

Halyna Vypasniak

Uniwersytet Narodowy
„Politechnika Lwowska” (Ukraina)
ORCID: 0000-0002-5271-1352

АГІОГРАФІЧНА СПАДЩИНА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ

Агіографія у її канонічному варіанті є жанром доволі обмеженим тематично і формально і передусім асоціюється із середньовічною епохою. Проте досвід художньої літератури різних епох довів можливість адаптації, допасування старих жанрів релігійного характеру до нових історичних умов, поступової їх секуляризації з метою продовжувати передачу найважливіших культурних і християнських цінностей у наступні покоління.

Зрозуміло, що упродовж багатостолітнього процесу розвитку світової історії агіографія як жанр втрачав чимало своїх формальних особливостей і у своєму істинному вияві залишився у межах релігійного канону. Секуляризувалася, а відтак залишилася в активнішому вжитку, основа – специфіка агіографічного образу, котра містить у собі глибинну морально-етичну християнську сутність.

Дане дослідження має на меті прослідкувати, яким чином агіографічні елементи оприявнюють себе у сучасній прозі, яким чином впливають на розстановку смислових акцентів у творі, на їх увиразненні. До аналізу передусім взято сучасну українську історичну прозу. Її особливістю на сьогодні є жанрова розмитість, котру можна сприймати по-різному: як нівелювання жанрових канонів, як новий виток у розвитку історичної прози, як ознака пост модерного письма тощо. Без сумніву, послаблення жанрових традицій дало можливість поєднати минуле і сучасне,

відслідковуючи причинно-наслідкові зв'язки тих чи інших проблем сьогодення в історіях з минулого. Саме тому у сучасних історичних творах здебільшого маємо не одностороннє, а паралельне розгортання сюжету у різних часових вимірах, минулому і теперішньому, з неодмінним перетином сюжетних ліній. Міксування часів й естетика пост постмодерного письма дозволяють відтак зміксувати жанри різних історичних епох якщо не у стилістиці, то за змістовим і смисловим наповненням.

Агіографія за своєю суттю антропоцентричний жанр, котрий попри окремі догматичні обмеження, ставить на перше місце цінність людського досвіду. У первинному варіанті – це важливість шляху пізнання Господа. Чимало дослідників агіографії акцентували на безособовості персонажів, на їхній типовості, уніфікації їхнього досвіду через зведення життя до спільного знаменника жанрового канону. Святий був не суб'єктом, активним передавачем досвіду духовного вдосконалення, а об'єктом, шлях якого належало описати оповідачеві. Лише з часом оповідач здобув право робити власні припущення щодо думок і відчуттів святого. Та поза сумнівом, самотність і неординарність кожного окремого випадку життя святого відчутна навіть на первинних етапах розвитку агіографії як жанру.

Новітні житія святих виразно відрізняються жанрово від свого первинного зразка. Форма і ретельне дотримання жанрового канону відходить на другий план, відкриваючи простір для змалювання певного окремого досвіду, часом переводячи образ святого зі статусу об'єкта змалювання до статусу суб'єкта оповіді. Таким чином вияскравлюється глибинний особистісний вимір духовного досвідчення та причинно-наслідковий зв'язок із попереднім мирським життям святого.

У художню літературу агіографічний жанр інтегрується в епоху романтизму, причому особливо продуктивно цей процес відбувається у літературах поневолених народів. Образи національних героїв доповнюються елементами агіографії, творячи основу пантеону національних героїв і культурне підґрунтя нації. Національні історії країн Центрально-Східної Європи особливо у ХХ столітті, де мали місце історії боротьби з тоталітаризмом, національного становлення, поневірянь і принижень, національних чисток, вимушених міграцій, стали чи не найбільш сприятливим ґрунтом для переосмислення питання героїзму і святості у її позарелігійному, секулярному вимірі, творячи цілий культурний пласт, котрий можна означити як національну мартирологію. Поява агіо-

графічних елементів в оповідах доль людей у ці кризові періоди цілком виправдана, оскільки передусім віддзеркалює глибину людських фізичних мук і поневірянь, а у символічному плані є частиною національного міфотворення, розрахованого не лише на те, аби «вихвалитися далекою минувиною»¹, але передусім на те, щоби «показати ще й славетну минувшину, золоту добу святих і героїв»². Національна міфологія, за визначенням Е.Д. Сміта, є «критерієм національної гідності»³, вона ставить своєрідну моральну і ментальну планку, якої намагаються сягнути члени національної спільноти.

Міф – це один із інструментів, за допомогою яких колектив, зокрема нація, встановлює і означає засади власного буття, свою систему моралі і цінностей. У цьому сенсі міф є набором переконань, зазвичай оформлених у наратив, які спільнота сповідує про себе⁴.

У сучасних художніх творах було би наївно шукати вияви агіографічного жанру у чистому вигляді. Навряд чи такі твори мали би широку читацьку аудиторію. Йдеться передусім про окремі мотиви, окремі елементи, котрі вказують читачеві на ставлення автора до свого персонажа чи групи персонажів.

Важливо на початку дослідження зацентрувати на точках перетину між агіографією і героїчним епосом, котрі передусім пролягають в образній площині: святий є християнським героєм, котрий здійснює боротьбу із собою, зі своєю тілесністю, зі спокусами зовнішнього світу; образ мирського героя, секулярного, також оповитий флером святості, передусім через саможертвоність і відданість понадособистісним ідеалам.

Реактуалізація агіографічних мотивів в сучасній українській літературі перетинається із проблемою доповнення існуючої національної міфології, пантеону національних героїв, що особливо актуально у контексті сучасної суспільно-політичної ситуації в Україні і стану війни із сусідньою Росією. Як відомо, національний пантеон героїв виконує національно-консолідуючу функцію передусім на рівні цінностей. Проте упродовж періоду державної незалежності питання національної єдності завжди

¹ Е.Д. Сміт, *Національна ідентичність*, Київ 1994, с. 168.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Цит. за: М. Павлишин, *Канон та іконостас*, Київ 1997, с. 121.

вважалося другорядним, що давало можливість для поширення різного типу наративів історичних, політичних, культурних. Замість того, щоби об'єднувати молоду державу, вони лише посилювали глибину розколу між різними її частинами. Сучасна гібридна війна – це передусім війна наративів. Україна за період державної незалежності не спромоглася на створення відповідного до сьогодення національно консолідуючого наративу, натомість стала жертвою потужного імперського ідеологічного наративу. Тому очевидно, що на культурному фронті війну було програно ще до її початку. Ті поодинокі вияви національної міфології, аналізу котрих присвячене дане дослідження, лише демонструють, наскільки мізерними були поодинокі спроби митців акумулювати національну пам'ять, спрямувавши її на творення національно-консолідуючого міфу, і наскільки невідповідними до сучасності були ці наративи.

Для даного дослідження важливо, наскільки дієвою є матриця агіографічного образу у сучасній українській історичній прозі, якими засобами, чи радше мотивами, вона інтегрується у сучасний літературний контекст та яку візію минулого репрезентує вплетення агіографічних елементів у канву сучасного історичного наративу. Посилаючись на думку П. Коена,

щойно образи минулого утверджуються в головах (і серцях) людей, вони набувають власної правди, навіть якщо ця правда не збігається з тим, що насправді було в минулому. Такі образи несуть правду як мінімум про те, у що люди *вірять*, а отже мусять посідати чільне місце у будь-якій історії людської свідомості⁵.

Образ святого, героя-святого досі дієвий в українській культурі у контексті національної жертвовності і національної посвяти, щоправда одним із домінуючих є культ пасивної жертви, жертви обставин, тяжкої долі тощо. Сучасні митці поступово переосмислюють такий наратив на користь героїчного напрямку або принаймні дієвої жертви. До слова, Е.Д. Сміт вважав вимір жертвовної долі одним із визначальних вимірів національного існування⁶. «Ідеал утвердження національної долі через індивідуальну й колективну жертву, – на його думку, – став життєво

⁵ Там само.

⁶ Е.Д. Сміт, *Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт, республіка*, Київ 2010, с. 72.

важливим культурним ресурсом національної ідентичності»⁷, пов'язуючи культ жертви із національним відродженням. Жертовність здійснює символічне освячення події, переводячи її до якісного іншого, сакрального, рівня національної історії.

1. Агіографія як частина національного міфу

Як відомо, національні міфи відображають національний спосіб мислення, ідеали і формують матрицю репрезентації і рецепції тих чи інших історичних подій та національних героїв. Зауважмо при цьому, що хоч як це не парадоксально, але національні міфи навіть у сучасну високотехнологічну епоху відіграють важливу національно-консолідуючу функцію, вкотре підтверджуючи психологічну потребу людини у високих ідеалах і цінностях.

Українська література періоду державної незалежності цікава своїми пошуками нових ідеалів і поборюванням старих, спробами замінити старі міфи, естетичні й етичні ідеали новими, часом на межі з нігілізмом. На позір критичне ставлення до національних ідеалів, котрі видавалися вже застарілими, віджилими, й асоціювалися із поборництвом тоталітаризму, зумовило сприйняття тематики національної ідентичності, національної міфології як неактуальної. Дана тематика відновила свою актуальність із початком військових дій на Сході України, вкотре засвідчуючи вплив суспільно-політичних обставин на тематичне спрямування художньої літератури.

Задовго до 2014 р. поодинокі твори зачіпали проблему національно-консолідуючої міфології та історичного наративу, зокрема романи *Ніч після сходу сонця* Катерини Мотрич, *Музей покинутих секретів* Оксани Забужко, *Солодка Даруся* Марії Матіос. Проте якщо останні два твори мали великий читацький успіх і удостоїлися чималої кількості нагород і перекладів на різні мови, то перший з названих творів залишився практично поза читацькою увагою і не мав особливого успіху. Згадані письменниці належать до різних поколінь, проте на час написання своїх романів кожна з них усвідомлювала необхідність мистецького творення

⁷ Там само.

національної міфології для виконання національно-консолідуючої функції, для формування чи кристалізації національної ідентичності.

За словами Е.Д. Сміта, «у творенні націй важить не фактична історія, а відчута»⁸, тобто те, що збереглося на рівні пережитого і оповідженого нащадкам минулого. Література власне презентує відчуту історію на рівні окремих життєвих досвідів. Фікційні образи відображають авторське бачення історій і відчуттів минулого, відтворюють, реставрують його для сучасників у неофіційних версіях і придушених голосах.

У романі *Музей покинутих секретів* О. Забужко йшлося не лише про оприявлення відчуттої, досвідченої історії, а про конструювання образу українського національного героя: не одностороннього, заляженого – бо саме цим хибують більшість героїчних образів, – а власне людського, людського, якому була не чужа пристрасть і котрий поза виконанням обов'язку перед батьківщиною, жив цілком нормальним життям. Як правило, героям, зарахованим до національного пантеону, бракує однієї вагомості, власне людської риси – це права на помилку. Герої а priori позбавлені такого права. Натомість герої Забужко цим правом володіють як визначальною ознакою людяності.

Персонажі, котрих авторка наділяє агіографічними рисами, і докола яких вибудовує якісно новий національний героїчний наратив, є бійцями Української Повстанської Армії. Агіографічний наратив у романі *Музей покинутих секретів* впливає зі стилю і напрямку оповіді. Агіографічність образів роману проявляється не стільки у формальних елементах типового життя, а в окремих маркерах-підказках, котрі демонструють авторське потрактування окремих образів як святих або праведників. Передусім це відображено у способі їх репрезентації, котрий можна означити як іконічний.

Іконічність – ознака, властива образу героя з найдавніших часів, адже первісно героєм була людина божественного походження. Т. Карлайль, досліджуючи феномен героїзму в історії людства, передусім визначає героя як божество, а вже потім – похідні від цього образу: герой-проповідник, як письменник, пастир, вождь.

В українській традиції національний герой – незалежно від того, мілітарний, чи культурний – завжди сприймався як ікона. Переконли-

⁸ Там само, с. 18.

вим доказом даної тези є те, що в українських оселях поряд з іконами були портрети козака Мамая (мілітарного героя), Т. Шевченка, а пізніше – І. Франка, часом Л. Українки. Іконічність, отожд, – це не лише спосіб зображення, але й спосіб сприйняття, а відтак – спосіб ословлення, створення вербального образу.

Розглядаючи національного героя крізь призму іконічності, слід врахувати богословський погляд на цю проблему. Іконічність – це

внутрішня здатність окремої людини, сім'ї, колективу, часу, простору, місця, події, явища, дії, речі, тексту, предмета мистецтва, навіть думки й наукової або філософської теорії бути двоєдністю [...] небесного й земного, здатність бути відобразом первообразу⁹.

Тобто сутність іконічності національного героя необхідно шукати у його внутрішньому світі. Зважаючи на те, що образ національного героя – передусім ідеал, створений самим народом, надання йому іконічних рис цілком зрозуміле, особливо, якщо врахувати те, що ікона, за словами філософа С. Кримського, «використовує художній образ не як ідол, а як ідеал» (курсив мій. – Г.В.)¹⁰, а іконічність «здійснює динамічний рух до ідеї, ідеалу, духовної мети»¹¹. Іконічність зображення передусім співвідноситься із агіографією, котра репрезентує зразок іконічності героя.

Термін «іконічність» у випадку роману О. Забужко можна потрактувати майже в буквальному сенсі, адже в центрі уваги впродовж цілого роману знаходиться фото Олени Довганівни та її побратимів-повстанців (матеріальна ікона). Загалом постаті, зображені на старих фото, у романі прирівняні до зображень святих у Софійському соборі, на яких не тільки люди дивляться, але й вони дивляться на людей. «Ці люди [святі у Софійському соборі. – Г.В.] жили не просто тисячу років тому, вони жили – всю цю тисячу років: убираючи в зір усе, що проходило перед ними, і їхні очі являли собою чисту квінтесенцію часу»¹². Саме тому письменниця особливу увагу на фотознімках приділяє виразу очей, не тільки як дзеркалу душі зображеної людини, але й як дзеркалу народної

⁹ Цит. за: М.Ю. Шкуропат, *Іконічність художнього образу (на матеріалі творів І.С. Шмелява)*, автореф. дис. на... канд. філол. наук, Донецьк 2007, с. 5.

¹⁰ С. Кримський, *Під сигнатурою Софії*, Київ 2008, с. 90.

¹¹ М.Ю. Шкуропат, там само, с. 6.

¹² О. Забужко, *Музей покинутих секретів*, Київ 2009, с. 20.

душі, в якому відбиваються радощі й біди всього народу. Відповідним до такої позиції є змалювання постаті головного персонажа роману Адріана Ортинського:

Він єдиний був по-справжньому вродливий, пекучий красень брюнет... із застиглим в очах непідробним за давним смутком [...]: такий смуток треба рости в собі роками, водномить її не добудеш, таким смутком повняться наші народні пісні [...], слова не мають значення, бо жодним словам все одно не вмістити того смутку..., його бере тільки музика, і тому в брюнета були музичні очі, вони звучали¹³.

Власне, таке вирізнення Адріана з-поміж інших чоловічих постатей на знімку свідчить про його неординарність не тільки зовнішню, а й внутрішню, духовну. Разом із постаттю Адріана на фотознімку виділяється образ Олени Довганівни, зображення якої підкреслено іконічне. Сама письменниця на цьому акцентує, причому в романі помітно еволюцію образу Гельці в авторській уяві, адже на початку твору її порівняно з янголом, пізніше – з Богородицею, Почаївською Божою Матір'ю. Але і в першому, і в другому випадках такі асоціації виникають через виразну освітленість постаті Олени Довганівни на фото:

Вона, строго кажучи, була не стільки гарна, в звичному розумінні, скільки – осяйна [курсив мій – Г.В.]: навіть на бляклому знімку довкола неї немов стояла видима пляма світла, наче на полотнах давніх майстрів круг янгола, післаного з доброю вістю¹⁴.

На перший погляд, пляма світла над Гельцею була звичайним дефектом фотоплівки, але, як виявилось наприкінці роману, пляму можна трактувати й у метафізичному плані: це було явне свідчення того, що вона згодом сподівалася стати матір'ю. Таким чином, О. Забужко уміщеним на початку розділу фотознімком і його подальшим неодноразовим детальним описом подає не просто ікону національних героїв і однієї героїні, а ікону героїв і Мадонни. Варто зауважити, що Р. Барт розглядає випромінювання світла як дію на відстані, найвищу форму могутності. Цим штрихом письменниця підкреслює ту вагомість, яку матиме образ Гельці у житті головної героїні роману Дарини Гощинської. У тексті

¹³ Там само, с. 56.

¹⁴ Там само, с. 55.

роману виразно підкреслено спорідненість даного фотознімка з іконою саме через особливості світла:

Із тим світлом на знімку взагалі коїлося щось неподобне, – воно йшло невідомо звідки, не улягаючи жодним оптичним законам... Сказав би – вони фотографувалися не в лісі, а в церкві: у вітварній частині, де згори, з-під невидимої бані, падають під різними кутами слупи скісного сяйва¹⁵.

Окрім того, Дарині часом видається, що сам цей знімок випромінює світло. У мить забуття, кохаючись з Артемом, вона помічає, як «всі вони [п'ять постатей на фото. – Г.В.] палахтіли різким білим сяйвом, як на негативі»¹⁶.

Національні герої в образах вояків УПА у романі О. Забужко наділені іконічними рисами у двох планах: традиційному (фотознімок як ікона) і богословському. Як бачимо, у першому напрямку слід розглядати образ Олени Довганівни і частково Адріяна Ортинського, а в другому – власне Адріяна та інших повстанців. З богословського погляду іконічність особи передусім означає, що певна людина володіє переважною більшістю ознак, які підкреслюють її праведність, її іконічність. До таких ознак о. Ярослав Москалик зараховує:

- орієнтацію назовні, до інших осіб;
- готовність до жертви;
- реалізацію особи як ікони в історії і досягнення свого здійснення наприкінці життя;
- «прийняття Христового лику»: іконічність особи – це процес формування, метою якого є переображення цілої людини;
- активну іконічну самореалізацію;
- діалогічний спосіб існування¹⁷.

В образі Адріяна Ортинського зреалізовано кілька з вищеперелічених рис. Хоча й Адріянові випав нелегкий жереб ліквідовувати урядників, налаштованих проти українського народу, проте до своїх побратимів і до всього народу він плекав у душі глибоку любов. Тому не міг би розстріляти

¹⁵ Там само, с. 94.

¹⁶ Там само, с. 57.

¹⁷ Я. Москалик, *Іконічна дійсність особи й Церкви*, пер. з польськ. Т. Різун, Львів 2008, с. 17.

молодого новоприбулого хлопця, як це вчинив його побратим з позивним «Стодоля», лише за те, що той заснув на стійці. Він розчулювався, коли бачив літнього чоловіка, який бажав приєднатися до лав УПА, розчулювався перед молоддю, яка йшла у підпілля:

Перед цими простими сільськими хлопцями, твердими, негнучими й чесними, як сама земля, він завжди чув якусь невиразну вину. Не було це суто вояцьке почуття старшини до підлеглих, котрих маєш владу посилати на смерть, – було тонше, інтимніше, родинніше якось: ближче до глухої безпорадності люблячого чоловіка, який не в змозі вборонити тих, кого любить¹⁸.

Він відчував «непоясниму, метафізичну силу», яка «сповнювала... його... самого мало не релігійним трепетом», – силу єднання зі своїм народом, заради якого готовий боротися до загину. І саме в цьому виявляють себе перші дві риси іконічності особи за отцем Я. Москаликком – орієнтація назовні до інших осіб і готовність до жертви. Адріян відчуває душевний дискомфорт через незрозумілу неприязнь до «Стодолі», хоча той і врятував йому життя. Намагаючись позбутися докорів сумління, він постановив собі полюбити його як брата. Таке прагнення бути чистим перед собою, перед власним сумлінням також можна вважати рисою іконічності у богословському сенсі.

Письменниця приділяє багато уваги протистоянню між Адріаном і «Стодолею», адже це не просто протистояння між чоловіками, закоханими в одну жінку. Це конфронтація набагато глибшого характеру, адже перед нами образи героя і псевдогероя, образ іконічний і псевдоіконічний. І ця протилежність помітна в усьому: в їхній зовнішності, в їхніх рисах характеру і навіть в обставинах їхньої загибелі. «Химерно виліплене, смугле, мов запалене зсередини лице з близько посадженими очима й горбкуватим носом»¹⁹ – ось яким зображено «Стодолю», на відміну від Адріяна Ортинського із зовнішністю Кларка Гейбла. Показовий той факт, що на фотознімку, який, як уже згадувалося, можна трактувати як ікону, постать «Стодолі», порівняно з осяйною Гельцею, «непроникно темна»²⁰. Аналогічні до портрета й окремі риси характеру «Стодолі», зокрема те,

¹⁸ О. Забужко, *Музей покинутих...*, с. 192.

¹⁹ Там само, с. 478.

²⁰ Там само, с. 495.

що світ, який «не улягав його контролю, був для „Стодолі“ ворожою територією: там не було місця для співчуття»²¹, тоді як Адріян був набагато чутливішим до людського болю й біди. Якщо «Стодоля» «тішився самою помстою, вмів із того тішитися. І не так, як виграною в шахах комбінацією, а чуло, сливе сласно, як коханням», то «Адріян, того не вмів. Сама з себе ненависть не справляла йому приємности, не вмів нею смакувати»²². Підтвердження того, що образ «Стодолі» можна сприймати як антипод Андріяна практично його *alter ego*, знаходимо в передсмертних Адріанових думках: «серед них [енкавеесівців, які оточили криївку – Г.В.] був той, чие серце він відчував усередині свого як вросле „ди́ке м'ясо“, як друге, чорне серце [курсив – Г.В.], котре в цій хвилині продовжувало битись, і мусив витяти, вирвати його з коренем»²³, у такий спосіб остаточно позбавившись перед смертю будь-якої скверни, як позбувся навіть ненависті до ворогів та «інших почуттів, що колись складали його істоту»²⁴.

Важливу роль у романі О. Забужко відіграє мотив марення-сновидіння. Сутність цих снів демонструє тісний зв'язок зі сферою сакрального і підсилює сприйняття персонажа у свято-героїчному ключі. Коли поранений Адріян був непритомний, він марив, і кожне з його марень свідчить про те, що тоді він перебував на межі двох світів – поцейбічного і потойбічного. Він бачив переважно тих людей, яких уже не було на світі, передусім своїх загиблих побратимів і батьків, про чю долю він нічого не знав, оскільки їх вивезли в Сибір ще за три роки до того. Цікава зустріч Адріяна з мертвими повстанцями:

Марширували по Сапегі самі мертві, які за життя й не стрічалися між собою, одних він упізнавав, інших ні, і тільки й потрапив, що безпорадно спитатися в них усіх на гурт: «Куди ж ви йдете?...» – «До святого Юра [...] молитися за Україну, а ти давай доганяй, не барися тут!...»²⁵.

З їхньої відповіді складається враження, що письменниця сприймає полеглих героїв УПА як святих, які у потойбічному житті удостоєні благодаті молитися не лише за спасіння душ своїх рідних, але й за порятунок

²¹ Там само, с. 487.

²² Там само, с. 479.

²³ Там само, с. 574.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само, с. 182.

усієї України. І таке враження посилюється у наступному епізоді Адріанових марень, в яких він бачить себе розп'ятим на Хресті. Перед нами дещо трансформована іконічна пасійна сцена навіть із посиланням на першоджерело – Бройгелева картина *Kreuztragung Christi*:

Він висів на хресті, підіймаючись і опускаючись на прип'ятих руках, щоб зловити віддих, за кожним разом груди протинав несвітський, до потьмарення в очу біль, а знизу центуріон тицяв йому в уста змоченою оцтом губкою, насадженою на списа... Він [...] побачив унизу, з другого боку хреста, Сталіна, Рузвельта і Черчілля: вони сиділи там, де на Бройгелевій картині *Kreuztragung Christi* сидять жони-мироносиці – під горбочком, і грали в карти, як в Ялті, акуратно покраяними кусниками мапи²⁶.

Так само показовий сон Адріана Ортинського про побратима Романа, який заслонивши його своїм тілом, загинув сам. З одного боку, це Романова душа, що не має спокою на тім світі, просить молитися за її спасіння, а з іншого – передбачення швидкої загибелі всіх інших побратимів: «Скоро всі прийдуть [до нього – Г.В.]»²⁷.

Отож, роман О. Забужко *Музей покинутих секретів* подає типовий для сучасної української прози приклад образу національного героя як носія сакрального, визначальна риса якого – іконічність. Ця риса характеризує передусім внутрішній світ національного героя і також властива речам, які з ним пов'язані, адже вони є вагомими деталями ікони.

Водночас важливо, що авторка репрезентуючи українських повстанців загалом як національних героїв, підходить до даної проблеми виважено і відповідально, неодноразово акцентуючи на тому, що у повстанських лавах було чимало зрадників і жорстоких людей, котрі вбивали без потреби, як-от «Стодоля». Попри контраверсійність, неоднозначність, котрі супроводжують історичну, і суспільно-політичну оцінку дій бійців української повстанської армії, для О. Забужко правдою залишається те, що це той пласт українського бойового минулого, довкола якого можна було би будувати національний героїчний міф, адже бійці були керовані передусім ідеєю незалежності України. Як на кожній війні, в історії повстанців є місце крові, недоброчесності, зрадам і жорстокості, котра

²⁶ Там само, с. 183.

²⁷ Там само, с. 204.

проявлялася навзаєм з різних бойових сторін, тому очевидно, що того пласту, на основі якого будуються різноманітні ідеологічні та політичні маніпуляції, авторка зумисне оминала. Авторка побудувала оповідь на людському, не на тому, що розводить по різні боки барикад, а на тому, що об'єднує: на коханні, на нащадках, на взаємопрощенні. Важливою у романі є оповідь про долі людей, котрі на власному житті досвідчили кризу цілої епохи, котрі керувалися у своєму житті певними ідеалами, дотримувалися певного кодексу честі і віддали життя за свої переконання: декотрі загинули у муках, інші знайшли порятунок у смерті.

2. Митець як національний герой і святий

Агіографічність в українській національній традиції проявляється і у сприйнятті митців, постаті яких глорифікуються, річниці народження і роковини смерті котрих вшановуються. Доволі часто канон митців віддзеркалює пануючу ідеологію, за вимогою котрої його було укладено, і тому з відмиранням чи заміною пануючої ідеології відповідно змінюється і канон класиків.

Уже дослідниками помічено різницю сприйняття митця у центрально-східноєвропейській та західноєвропейській традиціях. Марко Павлишин намагався прояснити сутність цієї різниці, використовуючи образи канону та іконостасу. Якщо в східноєвропейській традиції вагомою є особи митців, тобто іконостас як сукупність ікон, то західна традиція тяжіє до канону як сукупності важливих художніх творів, котрі репрезентують дану культуру.

Сприйняття митця як ікони, морально-етичного ідеалу, мимоволі переорієнтовує культуру на особистість, на її долю, залишаючи творчість на другому плані. Такий антропоцентризм доповнює ряд національних героїв ще однією категорією – митцем, котрий у східноєвропейській, зокрема в українській, культурі сприймається як герой і святий.

Вочевидь, певна логіка у цьому наявна, адже митці як особи із нестандартним мисленням і баченням світу, завжди позиціонували себе поборниками усталеного порядку, передусім суспільно-політичного. Супротив особливо загострювався в умовах державної залежності, а тим паче в умовах тоталітарних, коли будь-який виступ проти системи, зайве висловлювання чи некоректно обране слово загрожувало життю, позиція

проти течії виглядала як справжній героїзм. Автоматично спрацьовували й агіографічні маркери у сприйнятті чи репрезентації митця, адже психічні і фізичні тортури, котрі застосовувала владна система для зламу своїх опонентів, прирівнювали їх до мучеників за правду, за незалежність, і за власну людську гідність.

З одного боку таке сприйняття митця поповнювало національний пантеон, створюючи символічні об'єкти для консолідації нації, для вироблення спільного емоційного поля і спільних цінностей. Проте з іншого боку ідеалізований образ митця є дуже вразливим. Зважаючи на часом богемні умови життя творчих особистостей, дуже легко було применшити не лише значення митця у творчому плані, але й тяжкість його страждань. Звичайно такі нівеляційні процеси відбувалися у культурі зумисно з провокативною метою підважити будь-які цінності, але не зважати на їх вплив доволі тяжко.

О. Забужко неодноразово підкреслювала, що сприйняття митців в ореолі святості і виключно крізь призму їхнього життя, збіднює їхні образи і віддаляє читачів від їхньої творчості. Намагаючись переорієнтувати звичний спосіб репрезентації письменника в українській культурі на західноєвропейський лад і позбавити заялжених стереотипів національного сприйняття, письменниця і есеїстка присвятила три науково-популярні книги «трьом китам» української культури: Т. Шевченкові (*Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу*, 1997), І. Франкові (*Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період*, 1992) та Лесі Українці (*Notre Dame d'Ukraine: Українка у конфлікті міфологій*, 2007). Письменниці не йшлося про підваження національного канону, а про зміну ракурсу його сприйняття. Науково-популярна трилогія О. Забужко була проектом з виразним «екзистенційним» лейтмотивом:

за допомогою класиків, скільки змога відреставрованих-відчищених від фальшивих ідеологічних намулів, вибудувати для себе ту, як висловлювались наші патетичніші попередники, українську «Державу Духа», що її в реальності пострадянської держави, званої Україною, якось ані гич не проглядалося. Це можна назвати «ідеєю», «міфом» а чи «вірою», можна простіше – тожсамістю, духовним громадянством, якого насущно потребує кожна нормальна людина²⁸.

²⁸ О. Забужко, *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ 2007, с. 7.

Якщо вести мову про наукові чи науково-популярні дослідження у цьому напрямку, то окремі з них справді розширюють простори сприйняття митців, проте далі як вузького кола зацікавлених вони, на жаль, не поширюються.

Натомість художня література створює тексти для широкого кола читачів, і має привілей продукування образів, міфів, котрі з часом можуть стати частиною більших наративів – національних, ідеологічних, мистецьких тощо. За період державної незалежності в Україні вийшло порівняно небагато творів присвячених долі митців. Найпомітнішими серед них були романи, що увійшли до трилогії Степана Процюка: *Троянда ритуального болю. Роман про Василя Стефаника*; *Маски опадають повільно. Роман про Володимира Винниченка*; *Чорне яблуко. Роман про Архипа Тесленка*. Твори здобулися на увагу читача передусім через увагу до постаті автора, котрого вважають одним із найконтroversійніших сучасних письменників.

Сучасні українські митці, як уже було сказано, намагаються боротися з образами ідеалізованих письменників, про котрих слід говорити з пафосом. Типово агіографічний образ вони намагаються «розбавити» епізодами з реального життя. Ореол агіографічності проте залишається, але у меншій мірі, і зводиться до утвердження ідеї про те, що кожен правдивий митець, володіючи особливим світовідчуттям, має особливе відношення до сфери божественного, тому здатний бачити речі нестандартно, зазвичай те, чого не дано бачити іншим. Мотив видіння і елементи містицизму найвиразніше демонструють особистий міф автора, який він створює і утверджує у всіх романах трилогії. Усі три письменники для нього співвідносяться із означеннями месія, богопомазаник. «Історія появи, становлення, формування, діянь і цезання українського Месії – своєрідний каркас [...] романів Процюка»²⁹ – зауважила одна з рецензенток романів про Василя Стефаника і Володимира Винниченка. Власне месіанізм – риса, суміжна з агіографічністю, а відтак – із типовим романтизованим й ідеалізованим сприйняттям митця.

Степан Процюк наповнює свої романи численними маркерами месійності-агіографічності. Мотив видіння можна зарахувати до чи

²⁹ В. Куюмурджи, *Місія українського месії*, «Українська літературна газета» 2012, № 6, с. 5.

не найулюбленіших авторських прийомів. У класичних житіях мотив видіння передусім вказує на особливий духовний статус особистості, її призначення і вказує подальший напрямок руху до духовного вдосконалення. Святим являлися біблійні пророки, ангели. У змальованих у романах Процюка видіннях являються кобзарі, старці, Т. Шевченко – ті образи, котрі є знаковими для української культури й асоціюються власне з українськістю. Такими видіннями автор підкреслює напрямок посвяти митця – для свого народу. Зокрема Шевченко часто з'являється у видіннях письменника Стефаника, ніби благословляючи на роль пророка:

В одному з сіл після особливо магнетичної промови до зали зайшов Шевченко. Став навпроти промовця. Потиснув його сухувату руку. Розчулився. – Благословляю тебе, Василю! – І зник, бо квапився. Йому не можна довго бути на землі. Ніхто не помітив цього. Та й ніхто не міг цього побачити, крім промовця. Бо це стосувалося лише того, про кого говорили, і того, хто говорив...³⁰

Такі описи явно романтизовані, виразна агіографічність лише підкреслює авторський міф митця як пророка. «Ексцентричність та акцентуованість Стефаника були помітні кожному, хто мав хоч дрібку уважності. А це була також одна з ознак боговідзначеності первородного сина Оксани та Семена Стефаників»³¹.

Традицію сприйняття митця як святого в українській культурі ілюструє епізод роману *Троянда ритуального болю*, у якому Василь Стефаник, вкотре перечитуючи Шевченків *Кобзар*, роздумував над долею митця у його краю:

Перечитував *Кобзар*. Це не поет, а медіум... жрець, посланий цій землі за її страждання. Від цієї книги віяло силою. Це була поезія воїна, якому неможливо перебити хребет, бо він черпав сили зсередини, а не ззовні. Вчився у нього гарту. Соромився своїх кволостей. Молився. Не до людини, яка написала «Кобзар», а до її несхитності. Думав про те, як мало було в рідній літературі лицарів. І як багато продажних хрунів, патріотів для сцени і параду, слабкодушних паничків і панянок, що не здатні відповісти за сказане ними³².

³⁰ С. Процюк, *Троянда ритуального болю. Роман про Василя Стефаника*, Київ 2010, с. 141.

³¹ Там само, с. 77.

³² Там само, с. 140.

Як бачимо зі стилістики даного твору і з типу авторського нарративу, очевидною стає ментальна невідповідність часові. Десь надто романтизованим постає в аналізованому романі Василь Стефаник. Автор змальовує його жертвою любові до селян, долею яких він переймався і права яких відстоював у судах. Неодноразово у романі акцентується увага на тому, що жертви, на які йшов митець зарази свого народу, були недооцінені. Мотив недооціненості, страждання через нерозуміння загалу, а часом і відкинутість суспільством через несприйняття і нерозуміння, автоматично переводить митця у розряд самітників і зумовлює появу агіографічних алюзій.

Останній із трилогії про митців роман С. Процюка *Чорне яблуко. Роман про Архипа Тесленка* побудований цілковито на агіографічній основі. У твір вплетені елементи містицизму, котрі підсилюють сприйняття головного персонажа як людини, що не від світу цього, людини не лише з високими духовними якостями, але і з великою життєвою метою.

Уже на самому початку роману, де змальовано дев'ять сувоїв як дев'ять шляхів, якими могла розвиватися доля Архипа Тесленка, зацентровано на тому, що одним із дев'яток шляхів міг бути монаший: «У дев'ятому сувої були приготовлені монаші ризи й аскеза. Архип мав змінити би світське ім'я і стати отцем Никодимом, екзорцистом і духовидцем [...]». Він мав до скону вести двобій із темними енергіями»³³. Автор чи не в кожному епізоді акцентує на потенціалі майбутнього святого: «Архипові було подаровано інший зір. Архипові було накинута на серце міх із каменюками іншого бачення»³⁴. За традиціями агіографічного жанру, схильність до відреченого від світу життя повинна проявлятися ще у дитинстві. Це засвідчує наявність Господнього дару і благословення на шлях Божого послушника. Такі елементи неодноразово зустрічаються у цьому романі: «співаєш у бур'янах, щоб ніхто не бачив, знай виводиш: „Алілуя, алілуя, Господи помилуй“»³⁵, «ти посміхався, як маленький апостол»³⁶, «твої слова вибілювали людські душі»³⁷, «він – воїн незримого лицарського ордену»³⁸.

³³ С. Процюк, *Чорне яблуко. Роман про Архипа Тесленка*, Київ 2013, с. 7.

³⁴ С. Процюк, *Троянда ритуального...*, с. 50.

³⁵ С. Процюк, *Чорне яблуко...*, с. 22.

³⁶ Там само, с. 23.

³⁷ Там само, с. 44.

³⁸ Там само, с. 50.

Архип був таким схвильованим і натхненним, що не хотілося ні читати, ні їсти, ні думати про щось інше, крім лицарів, апостолів нової правди, яких він наділяв всіма чеснотами, возводячи до рангу святих. Якби всі ті, що будуть пізніше дорікати тобі зневірою і богошукацтвом, нали, який ти насправді релігійний, хлопче-хлопчику, яка у тебе величезна потреба духовного іконостасу!³⁹

Такі звертання як *мученику, вінценосний* оприявнюють авторське ставлення до свого персонажа.

Якщо перший і третій романи трилогії можливо було побудувати із вплетенням агіографічних мотивів, то другий роман, присвячений Володимирові Винниченкові, письменникові і політичному діячеві, під такі канони не може «вписатися» через доволі контраверсійну постать самого Винниченка, через його філософську теорію конкордизму тощо. Але за законами трилогії, котра будувалася як художнє доповнення до національної міфології, образ Винниченка накладався на образ месії, що-правда недооціненого. Тому з усіх можливих елементів для підкреслення обраності і неординарності, автор обрав мотив видіння і передвіщення народження особливої людини:

Вночі над Єлисаветградом на кілька хвилин зависла комета, яка мала химерну форму. Стара повитуха визирнула у вікно і відразу почала хрестилася: – Свят-свят! Появляються знаки... Я їй казала про цього цього мальчика... Це небесне начиння йому підморгує, ма'ать, вітає із приходом у світ...⁴⁰

У романі *Маски опадають повільно* С. Процюк намагався скоригувати контраверсійність образу Винниченка у русло національного героїзму і посвяти.

З твого щоденника проступають риси справжнього людського життя, на яке здатні лише вибрані одиниці. Тобто життя сподвижника і місіонера, що ніс світові інформацію про українство. Твоє українство зливається із загальнолюдським⁴¹.

Романи Процюка, як уже було сказано, мали в українського читача успіх, хоча і не були бестселерами. Звичайно, у сучасній українській

³⁹ Там само, с. 51.

⁴⁰ С. Процюк, *Троянда ритуального...*, с. 6.

⁴¹ Там само, с. 30.

літературі можна знайти інші зразки біографічного письма, присвяченого долі українських митців. Проте здебільшого вони пройшли поза читацькою увагою. Їх об'єднавчою рисою є те, що в усіх збережено романтизований образ митця як героя і святого. Романи Процюка мали перевагу не лише у популярності їхнього автора, але й у типі стилістики і підході до викладу матеріалу, адже трилогію С. Процюк кваліфікував як психобіографічну.

Окрім репрезентації героя як святого його цікавили питання психології творчості, і власне цей аспект зіграв вирішальну роль у порівняній популярності його художніх текстів. Проте безсумнівно напрошується висновок, що сучасні українські митці, змальовуючи художні образи своїх відомих попередників, не можуть позбавитися у своїх творів нашарування романтизму, емоцій обожнювання, що неодмінно приводять до використання пафосного менторського тону й ідеалізації.

3. Еміграційне «житіє»

Література еміграції – той пласт, котрий найнесподіваніше містить агіографічні елементи. Йдеться передусім про твори авторів, котрі живуть поза межами України, чиї батьки пережили досвід еміграції. Останній в українській традиції сприймається як героїзм і митарство водночас. «Хоць в нас біда – не поїду в Гамерицький край» – слова з лемківської пісні, котрі найкраще ілюструють колишнє ставлення українців до еміграції. До виїзду за кордон у минулому і позаминулому століттях вдавалися у крайньому випадку, з метою уникнути фінансової скрути. Проте навіть тоді виїзд з країни сприймався як випробування чи радше мучеництво.

Даний наратив страждання через неможливість залишитися на рідній землі чи не найкраще в українській літературі розкритий у новелі *Камінний хрест* В. Стефаніка. Цей текст можна також зараховувати до тих, за котрими можливо пізнати українську культуру, ментальність і традиційне сприйняття дійсності. Твір, що був написаний на початку минулого століття, досі не втратив своєї актуальності. Виразним доказом є збереженість порушених мотивів і проблем у сучасній українській еміграційній прозі, котра фактично є здобутком не лише української,

а світової культури, оскільки написана іншими мовами. З цього погляду цікаві романи Аскольда Мельничука *Що сказано* та *Посол мертвих*, котрі дійшли до українського читача упродовж останніх кількох років у перекладі з англійської.

В обох романах автор змальовує типову долю українських родин на еміграції в Америці, передаючи травматичний досвід втрати дому як центру тяжіння власної ідентичності, дезорієнтації у чужому культурному, мовному і ментальному просторі. Українські емігранти постають перед викликом збереження власної ідентичності, і саме витривалість перед цим випробуванням у художньому просторі зображується як своєрідний героїзм. Щоб глибше зрозуміти сутність даної проблематики, доцільно звернутися до праць Е.Д. Сміта, де він чітко визначив, що

подолання забуття через нащадків, відновлення колективної гідності через покликання на золоту добу, реалізація братерства через символи, ритуали та церемонії, які прив'язують живих до мертвих і полеглих спільноти – ось головні функції національної ідентичності [...] у сучасному світі⁴².

На еміграції люди відірвані від свого коріння, від місць, з яким пов'язані їхні міфи, котрі підтверджують їхню важливість і цінність. Тому їх можна сприймати як апологетів неіснуючої у їхньому новому просторі віри. Це віра, котра часом не дає їм рухатися далі по життю. Вірність предкам, їхнім історіям і міфам часто закриває емігрантів в умовних геттах, передусім ментальних.

З названих романів елементи агіографічності наявні у романі *Посол мертвих*. Житійним змальовано образ головної героїні Ади Крук, у дівоцтві – Січ. Її зображено як берегиню роду і пам'яті, передусім родинної, на еміграції. Ці компоненти, як уже говорилося вище, є складовими національної ідентичності особистості, підтримання якої у чужоземному просторі особливо вагоме для збереження психологічної цілісності особистості, її усвідомлення, ким вони є і де її коріння. В агіографічній традиції її змальовує колишній коханий – поет Антон. Життю Ади він присвячує новелу, котра є окремою композиційною складовою роману Аскольда Мельничука.

⁴² Е.Д. Сміт, *Культурні основи націй...*, с. 169.

Як і релігійних святих, Аду характеризує віддаленість від зовнішнього світу. Вона живе у світі своїх померлих предків: «Вона пробачала світові його вади, бо сама змалку вийшла за його межі, встановивши зв'язок із більшою та нескінченно могутнішою імперією – тіньовою імперією померлих»⁴³. Як і всі емігранти, вона була ментально прив'язана до, бо це простір, де поховані її предки. Для Ади це був спосіб втікати від зовнішнього світу, котрий пропонував їй лише випробування: війну, біль, втрату найближчих, а потім втрату батьківщини. Розмовляючи з померлими, вона відчувала себе захищеною, ніби вдома: «Ці уявні розмови їй допомагали. Від спілкування з рідними духами вона почувалася не такою розлюченою та самотньою, як без них»⁴⁴, адже це світ духовного спадку і зв'язку зі своїм корінням. Адині померлі були її святощами, вона все своє життя будувала, озираючись на них, тому Антон і назвав її послом мертвих. Відтак роман А. Мельничука в цілому можна означити як житіє посла мертвих, кінцівка котрого, щоправда, є доволі неоднозначною: Ада вбиває свого сина, котрий у її очах був зрадником, не хотів продовжувати функцію оберега роду, але й у новому американському світі не знайшов свого місця. Для неї це була зрада цілого світу, несумісна з життям.

Виразною ознакою агіографічного стрижня даного роману є стилістика фінальної сцени:

Опівночі Бог шкодує про своє мовчання і зронює дві сльози, що перетворюються на вогні й зависають у хмарах високо над землею. Чотириста світів здригаються перед лицем Господнього відчаю. І Господь Бог схиляється до свого творіння й шепоче. І праведники прокидаються і співають: «Слухайте глас над водами! Благословен будь, Ти, Хто відкриваєш свої таємниці тим, хто боїться Тебе, тайнознавче!». Й ангели з'являються у видіннях праведників світу, пояснюючи їм, що Боже мовчання не треба плутати з байдужістю. От і Ада чує слова і знає, що її втрати мали якийсь сенс, хоча тільки їй випадає з'ясувати значення своєї скорботи – і так покласти й край»⁴⁵.

Підсумовуючи, зауважимо на ключових позиціях поданого дослідження. Як бачимо, сприйняття героїв – мілітарних чи культурних – у відблиску святості є спокусливим, проте водночас є бомбою сповільненої

⁴³ А. Мельничук, *Посол мертвих*, Львів 2018, с. 127.

⁴⁴ Там само, с. 166.

⁴⁵ Там само, с. 296.

дії, адже створює підґрунтя для ідеалізації людей, котрі просто жили своє життя, не посягаючи на жодну перфекційність. Спокуса ідеалізації, як це властиво будь-яким спокусам, має зворотний бік: вона створює простір для маніпуляцій фактами із життя. Ідеалізація збіднює образ героя, зводячи його життя до виконання певного обов'язку – державного чи культурного, зорієнтовуючи його повсякдення довкола високих ідеалів. Ідеалізування вириває героя з контексту – життєвого, історичного, фактично вириваючи його із власного життя. Тому так легко героїв очорнити тим, що вони вбивали (мілітарні герої), вели богемний спосіб життя (як правило, культурні герої) тощо. Надмірно героїзована постать схожа радше на досконалу воскову фігуру, аніж на живу людину, тому часом відштовхує читача, аніж приваблює. Зрештою, гіпер-ідеалізм є до певної міри відгомонам тоталітарної культури, де всі образи були «скроєні» за одним зразком, де була чітка межа між білим і чорним, а це не приваблює сучасного читача, не переконує у щирості оповідженого.

Правдивість сказаного підтверджується статистикою читацьких уподобань, читацької активності на різноманітних інтернет-форумах. До сьогодні роман О. Забужко перебуває на топі романів на історичну тематику, порівняно з тими, котрі вийшли приблизно у той самий час і зачіпали суміжну тематику. Зауважмо, що відтоді з'явилося чимало нових творів, написаних під впливом роману Забужко, але – що знаково – більшість із них вийшли уже після початку російської агресії. Лише з появою явної загрози митці кинулися розповідати історії минулого, творити нових героїв, нову національну міфологію, базовану як на історіях героїв минулого, так і сьогодення. Роман О. Забужко показав, наскільки читач довіряє героїчному образу, не позбавленому його життєвих рис, його емоцій і почуттів. Як бачимо із даної розвідки, агіографічні вкраплення у *Музеї* присутні, проте вони подані як частина людського життя, агіографічність у Забужко не ідеалізована, а максимально наближена до пересічності, демонструючи таким чином, що на вияв освяченого героїзму і самопожертви заради колективного блага здатний кожен.

Наратив, котрий пропонує Забужко, за своєю суттю є питально-розповідним. Тобто він змальовує минуле, його наслідки для теперішнього, використовуючи зрозумілі для української культури наративні формули, образні маркери, наближуючи текст не лише до інтелектуаль-

ного, але й до емоційного рівня сприйняття читача. Водночас при цьому авторка створює чимало ментальних «зачіпок», котрі змушують читача задумуватися, осмислювати і критично ставитися до наперед насаджених нам міфів минулого.

Степан Процюк натомість пропонує готовий авторський міф, власну інтерпретацію долі трьох митців, з котрих хтось більшою, а хтось меншою мірою входить до українського літературного канону класиків. Автор пропонує готовий продукт, побудований на вкоріненій в українську культуру на ментальному рівні матриці сприйняття митця. У кожному з романів трилогії автор розвиває типово романтичний мотив митця як спасителя нації, як її ментального поводиря, підсилюючи ефект агіографічними вкрапленнями.

Література української еміграції також підтверджує вагомість агіографічної канви для сучасної української літератури, шукаючи у ній джерел для подальшої творчості і водночас ілюструючи глибокий зв'язок із культурним корінням.

ЛІТЕРАТУРА

- Забужко О., *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ 2007.
 Забужко О., *Музей покинутих секретів*, Київ 2009.
 Куюмурджи В., *Місія українського месії*, «Українська літературна газета» 2012, № 6, с. 5.
 Кримський С., *Під сигнатурою Софії*, Київ 2008.
 Мельничук А., *Посол мертвих*, Львів 2018.
 Москалик Я., *Іконічна дійсність особи й Церкви*, пер. з польськ. Т. Різун, Львів 2008.
 Павлишин М., *Канон та іконостас*, Київ 1997.
 Плохій С., *Козацький міф. Історія націєтворення в епоху імперії*, Київ 2012.
 Процюк С., *Троянда ритуального болю. Роман про Василя Стефаника*, Київ 2010.
 Процюк С., *Чорне яблуко. Роман про Архипа Тесленка*, Київ 2013.
 Сміт Е.Д., *Національна ідентичність*, Київ 1994.
 Сміт Е.Д., *Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт, республіка*, Київ 2010.
 Чарнецький В., *Картографуючи посткомуністичні культури. Росія та Україна в контексті глобалізації*, Київ 2013.
 Шарварок О., *Три гердани на одне чоло (Роздуми про українського національного героя)*, «Політична думка» 1998, № 1, с. 110–132.

Шкурюпат М.Ю., *Іконічність художнього образу (на матеріалі творів І.С. Шмелюва)*, автореф. дис. на... канд. філол. наук, Донецьк 2007.

Fukuyama F., *Identity. The Demand for a Dignity and the Politics of Resentment*, New York 2019.

Halyna Vypasnyak

Lviv Polytechnic National University

SUMMARY

The Hagiographic Heritage in Modern Ukrainian Historical Prose

The paper researches the problem of renew of the hagiographic motives in modern Ukrainian historical prose. The creation of national hero is the main sphere where hagiographic elements are the most useful. The narratives about national military heroes is a part of national mythology, an element, each nation is impossible to imagine. It is well known that national heroes are made of elements of ancient heroes and romantic characters. In Eastern European – and also Ukrainian – context the elements of life of the saints become a part of character of the national hero. The reason of this special feature of Ukrainian national hero lies in the historical background.

The main characters of historical novel of Oksana Zabuzhko *The Museum of Abandoned Secrets* are represented as national heroes and martyrs, who died in the sake of Ukrainian independence. They are also described in iconic way. The researched novel opened a new perspective of representation of Ukrainian national heroes. They become less unreachable and more close to people. Their heroism was just a result of their self-esteem, their dignity, conscious values and definite priorities. Zabuzhko's heroes fight for their dignity and for the right to be who they are. This type of heroism is possible and opened for everyone.

Another type of national hero is the cultural hero. Ukrainian traditional culture considers the writer as a soldier on the another field of fight, the cultural field. Hundreds of years Ukrainian writers were oppressed and murdered because of their national identity, their language, their writings. This background made possible to represent writers as insurgents against the enemy power and to use the same hero narratives to describe them. Modern Ukrainian writers are represented as romantic heroes and their life are described as a life of saints. This type of narrative has not much success among readers because of its old-fashioned style. The only exception is the trilogy of Stepan Protsiuk about Ukrainian writers Vasyl Stefanyk,

Volodymyr Vynnytchenko and Arkhыp Teslenko. Those novels also represent writers as national heroes and almost like saints but the author adds his own mythology based on a psychoanalysis. This makes novels of Stepan Protsiuk more interesting for modern readers.

The last type of narrative where the hagiographic motives are used is the emigrant narrative. The emigration is represented as personal disaster. The life in a new cultural and language space is a mental challenge for.

Keywords: hagiographic heritage, Ukraine, Oksana Zabuzhko, historical prose, national mythology.

Ключові слова: агіографічна спадщина, Україна, Оксана Забужко, історична проза, національна міфологія.