

Літературно-художня та філософсько-психологічна проза відображає трансгресивні й трансцендентні тенденції у розвитку людини і суспільства, осмислюючи все нові види злочинів людини і суспільства проти себе й одне одного, пов'язані з десакралізацією як постійною «грою на пониження». «Гра на пониження» поєднується з тотальним розвалом культури як системи заборон і приписів, що сприяють збереженню, гармонізації та розвитку людини і суспільства.

Ключові слова: трансгресія, сакральне, десакралізація, трансценденція, породження, заборона, припис, революція.

Mariyam Arpentieva

TRANSGRESSION AND SUCCESS OF REVOLUTION

The article deals with the sociocultural aspects of the phenomenon of transgression. The phenomenon of transgression is compared with the phenomenon of transcendence, the role of desacralization in the emergence (creation) and destruction (prohibition) transgression. Acts of transgression are one of the typical reactions to a meeting with a Stranger / Different new to the subject of transgression conditions that gives the person or community opportunity for productive and effective ways of adaptation to changing environmental conditions, but creates a risk of destruction and inefficiency, including qualitative and quantitative development of crime. Transgression is not in itself positive or negative. This is one of the mechanisms of adaptation to new conditions of existence. It allows a person or company to survive in difficult conditions of heterochrony or heterotopia. Literary and philosophical-psychological prose reflects transgressive and transcendental trends in the development of man and society, reflecting on all the new types of crime the individual and society against each other related to the desacralization of permanent as "shorting". "Shorting" is combined with the total collapse of culture as a system of prohibitions and regulations that promote the preservation, harmonization and development of man and society.

Key words: transgression, sacred, desacralization, transcendence, product, prohibition, injunction, revolution.

УДК 821.161.2.09:82-31

Ольга Башкирова

ПОВСТАННЯ ПРОТИ «ВЛАДИ БАТЬКІВ» ЯК ІНІЦІАЦІЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ТРИЛОГІЇ ЛЮКО ДАШВАР «БИТІ Є»)

У статті розглянуто сюжетну модель ініціації, репрезентовану трилогією Люко Дашвар «Биті Є». Предметом спеціального зацікавлення стають шляхи художнього втілення проблеми «війни генерацій». Досліджено характер переосмислення в індивідуально-авторській моделі світу архетипів матері, батька, близнюків тощо. Окреслено основні принципи організації художнього часу і простору (актуалізація архаїчних просторових констант дороги, лісу, дому; міфологічний принцип «вічного повторення» і числова символіка, характерна для чарівної казки). Водночас значну увагу приділено ознакам постмодерністського мислення, втіленим у трилогії, передусім інтертекстуальним зв'язкам та тенденціям до переосмислення літературної традиції, зокрема класичної форми європейського роману. На основі цих спостережень романістика авторки представлена як поле взаємодії архаїчних пластів художнього мислення і класичного «роману виховання».

Ключові слова: ініціація, роман, міф, архетип, казка.

Романістика початку ХХІ ст., якій притаманні складність і багатовекторність творчих пошуків, стильове і жанрове багатоголосся,

виразно засвідчує безпосереднє чи алюзійно-пародійне повернення до традиційної романної структури, прагнення відновити, поруч із характерним

для постмодерністського мислення розхитуванням канонічних форм, особливості епічного осягнення дійсності, вироблені літературою попередніх століть. Тяглість літературних традицій виявляється, з одного боку, у спробах творення так званих «енциклопедій» суспільного життя, класичні зразки яких дали великі письменники-реалісти, а з іншого — у поверненні до міфологічної стихії з властивою для неї ідеєю «вічної повторюваності», розмежуванням сакральних і профанних сфер буття, відчуттям всеєдності суцього. Ці дві тенденції виразно простежуються в мотиві ініціації, наскрізному для багатьох зразків сучасної великої прози, як і для романістики попередніх епох.

Дослідники неодноразово відзначали виняткову роль міфології і міфологізування у літературі ХХ ст. Так, Єлеазар Мелетинський приділяє значну увагу процесу реміфологізації в літературі минулого століття [6, 247–248], що приходить на зміну потужним тенденціям деміфологізації у знакових художніх творах ХVІІ ст., найбільшою мірою — ХІХ ст., а почасти й ХХ ст. Вчений наголошує на особливій спорідненості «роману виховання» як однієї з найхарактерніших жанрових форм літератури Нового часу з обрядом ініціації, елементи якого добре відтворюють чарівні казки [8]. Окремі аспекти художньої репрезентації цієї теми опинялися в центрі уваги вітчизняних дослідників, що досить часто акцентують на утвердженні особистості через генераційне протистояння, оприявлене не лише в художніх творах, а й в особливій логіці розгортання літературного процесу. Так, Віра Агеєва представляє численні приклади подолання материнського комплексу в прозі доби модернізму [1, 49, 62]. Соломія Павличко наголошує на особливій гендерній опозиції покоління «батьків» і бунтівних «дочок», що склалася в українській літературі того ж таки періоду [7, 69]. Повертаючись до літератури початку ХХІ ст., варто відзначити, що розробка в ній теми ініціації як оволодіння знанням про світ і віднайдення свого місця в ньому також висвітлювалася в низці досліджень, що з'явилися упродовж останніх років (Олександра Клепикова [5], Мар'яна Штогрин [10] та ін.). Однак у вітчизняному літературознавстві досі не було здійснено системного вивчення художніх моделей, що репрезентують ініціаційні сюжети, тимчасом вони видаються досить продуктивними в сучасній українській романістиці. Зіставлення їх у творчості різних авторів дало б змогу значно розширити уявлення про основні тенденції розвитку української великої прози початку ХХІ ст.

Отже, **метою** статті є виявлення художніх елементів ініціаційної моделі у трилогії Люко Дашвар «Біті є». Досягнення мети передбачає розв'язання низки **завдань**: визначити рівень відповідності образної та сюжетної структури романів трилогії традиційній міфологічній та казковій

картині світу, що відображається в обряді ініціації; схарактеризувати зв'язки, що виникають між образними константами романів, а також особливості переосмислення архетипів матері, близнюків, шляху тощо; встановити характер кореляції між міфопоетичними та казковими елементами художньої структури творів і специфікою романної форми. Окреслені завдання зумовили застосування таких методів дослідження: *описового*, за допомогою якого можна визначити провідні образи й мотиви романів трилогії; *порівняльного*, який дав змогу виявити характер інтертекстуальних зв'язків та алюзій на тексти-попередники; *міфологічного*, звернення до якого спричинене актуалізацією в художній структурі романів низки архетипів. Спираючись на окремі положення теорії К.-Г. Юнга, можна глибше проникнути в підтекст романів, виявити символічне наповнення певних образів та художніх мотивів.

Героями трилогії Люко Дашвар «Біті є» виступають юнаки, які, кожен у свій спосіб, намагаються утвердитися в соціумі, переживаючи болісне становлення, гартуючи характер, визначаючи власні життєві пріоритети. Авторка не руйнує традиційну романну структуру, що пояснюється передусім адресацією її творів широкому колу читачів. Попри характерне для постмодернізму стирання меж між «елітарною» і «масовою» літературою, художнє мислення Люко Дашвар все-таки тяжіє до другої з цих дефініцій: підкреслена «читабельність» текстів, оперування певними універсальними образами, близькими до соціальних типів у реалістичному письмі, тощо. Таким чином, однією з провідних настанов є принципова «впізнаваність» романної форми, що відповідає очікуванню імпліцитного читача, який спирається на досвід класичного роману з чітко визначеними структурними законами.

Міфологічна стихія безпосередньо виявляє себе у снах і видіннях персонажів, однак не обмежується ними — архетипні образи пронизують всю художню структуру романів; закорінені в міфологію колізії часто мотивують вчинки героїв, надаючи їм універсального значення, дозволяючи розглядати постаті трьох юнаків як певні інваріанти людського. На композиційному рівні міфологізм у романах трилогії втілюється передусім у таких відзначених Є. Мелетинським технічних засобах, як повтори (ночівля в загадковому місці («Гоцик»)) і лейтмотиви (збирання та розкидання каміння, «три слова» («Макс»)) [6, 261–262]. Отже, твори Люко Дашвар цілком закономірно можна співвіднести і з міфологічними сюжетами ініціації, і з «романом виховання» Нового часу. Попри впізнаваність багатьох реалій сьогодення й виразну настанову на художнє відтворення певних суспільних процесів, авторка постійно оприявнює й глибинний пласт архаїчної образності.

Як відомо, в архаїчних суспільствах обряд ініціації мав на меті соціалізацію молодших членів племені, переведення їх з категорії «дітей» до прошарку воїнів та мисливців і водночас — гармонізацію життя чоловіка з Всесвітом, введення його до певної структури світобудови. Ініціація належить до так званих перехідних обрядів (народження, наречення імені, шлюб, посвячення в більш високий соціальний статус, смерть). «Перехідні обряди, як правило, включають символічне вилучення індивіда з соціальної структури на певний час, ті чи інші випробування, контакт з демонічними силами поза соціумом, ритуальне очищення й повернення в “соціум”, в іншу його “частину”, в іншому статусі тощо» [6, 201]. Ініціація передбачала низку випробувань, оволодіння певними знаннями, посвячувальний обряд, символічну тимчасову смерть і, нарешті, оживлення в новому статусі.

Раніше вже зазначалося, що попри всю свою несхожість герої Люко Дашвар можуть бути представлені як певні інваріанти загальнолюдського. Макар, Макс і Гоцик репрезентують різні соціальні прошарки: перший становить тип амбітного провінціала, широко представлений як в «буржуазних енциклопедіях» класиків (Бальзака, Е. Золя, Т. Драйзера), так і в глибоких психологічних дослідженнях модерністів (В. Підмогильний); другий належить до «мажорів», дітей капіталістів «у першому поколінні», і, нарешті, третій представляє селянство з його наполегливістю й стійкістю у нелегкій справі прокладання життєвого шляху (константі шляху належить провідна роль у художньому світі трилогії, про що йтиметься далі). На спорідненість життєвих випробувань, які випадають на долю юнаків, з архаїчним обрядом ініціації вказує фіксація в художній структурі твору єдиної «точки відліку», з якої починається шлях друзів до самих себе. Ця «точка відліку» оприєвнена через певні епізоди й художні локуси: зустріч із філософом-аутсайдером, який ділиться з кожним із друзів істиною про шлях; квартира на Костянтинівській, що її спільно знімають хлопці; Андріївський узвіз, бруківку якого мріяла вирівняти Люба, і, нарешті, Дніпро, де гине кохана героїв. Події трилогії розпочинаються біля ополонки на замерзлому Дніпрі, біля якої зустрічаються троє юнаків. Відповідно кожен із романів співвідносний із наскрізною метафорою шляху-становлення. Однак міфологема шляху неоднаковою мірою представлена в історіях трьох друзів. Найвиразніше втілення вона здобуває в третьому романі циклу, «Гоцик», де змушнення героя прямо співвіднесене з його мандрями і пригодами в чужих країнах. Значно менша роль відводиться їй у книзі другій, «Макс», і в першому творі циклу, «Макар», в якому, по суті, немає безпосередньо втіленої константи

шляху. Таким чином, наскрізним для трилогії є радше метафоричне означення дороги як життєвої мандрівки.

У В. Топорова знаходимо розрізнення двох репрезентацій шляху — як емпірично даного об'єкта (дорога до сакрального центру або до профанної, часто ворожої, периферії) і «як означення лінії поведінки (особливо часто моральної, духовної)» [9, 268]. Друзі, шляхи яких розходяться на початку трилогії, знову зустрічаються наприкінці. Відправною точкою для них стає ополонка, в якій гине Люба; місцем зустрічі — Андріївський узвіз, також пов'язаний для всіх трьох із пам'яттю про кохану. У цій сцені, яка є фінальною в кожному з трьох романів, авторка приділяє особливу увагу просторовій локації своїх персонажів, що дає змогу надати їм глибоких символічних характеристик: Макар, який нерухомо сидить на Узвозі; Макс — «людина, що розкидає каміння» (шлях згори вниз), і Гоцик — «людина, що збирає каміння» (шлях знизу вгору). Таким чином, внутрішню сутність юнаків передано все через ту ж міфологеми шляху: нищість і розбещеність «аристократа» Макса, який грається чужими долями; мужність і благородство «селяка» Гоцика, що рятує життя і радіє з цього; внутрішня роздвоєність і поступове змушнення Макара, який вистояв у двобої за власну справу. Отже, система персонажів, організована не в останню чергу за допомогою просторових моделей, становить певну світоглядну вертикаль (усе той же шлях особистісного зростання), внизу якої перебуває Макс, угорі — Гоцик, а Макар посідає певне середнє становище, віддзеркалюючи різні вектори розвитку сучасної молоді людини у складному й суперечливому світі.

Константа шляху увиразнюється й інтертекстуальними зв'язками. Передусім це прямі відсилки до «Алхіміка» Пауло Коельо в третій книзі трилогії — Ілія й Гоцик повторюють шлях героя Коельо, пастуха Сантьяго, шукаючи скарби; при цьому твір-попередник виконує функцію своєрідного дорожнього вказу (Ілія вирушає в дорогу, прочитавши роман Коельо, далі друзі керуються на своєму шляху певними віхами, описаними в книзі). Ще одна промовиста алюзія — це паралель із «Пригодами Піноккіо» Карло Колодді: мудрий тарган Горе, який живе у вусі Ілії, є відповідником «цвіркуна-балакуна», наставника дерев'яного хлопчика зі згаданої казки. Своєрідну паралель до образу Піноккіо становить Ілія — кволий і невпевнений у собі хлопець, який прагне стати справжнім чоловіком, мужнім, сильним і заможним. Варто зауважити, що дві книги, на які прямо чи опосередковано посилається авторка — і «Алхімік», і «Піноккіо», — також мають ознаки «роману виховання»: у них ідеться про особистісне становлення юного чоловіка або дитини, наскрізним композиційним і сюжетним елементом є шлях.

Окрім художньої топіки, що акцентує відправний пункт, поодинокі точки перетину і місце фінальної зустрічі юнаків, образи друзів єднає також тема молодіжного бунту проти «влади батьків» (тут ідеться не тільки про кровних родичів, а взагалі про представників старшого покоління з їхніми подвійними стандартами й закостенілістю). Для Макара — це нелюба й значно старша за нього коханка; для Макса — рідні батьки, які не відповідають високим стандартам «герцога»; для Гоцика — батько, цілковито занурений у сільський побут. Тема «війни поколінь» досягає кульмінації в мотивах батько- або матеревбивства, що неодноразово звучать у творах трилогії (мрії Ілії про розправу над батьком-бухгалтером, який покинув матір; думки Гоцика про вбивство невірної матері; нарешті, вбивство Ілією батька Ізидори).

Зайвим було б доводити важливість для становлення будь-якої особистості, як і для моделювання шляху цього становлення в художньому творі, постаті матері. Складний процес змушнення юнаків у трилогії Люко Дашвар розгортається у тісному взаємозв'язку з образами матерів, причому процес цей включає як відштовхування (розрив Макара з Мартою, відмова Макса від батьків, Гоцика — від рідної матері), так і прийняття, також не однозначне за своєю суттю (інфантильне повернення Макса до батьківського дому і чоловіча відповідальність за понівечену жінку, яку бере на себе Гоцик).

Як уже зазначалося, попри часову й географічну конкретику романів Люко Дашвар образи персонажів і численні колізії творів виразно виявляють архаїчні значеннєві пласти. Отже, з метою узагальнення висновків стосовно механізмів художнього моделювання у творах письменниці вважаємо за можливе звернутися до теорії архетипів К.-Г. Юнга. Можна твердити, що авторка актуалізує у своїх текстах полярні вияви архетипу — іпостасі «люблячої» і «жахливої» матері [11, 114]. Так, коханка Макса уподібнюється до страховища (Мартазавра), мати Гоцика, заради якої хлопець долає важкий шлях, виявляється розпусницею, яка забула свою родину і замість душевного тепла пропонує синові роботу. Водночас постаті «мами Марічки», Ганни Іванівни, Світлани Діброви, самовідданих і розумних жінок, є інваріантами «люблячої матері». Докладніше варто зупинитися на образі Марти («Макар»), що втілює полісемантичність материнського архетипу, неодноразово продемонстровану у працях К.-Г. Юнга. Постать немолодої коханки Макара в тексті наділена низкою зооморфних відповідників (корова, кобила, жаба; її квартира уподібнюється до лігва, печери), а часом — ознаками «божественного гермафродита»: «— Я хочу тебе, сонце, — сказав Макар. Він називав її сонцем — чудовисько середнього роду, на яке без сліз дивитись неможливо» [3, 14]. Іронічне порівняння Марти з кровожерним

божеством виразно прочитується в одному з епізодів, в якому п'яний Макар безуспішно намагається прикрасити ванну кімнату пелюстками троянд. Юний коханець уподібнюється до жертвовної тварини: «Жертвоприношення... Агнець жертвовний у крові плаває... Приймай, люба Марто!» [3, 42–43]. Інфантильні уявлення про матір як вищу істоту, наділену надлюдськими можливостями, висвітлено в низці праць К.-Г. Юнга, зокрема «Про архетип із особливою увагою до постаті аніми». У ній великий психіатр описує один із випадків своєї практики, сутність якого полягала в тому, що «спершу матір була божественним гермафродитом, якого пізніше через досвід розчарування дійсністю, який неможливо було заперечити, було позбавлено його андрогінної, Платонової досконалості і перетворено на жалюгідну постать звичайної старої жінки» [11, 99]. Подібних метаморфоз зазнає образ Марти — чоловіче становлення Макса здійснюється через оволодіння справою, заради якої хлопець здатен ризикувати власним життям, а також розвиток стосунків з Нані Новаковською і відмову від нелюбої коханки. Розрив Макса з Мартою в художньому контексті роману може бути порівняний з міфологічним сюжетом про перемогу над чудовиськом — юнак витісняє стару коханку з її життєвого простору («лігва») і оселяється в ньому з прекрасною Нані. Однак психологічно складний образ Марти генерує й низку інших значень, часто полярних щодо іпостасей хтивої тварини і гермафродита.

У стосунках Марти з коханцем, літнім генералом, проявляється жіночна складова її постаті («лялечка»). Як і Нані Новаковська («білий крокус»), Марта має в тексті свій флористичний відповідник — червоні троянди. Кульмінаційним моментом розвінчання «жахливої матері» стає зустріч Марти і Нані, під час якої немолода жінка визнає сформовану чоловічість Макса: «Марта хотіла сказати: ти, дівчинко, краще забудь його, бо розбите серце — надто хибний орієнтир, заведе у такі хащі, що й не вибратися, а Сашу... Його треба забути, і не тому, що ти чуєш ці слова від жінки, яку він покинув заради тебе, ні! Тому що він — справжній мужчина, а такі люблять тільки свою справу, а вже опісля — жінок. Про це думати тяжко, жити з тим — неможливо» [3, 248].

Ще одна іпостась образу Марти — друг: злочини, які чинить жінка з метою утримати молодого коханця, наприкінці роману зближують її з казковим образом «чудесного помічника» [8, 166–167]: «Допоможи мені! Допоможи, Марто! Ти усе можеш!» [3, 182]. Завершення ініціації для Макса знаменується й тим, що, зустрівшись із колишньою коханкою після свого краху, хлопець усвідомлює: саме Марта є його другом. Таке перетворення матері (не тільки «жахливої», а й «люблячої») на друга і супутника героя знаходимо і в третій книзі трилогії, «Гоцик»: сон Ілії,

в якому мати каже, що тепер вона стала синові братом, провіщає появу Гоцика.

Змужніння кожного із трьох героїв трилогії розгортається у двох площинах: стосунки з представницями протилежної статі й утвердження в соціумі через здобуття певного статусу, майна, матеріальних цінностей. Перша включає цілу низку ситуацій, результатом переживання яких стає досягнення особистісної зрілості: залежність від матері і подолання цієї залежності, фізичне оволодіння партнерками, переживання досвіду справжнього почуття і подвиг в ім'я жінки. Показовим у цьому відношенні є третій роман трилогії — «Гоцик».

На початку твору авторка підкреслює у своєму героєві риси гіперсексуала, який вступає у численні любовні зв'язки, не переймаючись почуттями партнерок. Цей етап життя Гоцика пов'язаний із гуртожитком, де панують розпуста й пиятики. Другий етап (зустріч із Любою, переживання досвіду першого справжнього кохання й суперництва) співвідносний із образом квартири на Костянтинівській (окремого мікросвіту, означеного як «космос»), концептом «друзі», особливо значущим у художній структурі трилогії. Кульмінацією фізичного становлення Гоцика як представника своєї біологічної статі стають шалені ночі з Ізідорою в замку над морем. І тільки здійснивши справжній акт мужності й милосердя, врятувавши з полону Марічку, хлопець стає вповні собою. Успішне проходження ініціації знаменує щасливе повернення Гоцика до рідного села і шлюб з красунею Тайкою. Така логіка розвитку характеру героя цілком відповідає двом полюсам чоловічої поведінки, детермінованої впливом матері, як їх окреслює К.-Г. Юнг: «Те, що у негативному плані є донжуанізмом, може у позитивному сенсі означати хоробру, безоглядну чоловічність, честолюбність щодо найвищих цілей; насилля щодо дурості, твердолобості, несправедливості й ліні; готовність до жертвності задля того, що визнано правильним, яка межує з героїзмом; витривалість, непохитність і завзятість волі; допитливість, яка не лякається навіть і світових загадок; врешті, революційний дух, який буде новий дім для оточуючих його людей і надає світові нове обличчя» [11, 119–120]. Таким чином, особистісне становлення Гоцика розгортається між полюсами донжуанізму, безконтрольної й безмістовної авантюристичності та свідомої благородної діяльності в ім'я добра. При цьому дві полярні постаті матерів — благополучної й зрадливої рідної матері та знедоленої «мами Марічки» — стають образними відповідниками цих полюсів, а отже, й моральних проявів особистості самого Гоцика.

Стосунки з жінками виконують роль життєвих віх і в історії Макара. У цьому плані герой співвідносний з постаттю Степана Радченка із «Міста»

Валер'яна Підмогильного. Герой Люко Дашвар також становить тип молодого провінціала, який прагне здобути владу над великим містом. У тексті роману знаходимо епізод, у якому простежуються виразні відсилки до твору-попередника: спостерігаючи життя вечірнього міста, Макар, як і Степан, відчуває в собі бажання нищити цей чужий йому світ. Однак постать Макара суттєво відрізняється від кар'єриста-провінціала з роману В. Підмогильного. Стосунки студента-механіка з жінками мають характер не скороминущих інтриг, а важливих етапів на шляху пізнання себе і світу, моральної еволюції, а не деградації. Якщо становлення Гоцика розгортається між двома полюсами, оприявленними в тексті через образи рідної і названої матері, то в романі «Макар» їх відповідниками виступають полярні образи Марти і Нані. Ці жіночі постаті послідовно протиставляються як плотське і духовне: в першій акцентовано її тваринну природу, «гермафродитизм», у другій — непізнаність, недосяжність, спорідненість із квіткою. Послугуючись здобутками психоаналізу К.-Г. Юнга, екстрапольованими на сферу художньої творчості, можна твердити, що образи обох жінок співвідносні з поняттям аніми. При цьому материнська постать Марти символізує інфантильне начало в самому Макарові, Нані натомість постає як певний символ моральної зрілості героя, винагорода за чоловічість: «Для хлопця певний вид аніми з'являється у формі матері і надає їй відтінок владності і верховенства або ж демонічної аури, яка, можливо, є ще більш захопливою. [...] Інфантильний чоловік має, як правило, материнську фігуру аніми; натомість дорослий чоловік — фігуру молодшої жінки» [11, 261]. За спостереженнями К.-Г. Юнга, у снах аніма досить часто має вигляд незнайомки. Риси невідомої акцентовано і в Нані — під час перших випадкових зустрічей Макар не може роздивитися обличчя дівчини і закохується в неї, не маючи уявлення про її зовнішність. Таким чином, жінки в художній структурі трилогії виступають не лише персонажами в розумінні класичного роману, наділені виразними зовнішніми та психологічними характеристиками, певним соціальним статусом, а й своєрідними образними-відповідниками суперечливих моральних начал героїв-чоловіків, певних віх їхнього особистісного становлення.

Особливе значення в художній структурі романів «Макс» і «Гоцик» відводиться постаті батька. Є. Мелетинський у своїй праці «Поетика міфу» звертає увагу на ту роль, яку виконує батько в багатьох міфологічних сюжетах: «На ініціційний характер випробувань героя якраз і вказує той факт, що гонителем дуже часто виявляється рідний батько — сонячний або інший бог, який жорстоко випробує свого сина і, здавалося б, прагне його знищити, але врешті-решт

примирюється з сином або переможений ним» [6, 202]. Макс і Гоцик, кожен у свій спосіб, вступають у протистояння з батьком. Перший прагне власної справи, яка дала б йому можливість самоствердитися у світі бізнесу; другий протестує проти безпросвітнього сільського життя і вирушає в дорогу, аби повернути додому матір-заробітчанику. Це протистояння для кожного з героїв завершується по-різному: якщо Макс залишається в полоні власних ілюзій стосовно свого «аристократизму» й ницості людей, які його оточують, а отже, не вибудовує гармонійних стосунків з батьками, то Гоцик, переживши цілу низку карколомних пригод, повертається в рідне село змушеним і готовим до викликів життя, що виявляється, зокрема, і в його примиренні з батьком: «Гоцик танув у міцних татових обіймах, тремтів. Схаменувся, огорнув тата важкими, як пательні, долонями, серце впало — біля Гоцикових грудей плакало татове серце.

Відсторонився обережно. Зазирнув у татові очі з тривогою. А тато — креміль. Уже й проковтнув — і горе, і радість. На варені буряки зиркнув.

— Ну, раз так, то ходімо, — мовив.

Гоцик усміхнувся розчулено.

— Куди? До свиней?

— Чому «до свиней»? Просто — до праці... [2, 260].

На початку твору буденне сільське життя асоціюється в Гоцика з брудною роботою в загороді, де батько тримає свиней. Відповідно в картинах сільських буднів акцентовані потворні сцени бійок і п'ятики. Свині як втіленню безпросвітнього тваринного існування протиставляється кінь, що набуває конотацій вільного життя, романтики, пригод, чоловічої реалізації. Образ красеня андалусійця, що зустрічається на початку роману, виконує в його художній структурі одразу кілька функцій. Передусім перспективну — кінь виступає провісником майбутньої мандрівки Гоцика до Андалусії, «перехідного обряду», який чекає на хлопця перед входженням у повноцінне доросле життя (варто зауважити, що і в чарівних казках кінь найчастіше виступає товаришем і помічником героя [8, 169–181]). Водночас андалусієць сприймається і як зооморфний відповідник Гоцика — красень-кінь на початку твору перебуває «в полоні» і, як (у символічному ключі) і сам хлопець, змушений тягти однаманітну лямку сільського життя. Варто зауважити, що образ полоненого коня виразно корелює з мотивом неволі, одним із провідних у трилогії (жалюгідне становище молодого коханця, залежного від представників покоління «батьків»; підлеглий статус глухонімої Дори в будинку багатія Макса; полон у циган її матері Марічки). Отже, на початку твору Гоцик — залюблений у коней відчайдух, який вирушає в дорогу «по борщ», щоб повернути додому матір і відновити гармонію

в родині й у своєму житті. Наприкінці твору це вже змушеним чоловік, який виробив власну шкалу цінностей, зумів порятувати чуже життя й подолати численні спокуси. Тепер стіл у батьківському домі видається йому круглим, як земна куля (варто порівняти з образом малої кімнатки, що стає для героїні великою, «як весь світ», в іншому романі авторки — «Молоко з кров'ю»), а щоденна робота з безцільного скіння у свинячій загороді перетворюється на радісну працю, активне перетворення матеріального світу. Варто зауважити, що примирення з батьком підготовлене низкою епізодів твору, в яких прочитується казкова символіка числа «три»: Гоцик спершу зустрічає на своєму шляху виноградаря Деметрію (побутово «знижений» і гендерно «обернений» образ богині Деметри, наділеної владою над землею), потім — вівчаря Дієго і, нарешті, повертається до батька. При цьому юнак відзначає батьківські риси в кожному з нових друзів: «— Деметрію... Ви на тата мого схожі. Тільки у нього свині, а у вас виноград» [2, 106]; «— Дякую вам за все... Блін, так ви мені тата нагадуєте. Тільки у вас вівці, а в нього свині...» [2, 189]. Саме через образи трударів, які зустрічаються на шляху Гоцика, реалізується глибинний зв'язок із землею, через усвідомлення якого юнак досягає примирення із світом і передусім із рідним батьком. Образ коня відтак набуває ознак інфантильної фантазії, яку долає Гоцик упродовж своєї мандрівки. Юнак усвідомлює, що життя на землі вимагає постійних особистісних зусиль, а не гонити за розкішшю й багатством: «Гоцик упевнився в головній ідеї звичайного буття: по землі бажано ступати босими ступнями, аби не втрачати з нею зв'язку, рухатися тільки пішки, бо то і є природна швидкість, з якою варто йти по життю» [2, 190].

Принципово інакше реалізується «шлях» Макса — представника «золотої молоді», який понад усе прагне зберегти уявлення про себе як про аристократа духу. У характеристиці героя авторка вдається до одного зі своїх улюблених прийомів — мовної гри: викладачі Макса дешифрують його українське прізвище Сердюк як «сер герцог». Юнак, повіривши у власну обраність, відсторонюється від батька, який видається йому ницим і негідним сина-аристократа. Водночас місце «всесильного батька», яким у міфологічній картині світу виступає бог, посідає дід. У романі акцентована особлива прив'язаність Макса до діда, мудрість і моральну міць якого він постійно протиставляє ницості й обмеженості батька. Гадаємо, такий принцип розбудови системи чоловічих персонажів у творі також може бути пояснений з позицій юнганської теорії. Тут маємо той самий механізм породження значень, що й у випадку архетипу матері, однак в іншому гендерному варіанті. Досліджуючи процес індивідуалізації, пробудження «Я-свідомості», К.-Г. Юнг

зауважує поступове зникнення партиципації (ототожнення) дитини з матір'ю. Образ матері поступово втрачає всі фантастичні, божественні або демонічні конотації, а отже, вона постає як окрема від дитини особа, наділена власними психічними особливостями. Однак надлюдські властивості, раніше приписувані матері, можуть бути перенесені на бабу. «Будучи матір'ю матері, вона є “більшою” за останню. Вона, власне, і є “великою матір'ю”, нерідко вона набуває рис як утілення мудрості, так і відьми. Адже чим далі архетип віддаляється від свідомості, тим він стає яснішим і тим виразнішу міфологічну постать приймає. Перехід од матері до баби означає підвищення рангу архетипу» [11, 138]. Наділення баби як «матері матері» надприродними властивостями виразно спостерігається в романі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю»: баба, яку не знає героїня, з'являється до неї уві сні, щоб розкрити родинну таємницю. У «Максові» ця ситуація постає гендерно оберненою: у старому Перепечаї підкреслено надлюдські риси, богоборчі інтенції (передсмертний діалог з Богом), суперечливість його натури (також одна з властивостей міфологічного героя, який виникає на етапі, коли уявлення про етичні норми ще не сформовані [6, 203]).

Саме дідові відводиться роль хранителя символічного кадуцея, що означає владу над майном, діловий успіх, особистісну зрілість чоловіка. Спадкоємність не тільки майнових статків, а й моральних вад старшого представника роду акцентована завдяки характерним для міфологічного мислення повторам: онук, так само як і його дід, гвалтує закохану в нього дівчину. Водночас старий усвідомлює, що Макс не успадкував його сили волі, хоч і стає хранителем «кадуцея» (фінансової імперії діда).

Моральній зрілості кожного із трьох героїв передують тимчасова смерть або її метафоричний аналог. Як уже зазначалося, символічне перебування в царстві мертвих становило важливу складову архаїчних ініціацій. Цей сюжетний елемент в тій чи іншій формі знаходимо в кожному з трьох романів. Роль потойбіччя, в якому відбувається посвята хлопців, відіграють ліс («Макс», «Гоцик»); «тридесяте царство», далекі екзотичні краї («Гоцик»). Якщо тривале вилучення Гоцика з «реального», звичного світу рідного села і Києва може бути потрактоване як тимчасова смерть тільки в символічному ключі, то у випадку Макса маємо ситуацію, в якій рідні й справді вважають юнака померлим. Повернувшись до сім'ї, герой почувається новою істотою, оскільки «бачив смерть» (пожежу, в якій загинули його супутники). Відповідно між ним і батьком, який «не бачив смерті», поглиблюється прірва — батько залишається в числі «непосвячених», а тому втрачає свої права на статки родини. У першій книзі трилогії («Макар») лісу, де відбувається посвята,

чи «тридесятому царству» відповідає фабрика, яку захоплює юнак. Досі успішний і заможний Макар опиняється «по той бік» соціальних умовностей, руйнує певні табу, прийняті в суспільстві. Тож перебування юнака серед «смішних людей», що грають роль його заручників (представники «народу», людської маси, яку Макар звик зневажати), цілком може бути зіставлене зі сходженням у царство духів. Щоправда, після повернення юнака із захопленого ним об'єкта авторка подає обернену картину світу, яка, за її прямими інтенціями, і відповідає справжній, не викривленій дійсності: *«Друзі. Зіна, зараза! Гераклище... Костя і Вовчик. Ваня... Які шляхетні люди. Одужаю, піду їх цілувати... Чому я раніше думав, що в злиднях немає гідності? Що бідні — вбогі априорі? Що згода скіти — гандж? Що поваги заслуговує тільки той, хто не погоджується жити у злиднях, рветься геть?.. [...] Може, я чогось не знаю? Чи не розумію? Може, їхня шляхетність у тому, що не здатні підлістю та обманом від злиднів відкараскатися? [...] Певно, так. ...Що за парадокс? Шляхетних більше, а життя — багно. Може, тому що серед багатих мало шляхетних? Я би таким став... Став би. Стану... Оце одужаю...»* [3, 271]. Акт захоплення власної фабрики, яку в Макара відбирають нечесним шляхом, є цінним сам по собі, хоч і не дає очікуваних результатів, — здійснивши його, юнак стає уповні собою, виробляє власні принципи і знаходить сили відмовитися від життя, в якому виконував роль маріонетки жорстоких і корисливих «батьків».

Ще один важливий елемент мотиву ініціації, провідного для кожного з трьох романів, — константа братерства: герой, тимчасово вилучений з буденного життя, опиняється в ролі вигнанця-аутсайдера і встановлює тісний зв'язок з собою подібним, таким самим юнаком-вигнанцем, який бунтує проти суспільства і передусім — влади «батьків». У випадку Гоцика — це Ілія, антипод героя, слабкодухий і хворобливий юнак, одержимий ідеєю батьковбивства, який вирушає на пошуки алхіміка, щоб здобути владу і гроші. Є. Мелетинський зауважує, що такі контрастні пари героїв, добре відомі світовій літературі, закорінені у близьководний міф [6, 247]. У випадку Макара відповідником брата стає юний журналіст, який погоджується зіграти роль одного із заручників під час захоплення фабрики. На відміну від попередньої пари (Гоцик — Ілія), у Макарі й Вовчикові підкреслено їхню схожість. Для Макара знайомство з Вовчиком стає одним із найважливіших випробувань — хлопець опиняється перед вибором: видати себе за журналіста й таким чином приректи останнього на загибель під час штурму чи повестися шляхетно і взяти вину на себе.

Повертаючись до мотиву лісу як простору ініціаційних випробувань, варто ще раз згадати

дослідження чарівної казки В. Проппа. Вчений приділяє один із розділів своєї праці так званому «лісовому братству» — особливим чоловічим спільнотам, у які об'єднувалися юнаки архаїчних племен після проходження обряду ініціації [8, 112–125]. Залишки цього суспільного інституту знаходимо в казкових сюжетах про братів-розбійників і богатирів, до яких приходять красуня, гнана злою мачухою. Звертаючись до жіночих образів у таких сюжетах, В. Пропп генетично виводить їх від поширеного у багатьох народів звичаю тримати в так званих «чоловічих будинках» дівчат, які мають серед юнаків досить високий статус, отримують від них дарунки й можуть обрати собі з-поміж «братів» майбутнього чоловіка [8, 121–125]. Звернення до казкової матриці виразно простежується в епізоді роману «Гоцик», де друзі оселяються в замку разом із Ізідорою, яка на правах подруги належить обом чоловікам і водночас зберігає незалежність. Контрастність образів юнаків, основана на близнюковому міфі, увиразнюється завдяки їхньому ставленню до дівчини. Для Гоцика близькість із нею є тільки однією з низки спокус на шляху чоловічого самоствердження, для Ілії закоханість в Ізідору стає фатальною, і він гине. Варто зауважити, що мотив батьковбивства відіграє неабияку роль у розгортанні цієї лінії сюжету — Ілія випадково вбиває батька дівчини, здобуваючи таким чином його дочку для себе й Гоцика.

Про ініціативний характер сюжетних колізій, що розгортаються у «потойбіччі» (в лісі, «тридесятому царстві», захопленій фабриці), свідчать постаті загартованих життям старших чоловіків, асоційовані з небуденними, помежівними проявами життя. Такими є охоронець Ваня («Макар») і провідник Дон («Макс»). Заслугує на увагу мотив, що повторюється у двох названих творах: юнак, якого змінює зустріч із наставником, стає свідком загибелі чоловіка. Так, Макар, отямившись у лікарняній палаті, прагне розпитати Ваню про те, як треба жити, але дізнається про загибель охоронця. Таким чином постаті наставників вилучаються зі світу живих і співвідносяться з ініціативним простором, з якого герої повертаються в іншому статусі й наділені новим знанням про світ і людей.

Отже, використовуючи у своїй трилогії «Биті є» тему становлення молодої людини, Люко Дашвар актуалізує низку архетипних образів і мотивів, водночас звертаючись до сюжетної матриці традиційного «роману виховання». Взаємодія цих тенденцій дає авторці можливість акцентувати універсальний характер зображуваних колізій і разом з тим надати їм гостропроблемного і злободенного звучання. Виявлення цих особливостей художнього світу письменниці дає змогу зробити крок до масштабніших висновків про специфіку романного мислення початку ХХІ ст. та можливих шляхів розвитку вітчизняної великої прози.

ДЖЕРЕЛА

1. Агеєва Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. — Київ : Вид-во «К.І.С.», 2004. — 535 с.
2. Дашвар Люко. Биті є. Гоцик. Кн. 3 / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. — 272 с.
3. Дашвар Люко. Биті є. Макар: Кн. 1 / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного дозвілля. — 2011. — 288 с.
4. Дашвар Люко. Биті є. Макс. Кн. 2 / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. — 288 с.
5. Клепикова О.В. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» ; Київський університет імені Бориса Грінченка / Олександра Валентинівна Клепикова. — К., 2013. — 20 с.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. — М. : Академический Проект, 2012. — 332 с.
7. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп. — Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. — 365 с.
9. Топоров В. Пространство и текст / В. Топоров // Текст: семантика и структура ; [отв. ред. Т.В. Цивьян]. — М., 1983. — С. 227–284.
10. Штогрин Мар'яна. Хронотоп подорож як модель ініціації в повісті А. Кузьменка «Я, «Победа» і Берлін» / Мар'яна Штогрин // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В.Г. Сірук. — Луцьк : Вежа-Друк, 2015. — Вип. 19. — С. 309–316.
11. Юнг К.-Г. Про архетип із особливою увагою до постаті аніми / Карл Густав Юнг // Юнг Карл Густав. Архетипи і колективне несвідоме ; [пер. з нім. Катерини Котюк; наук. ред. Олег Фошевець]. — Львів : Астролябія, 2013. — С. 80–105.

REFERENCES

1. Aheieva Vira. Zhinochyi prostir: Feministychnyi dyskurs ukrainskoho modernizmu / Vira Aheieva. — Kyiv : Vyd-vo «K.I.S.», 2004. — 535 s. — (in Ukrainian).
2. Dashvar Liuko. Byti ye. Hotsyk. Kn. 3 / Liuko Dashvar. — Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 2012. — 272 s. — (in Ukrainian).
3. Dashvar Liuko. Byti ye. Makar: Kn. 1 / Liuko Dashvar. — Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia. — 2011. — 288 s. — (in Ukrainian)
4. Dashvar Liuko. Byti ye. Maks. Kn. 2 / Liuko Dashvar. — Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 2012. — 288 s. — (in Ukrainian).
5. Klepykova O.V. Osoblyvosti kontseptosfery ta idiosytylyky u prozi Larysy Denysenko : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk : spets. 10.01.01 «Ukrainska literatura» ; Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka / Oleksandra Valentynivna Klepykova. — K., 2013. — 20 s. — (in Ukrainian)
6. Meletinskii Ye.M. Poetika mifa / Eleazar Moiseievich Meletinskii. — M. : Akademicheskii Proekt, 2012. — 332 s. — (in Ukrainian).
7. Pavlychko Solomiia. Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi / Solomiia Pavlychko. — K. : Lybid, 1999. — 447 s. — (in Ukrainian).
8. Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoi skazki / Vladimir Yakovlevich Propp. — Leningrad : Izd-vo Leningrad. un-ta, 1986. — 365 s. — (in Russian).
9. Toporov V. Prostranstvo i tekst / V. Toporov // Tekst: semantika i struktura; [otv. red. T.V. Tsivian]. — M., 1983. — S. 227–284. — (in Russian).
10. Shtohryn Mariana. Khronotop podorozhi yak model initsiatsii v povisti A. Kuzmenka «Ya, “Pobieda” i Berlin» / Mariana Shtohryn // Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Ukrainska literatura yak khudozhnii fenomen : zb. nauk. pr. / uporiad. V.H. Siruk. — Lutsk : Vezha-Druk, 2015. — Vyp. 19. — S. 309–316. — (in Russian).
11. Yunh K.-H. Pro arkhetyp iz osoblyvoiu uvahoiu do postati animy / Karl Gustav Yung // Yung Karl Gustav. Arkhetypy i kolektyvne nesvidome ; [per. z nim. Kateryny Kotiuk; nauk. red. Oleh Foshevets]. — Lviv : Astrolia, 2013. — 80–105. — (in Russian).

Ольга Башкирова

ВОССТАНИЕ ПРОТИВ «ВЛАСТИ ОТЦОВ» КАК ИНИЦИАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ РОМАНИСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ ЛЮКО ДАШВАР «БИТИ Є»)

В статье рассмотрена сюжетная модель инициации, репрезентированная трилогией Люко Дашвар «Бити є». Предметом специального интереса становятся пути художественного воплощения проблемы «войны поколений». Исследован характер переосмысления в индивидуально-авторской модели мира архетипов матери, отца, близнецов и т. д. Очерчены основные принципы организации художественного времени и пространства (актуализация архаических пространственных констант дороги, леса, дома; мифологический принцип «вечного повторения» и числовая символика, характерная для волшебной сказки). В то же время значительное внимание уделено чертам постмодернистского мышления, воплощенному в трилогии, прежде всего интертекстуальным связям и тенденциям к переосмыслению литературной традиции, в частности классической формы европейского романа. На основе этих наблюдений романистика автора представлена как поле взаимодействия архаических пластов художественного мышления и классического «романа воспитания».

Ключевые слова: инициация, роман, миф, архетип, сказка.

Olga Bashkyrova

THE REVOLT AGAINST THE “POWER OF PARENTS” AS INITIATION IN MODERN UKRAINIAN NOVELS (ON THE MATERIAL OF “THE BYTI YE” BY LIUKO DASHVAR)

The artistic model of initiation represented by Liuko Dashvar's trilogy “Byti ye” is examined in this article. The ways of artistic embodiment of “generational war’s” problem becomes the subject of special interest. The main positions of article are based on works by K.-H.Yunh, Ye. Meletynskiy, V. Propp. Such an approach is explained by cognation of modern novel's structure with myth and fairy tale which were in a spotlight of adopted researchers' works. These peculiarities of modern novel artistic thinking are the displays of general

for literature of the 20th century returning to the myth according to the conception by Ye. Meletynskiy. This process gets continuation in literature of the first decades of the 21st century too. The archaic images and motives transform into modern and actual picture of the world but they save their universal meaning representing the eternal themes in modern novel. The character of rethinking of mother's, father's, twins' and other archetypes in individual author's picture of the world is investigated in this article. The archetype of mother is represented as the complicated psychical phenomenon getting contradictory embodiments in modern literature. The invariants of mother's archetype are the images of "terrible" and "loving mother". In the article it's proved that female images incarnate some traits of masculine characters and stages of their evolution. The correlation between father's and grandfather's images in modern novels and image of divine father in archaic myth is traced. The basic principles of organization of artistic time and space are outlined. They are: actualization of archaic space constants (way, forest, house); mythological principle of "eternal reiteration" and numerical symbolics which are characteristic for fairy tale. At the same time considerable attention is paid for peculiarities of postmodernist thinking which are incarnated in the trilogy, foremost for intertextual links and tendencies to rethinking of literary tradition, in particular of European novel's classical forms. On the basis of these supervisions the author's novels are represented as the field of cooperation of archaic levels of the artistic thinking and classical "novel of education".

Key words: initiation, novel, myth, archetype, fairy tale.

УДК 821.2-1.08

Оксана Гальчук

МИТЕЦЬ І РЕВОЛЮЦІЯ: ДО ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ ВЗАЄМИН

У статті здійснено спробу визначити типи взаємин митця і революції «як швидкого та насильницького переходу до нового ладу». На прикладах творчих долі визначних представників світової літератури різних епох простежено основні типи сприйняття митцями революцій, їх наслідків та відображення цього явища в авторській художній свідомості. Відзначено, що навіть за умови амбівалентного характеру, що зумовлює корегування естетичних запитів письменника з суспільно-політичною атмосферою, революції служили резонатором художніх ідей і джерелом нових мистецьких явищ. Звернувшись до античності в пошуках міфологічних відповідників, припускаємо, що від часу однієї з перших у Західній Європі революцій (XVII ст.) визначились варіанти взаємин, де митець — Немезида, яка вершить моральний суд (Дж. Мільтон); Пігмаліон, який закохується у свій витвір, мріє вдихнути життя в міф про революцію (Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро та ін.); дитя Сатурна, якого Сатурн-революція пожирає (Бомарше); олімпієць, що черпаючи з революції-Кастальського джерела, мріє про торжество Конкордії (В. Гюго); підліток-Ікар, який уявив себе Прометеем (А. Рембо); Орфей (Р.М. Рільке та ін.). А для літератур, які формувались у тоталітарних державах, складні взаємини митця з революцією визначились і в типові «дитяти Сатурна», і в лже-Прометееві, і, врешті, в Дедалі, який і співучасник творення псевдогуманістичної ідеології, і готовий до боротьби з нею митець-учений.

Ключові слова: революція, митець, типологія, художня свідомість.

Навіть побіжного погляду на історію світової літератури достатньо, щоб побачити: в усі часи митцям фатально не щастило з революціями. Тобто вони (революції) були завжди. То тлом розгортання особистої і творчої історії письменника, то чинником, наслідки якого провокували з'яву нових ідей і стилів як художню реакцію на події, то омріяним майбутнім, в очікуванні якого творилися нові візії і проекти. Так склалось історично, що з-поміж усіх різновидів революцій — науково-технічної, соціальної, культурної, сексуальної — відігравали найбільшу роль

і мали найпотужніший резонанс у житті митців суспільно-політичні революції. «Щоб не відбувалося з революцією як ідеєю або міфом у наші дні, — стверджує Т. Бевз, — одне залишається незмінним — розглядати революцію поза політологічним контекстом її репрезентації сьогодні не можна» [3, 19]. Тож так чи так митці завжди опинялись не лише перед вибором прийняти чи не прийняти революцію (хоча, вважаю, ХХ ст. позбавило ілюзії можливості такого вибору), а й перед необхідністю визначитися щодо таких «супровідних» питань, як влада, насильство, смерть.