, месопотамського «Епосу про Гільгамеша»; олімпійська релігія загалом ворожа до будь-яких спроб людини подолати смерть, оскільки в її основі лежить пряме й недвозначне прийняття людської скінченності [12, 8—9]. Олімпійська релігія завойовників, будучи продуктом патріархального суспільства, витіснила й підпорядкувала більш ранню егейську релігію, що мала в основі постать Богині-матері, яка щедро поділяє безсмертя зі своїми вірними. Натомість небесні боги індоєвропейців надто ревниво ставилися до безсмертя й вимагали, аби людина усвідомлювала свої межі, які визначались посябічним життям, тож людині було заборонено шукати знання потойбіч [12, 9].

Проте, зачаровані Орфеєвим співом, боги ладні поступитися людині. Але Персефона налаштована зберегти непроникною межу між смертними людьми і безсмертними богами; наполягаючи на виконанні умови не озирається, вона враховує ключовий чинник — людську природу: мислення аналогіями, усвідомлення людиною свого існування в часі, зв'язок пам'яті й ідентичності. Пам'ять немислима без урахування

ідеї скінченності людського життя, бо вона один зі способів, яким людина відвойовує собі безсмертя. Покладаючись на пам'ять, Орфей утрачає Еврідіку, утрачає можливість бути безсмертним, як боги. Бо він нехтує інший шлях, про який теж мовиться в міфі, — це слово, що творить світи *ex nihilo*. Якщо розуміти міф про Орфея та Еврідіку як міф про мистецтво, то це буде різниця між міметичним і неміметичним мистецтвом. Промовляючи до богів силою своєї туги, Орфей перебуває в площині неміметичного мистецтва; озираючись на Еврідіку, він повертається до мистецтва міметичного, що апелює до світу по сей бік смерті.

Гендерний аспект міфу не менш цікавий, хоча стосується він радше Орфеевої смерті, ніж його сходження до підземного царства. В деяких варіантах міфу причиною Орфеевої смерті є те, що після повернення з Аїду він нехтував любов жінок, за що співця розтерзали вакханки. Для Вергілія Орфеева мізогінія — наслідок його безсмертної любові до тієї, яку він утратив, і його смерть від руки фракійських жінок безпосередньо підпорядкована романтичній історії [12, 14]. К. Сільверман, аналізуючи Орфеїв міф у поезії та листах Райнера-Марії Рільке, зазначає, що

Орфееве зречення Еврідіки драматизує чоловічу нездатність любити жінок; його відхід у віддалене місце символізує зростання самотності, а розчленування його тіла означає спасенний розпад чоловічого еґо; нарешті, його сходження до Аїду і возз'єднання з Еврідікою слід розглядати як постання гетеросексуальної пари [14, 10].

Овідій згадує також про Орфееву прихильність до молодих хлопців. К. Сільверман, інтерпретуючи цей аспект, наголошує на центральній для Орфеевого міфу темі неможливості безсмертя. Фемінізація смерті є для Орфея засобом подолати власну скінченність: жінки стають огидні для нього, і він спрямовує своє бажання на юнаків [14, 5]. Натомість Ч. Сігал акцентує на темі мистецтва, адже гомосексуальний Орфей розглядає мистецтво як чисту штучність, кидаючи виклик законам природного відтворення. Саме такий стосунок між мистецтвом і природою є тим, що очікують від елліністичного поета, з акцентом на важливості й незалежності мистецтва та його програмівій самосвідомості, що мислить штучність головним компонентом мистецтва [13, 9].

У вірші «Безсмертя» [4, 29—30] Калитко кардинально переосмислює цей міф, і не тільки в тому сенсі, що поет Орфей у неї — жінка. Тут акцентовано зовсім інші стосунки між словом і пам'яттю: автентичне слово завжди спирається на пам'ять, саме тому Орфей у Калитко завжди озирається: «Завжди озирайся, Орфею, / надто коли ти — жінка» [4, 29]. Тут є сенс знову повернутися до концепції поезії як свідчення: засвідчуючи, пам'ятаючи, поет формує не тільки мову спільноти, а й саму цю спільноту. Озирання назад у Калитко — це формування тягlosti, усунення розривів у колективній пам'яті. Жінка-Орфей акумулює цю пам'ять у своєму тілі: родові історії стають не так продовженням власних спогадів, як фіксацією минулого в тілесному досвіді поточного моменту:

твої очі сині, ти довго на мене дивишся,
десь гавкотять великі пси,
я боюся вівчарок, здається, це генетичне,
засинаю, здригаюся, раптом конвойники над головою
кричать російською, в очі промінь прожектора,
я не встигаю вирватися з чіпких та колючих рук,
і, коли тебе женуть через стрій, надриваються пси,
і жіночий крик з-поза спин шинельних розпанахує
простір [4, 30].

Фактично, простір свідомості поета стає полем розривів і несумірностей, різнорівневим лабіринтом, де годі розрізнити спогад і сон, своє і чуже, минуле і теперішнє. В наведеному вище уривку Калитко конструює дві реальності в межах однієї свідомості, що сполучаються через тригер звуку; цим тригером стає гавкіт, що, своєю чергою, вмикає «генетичний» страх перед собаками й актуалізує не-власний спогад. Знову ж таки, за допомогою «особових займенників» Калитко у своєрідний спосіб конструює простір цього не-власного спогаду: є «ти», кого хапають конвойники, і «я», що не може зарадити й усвідомлює своє безсилля, але є ще «жіночий крик», що «розпанахує простір», і свідомість, що цей крик фіксує. Тобто «я» — це та, хто втрачає коханого, і та, хто кричить, і та, що це засвідчує, і та, що про це пам'ятає. Таке розшарування свідомості стосується не лише не-власного спогаду, а й реальності теперішнього, де «я» дивиться в очі коханому і в той самий час реагує на собачий гавкіт. Завдяки цьому ковзанню між ракурсами, що охоплюють як безпосередню втягненість у події (позиція дієвця), так і ретельну фіксацію того, що відбувається (позиція свідка), Калитко вибудовує діалектику цілісності і дискретності. Саме розриви на рівні індивідуальної свідомості вможливають збереження цілісності колективної пам'яті, що проступає, наче палімпсест, крізь буття тут-і-тепер. І стає цілком очевидно, що ця дискретність зумовлена ще й одночасністю, співприсутністю минулого в теперішньому, а не тільки чужого у своєму. Позиція свідка для Калитко надзвичайно важлива: це той, хто все фіксує і все пам'ятає. Власне, Орфей у Калитко — це свідок, той, хто пам'ятає. Його мова — це мова свідчення, тому ця мова *a priori* не може бути монологічною, замкненою на собі; вона простягається одночасно в минуле, куди сягає пам'ять, і в майбутнє, куди сягає намір. Свідок не тільки говорить, а й слухає — тих, хто не може говорити за себе. Тому мовлення Орфея-свідка постає зсередини подвійного діалогу — з минулим, що не має голосу для мовлення, і з майбутнім, яке (поки що) не має мови для голосу. Орфей-свідок і є цим голосом, що формує територію для постанови спільної мови, мови спільноти. Таким чином Калитко — свідомо чи несвідомо — актуалізує Шевченка з його посланням «І мертвим, і живим, і ненарожденним...», адже йдеться про збирання, склеювання, формування спільноти, не обмеженої ані теперішнім, ані минулим. Це спільнота в процесі постанови, спільнота як спільна мова. Це й переживання спільної травми: у віршах Калитко відлунує також «Фуга смерті» Пауля Целана з її образами псів і диму, що лине в повітря.

Інверсія, до якої вдається Калитко, переосмислюючи міф, не тільки гендерна, де Орфей — жінка-поетка, що втрачає коханого. Це ще й інверсія мертвого і живого, адже міф про Орфея виростає з граничного розмежування — смертних і безсмертних, живих і померлих. Живий Орфей спускається до підземного царства, мертва Еврідіка повертається до світу живих — здається, межу зруйновано, але озирання Орфея, власне, відновлює рівновагу й укріплює межу. У Калитко саме пам'ять озирання є запорукою безсмертя, яке постає внаслідок руйнування межі, змішування світів, перебування в єдиному просторі мертвих, живих і ненароджених. Але чому ж носія цієї пам'яті, живого Орфея, відспівують як мертвого: «Хтось прочитав по нас, живих, поминальну молитву, / тому і виживемо — не вміємо / не суперечити» [4, 30]? Можливо, тому що Орфей — це інструмент, який звучить голосами мертвих; тут варто знову пригадати поетчині образи сопілки, що виростає з тіла загиблої, і попелу, що летить крізь простір і час. У цьому сенсі «Безсмертя» не тільки перегукується з поезією Шевченка, а й апелює до ближчого сучасника — Ігоря Римарука з його нічними голосами: «Де чії голоси? / Чом усі переплутались, господи?! — / зі всіма говорю — / наче відаю, що я творю» [2, 152]. Орфей живе, доки звучить його голос, але Калитко пише «виживемо»: вона пише про «нас» (іще один значущий особовий займенник!). «Ми» — це не тільки «ти» і «я», що відчуває (а також «я», що пам'ятає), це спільнота як спільна мова. І «я»-Орфей — творець цієї спільної мови. Озирання на захід, що про нього пише Калитко («Кажу собі: завжди / озирайся на захід, Орфею» [4, 29]), — це не тільки апелювання до географічної мови нинішньої війни, бо заходу в останніх трьох збірках Калитко протиставлено схід, який насувається хмарою, руйнує землі й перекроє ландшафт. Захід — це ще й щонайбезпосередніше відсилання до міфологічної площини, адже йдеться про країну мертвих. Орфей-поет, озираючись на своїх мертвих, не тільки зберігає пам'ять спільноти, а й творить її мову.

А що ж Еврідіка? Безмовна кохана, (не) викрадений у смерті трофей, потвердження магічної сили Орфеевого голосу в попередні епохи стає, як це констатує Ч. Сігал, повноцінним учасником історії про опір смерті в модерній поезії. Приміром, Рільке спирається на спорідненість Еврідіки з такими постатями, як Наречена Смерті, Кора, або Персефона [13, 23]. Цікаво, що протистояння між Персефоною, котра ставить Орфееві умову повернення коханої, і Еврідікою, мовчазною жертвою не-вблаганної смерті, насправді позірне. Е. Роббінс зазначає, що Персефона, Єлена і Еврідіка — це постаті з варіацій давнього сюжету про викрадену з обіймів смерті Діву, що його мікенці запозичили з давнішої, егейської, релігії [12, 9]. Можна навіть говорити про ототожнення, адже імена Агріопа (Savage Watcher) — це ім'я Еврідіки в ранніх текстах — і власне Еврідіка (Wide Ruler) згрубша є означеннями Королеви Ночі, Персефони, пильної спостерігачки й утіленої справедливості [12, 16]. В ранніх грецьких версіях міфу Орфей тріумфує, повертаючи зі світу мертвих Еврідіку-Агріопу [12, 16]. На позір, Калитко вилучає з рівняння Еврідіку:

вона чи то залишається за дужками, чи то зливається із жіночим в Орфеєві. Проте вірш «У тебе темні вуста й долоні» [4, 93—94] розповідає ще одну історію про озирання-повернення — історію Гадеса й Персефони. І якщо спиратися на теорію про тотожність Еврідіки-Персефони, то цю поезію слід сприймати як дотичну до актуалізованого в поезії Калитко Орфеевого міфу.

Спростовуючи своє ім'я Агріопи-спостерігачки, Персефона-Еврідіка тут — не суб'єкт, а об'єкт спостереження. Натомість джерелом голосу й погляду є Гадес: «Наші губи легко торкнулися. / Твоє серце збивалося з ритму, ніби дитина, / що падає долілиць і не може звестися» [4, 93]. Здавалося б, неназвана Персефона, «ти» (адресат Гадесового монологу) є для нього розгорнутою книгою: він не просто бачить її, а прозирає крізь шкіру, фіксуючи рваний серцевий ритм і напругу в легенях. Порівняння серця Персефони з дитиною тут дуже показове, адже імпліцитно апелює до контексту, пов'язаного з ієрархіями, нерівністю і владою: дитина асоціюється із залежністю й підпорядкованістю. Але, попри ілюзію всезнання і всемогутності, Гадес не впливає на Персефонині рішення й не контролює її наративу: «...просто крала / мій виноград тугий із прохолодних лоз. / Куштувала його? Дарма» [4, 93]. Як пам'ятаємо з міфу, Персефона змушена залишатися чверть року в підземному царстві тому, що скуштувала запропоновані їй чоловіком гранатові зерна (гранат символічно пов'язаний із Гадесом, і в Калитко на цей палід натякає хіба що червоний колір шарфа, в якому Гадес чекає на кохану під «ялинною лапою»). У Калитко Персефона не куштує їжі підземного світу, а отже, не зв'язана фатумом залишатися із чоловіком. Те, що стається між ними, — її власний вибір: «Знаєш, холодне повітря запросто може / розірвати легені, і все ж ти бігла / назустріч у розстебнутому пальті, з голою шиєю» [4, 93].

Дихотомію життя / смерті первісного міфу Калитко розширює через опозицію світла і темряви: «ідке світло» церковної бані протистоїть темряві, якою оточений (і яку поширює) Гадес; він зтягнув Персефону «на свій бік темряви» [4, 93], і тепер у неї «темні вуста й долоні, наче всю ніч / спускала кораблики на запалу спину Стіксу» [4, 93]. Можемо припустити, що нейтральність астрономічної опозиції світла і темряви Калитко свідомо руйнує залученням християнського контексту (світло церковної бані), тож опозиція стає ще й морально-етичною: *світло / темрява* корелює з *добро / зло*. Персефона не належить цьому світу й не поділяє його ціннісних координат, не дарма Гадес передчуває її відхід туди, «де вічне яскраве сонце, / благословенне тепло, де тутешнє тобі не пектиме, / де тебе зачекалася мати» [4, 94], — на світло посейбіччя, у Деметрині обійми. Хоч і впевнений у її поверненні: «Але — я певен — ще будеш вертатися / в цей промерзлий світ» [4, 94]. Однак Персефона воліє бути з тим, хто перебуває як мінімум у ситуації моральної неоднозначності, хоч і усвідомлює цю неоднозначність: «...повторюєш пошепки: / О Гадесе, Гадесе! — / із безстрашним докором» [4, 93]. Фактично, Калитко переписує історію Персефони, у якій та пасивно улягає фатуму і є трофеєм для чоловічого персонажа, повертаючи їй суб'єктність: у

Калитко Персефона діє на власний розсуд, як майже всі її персонажки в чоловічому світі. Проте джерелом голосу й оповідачем її історії все ж залишається Гадес. Однак у ширшому контексті, де постать Орфея-співця трансформується в постать поетки, Калитко вибудовує простір для жіночого голосу — простір, окреслений рамками пам'яті. Еввідіка-Персефона в цьому сенсі не тотожна Орфееві-поетці, але її історія має шанс бути розказаною без викривлень і знецінень. Проте як суб'єктна постать, здатна зі своєї волі перетинати межу між світами живих і мертвих, повертатися до царства мертвих, Персефона ближча до Орфея, ніж до пасивної Еввідіки: Персефона іде, Еввідіку ведуть.

У збірці «Люди з дієсловами» є ще одна історія про причетність, утрату й озирання — історія Енея. Здавалося б, Орфей і Еней — персонажі різних історій і різних часів, грецького і римського світу. Проте об'єднання для нашої зручності античних сюжетів у греко-римську спадщину не скасовує різниці, ба навіть непрохідної межі, що існує між цими культурами й епохами. Однак античні альянзи в Калитко не випадкові й не безсистемні. Орфей і Еней не постають як механічне відсилання до загальних місць культури, до спільного знання, окресленого континуумом античності. В поезії Калитко Орфей і Еней пов'язані внутрішньо й належать до єдиного наскрізного сюжету останніх двох збірок. У цьому сенсі цікаво звернутися до першоджерел і подивитись, чи справді між ними немає бодай символічного зв'язку. Передусім варто згадати, що в «Енеїді» Вергілія відбувається зустріч Орфея і Енея: спустившись до підземного світу, Еней бачить в Елізії Орфея, який грає на лірі, в урочистому одязі священника чи пророка [13, 24]. На думку деяких дослідників, Орфей, попри його поразку у спробі повернути Еввідіку, належить до когорти героїв, уславлених за їхню мужність, — тих, хто спустився до підземного світу і залишився живим. Геракл, Тезей і Еней теж серед тих, чия сміливість і військові звитяги не можуть бути поставлені під сумнів [8, 389]. Ще одним ключовим моментом є ідея страждання. Вергілій у «Георгіках», де міститься також і сюжет про Орфея і Еввідіку, викладає ідею, що мудрість може бути отримана тільки ціною великого страждання, однак в «Енеїді» ця ідея стає ще виразнішою [8, 361]. Страждання зазвичай були пов'язані з благодійником людства, завдяки котрому смертним було явлено окремі аспекти цивілізації. Цю роль Вергілій відводить Зевсові, тоді як Гесіод та Есхіл — Прометею. Оскільки страждання Орфея є рівними, якщо не більшими, у зіставленні з Арістеєм та Енеєм, його культурні досягнення теж були високо поціновані [8, 362]. В «Енеїді» провідна для Вергілія ідея витривалості людини в несприятливих умовах кульмінує в концепт героїчної самопожертви [8, 363]. Крім того, реакцію на невідворотність смерті теж можна розглядати як ключовий зв'язок між Арістеєм, Орфеєм і Прометеєм; ця реакція варіюється від Прометеевого виклику богам до Орфеевої невтішної скорботи [8, 371].

Перший підрозділ збірки має назву «Еней не озирається», але власне метафору Калитко пояснює в передостанньому вірші. Варто згадати,

що Калитко апелює безпосередньо до Вергілія, оминаючи пародійно-бурлескного Котляревського, і це вельми показово: Вергіліїв міф про заснування транслює імперський погляд, тоді як «Енеїда» Котляревського є формою символічного опору ваговитому пафосу імперського наративу. Звернення до Вергілія, в обхід Котляревського, фактично скасовує колоніальну пам'ять і постає спробою вибудувати наратив про заснування із чистого аркуша. Війна в цьому сенсі є розривом, формою скасування колоніального минулого. Поетка апелює до епізоду руйнування Трої, коли Еней, узявши із собою сина й батька, покидає рідні землі й відпливає на захід. Історія Енея в міфології — це історія героя, вигнанця і засновника. У Калитко Еней — передусім герой і воїн:

Тримати за горло звіра нічного жаху.
Причісуватися, вдивляючись у широке лезо ножа.
Босоніж по битому склу найгіркішого горя.
Як прямо рухаються герої великих історій [5, 24].

Чому ж тоді Калитко, окреслюючи свого героя, звертається не до епізодів битв і мандрів, де Еней постає як воїн, а до епізоду поразки і втрати батьківщини, де він є вигнанцем? Можливо, тому що в її вірші йдеться про час, а не про простір; про історію, а не про географію. Батьківщина в Калитко — це спільнота, але спільнота в процесі становлення, тому її невіддільною частиною є не тільки живі, а й мертві. Еней в античній міфології рухається крізь простір; він утрачає батьківщину і будує новий дім. В Енея Калитко інша траєкторія руху, він стає Енеєм-героєм у спільноті й через спільноту, але й спільнота як цілісність постає через Енея, що є і воїном, і засновником: «Мій друг поїхав на фронт, але встиг пощепити сад» [5, 24]. У цьому сенсі Еней Калитко рухається крізь час — не назад, у доглянутий сад довоєнного минулого, а вперед, кожною перемогою на полі бою витворюючи новий ландшафт спільного буття: так «я» стає частиною «ми». Саме тому він не озирається, бо його батьківщина — попереду: «Енею лишився меч і довга дорога правди. / Тому і не озирається. Чого йому озирається» [5, 24]. У цьому сенсі «дорога правди» — вельми промовистий образ, адже Еней у вірші — не той, хто мовить, а той, хто діє. Фактично, тут ще раз повторюється концепт діє-слова, але вже не як дієвого слова, а як дії, яка стає словом. Правда — не у словах, а на вістрі меча.

Крім «ти»-Енея, є ще «я»-Орфей. Попри те що лірична медитація починається із сумніву у спроможності мови («Не знаю, як говорити. І нащо потрібні вірші» [5, 24]), і ця конкретна поезія, і збірка загалом легітимізують діє-слово, у буквальному сенсі творячи фундамент для конструювання спільноти. Бо написане поширюється і на живих, і на мертвих, і на тих, хто виїхав, і на тих, хто залишився: «Знайомі сидять у месенджері з номерами польськими, чеськими. / N — уже у Вальгаллі. Вічна слава і честь» [5, 24]. Насправді Калитко ставить напрочуд глибокі і своєчасні, хоч і болючі запитання: кого вважати частиною спільноти, хто належить до своїх? Чи очікує на нас неминучий розкол між військовими і цивільними? Чи тотожне переміщення за межі свого простору автома-

тичному виключенню зі спільноти? Калитко як поетка свідомо того, що «складніше, ніж видавалося, із межами та означеннями» [5, 24], і цей рядок знову відсилає до ключової для збірки тотожності «мова — ландшафт — тіло»: називання пов'язане з конструюванням ідентичності, але це також мапування простору, окреслення меж і розрізень. Одне із цих розрізень — між мовленим і реальним: «Я питала тебе, чи пристойно тепер писати. / Ти також не певен. У реальності темне м'ясо, / спалені жили, суглоби вивернуті, посудомлені м'язи. / Вона однозначніша» [5, 24]. «Однозначність» реальності як факту тут римується зі шляхом Енея — прямою дорогою героя «великих історій», дорогою правди, дорогою меча. Імплицитна двозначність мови — це шлях Орфея, а не Енея; Еней, на відміну від Орфея, не озирається. Цікаво, що дієслово як наріжний концепт збірки постає тут не в єдності слова і дії, а як окремі шляхи Енея та Орфея, дії і слова. Проте навіть це розрізнення працює на досягнення соборності спільноти — через Енея, чий шлях спрямований у майбутнє, і через Орфея, що надає голос минулому.

Цю суголосність, взаємодоповнюваність постатей мовця і дівця в наскрізному сюжеті останніх збірок Калитко імплицитно potwierджує складністю постаті Енея, причетного не тільки до царини меча, а й до царини слова. Фіона Кокс цю дихотомію слова і дії означає через напругу між *fama* і *fata*, оповіддю і долею. Аналізуючи епізод із «Енеїди», де Еней розглядає щит, який викував Вулкан, Кокс констатує часову різновекторність цього епізоду. Еней — інтерпретатор подій, зображених на щиті, проте, на відміну від Вулкана, здатного прозирати майбутнє, Еней не в змозі осягнути й усвідомити того, що ще не відбулося. Зображення на щиті є джерелом його мрій; історія, що впливає із цих зображень, — це *fama*, що розгортається одночасно у свідомості читача і перед очима Енея [9, 3]. *Fama*, оповідання історій, зазвичай пов'язана з теперішнім часом, проте реагує на події чи висловлювання з минулого, яким вона живиться. Епізод зі щитом винятковий у тому плані, що *fama* тут спирається на знання про майбутнє. Події, що творять цей наратив, уже визначені, але ще не відбулись, вони — це *fata*. Так само як і в підземному світі, Еней перебуває між двома часовими послідовностями, кидаючи погляд на майбутнє і минуле одночасно. Далі цей епізод створює лауну в наративі, що є минулим для Вергілія і його читачів, але майбутнім для Енея [9, 3]. Крім того, подією Еней зависає між минулим його спустошеної батьківщини, Трої, і надією на відновлення життя в майбутньому Римі [9, 3].

Ще драматичніше ця часова різновекторність виявляється в епізоді з Дідоною. Ім'я цієї трагічної постаті безпосередньо пов'язане з *fama* (поговор, чутки), оскільки етимологічно впливає з дієслова «поширювати, розносити» [9, 6]. Пам'ять є стрижневим моментом Дідониної історії, адже саме через пробуджене відчуття втрати вона піддається Енеевим чарам. Щойно любов увіходить у її серце, її тіло палає від туги за чоловіком. Її тілесну пам'ять активовано, і вона знову гостро відчуває, яке порожнє її ліжко, хоча ця втрата сталася задовго до цього, зі смертю її чоловіка Сіхея [9, 7]. Дідона перебуває в невблаганності теперішнього, що відтво-

рює її колишню скорботу за Сіхеем і передбачає майбутнє спустошення, коли Еней покине її. Небезпеку підсилює та обставина, що Дідона живе всередині нарративу: щодня вона просить Енея ділитися спогадами, і щоночі вона відкидає його історію заради мрій про її персонажа [9, 7]. Трагедія Дідони в тому, що історія, яку вона безупинно розповідає собі, ніколи не припиниться. Її життя є симулякром не тільки тому, що існує у площині тексту, а отже, в уяві читача, а тому, що їй ніколи не вдасться жити тим життям, яке вона собі оповідає. Її історія — поза її контролем, нею маніпулюють боги, і розуміння того, що її життя з Енеєм — вигадка, насправді неминуче [9, 7].

В цьому сенсі наскрізний нарратив поезії Калитко, що актуалізує співдію, а водночас і напругу між Орфеєм і Енеєм — оповідачем і дівцем, минулим і майбутнім, поетом і героєм, може бути поглиблений з урахуванням гендерної перспективи. Не варто забувати, що в Калитко йдеться про Енея-чоловіка і Орфея-жінку. Якщо скористатися метафорою палімпсеста, крізь вибудовану у віршах історію Енея-Орфея просвічує інша історія — про Енея і Дідону. Ця історія так само про любов, смерть і втрату, але також про трагічний розрив між минулим і майбутнім, що не може бути подоланим. Якщо спиратися на викладені вище міркування Фіони Кокс, Дідона ув'язнена в пастці часу, без можливості спрямувати свою історію в майбутнє. Її сподівання на можливе співжиття з Енеєм живляться матрицями минулого; у цьому сенсі її шлюб із Сіхеем і її зв'язок з Енеєм — варіанти тієї самої нещасливої історії, що завершується смертю: Сіхея в першому випадку і її самої — у другому. У Калитко Орфей-жінка, крізь обриси якої просвічує Дідона, — це метафора драматичного розриву між минулим і майбутнім, спричиненого досвідом війни. Трагічний парадокс полягає в тому, що поетчин Орфей — це голос, яким промовляє колективна пам'ять; проте виживання в цій війні вимагає розриву з минулим, аби дати простір для майбутнього. Саме тому Орфей не знає, як говорити, бо не може спертися на звичну реальність, зафіксовану в мові. Саме тому Еней є тим, хто не говорить нічого.

В поезії Калитко ми маємо справу з докорінною трансформацією орфічного міфу — не тільки з огляду на гендерну інверсію, а й через переосмислення закладених в античному міфі сенсів. Орфей Катерини Калитко озирається і в такий спосіб долає смерть через пам'ять і слово, на відміну від Орфея античного міфу, якому смерть завдає поразки. Цей сюжет виходить у міфологічну площину саме тому, що постать Орфея корелює з видимістю (або чутністю) жіночого голосу в ліриці Калитко, утілюючись у персонажах, які *говорять*: відьми, матері, жінки, що пройшли війни, Голодомор, Голокост. Натомість міф про Енея в її поезії майже не зазнає трансформації і цілком корелює з античним як оповідь про заснування, про спрямованість у майбутнє. Суб'єктність Персефони зближує її з Орфеєм, проте належність до царства смерті як специфічно жіночий досвід дає підстави ототожнити її з Еврідікою, як про це свідчить античний міф. Постаті Орфея, Енея і Еврідіки-Персефони в ліриці Калитко не можна віднести до принагідних інтертекстуальних реляцій,

пов'язаних із актуалізацією античної міфології, як це може здатися на перший погляд. Навпаки, ми маємо справу зі свідомо вибудованим міфом, що пронизує обидві останні збірки по вертикалі, якщо вдатися до Леві-Стросової метафори партитури, в якій вертикальна глибина поєднаних в одне ціле музичних партій співвідноситься з оркестровою поліфонією глибинних міфологічних структур. Виокремлення діонісійської стихії звуку і аполлонівської стихії мови працює чи не в усіх збірках Калитко, а особливо в останніх трьох, тож подорож Орфея в підземний світ можна розглядати як випробування спроможності мови адекватно відтворювати драматичний досвід, зашитий у колективній пам'яті. Пунктирність сюжету про Еврідіку-Персефону потверджує вагу топосу повернення для вибудованого Калитко міфу, адже причиною повернення Персефони до Гадеса виявляється саме її свідомий намір, а не магія підземного світу. (Не)озирання назад у цьому сенсі постає фігурою симетрії, що закріплює міфологічний наратив сходження до царства мертвих: Персефона, яка повертається, Еней, котрий не озирається, і Орфей, що озирається повсякчас.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Орфей хронічний // Критика. 2003. Число 9(71). С. 30—31.
2. Вісімдесятники. Антологія нової української поезії / упор. І. Римарука. Едмонтон: Видавництво Канадського інституту українських студій, Альбертський університет, 1990. 208 с.
3. Дністровий Анатолій. Автономія Орфея. Варіації на теми постичної творчості і навколо неї. Харків: Акта, 2008. 130 с.
4. Калитко К. Орден мовчальниць. Чернівці: Меридіан Чернівці, 2021. 144 с.
5. Калитко К. Люди з дієсловами. Вид. 2-ге. Чернівці: Меридіан Чернівці, 2022. 128 с.
6. Косенко М. Міф про Орфея в поезії Мирослава Лаюка (на матеріалі збірки «Осопе!») // Магістеріум. Літературознавчі студії. 2017. Вип. 69. С. 20—23.
7. Старовойт І. Орфей без Еврідіки // Збруч. 2015. 25 лютого. URL: <https://zbruc.eu/node/33181>
8. Anagnostou-Laoutides E. Eros and ritual in ancient literature. Singing of Atalanta, Daphnis, and Orpheus. New Jersey: Gorgias Press, 2013. 574 с.
9. Cox F. Aeneas takes the metro. The presence of Virgil in twentieth-century French literature. New York: Routledge, 1999. 229 p.
10. Friedman J. B. The figure of Orpheus in antiquity and the Middle Ages. Michigan: Michigan State University, 1965. 211 p.
11. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature. 2nd ed. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982. 315 p.
12. Robbins E. Famous Orpheus // Orpheus, the Metamorphoses of a myth / ed. by J. Warden. Toronto: University of Toronto Press, 1982. P. 3—24.
13. Segal Ch. Orpheus, the myth of the poet. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989. 233 p.
14. Silverman K. Flesh of my flesh. Stanford: Stanford University Press, 2009. 272 p.

Отримано 12 березня 2024 р.

REFERENCES

1. Andrukhovych, Yu. (2003). Orfei khronichnyi. *Крутука*, 9(71), 30—31. [in Ukrainian]
2. Rymaruk, I. (Ed.). (1990). *Visimdesiatnyky. Antolohiia novoi ukrainskoi poezii*. Edmonton: Vydavnytstvo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii, Albertskiy universytet. [in Ukrainian]
3. Dnistrovyi, Anatolii. (2008). *Avtonomiia Orfeia. Variatsii na temy poetychnoi tvorchosti i navkolo nei*. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian]
4. Kalytko, K. (2021). *Orden movchalnyts*. Chernivtsi: Merydian Chernovits. [in Ukrainian]
5. Kalytko, K. (2022). *Liudy z diieslovamy* (2nd ed.). Chernivtsi: Merydian Chernovits. [in Ukrainian]
6. Kosenko, M. (2017). Mif pro Orfeia v poezii Myroslava Laiuka (na materiali zbirky “Osote!”). *Magisterium. Literaturoznavchi studii*, 69, 20—23. [in Ukrainian]
7. Starovoit, I. (2015, February 25). Orfei bez Evridiky. *Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/33181> [in Ukrainian]
8. Anagnostou-Laoutides, E. (2013). *Eros and ritual in ancient literature. Singing of Atalanta, Daphnis, and Orpheus*. New Jersey: Gorgias Press.
9. Cox, F. (1999). *Aeneas takes the metro. The presence of Virgil in twentieth-century French literature*. New York: Routledge.
10. Friedman, J. B. (1965). *The figure of Orpheus in antiquity and the Middle Ages*. Michigan: Michigan State University.
11. Hassan, I. (1982). *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature* (2nd ed.). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
12. Robbins, E. (1982). Famous Orpheus. In J. Warden (Ed.), *Orpheus, the Metamorphoses of a myth* (pp. 3—24). Toronto: University of Toronto Press.
13. Segal, Ch. (1989). *Orpheus, the myth of the poet*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
14. Silverman, K. (2009). *Flesh of my flesh*. Stanford: Stanford University Press.

Received 12 March 2024

Iryna Borysiuk, PhD, docent
National University of Kyiv-Mohyla Academy
2 H. Skovorody st., Kyiv, 04655
e-mail: i.borysiuk@ukma.edu.ua
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9812-7178>

(NOT) LOOKING BACK: THE MYTHIC FIGURES
OF ORPHEUS, AENEAS, AND PERSEPHONE
IN KATERYNA KALYTKO'S POETRY

The paper deals with the integral myth in the last two collections of poetry by Kateryna Kalytko — “The Silent Women’s Order” (2021) and “People with Verbs” (2022). The all-embracing plot of the descent into the realm of the dead is revealed through the stories of three figures taken from the antique mythology — Orpheus, Persephone, and Aeneas. In Kalytko’s poetry, these figures can hardly be interpreted as actualization of the antique mythology through some occasional intertextual relations. They are positioned in the core of the intentionally constructed myth. Therefore, Orpheus’ descent into the underworld is correlated with the verification of language’s capacity to adequately reproduce the dramatic experience embedded in the collective memory. Furthermore, the re-reading of the myth is prompted by gender inversion, since Orpheus in Kalytko’s poetry is a woman.

Orpheus-woman accumulates memories in her body, and ancestral stories become the fixation of the past in her actual corporeal experience, rather than merely an extension of her memories.

The implicit ambiguity of language is a path for Orpheus, not Aeneas; in contrast to Orpheus, Aeneas does not look back. A verb, 'diieslovo', as a key concept of Kalytko's latest poetry collection disintegrates into separate parts — an action and a word: Orpheus and Aeneas take different paths. Yet even this difference works for the integrity of a community — through Aeneas, whose path is directed to the future, and Orpheus, who gives a voice to the past. The dotted line of Euridice-Persephone plot confirms the importance of the topos of returning for Kalytko's poetry since the reason for Persephone's returning to Hades is her intention and not the underworld magic. (Not) looking back in this sense is a figure of symmetry, a looped mythic narrative of the descent to the realm of the dead — Persephone, who returns; Aeneas, who does not look back; and Orpheus, who looks back all the time.

Keywords: myth, Ukrainian literature, contemporary Ukrainian poetry, memory, language, allusions to antiquity, death, Orphic myth.



На шляху національно-історичного самоусвідомлення: нова українська література / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; заг. редакція М. Бондаря.

Київ: Фоліант, 2023. 536 с.

Коллективна монографія про шлях національно-історичного самоусвідомлення в українській літературі є новим словом в осмисленні життя і творчості когорти аристократів духу, національної еліти України: від князя Ярослава Осмомисла, гетьмана Івана Мазепи до Тараса Шевченка, Олександра Кониського, Якова Щоголева, Михайла Старицького, Івана Франка, Лесі Українки, Панаса Мирного, Бориса Грінченка, Агатангела Кримського, Миколи Філянського та ін. У книжці також прокреслено мотиви ювілейності та меморіальності окремих матеріалів.

Наші
презентації