

Філологічні науки

УДК 82-3

Залевська Оксана Михайлівна

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Zalevska Oksana

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Семаньків Марта Володимирівна

магістрантка кафедри філології

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Semankiv Marta

Master's Student of the Department of Philology

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

**МОДЕЛІ ОСОБИСТОЇ ТА КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ У РОМАНІ
МАРІЇ ТКАЧІВСЬКОЇ «ГОЛОС ПЕРЕПІЛКИ»
MODELS OF PERSONAL AND COLLECTIVE TRAUMA IN MARIA
TKACHIVSKA'S NOVEL "THE VOICE OF THE QUAIL"**

Анотація. У статті розглянуто позиційні форми вияву колективної та індивідуальної травми як ключових форм посттравматичного синдрому. Роман Марії Ткачівської «Голос Перепілки» найкраще репрезентує собою сукупність локальних та масових травм, спричинених жорстокими подіями штучного Голоду. На основі ключових образів у романі проаналізовано причини та наслідки трагічних подій, окреслено семантику внутрішнього світу кожного героя крізь призму індивідуальних

та колективних страждань, виокремлено позиційні риси авторського ідіостилю.

Ключові слова: меморіальні студії, колективні травми, постколоніальний синдром, локальні трагедії, концепт, художній образ.

Summary. The article examines positional forms of manifestation of collective and individual trauma as key forms of post-traumatic syndrome. Maria Tkachevska's novel "Voice of the Quail" best represents the set of local and mass traumas caused by the brutal events of the artificial Famine. On the basis of key images in the novel, the causes and consequences of tragic events are analyzed, the semantics of the inner world of each hero is outlined through the prism of individual and collective suffering, and the positional features of the author's idiostyle are singled out.

Key words: memorial studies, collective trauma, post-colonial syndrome, local tragedies, concept, artistic image.

Постановка проблеми. Не є таємницею той факт, що людина зростає і формується у повноцінному біологічному суспільстві, тому для неї, як для самодостатньої та інтелектуально обдарованої індивідуальності, характерна психологічна здатність як апеляція до минулого, постійний та наполегливий діалог із ним, спрямований на можливість робити висновки для того аби у майбутньому вкотре не допуститися фатальних помилок. Відштовхуючись від таких вагомих і знакових елементів, які становлять базу нашого дослідження, а саме «колективна пам'ять», «культурна пам'ять», «суспільна пам'ять» та «національна пам'ять», слід усвідомлювати ту істину, що цими тезами здебільшого оперують дослідники та літературознавці, здебільшого не доходячи при цьому до спільних точок дотику. Однак єдине у чому їхні теорії знаходять порозуміння – це те, що пам'ять усе ж таки володіє доволі ефективним важелем впливу на долю майбутніх поколінь, але вона

спроможна бути такою лише за наявності необхідного соціально-культурного простору. Коли ж у суспільстві спостерігаємо різке зіткнення інтересів та поглядів, поміж це у ньому вирують нездорові політичні пристрасті, відтворення минулих подій має можливість перетворитися на небезпечну зброю, знаряддя, яке здатне впливати на соціум та маніпулювати свідомістю мас.

Опираючись на наведені твердження, доволі лаконічними видаються судження Ю. Шаповал, який відзначає, що «колективна пам'ять – доволі умовний і крихкий конструкт, який вибудовується, як правило, у зіткненні корпоративних інтересів, політичних уподобань, ідеологічних настанов. Минуле (пам'ять) не дає себе зберегти "законсервувати", – воно постійно опосередковується теперішнім, пристосовується до нього, включаючи в себе не лише акумульований історичний досвід, але не меншою мірою символи, міфи і все те, що входить, використовуючи термінологію Карла Юнга, у сферу колективного несвідомого» [10, с. 5–6]. З цього твердження підходимо до думки, що сакралізація певних подій, які давно відбулися, однак залишили по собі травматичний слід, є цілком реальною та зримою, а сам пошук історичної правди у цьому контексті є не що більшим, як беззмістовним та безсенсовим елементом.

Виклад основного матеріалу. Загалом пам'ять як об'єкт людської свідомості приваблювала та захоплювала дослідників упродовж тривалого часу і до сьогодні. Ця сентенція досліджується не тільки з погляду літературознавчих вчень, а також є об'єктом нашого наукового дослідження. Окрім цього апробація цього терміну проходить у сфері фізіології, психології, історії, філософії, антропології тощо. Опираючись на вище перелічені сфери, сформувалася цілісна та систематична класифікація типів пам'яті, а сам об'єкт наукового дослідження обріс індивідуальною та локальною науковою дисципліною, яка іменується як «студії пам'яті».

Розвиток напрямку згаданих досліджень, який свої витoki починає із перспективних вчень М. Альббакса, набув свого особливого розквіту наприкінці ХХ століття. Беручи відлік з цього часового відрізка, меморіальні студії охоплюють величезну кількість тематичних вкраплень, залучаючи при цьому все більше і більше науково зацікавлених дослідників. Це не викликає подиву, оскільки спільні спогади для більшості соціальних груп є доволі важливим фактором для їхнього об'єднання та формування колективної ідентичності завдяки інструментарію просторово-часової значимості. Опираючись на припущення Н. Кривди, яка вважає, що «нерозривний зв'язок між колективною пам'яттю, уявленням групи про себе і свою соціальну роль, М. Альбакс показує на прикладі ієрархічного середньовічного суспільства. Наявна тут система гербів і титулів розкриває статус, права та привілеї, які великою мірою залежать від того, що сім'я або інша соціальна група знає про себе, і що інші знають про її минуле» [3, с. 65]. З цього можемо зробити висновки, що меморіальні студії, – це сформований та апробований напрям соціальних та гуманітарних досліджень, що сформувалися на перетині ХХ століття.

Нам імпонує теорія багатьох теоретиків, пов'язана з ідеєю узагальнення людського досвіду та його акумулюванням в певних студіях. Для цього, на їх погляд, потрібен серйозний імпульс. На нашу думку, таким потужним каталізатором були події обох Світових воєн, Голодомор, Голокост, які спричинили потребу в продуктивних способах тлумачення індивідуального людського досвіду, перевівши його у сферу людської непересічності. Першою ластівкою у сфері наукових досліджень концепту пам'яті та його різноманітних варіацій була праця згаданого раніше Мориса Альббакса з назвою «**Коллективна пам'ять**», що вийшла друком вже 1950 року і одразу здобула популярність на фоні повоєнного переосмислення низки процесів. Одразу після цього з'явилися різноманітні відгуки, трактування та переосмислення, пов'язані з цим дослідженням. Зокрема,

Н. Довганич, апелюючи до ключових проявів пам'яті як вагомої формотворчої одиниці, розмірковує: «У контексті взаємовідношення пам'яті та літератури літературу розглядають не лише як інструмент для втілення індивідуальних спогадів, а й як засіб, через який зберігається і виформовується уявлення спільноти про колективне минуле. Так, інтерпретація тексту передбачає, окрім аналізу художнього та естетичного потенціалу, акцент на його перформативній функції: створення нової фікційної реальності та впливу на читача» [2, с. 54]. Література певною мірою вдається до продукування та узагальнення конкурентної версії минулого, здатна формувати наративні світи, які не лише поглиблюють знання конкретної особистості про відбулі події, а передають зразки, усталені форми для його сприйняття та відтворення.

Студії травми мали на меті акцентувати свою увагу на розумінні та осмисленні літератури як знакової символічної форми культурної пам'яті певного етносу. У цьому контексті, на нашу думку, важливим постає аналіз впливу та демонстрації травми, яка шокує і деякою мірою є певним досвідом пригноблення, що призводить до незворотних змін у структурі пам'яті. Окрім цього меморіальні студії мають на меті поглибити усвідомлення літератури як символічної форми культурної пам'яті, через яку деякі соціальні групи здатні формувати та конструювати власну пасіонарність та ідентичність. З приводу цього вважаємо доволі знаковими тексти, що піднімають у своїй фабульній частині проблематику тяжких трагічних подій, які ми вже проговорювали, мова йде про передовсім Голодомор, як найбільшу трагедію української нації. Проте навіть з огляду на причинно-наслідкові зв'язки розуміємо, що форми колективної пам'яті – це доволі умовні та крихкі конструкти, які формуються здебільшого у процесі зіткнення корпоративних інтересів. Усе здатне спричинитися до виділення кількох категорій людей і виявлення між ними певних демаркаційних ліній:

- ✓ між тими, хто пройшов горнило голоду, війни, поневірянь, і тими, хто спостерігав за цими подіями з позиції пройденого часу;
- ✓ між тими, хто зазнав глибоких втрат, і тими, хто до них спричинився;
- ✓ між тими, хто втратив власну домівку та звичний усталений ритм життя, і тими, кого це оминуло;
- ✓ між тими, хто відчуває себе громадянином власної країни, й тими, хто зневірився у ній цілковито [7, с. 23–24].

Роман М. Ткачівської «Голос Перепілки» піднімає доволі важливі та складні питання, що пов'язані із трагічним періодом нашої історії і носить назву Голодомор. Проза авторки наскрізно просякнута символічним підтекстом та історичними фактами, які мають можливість відтворювати минулу епоху в надзвичайно яскравому світлі. Віднайти і зрозуміти подані структурні компоненти можна за умови ретельного прочитання авторських художніх текстів. Власне, образи, які наявні у художньому тексті письменниці, є репрезентантами травми, про яку йдеться. Передовсім вони демонструють незламність духу особистості або в той же момент характеризують його занепад. Власне, ці художні об'єкти сміливо можна вважати макрообразами художнього тексту. Влучно з цього приводу міркує І. Барчишин, маючи на увазі, що «Макрообраз як синтез усіх смислових варіацій та якісних характеристик конкретного образу в творчості митця слова стає одним із домінантних виразників індивідуального авторського світобачення» [1, с. 3]. Макрообразом масштабного плану, який представляє собою студії колективної травми, можна вважати образ людини на тлі голодомору. Картини людських страждань та поневірянь доволі реалістично відтворено М. Ткачівською: «– Трохиме! – Мартин став перед ним на коліна й обійняв його ногу. – Там, на столі, ще є пару дрібок. Дайте хоч дві... Мартин тихо переступив поріг і поплентався додому. Він не знав, що має сказати Влодкові. Він підійшов до малого й торкнувся його надутих, як м'ячки, маленьких пальчиків. Влодко спробував незграбно схопити

Мартинову руку й дотягнути її до рота. Рука була порожня й мокра від злиз» [8, с. 31–32]. У контексті цього доволі виразною постає доля маленького хлопчика Мартина, який через тяжкі моральні та життєві обставини змушений був рано подорослішати. В образі цього хлопчика демонструється колективна травма багатьох поколінь, яка пов'язана не тільки із питанням та проблемою штучного голоду, а ще й зачіпає трагічне становище дітей, від яких відмовився батько, неоднозначне та ганебне становище матері, яка змушена все життя слухати кпини про сороміцьке дівочьке життя. Власне, Стефка уособлює собою стражденний та нужденний образ усього жіноцтва, доля якого тяжко працювати на землі, аби заробити собі на кусень хліба. Якраз метафоричний образ хліба символізує страх перед голодом, неминучість перед ситуацією, яку ти не маєш змоги контролювати.

Образ голодомору червоною ниткою простежується упродовж цілого художнього тексту. Головні герої жертвують і втрачають свої мрії, переступають через індивідуальні бажання та потреби, аби тільки врятувати своїх рідних та близьких. Глибоко-трагічний образ Голодомору, як ключової одиниці меморіальних студій чи студій колективної травми, формується авторкою поетапно і для цього вона застосовує увесь арсенал художніх варіацій: «Складовими частинами макрообразів, їхніми своєрідними структурними цеглинками є тропи, оскільки вони мають матеріально-предметне втілення в тексті твору» [1, с. 3]. Опираючись на провідні елементи художніх засобів, то можемо резюмувати, що письменниці вдалося відтворити не лише епоху, а ще й характери, темпераменти та показати виворітний бік душі кожної індивідуальності. Якщо міркувати про образ Стефки, то доволі вдалим є елемент градації в її образі, М. Ткачівська намагалася відтворити стан душі головної героїні з поміччю парафразного образу криниці: *«По Стефчиних очах не текли сльози. Уже давно не текли. Їхня криниця пересохла ще тоді, на весілля у*

Варвари, коли Борис її вдарив. Один-єдиний раз ударив, і вона так і не ожила» [8, с. 171].

Цей епізод є знаковим і переломним моментом у житті головної героїні, оскільки саме тоді вона усвідомила, якому негідному чоловікові вона офірувала свою честь та гідність. Однак якраз тоді вона прийняла рішення, що ніколи в життя вона не нав'язуватиметься людині, яка знехтувала не лише її непорочністю, а ще й їхньою спільною дитиною. Образ Стефки – це символ зневіреної, зрадженої та покинутої довіри. Найгірше, що дівчина один раз у житті довірилася чоловікові і упродовж всього життя збирало жорстокі наслідки фатальної помилки: «– *Варцю, я тобі такої шос маю сказати. Чую, нудит мене. Ні на що дивитиси не годна'м ... Я тяжка, Варцю. Від того одного разу з Борисом. Волосся на собі рву, але вернути ніц не можу» [8, с. 163].* Характеротип Стефки є узагальним наслідком колективної травми, яка має причинно-наслідковий ефект і відбивається на долі майбутніх поколінь. Син жінки Мартин живе з відчуттям цілковитої травмованості, моральної не комфортності та нестабільності, оскільки навіть не від матері, а від усіх сільських дітей слухає кпини про своє байстрюцьке походження. Жити з почуттям і бажанням кровної помсти куди гірше, аніж жити у стані голоду. Врешті, фабула роману демонструє нам, що голод усе ж таки минучий і має фінальне втілення, однак ненависть безкінечна. Саме тому Мартин посватав падчерицю власного Батька, аби господарювати з ним на одному подвір'ї і втілювати свою помсту в життя. Якраз у таких затаєних планах, підступних мріях і втілюються наслідки колективної травми, яка долаю обшири локальності і стає багаторвимірною.

Маємо у романі кардинально протилежний образ іншої жінки – подругу Стефки – Варвари. Вона ніби і має шлюбного чоловіка, ніби і діти у неї є, які мають батька, однак вона потерпає від насилля у сім'ї, тому жіночого щастя також не зазнала. Образ Варвари – це символ понівеченого

і втраченого життя, неосягненої покори і жертвності. Цей жіночий тип є уособленням прихованих страждань і у ньому закладені елементи сільського менталітету, за ким конче треба підкорюватися чоловікові, робити те, що каже він і як того хоче він. На контрасті цього образу психотип Варвари виглядає краще: *«До Варвари Мартин не йшов. У неї свої два малі гаврики. Вона й сама не знає, як із ним раду дати. Минулого тижня, коли Мартин з'явився у Варвари на порозі, а саме в цей час її чоловік вечеряв, у нього закрутився світ, і він упав посеред кімнати. Мартин знав, що Варварі добряче перепало від Дмитра і за те, що віднесла Мартина додому, і за той шматок хліба, який чоловік знайшов у Варвари за пазухою, коли вона тримала Мартина на руках. Дмитро бив Варвару щоразу, коли Мартин переступав їхній поріг»* [8, с. 31].

Свою травматичну пам'ять Стефка передає у спадок власному синові Мартину. Хлопчина росте добродушним, щирим та відкритим, однак він пам'ятає образу на батька і вона не дає йому спокійно жити. Пам'ятати образи – це один із ключових об'єктів студій колективної травми. Якраз пам'ять, про яку ми міркуємо, має у нашому випадку усі ознаки культурно-ментальної. У контексті аналізу поданого тексту вона виражає колективний інтелект, механізувати і передавати повідомлення для майбутніх поколінь. Доволі доречним визначенням у світлі аналізу пропонованого художнього тексту є ревізія пам'яті, як колективної так й індивідуальної, що відтворює загальний процес, який відбувається у перехідній фазі розвитку суспільства. Це своєрідний стан дезорієнтованого бачення, кризи та перезапуску. Свідомість хлопця Мартина загалом існує «під знаком минулого». Це твердження характерне здебільшого ретроспективному характеру спогадів, які здатні проявлятися лише тоді, коли досвід, якого вони стосуються і з яким пов'язані, конечний і сприймається у минулому часі. Фаза завершення Мартинової травми закінчилася тоді, коли він помстився власному батькові, а разом з тим і пробачив йому: *«Мартин вийшов із Борисової хати, пройшов*

попри городчик із м'ятою та матіолою, попри сортову грушу, криницю, ослінчик, попри новий острокіл і ступив на стежку, на якій було надто багато листя. Він завтра підмете це листя... завтра набере воду з тієї криниці, з якої п'є Борис... завтра буде обходити маржину і таздувати на його городі, який ніколи не стане Мартиновим... він уже завтра зможе стати співгосподарем цієї оселі» [8, с. 159]. Бажання бодай дотично наблизитися до світу батька, якого в нього ніколи не було, хоч частково, однак відчутти смак «ситого» життя, було однією з найбільших мрій Мартина, однак найгіршою реальністю для Стефки. Для них обох доля застосувала різні варіанти пам'яті: для Стефки – пам'ятати, аби не пробачити; для Мартина – пам'ятати, аби помститися. Жінка за своєю натурою була жертвною і добродушною, тому не мала на меті мстити Борисові за вчинений гріх, однак її син Мартин, увібравши у своє нутро образу індивідуальну та, власне, образу матері пам'ятав про своє скривджене голодне дитинство і прагнув врівноважити шальки терезів. Усі дії головних героїв безпосередньо пов'язані з поняттям мнемонічної темпоральності. Про це детальніше міркував Я. Поліщук, маючи на увазі, що «Ретроспектива минулого, яка сьогодні відкривається в багатьох творах, цікава з багатьох поглядів. Вона маркує не тільки національний та екзистенційний вектори розвитку. Цього і слід було сподіватися від серйозної літератури, дарма, що ми всі недавно вийшли з сірої зони цензури, котра унеможлиблювала вільну рефлексію над минувиною» [4, с. 54]. Повернення у минуле стає постійним імпульсом у свідомості головного героя. Через нього він знехтував своїм першим несміливим почуттям до сусідської Оленки, яка щиро його покохала. Обрав для себе пасербицю рідного батька Марію, однак вона його кинула у день весілля, і згодом одружився на іншій пасербиці – доньці Ірині. Минуле змушує головного героя вкотре проживати принизливі життєві епізоди, для того, аби дійти до прощення і прийняти. Мартин чудово розумів, що його помста, окрім

основного об’єкта її втілення Бориса, покалічить душу і його матері, але це його не зупиняло: «Він ішов додому й не знав, що має сказати Стефці. Його чоло то мокріло, то висихало. Ходив подвір’ям і не наважувався зайти до хати. Удруге наступав на ті самі граблі. Знав, як це боляче. Знав, що любить і ніколи не любив Ірцю. Знав також, як довго тулитиметься до Стефка, коли дізнається, що він надумав» [8, с. 159]. Проте план помсти переріс у процес прощення. Перед смертю Мартин усе ж пробачив Бориса, який за життя наробив багато помилок, однак дав життя неймовірним людям. Разом із прощенням Мартина прийшло і прощення Стефки. Остання потерпіла від вчинків Бориса найбільше, оскільки за ціле життя не зазнала ані любові, не відчула ані радості подружнього життя, ані поваги серед односельчан. Борис скалічив не лише душу юної дівчини, а ще й спаскудив її репутацію, не говорячи про те, що над її сином – малим Мартином – постійно знущалися однолітки.

Висновок. Власне, доволі тяжко визначити, хто з обох жінок більше нещасний у житті, проте каталізаторами таких гнітючих станів передусім стали елементи колективних травма, які пов’язані зі штучно створеним Голодомором, соціальним і матеріальним становищем, цілим рядом проблем, які стосуються сільського закостенілого менталітету. Врешті, саме ці елементи спричинилися до великих трагедій і до гнітючих наслідків, які ми до цього часу осмислюємо і проживаємо заново. Така історична подія як Голодомор залишила помітні посттравматичні наслідки у свідомості багатьох поколінь. Опираючись на ключові положення студій колективної травми, які рекомендують прожити трагічний досвід, аби зуміти відпустити його своєю свідомістю, письменниця піднімає страшну тему насильницької колективізації та процеси створення штучного голоду в Україні. Загалом, на що нам вдалося звернути увагу, то це на практичну відсутність натуралістичних сцен, хоча добре розуміємо, що у творах такої тематики уникнути таких епізодів почасти неможливо, оскільки саме вони є

реалістичним тлом відтворення історичної епохи. Але Марія Ткачівська мала на меті показати не так голод зовнішній, зримий, той, що призводить до одуріння та божевілля, а голод внутрішній, який стає спонукою до очерствіння людської душі.

Література

1. Барчишин І. Епітет і макрообраз: корелятивні зв'язки (на матеріалі поетичних творів М. Волошина та В. Свідзінського). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка. Філологічні науки*. 2010. Вип. 23. С. 3–7.
2. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*. 2020. Вип. 85. С. 51–59.
3. Кривда Н. Колективна пам'ять як чинник формування групової ідентичності. *Філософські обрії. Соціальна філософія та філософія освіти*. 2019. № 41. С. 60–76.
4. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття). *Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект*. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. Вип. 15. С. 11–17.
5. Проценко О. Еволюція історичного роману в українській літературі 90-х років ХХ століття: методичні рекомендації до практичних занять для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня "бакалавр" професійного спрямування "українська мова і література". Запоріжжя: ЗНУ, 2015. 46 с.
6. Руснак І. Художня рецепція образу Ярослава Мудрого у творах про його доньок-королев. *Збірник наукових праць (філологічні науки)*. 2019. № 14. С. 27–40.
7. Суший О. Проблема колективної травми в українському соціумі та пошук стратегій її опанування. *Наукові записки Інституту політичних*

і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України. 2014. № 6 (74). С. 18–32.

8. Ткачівська М. *Голос Перепілки*. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 192 с.
9. Токар Н. Жанрові модифікації історичного роману у творчості Івана Корсака (на прикладі романів «Завойовник Європи», «Перстень Ганни Барвінок», «Корона Юрія II»). *Література та культура Полісся. № 91. Серія «Філологічні науки»*. 2018. № 10. С. 128–141.
10. Шаповал Ю. Вступ. *Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід* / Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін. Київ: ІПЕНД, 2013. С 5–8.