

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Чмир Андрій Валерійович

УДК 821.161.2-311.6Кралюк(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ХУДОЖНІЙ СВІТ ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ПЕТРА КРАЛЮКА

03 Гуманітарні науки

035 Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____А. В. Чмир

Науковий керівник: **Мусій Валентина Борисівна**, доктор філологічних наук,
професор

Одеса – 2025

АНОТАЦІЯ

Чмир А. В. Художній світ історичної романістики Петра Кралюка.

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 2025.

У дисертації досліджено особливості художнього світу в чотирьох історичних романах сучасного письменника Петра Кралюка («Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та одинокі», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером», «Справжній Мазепа»). Художня реальність, створена цим літератором, є пошуком відповідей на актуальні питання національної давнини, прискіпливим аналізом пережитих країною подій і прогнозуванням перспектив подальшого життя українського народу. Для цього майстра слова початку ХХІ ст. вкрай важлива ревізія усталених поглядів на історичне минуле України, тож митець пропонує нові підходи щодо інтерпретації суперечливих подій минулого і героїчної історії боротьби українців.

Актуальність дисертації зумовлена потребою визначити місце історичних романів Петра Кралюка в літературному процесі сьогодення, охарактеризувати сутність авторської концепції зображення старовини та встановити специфіку діалогізму літератора, який є водночас письменником і науковцем. Прозову творчість вищезгаданого майстра слова та своєрідність його як митця розглядала значна кількість літературознавців (Петро Білоус, Сергій Дзюба, Микола Жулинський, Олексій Костюченко, Світлана Кочерга, Олена Мізінкіна, Вікторія Назарук, Галина Насмінчук, Ярослав Поліщук, Валерій Полковський, Ірина Приліпко, Олександр Саган, Сергій Синюк, Михайло Слабошпицький, Роксана Харчук, Лілія Чикур, Тетяна Шевченко, Михайло Якубович). Дослідники зупинялись на специфіці художнього світу окремих творів письменника ХХІ ст. Однак проблема своєрідності художнього світу історичних романів Петра Кралюка як творів нового типу за

постмодерних реалій залишається на сьогодні відкритою, тому виникає потреба її розв'язати.

Мета дисертаційної роботи полягає у виявленні засобів, за допомогою яких відбувається актуалізація такого феномену, як художній світ історичної романістики вказаного літератора, його характеристика та визначення рис, які вирізняють художню концепцію щодо минулого на тлі інших митців. Відповідно до поставленої мети важливими постали такі завдання: проаналізувати специфіку сучасного українського історичного роману, його магістральні риси, історію розвитку, жанрові різновиди, співвідношення факту й вимислу у створенні образної та подієвої систем, а також наукового й художнього складників процесу авторської творчості; простежити рівень вивчення історичної романістики Петра Кралюка, коло проблем, які вирішуються дослідниками щодо його історичної прози (форми авторської присутності, ступінь документальності в зображенні подій, складники його поетики, місце інтертекстуальності, художній світ деяких творів, полемічність оцінок щодо творчості), з'ясувати стан розробки художнього світу історичних романів цього майстра слова; дослідити своєрідність такого літературознавчого поняття, як «художній світ», дати йому визначення, простежити його зв'язок із реальним світом, авторським «я», рецепцію, складники та системність цього феномену; розглянути поняття «діалог», вивчення якого можливе з двох позицій: комунікації і психології; виявити елементи паратекстуальності (включно з метатекстом) в історичній романістиці Петра Кралюка як прояв діалогічності побудови творів, дослідити важливість паратексту для створення художнього світу; звернути увагу на стан розробки такої категорії, як «інтертекстуальність», охарактеризувати засоби інтертекстуальності в історичних романах досліджуваного автора; простежити типи діалогів як комунікативних актів між персонажами в історичній прозі Петра Кралюка, з'ясувати їхнє концептуальне значення.

У роботі досліджено діалогічність як магістральну ознаку художнього світу історичної романістики Петра Кралюка.

Об'єктом дисертаційної роботи є історичні романи «Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та самотні», «Данило Острозький: образ, гаптований

бісером», «Справжній Мазепа» Петра Кралюка як найбільш репрезентативні щодо створеного ним художнього світу.

Предметом дослідження став аналіз паратекстуальності, інтертекстуальності і діалогу як провідних рис художнього світу історичних романів письменника ХХІ ст.

З огляду на мету та завдання дисертації під час вивчення історичної романістики Петра Кралюка використано такі методи: *системно-семантичний* підхід, який необхідний для аналізу історичних творів цього письменника як цілісної системи й усвідомлення їхнього місця в мистецтві загалом і в літературі зокрема. Застосовано також *наратологічний* метод для аналізу дискурсу в чотирьох історичних романах автора. Вагомим у роботі виявився і метод *рецептивної естетики* – для розуміння того, як історична романістика Петра Кралюка корелює зі сприйняттям читача. *Типологічний* метод використано в зіставленні історичних романів майстра слова між собою та виявленні спільних рис. Застосування *герменевтичних* стратегій сприяло вивченню чотирьох творів літератора з погляду семантики створених письменником образів. *Біографічний* метод дозволив розглянути особистість автора у зв'язку з тим, що він є водночас і літератором, і науковцем. Саме це зумовлює діалогізм його історичної творчості, який проявляється на рівні змісту та форми. *Порівняльно-історичний* метод у дисертації знадобився для встановлення етапів розвитку й сутності таких понять, як «художній світ», «історичний роман», «паратекстуальність», «інтертекстуальність», «діалог». За допомогою *діалогічного* методу вдалося простежити своєрідну евристичну бесіду між автором та читачем, яка стає можливою завдяки існуванню художнього світу історичних романів Петра Кралюка.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали розвідки як національних, так і зарубіжних дослідників. Використано напрацювання таких літературознавців, як Стефанія Андрусів, Антоніна Аністратенко, Ніна Бернадська, Тетяна Бовсунівська, Ганс Вільмар Гепперт, Джером де Грут, Анатолій Гуляк, Микола Ільницький, Микола Кодак, Марія Лаврусенко, Богдан Мельничук, Василь Полтавчук, Людмила Ромащенко. Історичну прозу Петра Кралюка та постать цього автора розглядали Петро Білоус, Сергій Дзюба, Микола Жулинський, Олексій

Костюченко, Світлана Кочерга, Олена Мізінкіна, Вікторія Назарук, Галина Насмінчук, Ярослав Поліщук, Валерій Полковський, Ірина Приліпко, Олександр Саган, Сергій Синюк, Михайло Слабошпицький, Роксана Харчук, Лілія Чикур, Тетяна Шевченко, Михайло Якубович. Їхні позиції взято до уваги в дослідженні. Методологічним підґрунтям для аналізу художнього світу стали праці Петра Білоуса, Олександра Бороня, Умберто Еко, Василя Іванишина, Григорія Ключека, Ірини Лівенко, Валентини Мусій, Катажини Роснер, Ірини Руснак, Анатолія Ткаченка, Нонни Шляхової. У дисертації були використані дослідження, присвячені діалогу (Наталії Астрахан, Марини Злочевської, Наталі Кондратенко, Тетяни Суходуб, Василя Фащенка, Людмили Шашкової); паратекстуальності (Міхала Гловінського, Олени Дубініної, Жерара Женетта, Максима Нестелєєва, Олени Переломової, Мар'яни Сокол, Альони Тичініної); інтертекстуальності (Ролана Барта, Юлії Крістєвої, Зофії Мітосек, Петра Рихла). Допомогли також розвідки українських істориків (Олександра Бойка, Володимира Голобуцького, Михайла Грушевського, Володимира Замлинського, Миколи Ковальського, Миколи Костомарова, Миколи Котляра, Миколи Манька, Івана Огієнка, Григорія Савчука, Василя Ульяновського, Наталі Яковенко) для розуміння певних постатей минулого та окремих історичних подій.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що:

- *уперше* цілісно проаналізовано художній світ чотирьох історичних романів Петра Кралюка;
- *уперше* комплексно розглянуто паратекстуальність, інтертекстуальність і діалогічність історичних романів цього літератора як художньої єдності (системи), виділено їхні різновиди;
- *уперше* досліджено історичні романи майстра слова з погляду засад діалогізму.

Структура й обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (172 позиції). Загальний обсяг дисертації 204 сторінки, основний текст – 169 сторінок.

У першому розділі дисертації йдеться про шляхи дослідження художнього світу історичної романістики Петра Кралюка. У ньому розглянуто погляди науковців на специфіку сучасного українського історичного роману, його жанрові різновиди, взаємозв'язок у ньому факту й вимислу. Досвід вивчення прози Петра Кралюка проаналізовано в контексті сучасних концепцій історичної романістики. Охарактеризовано сутність такої літературознавчої категорії, як «художній світ» (його дефініція, співвідношення з реальним світом, оприявлення в ньому авторського «я», рецепцію читача, складники, системність). Узагальнено, що художній світ – феномен, який виникає як наслідок спільної дії автора, читача та самого художнього твору. Це індивідуальний погляд митця на світ, який доступний під час читання реципієнту, а також сукупність засобів і прийомів, які роблять цей художній світ індивідуальним, винятковим, неповторним.

Визначено, що історичну творчість Петра Кралюка доречно розглядати з позицій діалогу та діалогічності, оскільки історична романістика згаданого письменника постійно апелює до взаємодії з читацьким світосприйняттям, поглядами, переконаннями, ідеями реципієнта. Письменник уважає, що виключно завдяки спільним зусиллям автора та читача розв'язання проблем національного минулого стає можливим. Діалогізм Петра Кралюка в дисертації мотивується декілька чинниками. Серед них – своєрідність особистості автора, який є і літератором, і науковцем водночас. Письменник-філософ спирається на досвід еристики в процесі створення історичних романів. У дисертації обґрунтовується також увага Петра Кралюка щодо діалогічної побудови творів за обставин постмодерної доби: митець виходить із того, що образ дійсності (події) завжди має суб'єктивний характер. Герої романів перебувають у стані суперечки один з одним або з наявними трактуваннями подій і осіб, намагаються обґрунтувати власну позицію, ставляться із сумнівом до почутого або ж цілком поділяють чийсь погляд. У будь-якому разі людина в прозі Петра Кралюка відкрита до діалогу або полілогу.

У другому розділі дисертації зосереджено увагу на діалозі між текстами та елементами текстів історичних романів Петра Кралюка, утіленому завдяки паратекстуальності й інтертекстуальності. Безпосередньо перед самим текстом є

паратекст, який уводить читача до художнього світу твору і викликає в нього відповідну антиципацію. Відомо, що до паратекстуальних елементів належать заголовки, ім'я автора, жанрове позначення, присвята, епіграф, передмова, ілюстрації тощо. Паратекстуальність в історичному романі «Шестиднев» згаданого письменника реалізується через заголовок, присвяту, епіграф, передмову, назви розділів і післямову. У цьому творі паратекст підкреслює жанрову своєрідність роману (шестоднев), сюжетні колізії, авторську інтенцію виникнення художнього тексту і зв'язок із живописом. У «Сильних та одиноких» натомість провідною є метатекстуальність – різновид паратекстуальності, який постає у вигляді авторських приміток і коментарів у тексті. Метатекст у вказаному творі розкриває реалії боротьби Організації українських націоналістів (ОУН), провідником якої тривалий час був Степан Бандера. Наприкінці роману Петро Кралюк надає своєму читачеві пояснення та наукові коментарі, зосереджується також на героїчних портретах українських націоналістів та цитатах, які суголосні описаним подіям у творі.

Роману «Данило Острозький» Петра Кралюка властива стилізація середньовічних наративів, оскільки цей текст складається з 67 невеликих за обсягом частин. Кожна з них претендує на окреме прочитання, проте їхня сукупність утворює цілісний і завершений художній твір. У такий спосіб згаданий роман «Данило Острозький» має ансамблевий характер. Роману «Справжній Мазепа» властивий діалог із класичними текстами, зокрема творчістю представника «української школи» ХІХ ст. Миколи Гоголя. Петро Кралюк удається у своєму творі до стилізації та пародіювання для висміювання абсурду сьогодення, його критики й пошуку можливого виходу з нього. Історична романістика майстра слова ХХІ ст. містить численні алюзії, ремінісценції та цитати, які значно поглиблюють контекст, інтелектуально збагачують його, є відповідним підґрунтям міркувань, емоційних станів, переконань героїв.

У третьому розділі дисертації наголошено на значенні діалогів як комунікативних актів в історичних романах Петра Кралюка. У творі «Шестиднев» саме діалог передусім між головними героями (Василем-Костянтином Острозьким і маляром Іваном) допомагає встановити правду щодо минулого. Зіткнення різних

поглядів персонажів, їхнє виголошення та обмірковування дозволяє скласти максимально об'єктивну картину віддалених у часі подій. Завдяки діалогу в романі «Данило Острозький» герої мають змогу встановити істину щодо минулого, зіставляючи та обдумуючи представлені писемні пам'ятки. У процесі умовного спілкування з голосами попередників дослідник старовини Василь Суразький починає усвідомлювати достовірність написаного в історичних рукописах або ж умовність у них.

Діалогізм «Справжнього Мазепи» Петра Кралюка полягає в співіснуванні в цьому творі різнорідних ідей. У вказаному історичному романі міркування Миколи Гоголя, Зигмунда Фрейда, Едічки, Професора і самого автора стикаються між собою, пропонуючи читачеві обрати відповідну інтерпретаційну стратегію. Така поліфонія у творі свідчить про бажання письменника не обмежувати свого реципієнта єдиним можливим тлумаченням подій давнини. У романі «Сильні та самотні» бесіда також відіграє ключову роль у вирішенні проблеми самоідентифікації головного героя – Степана Бандери. Згаданий лідер ОУН сперечається зі слідчим Валігурським та уявним ідейним опонентом Яремою Вишневецьким, доводячи їм свою думку стосовно української нації.

У такий спосіб аналіз історичної романістики Петра Кралюка засвідчив оригінальну авторську концепцію осмислення минулого, її дискусійність, широту охоплення проблем, інтелектуалізм, зв'язок з іншими творами. Саме завдяки паратекстуальності, інтертекстуальності та діалогу думок виникнення художнього світу історичних романів письменника ХХІ ст. стало можливим. Чотири історичні твори («Шестиднев», «Сильні та самотні», «Данило Острозький», «Справжній Мазепа») Петра Кралюка охоплюють часовий проміжок від XIV ст. до сьогодення, розкриваючи комплекс важливих національних питань і пропонуючи можливі рішення для них.

Ключові слова: П. Кралюк, жанр, історичний роман, художній світ, діалог, паратекстуальність, метатекст, інтертекстуальність, алюзія, ремінісценція, цитата, наратив, вимисел, історичне джерело, самоідентифікація.

ABSTRACT

Chmyr A. V. The artistic world of historical novels by Petro Kraliuk.

Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for Doctor of Philosophy Degree (PhD), specialty 035 Philology. Odesa

I. I. Mechnikov National University, Odesa, 2025.

The dissertation explores the features of the artistic world in four historical novels by the contemporary writer Petro Kraliuk («Six Days, or The Crown of the Ostrozky House», «Strong and Lonely», «Danylo Ostrozky: the image that is beated by beads», «True Mazepa»). The artistic reality created by this writer is a search for answers to pressing questions of national antiquity, a meticulous analysis of the events experienced by the country, and a forecast of the prospects for the future life of the Ukrainian people. For this master of the word of the early 21st century, a revision of established views on the historical past of Ukraine is extremely important, so the artist offers new approaches to the interpretation of the controversial events of the past and the heroic history of the struggle of Ukrainians.

The relevance of the dissertation is due to the need to determine the place of Petro Kraliuk's historical novels in the literary process of today, to characterize the essence of the author's concept of the image of antiquity and to establish the specificity of the dialogism of the writer, who is both a writer and a scientist. The prose work of the above-mentioned master of words and his originality as an artist were considered by a significant number of literary critics (Petro Bilous, Serhiy Dzyuba, Mykola Zhulynskyi, Oleksiy Kostyuchenko, Svitlana Kocherga, Olena Mizinkina, Victoria Nazaruk, Galina Nasminchuk, Yaroslav Polishchuk, Valery Polkovskyi, Iryna Prylipko, Oleksandr Sagan, Serhii Sinyuk, Mykhailo Slaboshpytskyi, Roksana Kharchuk, Liliya Chikur, Tetyana Shevchenko, Mykhailo Yakubovych). Researchers have focused on the specifics of the artistic world of individual works by the 21st century writer. However, the problem of the originality of the artistic world of Petro Kraliuk's historical novels as works of a new type in postmodern realities remains open today, so there is a need to solve it.

The purpose of the dissertation is to identify the means by which such a phenomenon as the artistic world of historical novels of the specified writer is actualized, its characteristics and the definition of features that distinguish the artistic concept of the past from the background of other artists. In accordance with the set goal, the following tasks became important: to analyze the specifics of the modern Ukrainian historical novel, its main features, the history of development, genre varieties, the ratio of fact and fiction in the creation of figurative and event systems, as well as the scientific and artistic components of the author's creative process; to trace the level of study of Petro Kraliuk's historical novel, the range of problems solved by researchers regarding his historical prose (forms of the author's presence, the degree of documentary in the depiction of events, the components of his poetics, the place of intertextuality, the artistic world of some works, the polemic of assessments of creativity); to clarify the state of development of the artistic world of historical novels of this master of the word; to investigate the originality of such a literary concept as «artistic world», to give it a definition, to trace its connection with the real world, the author's «self», to identify elements of paratextuality (including metatext) in the historical novel of Petro Kraliuk as a manifestation of the dialogic nature of the construction of works, to investigate the importance of paratext for the creation of an artistic world; to pay attention to the state of development of such a category as «intertextuality», to characterize the means of intertextuality in the historical novels of the author under study; to trace the types of dialogues as communicative acts between characters in the historical prose of Petro Kraliuk, to clarify their conceptual meaning.

The work examines dialogicity as a major feature of the artistic world of historical novels by Petro Kraliuk.

The object of the dissertation work is the historical novels «Six Days, or The Crown of the Ostrozky House», «Strong and Lonely», «Danylo Ostrozky: the image that is beated by beads», «True Mazepa» by Petro Kraliuk as the most representative of the artistic world he created.

The subject of the study was the analysis of paratextuality, intertextuality and dialogue as the leading features of the artistic world of the historical novels of the writer of the 21st century.

Given the purpose and objectives of the dissertation, the following methods were used when studying the historical novels of Petro Kraliuk: *a systemic semantic* approach, which is necessary for analyzing the historical works of this writer as a holistic system and understanding their place in art in general and literature in particular. *The narratological* method was also used to analyze the discourse in the author's four historical novels. The method of *receptive aesthetics* turned out to be necessary in the work – to understand how Petro Kraliuk's historical novelism correlates with the reader's perception. *The typological* method was used to compare the historical novels of the master of words with each other and identify common features. The application of *hermeneutic* strategies contributed to the study of four literary works from the point of view of the semantics of the images created by the writer. *The biographical* method made it possible to consider the personality of the author in connection with the fact that he is both a writer and a scientist. This is what determines the dialogism of his historical work, which manifests itself at the level of content and form. *The comparative historical* method in the dissertation was necessary to establish the stages of development and essence of such concepts as «artistic world», «historical novel», «paratextuality», «intertextuality», «dialogue». With the help of the *dialogic* method, it was possible to trace a kind of heuristic conversation between the author and the reader, which becomes possible thanks to the existence of the artistic world of Petro Kraliuk's historical novels.

The theoretical and methodological basis of the dissertation was the intelligence of both national and foreign researchers. The work of literary experts such as Stefania Andrusiv, Antonina Anistratenko, Nina Bernadska, Tetiana Bovsunivska, Geppert Hans Vilmar, Jerome de Groot, Anatoly Gulyak, Mykola Ilnytskyi, Mykola Kodak, Maria Lavrusenko, Bohdan Melnychuk, Vasyl Poltavchuk, Lyudmila Romaschenko. Petro Kraliuk's historical prose and the personality of this author were studied by Petro Bilous, Serhiy Dzyuba, Mykola Zhulynskyi, Oleksiy Kostyuchenko, Svitlana Kocherga, Olena Mizinkina, Victoria Nazaruk, Galina Nasminchuk, Yaroslav Polishchuk, Valery Polkovskyi, Iryna Prylipko, Oleksandr Sagan, Serhii Sinyuk, Mykhailo Slaboshpytskyi, Roksana Kharchuk, Liliya Chikur, Tetyana Shevchenko, Mykhailo Yakubovych. Their positions were taken into account in the study. The methodological basis for the analysis of

the artistic world became the works of Petro Bilous, Oleksandr Boron, Umberto Eco, Vasyl Ivanyshyn, Hryhoriy Klochek, Iryna Livenko, Valentina Musii, Katazhina Rosner, Iryna Rusnak, Anatoly Tkachenko, Yevhen Chernoiivanenko, Nonna Shlyachova. The dissertation used researches devoted to dialogue (Natalia Astrakhan, Maryna Zlochevska, Natalia Kondratenko, Tetyana Sukhodub, Vasyl Faschenko, Lyudmila Shashkova); paratextuality (Mikhail Glovinsky, Olena Dubinina, Gerard Genette, Maksym Nestelev, Olena Perelomova, Maryana Sokol, Alyona Tychinina); intertextuality (Roland Barthes, Yulia Kristeva, Zofia Mitosek, Petro Ryhlo). The research of Ukrainian historians (Olexander Boyko, Volodymyr Holobutskyi, Mykhailo Hrushevsky, Volodymyr Zamlynskyi, Mykola Kovalskyi, Mykola Kostomarov, Mykola Kotliar, Mykola Manko, Ivan Ohiienko, Hryhoriy Savchuk, Vasyl Ulyanovskyi, Natalia Yakovenko) also helped to understand certain figures of the past and individual historical events.

The scientific novelty of the dissertation is that:

- *for the first time*, for the first time, the artistic world of four historical novels by Petro Kraliuk is comprehensively analyzed;

- *for the first time*, the paratextuality, intertextuality and dialogicity of the historical novels of this writer as an artistic unity (system) were comprehensively examined, their varieties were highlighted;

- *for the first time*, the historical novels of the master of the word were examined from the point of view of the principles of dialogism.

The structure and scope of the dissertation. The dissertation consists of an introduction, three sections, conclusions and a list of references (172 items). The total volume of the dissertation is 204 pages, the main text is 169 pages.

The first chapter of the dissertation deals with ways of researching the artistic world of Petro Kraliuk's historical novels. It examines the views of scientists on the specifics of the modern Ukrainian historical novel, its genre varieties, the relationship between fact and fiction in it. The experience of studying Petro Kraliuk's prose is analyzed in the context of modern concepts of historical novelistics. The essence of such a literary category as «the artistic world» is characterized (its definition, relationship with the real world, the manifestation of the author's «I» in it, the reader's reception, components, systematicity). It

is summarized that the artistic world is a phenomenon that arises as a result of the joint action of the author, the reader, and the work of art itself. This is the artist's individual view of the world, which is available to the recipient during reading, as well as a set of tools and techniques that make this artistic world individual, exceptional, unique.

It was determined that the historical work of Petro Kraliuk should be considered from the standpoint of dialogue and dialogicity, since the historical novelism of the mentioned writer constantly appeals to interaction with the reader's worldview, views, beliefs, and ideas of the recipient. The writer believes that solving the problems of the national past becomes possible only thanks to the joint efforts of the author and the reader. Petro Kraliuk's dialogism in his dissertation is motivated by several factors. Among them is the unique personality of the author, who is both a writer and a scientist at the same time. The writer-philosopher relies on the experience of eristics in the process of creating historical novels. The dissertation also substantiates Petro Kraliuk's attention to the dialogical construction of works in the circumstances of the postmodern era: the artist proceeds from the fact that the image of reality (events) always has a subjective character. The heroes of the novels are in a state of dispute with each other or with existing interpretations of events and people, try to justify their own position, are skeptical of what they hear, or completely share someone else's point of view. In any case, a person in Petro Kraliuk's prose is open to dialogue or polylogue.

The second section of the dissertation focuses on the dialogue between texts and text elements of Petro Kraliuk's historical novels, embodied through paratextuality and intertextuality. Immediately before the text itself, there is a paratext, which introduces the reader to the artistic world of the work and causes him the corresponding anticipation. It is known that paratextual elements include the title, author's name, genre designation, dedication, epigraph, preface, illustrations, etc. Paratextuality in the historical novel «Six Days» by the aforementioned writer is realized through the title, dedication, epigraph, preface, chapter titles, and afterword. In this work, the paratext emphasizes the novel's genre specificity (six days), plot collisions, the author's intention for the creation of the artistic text, and the connection with painting. In «Strong and Lonely», on the other hand, metatextuality – a kind of paratextuality that appears in the form of author's notes and

comments in the text – is the leading one. The metatext in this work reveals the realities of the struggle of the Organization of Ukrainian Nationalists (OUN), whose leader was Stepan Bandera for a long time. At the end of the novel, Petro Kraliuk provides his reader with explanations and scholarly commentary, and also focuses on heroic portraits of Ukrainian nationalists and quotes that are consonant with the events described in the work.

The novel «Danilo Ostrozky» by Petro Kraliuk is characterized by the stylization of medieval narratives, as this text consists of 67 small parts. Each of them claims to be read separately, but their totality forms a complete and complete work of art. In this way, the aforementioned novel «Danilo Ostrozky» has an ensemble character. The novel «The Real Mazepa» is characterized by a dialogue with classical texts, in particular the work of the representative of the «Ukrainian school» of the 19th century, Mykola Gogol. Petro Kraliuk resorts to stylization and parody in his work to ridicule the absurdity of the present, criticize it and find a possible way out of it. The historical novel of the 21st century master of words contains numerous allusions, reminiscences and quotes that significantly deepen the context, intellectually enrich it, and are an appropriate basis for the reasoning, emotional states, and beliefs of the characters.

The third chapter of the dissertation emphasizes the importance of dialogues as communicative acts in Petro Kraliuk's historical novels. In the work «Six Days», it is the dialogue between the main characters (Vasyl Kostyantyn Ostrozky and the painter Ivan) that helps to establish the truth about the past. The collision of different views of the characters, their utterances and deliberations allows you to create the most objective picture of events that are distant in time. Thanks to the dialogue in the novel «Danylo Ostrozky», the characters are able to establish the truth about the past by comparing and reflecting on the written records presented. In the process of conditional communication with the voices of predecessors, the researcher of antiquity, Vasyl Surazky, begins to realize the authenticity of what is written in historical manuscripts or their conventionality.

The dialogism of «True Mazepa» by Petro Kraliuk consists in the coexistence of disparate ideas in this work. In this historical novel, the reasoning of Mykola Gogol, Sigmund Freud, Edichka, the Professor and the author himself collide, offering the reader to choose an appropriate interpretive strategy. Such polyphony in the work testifies to the

writer's desire not to limit his recipient to the only possible interpretation of ancient events. In the novel «Strong and Lonely», the conversation also plays a key role in solving the problem of self-identification of the main character – Stepan Bandera. The mentioned leader of the OUN argues with the investigator Valigurskyi and the imaginary ideological opponent Yarema Vyshnevetskyi, proving to them his opinion about the Ukrainian nation.

In this way, the analysis of Petro Kraliuk's historical novels testified to the author's original concept of understanding the past, its debatability, breadth of coverage of problems, intellectualism, and connection with other works. It is thanks to paratextuality, intertextuality and dialogue of thoughts that the emergence of the artistic world of historical novels by the 21st century writer became possible. Four historical works («Six Days, or The Crown of the Ostrozky House», «Strong and Lonely», «Danylo Ostrozky: the image that is beated by beads», «True Mazepa») by Petro Kraliuk cover the time period from the 14th century to the present, revealing a complex of important national issues and offering possible solutions to them.

Key words: P. Kraliuk, genre, historical novel, artistic world, dialogue, paratextuality, metatext, intertextuality, allusion, reminiscence, quotation, narrative, fiction, historical source, self-identification.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, у яких оприлюднено основні наукові результати дисертації
(опубліковані у фахових виданнях України):*

1. Чмир А. Сповідь як прийом психологічного зображення в романах П. Кралюка («Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та одинокі», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» і «Справжній Мазепа»). *Мова. Література. Фольклор. Запоріжжя* : Гельветика, 2021. № 2. С. 135–143. DOI <https://doi.org/10.26661/2414-9594-2021-2-18>
2. Чмир А. Паратекстуальні елементи в романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 1. Ч. 2. С. 188–195. DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.1-2/32>

3. Чмир А. Проблема самоідентифікації головного героя в романі «Сильні та одинокі» П. Кралюка. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгородський національний університет : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 26. Том 2. С. 209–215. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.2.39>

4. Чмир А. Сучасний історичний роман-кросовер (на матеріалі твору «Справжній Мазепа» П. Кралюка). *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Том 3. С. 153–161. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-3-23>

5. Чмир А. Діалогічна форма як шлях до вирішення проблеми співвідношення факту та вимислу в реконструкції історичних подій у романі «Шестиднев» П. Кралюка. *Південний архів (філологічні науки)* : зб. наук. пр. Івано-Франківськ : ХДУ, 2023. Вип. ХCV. С. 45–56. DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2023-95-6>

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації (опубліковані в інших наукових виданнях України та в закордонних виданнях):

1. Чмир А. Паратекстуальні елементи в романі Петра Кралюка «Шестиднев, або Корона дому Острозьких». *Вісник Одеського національного університету. Філологія*. 2021. Т. 26. Вип. 1(23). С. 72–80. DOI [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251895](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251895)

2. Чмир А. Інтертекстуальні засоби в романі «Сильні та одинокі» П. Кралюка. *Вісник Одеського національного університету. Філологія*. 2022. Т. 27. Вип. 1(25). С. 78–87. DOI [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2022.1\(25\).283279](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2022.1(25).283279)

3. Чмир А. Рецепція Варшави князем Василем-Костянтином Острозьким у романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких Петра Кралюка». *Studia Wschodniosłowiańskie*. Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2022. Tom 22. S. 7–23. DOI <https://doi.org/10.15290/sw.2022.22.01>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації (опубліковані тези доповідей за матеріалами наукових конференцій):

1. Чмир А. Роман «Справжній Мазепа» П. Кралюка в контексті інтермедіальності. *V Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки» (Київ, 16–17 травня 2024 р.)* : тези доповідей / відповід. ред. Т. А. Пахарєва, ред. та підгот. до друку Т. А. Пахарєва, О. М. Костюк. Київ : УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. С. 88–93.

2. Чмир А. Діалог як шлях до вирішення проблеми значущості джерел історичної пам'яті в романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» П. Кралюка. *Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро)* / ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ : Просвіта, 2024. Вип. 1. С. 147–154.

3. Чмир А. Метатекстовий складник паратексту історичного роману «Сильні та одинокі» П. Кралюка. *Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14–15 листопада 2024 р.)* / редкол. Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С. 393–397.

Усі публікації і текст дисертації підготовлені автором одноосібно.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ I. ОСНОВНІ НАПРЯМИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ПЕТРА КРАЛЮКА	28
1.1. Результати і перспективи дослідження сучасного історичного роману.....	28
1.2. Історична романістика Петра Кралюка як об'єкт літературознавчих і літературно-критичних студій.....	41
1.3. Концепції категорії «художній світ» у сучасній науці.....	52
1.4. Осмислення понять «діалог» і «діалогічність» на сучасному етапі розвитку гуманітаристики.....	62
Висновки до I розділу.....	67
РОЗДІЛ II. ДІАЛОГ МІЖ ТЕКСТАМИ ТА ЕЛЕМЕНТАМИ ТЕКСТІВ У РОМАНАХ ПЕТРА КРАЛЮКА.....	71
2.1. Діалог між граничними елементами текстів історичних романів Петра Кралюка: явище паратекстуальності.....	71
2.1.1. Функції паратексту в романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка.....	75
2.1.2. Метатекстовий складник паратексту роману «Сильні та одинки» Петра Кралюка.....	84
2.2. Інтертекстуальні зв'язки в історичній романістиці Петра Кралюка.....	91
2.2.1. Стилізація середньовічних наративів у романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка як прояв діалогічності.....	94
2.2.2. Постмодерністський діалог із класичними текстами в романі «Справжній Мазепа».....	101
2.2.3. Алюзії, ремінісценції, цитати в романах Петра Кралюка.....	112
Висновки до II розділу.....	125
РОЗДІЛ III. ДІАЛОГ ВИСЛОВЛЮВАНЬ ЯК ШЛЯХ ДО УСВІДОМЛЕННЯ ІСТОРІЇ В РОМАНАХ ПЕТРА КРАЛЮКА.....	128
3.1. Діалог у романі «Шестиднев» Петра Кралюка крізь призму факту й вимислу...	128

3.2. Діалог крізь призму історичної пам'яті в романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка.....	141
3.3. «Справжній Мазепа» Петра Кралюка як роман ідей.....	154
3.4. Проблема діалогу як шляху до самоідентифікації головного героя в романі «Сильні та одинокі» Петра Кралюка.....	166
Висновки до III розділу.....	174
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	189

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасна історична романістика, розповідаючи про минуле, неодмінно спрямована на творення майбутнього, тих цінностей, які стануть визначальними для формування прийдешнього певної нації. У цьому й полягає світоглядне значення історичного роману, котрий, окрім процесу осмислення давнини, також пропонує читачеві відповісти на питання власної самоідентифікації. Знаючи про минуле, реципієнт зможе знайти своє місце в системі координат сьогочасного буття, уникнути зроблених його предками помилок та віднайти в минулому корисні для утвердження буття народу ідеї. У такий спосіб історичний роман не є схоластичним твором, актуальність якого була би взята під сумнів. Навпаки, важливість такого жанрового різновиду роману, як історичний, полягає в його невичерпній злободенності, здатності акумулювати нові смисли і вмінні задовольняти запити сьогодення. Кожний наступний етап розвитку людства повинен бути продуманим, розглянутим, відрефлексованим для того, щоб цей поступ не припинявся. Саме історична романістика здатна забезпечити перманентну циркуляцію ідей, результатом якої і стане засвоєння пережитого попередниками досвіду.

Сьогодні, коли постмодернізм як напрям у мистецтві ще зберігає свої позиції, роль історичного роману залишається винятковою. Кризові явища в сучасній культурі вимагають нових спроб їх подолання, пошук нових світоглядних парадигм та утворення тих цінностей, які б несли в собі продуктивне начало.

Людина сьогодення загублена серед безлічі протилежних одна одній ідей, коли диктат інформації позбавляє індивідуума будь-якого однозначного тлумачення певної події. Сумніваючись у майбутньому, потерпаючи від теперішнього і забуваючи про минуле, особистість опинилася у фрустрації. За таких обставин пошуки гармонійної цілісної картини світу людини бере на себе історична романістика. Її творці завдяки систематизації та узагальненню пережитого минулими поколіннями шукають вихід із сучасного стану апатії. Як результат – ці письменники пропонують своїм читачам можливі шляхи вирішення наявної проблеми культурного заціпеніння.

Особливе значення історичний роман відіграє в сучасній українській літературі, яка переживає новий етап уваги до подій минулого. Автори такого жанрового різновиду роману, як історичний, звертають увагу читачів на невивчені, малодосліджені або ж суперечливі сторінки української давнини. Письменники, працюючи з історичними фактами, подіями, явищами та процесами, прагнуть знайти в пережитому правду. Вагомість їхньої місії полягає в тому, що нація, яка забула про своє минуле, приречена на повторення зроблених помилок, культурну стагнацію і, зрештою, агонію. Тому творець історичного роману має повсякчас актуалізувати старовину, захопливо подавати її для реципієнтів з урахуванням обставин культурної доби та знаходити важливі для існування народу закономірності. На сьогодні українська історична романістика відзначається багатьма іменами майстрів слова, однак окреме місце серед них посідає Петро Кралюк (нар. 1958). Цей літератор у своїх історичних романах («Шестиднев, або Корона дому Острозьких» (2010), «Сильні та одині» (2011), «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» (2016), «Справжній Мазепа» (2017), «Смерть у Берестові» (2024) і «Метушня навколо престолу» (2024) (останні два твори написані у співавторстві з Олександром Красовицьким)) порушує вагомі проблеми українського минулого, висвітлює незнайомі широким масам факти про давнину і прагне встановити істину.

За посередництвом написаних історичних творів вищезгаданий автор ХХІ ст. утверджує думку про самоцінність, нагальність та величність національної старовини. Петро Кралюк переконує своїх читачів, що українці мають чимало героїчних прикладів у минулому, які б були корисними й для сьогодення. У глибині віків багато чого загубилось, тому своїм призначенням указаний майстер слова вважає процес знаходження, реконструювання, відтворення пережитого. До того ж автор названих історичних романів постає своєрідним сучасним літописцем, який наявні на сьогодні проблеми розв'язує завдяки зверненню до давніх часів. Минуле зберігає безліч таємниць, тому його детальне вивчення допоможе як у вирішенні поточного стану світоглядної кризи, так і покаже шлях до подальшого розвитку. Без ґрунтового знання історії буття певного народу неможливе, оскільки ментальність конкретної нації корелює з її пройденими віхами.

Чотири історичні романи («Шестиднев», «Сильні та одинокі», «Данило Острозький», «Справжній Мазепа») Петро Кралюка вже привернули увагу як читачів, так і літературознавців. Певні дослідники присвятили свої розвідки висвітленню окремих питань історичної романістики згаданого автора ХХІ ст. Однак проблема художнього світу історичних романів указанного письменника залишається наразі ще відкритою. Вивчення створеної Петром Кралюком нової реальності відкриває нові можливості в інтерпретації українського минулого, актуалізує внесок цього майстра слова в процес такої реконструкції та визначає його місце в сучасному літературному процесі.

Зауважимо, що загалом кожна нова доба та кожний новий митець і продовжують літературну традицію, і роблять власний внесок у розвиток історичного роману. У представленій дисертації особлива увага надається діалогам. Діалоги історичних персонажів Петра Кралюка з різних часів, зміни історичних планів у творах автора про минуле дозволяють провести паралелі з такими романами, як «Диво» (1968) і «Тисячолітній Миколай» (1994) Павла Загребельного (1924–2009), у яких використано схожі прийоми. Такі художні паралелі свідчать про тяглість літературного процесу, але водночас історичні твори Петра Кралюка є виразно постмодерними, що відрізняє їх від романів Павла Загребельного.

Отже, актуальність вивчення художнього світу історичних романів Петра Кралюка полягає в необхідності:

- вивчити та систематизувати форми й шляхи вираження згаданим письменником прийомів реконструкції старовини;
- виявити сутність авторської концепції історичного минулого, тих етапів української історії, на яких Петро Кралюк сконцентрував увагу;
- мотивувати вибір майстром слова тої чи тої події, постаті, епохи.

Мета дисертаційної роботи полягає в з'ясуванні тих засобів художньої виразності, завдяки яким виникає художній світ історичної романістики Петра Кралюка, проясненні діалогічних особливостей створеної автором реальності, виявленні ознак, які роблять сформоване письменником художнє явище неповторним.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. Проаналізувати специфіку сучасного українського історичного роману, його магістральні риси, історію розвитку, жанрові різновиди, співвідношення факту і вимислу у створенні образної та подієвої системи творів, сучасні ознаки, а також наукового і художнього складника процесу авторської творчості.

2. Простежити рівень вивчення історичної романістики Петра Кралюка, коло проблем, які вирішуються дослідниками його історичної прози (форми авторської присутності, ступінь документальності в зображенні подій, складники його поетики, місце інтертекстуальності, художній світ деяких творів, полемічність оцінок щодо творчості), з'ясувати стан розробки художнього світу історичних романів цього майстра слова.

3. Дослідити своєрідність такого літературознавчого поняття, як «художній світ», дати йому визначення, простежити його зв'язок із реальним світом, авторським «я», рецепцію, складники та системність цього феномену.

4. Розглянути поняття «діалог», вивчення якого можливе з трьох позицій: комунікації і психології.

5. Виявити елементи паратекстуальності (включно з метатекстом) в історичній романістиці Петра Кралюка як прояв діалогічності побудови творів, дослідити важливість паратексту для створення художнього світу.

6. Схарактеризувати засоби інтертекстуальності в історичних романах автора.

7. Простежити типи діалогів як комунікативних актів між персонажами в історичній прозі Петра Кралюка, з'ясувати їхнє концептуальне значення.

Зв'язок роботи з науковими програмами і темами. Дослідження виконано в межах наукової теми кафедри української літератури та компаративістики «Порубіжжя як феномен у художньому творі та в літературознавчій методології» (номер державної реєстрації 0121U111788). Тему дисертаційної роботи «Художній світ історичної романістики Петра Кралюка» затверджено на засіданні Вченої ради Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол № 3 від 21 жовтня 2021 року).

Об'єктом дисертаційної роботи є історичні романи «Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та одинокі», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером», «Справжній Мазепа» Петра Кралюка як найбільш репрезентативні щодо створеного ним художнього світу.

Предметом дослідження став аналіз паратекстуальності, інтертекстуальності і діалогу як провідних рис художнього світу історичних романів письменника ХХІ ст.

Методи дослідження. Враховуючи мету та завдання дисертації під час розгляду історичної романістики Петра Кралюка використано такі методи: *системно-семантичний* підхід, який необхідний для аналізу історичних творів цього письменника як цілісної системи й усвідомлення їхнього місця в мистецтві загалом і в літературі зокрема. Застосовано також *наратологічний* метод для аналізу дискурсу в чотирьох історичних романах автора. Важливим у роботі виявився і метод *рецептивної естетики* – для розуміння того, як історична романістика Петра Кралюка корелює зі сприйняттям читача. *Типологічний* метод використано в зіставленні історичних романів майстра слова між собою та знаходженні спільних рис. Застосування *герменевтичних* стратегій сприяло вивченню чотирьох творів літератора з погляду семантики створених письменником образів. *Біографічний* метод дозволив розглянути особистість автора у зв'язку з тим, що він є водночас і літератором, і науковцем. Саме це зумовлює діалогізм його історичної творчості, який проявляється на рівні змісту та форми. *Порівняльно-історичний* метод у дисертації знадобився для встановлення етапів розвитку і сутності таких понять, як «художній світ», «історичний роман», «паратекстуальність», «інтертекстуальність», «діалог». За допомогою *діалогічного* методу вдалося простежити своєрідну евристичну бесіду між автором та читачем, яка стає можливою завдяки існуванню художнього світу історичних романів Петра Кралюка.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять розвідки як українських, так і зарубіжних дослідників. Використано напрацювання таких літературознавців, як Стефанія Андрусів, Антоніна Аністратенко, Ніна Бернадська, Тетяна Бовсунівська, Ганс Вільмар Гепперт, Джером де Грут, Анатолій Гуляк, Микола Ільницький, Микола Кодак, Марія Лаврусенко, Богдан Мельничук, Василь

Полтавчук, Людмила Ромащенко. Історичну прозу Петра Кралюка та постать цього автора розглядали Петро Білоус, Сергій Дзюба, Микола Жулинський, Олексій Костюченко, Світлана Кочерга, Олена Мізінкіна, Вікторія Назарук, Галина Насмінчук, Ярослав Поліщук, Валерій Полковський, Ірина Приліпко, Олександр Саган, Сергій Синюк, Михайло Слабошпицький, Роксана Харчук, Лілія Чикур, Тетяна Шевченко, Михайло Якубович. Методологічним підґрунтям для аналізу художнього світу стали праці Петра Білоуса, Олександра Бороня, Умберто Еко, Василя Іванишина, Григорія Ключека, Ірини Лівенко, Валентини Мусій, Катажини Роснер, Ірини Руснак, Анатолія Ткаченка, Нонни Шляхової. У дисертації були використані дослідження, присвячені діалогу (Наталії Астрахан, Марини Злочевської, Наталі Кондратенко, Тетяни Суходуб, Василя Фащенка, Людмили Шашкової); паратекстуальності (Міхала Гловінського, Олени Дубініної, Жерара Женетта, Максима Нестелєєва, Олени Переломової, Мар'яни Сокол, Альони Тичініної); інтертекстуальності (Ролана Барта, Юлії Крістєвої, Зофії Мітосек, Петра Рихла). Допомогли також розвідки українських істориків (Олександра Бойка, Володимира Голобуцького, Михайла Грушевського, Володимира Замлинського, Миколи Ковальського, Миколи Костомарова, Миколи Котляра, Миколи Манька, Івана Огієнка, Григорія Савчука, Василя Ульяновського, Наталі Яковенко) для осмислення певних постатей і подій.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що:

- *уперше* цілісно проаналізовано художній світ чотирьох історичних романів Петра Кралюка;
- *уперше* комплексно розглянуто паратекстуальність, інтертекстуальність і діалогічність історичних романів цього літератора як художньої єдності (системи), виділено їхні різновиди;
- *уперше* досліджено історичні романи майстра слова з погляду засад діалогізму.

Теоретичне значення дисертації: запропоновано методи, підходи, стратегії, завдяки яким стане можливим вивчення інших творів Петра Кралюка та аналіз їхніх художніх світів. Розглянуто діалогічність як на рівні побудови твору, так і на рівні

комунікації у творі як показник художнього світу (діалогізм кожного твору автора, діалогізм як елемент художньої системи – показник своєрідності історичної романистики майстра слова).

Практичне значення одержаних результатів. Положення та висновки дисертації можна використовувати для вивчення українського літературного постмодернізму ХХІ ст. й історичного роману сьогодення зокрема. Матеріали дослідження можуть стати в пригоді під час написання підручників, навчальних посібників, викладання курсів із теорії літературного процесу і розробки обов’язкових і вибіркових дисциплін із сучасної української літератури.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі результати дисертації одноосібно належать авторові дослідження.

Апробація результатів дослідження. Ключові положення дисертації апробовано в доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. Всеукраїнська наукова конференція «Запорізькі філологічні читання» (11–12 листопада 2021 р., м. Запоріжжя);
2. Заочна міжвузівська наукова конференція «Соціально-гуманітарний підхід до вирішення актуальних проблем сучасного світу» (30 березня 2022 р., м. Дніпро);
- 3 Міжнародна міждисциплінарна наукова конференція «Волинь, Підляшшя та «Інші» простори: Провінція і центр у польській та українській культурах. Міждисциплінарні підходи» (20 травня 2022 р., Білосток–Луцьк);
4. VI Міжнародна наукова конференція із серії «У колі проблем антропології літератури»: Людина в пошуках ідентичності. Між технікою і духовністю (24–25 листопада 2022 р., Білосток);
5. III Заочна міжвузівська наукова конференція «Соціально-гуманітарний підхід до вирішення актуальних проблем сучасного світу» (30 березня 2023 р., м. Дніпро);
6. Всеукраїнська наукова конференція «Дискурсивні практики в українській літературі (від давнини до сучасності)». ІХ-ті Фащенко́вські читання (25 травня 2023 р., м. Одеса);

7. IX Міжнародний форум докторантів (аспірантів) «Historyk – Fakt – Metoda» «Історик – Факт – Метод» (22–23 червня 2023 р., Ченстохова);

8. III Міжнародна науково-практична конференція «Лінгвістичні обрії XXI сторіччя» (28–29 листопада 2023 р., м. Івано-Франківськ);

9. V Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки» (16–17 травня 2024 р., м. Київ);

10. V Всеукраїнська наукова конференція «Історія як текст & художній текст як історія» (до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного) (30 жовтня 2024 р., м. Дніпро);

11. Всеукраїнська наукова конференція «Література й історія» (14–15 листопада 2024 р., м. Запоріжжя).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 8 статей (із них 5 – у наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонному виданні).

Структура й обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (172 позиції). Загальний обсяг дисертації – 204 сторінки, основний текст – 169 сторінок.

РОЗДІЛ І

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ПЕТРА КРАЛЮКА

1.1. Результати і перспективи дослідження сучасного історичного роману

Історія як безупинний процес перетікання минулого в теперішнє і теперішнього в майбутнє потребує осмислення, вивчення та сучасної інтерпретації. Її розгляд необхідний для недопущення помилок у сьогоденні, сприяння прогресивного розвитку людства, можливості його самопізнання, а також пошуку відповідей на актуальні для сьогодення питання. Нехтування історичними закономірностями призводитиме до поглиблення суспільного хаосу та остаточного утвердження деструктивних тенденцій, що вже були відмічені в епоху постмодерну. А звідси – можливий порятунок для людства постає в уважному аналізі минулого, пережитого досвіду, попередньої сукупності накопичених знань. Для сучасних дослідників прогнозування прийдешнього виявляється туманним, тривожним і деякою мірою безперспективним. Але продовжуються їхні спроби пошуку віддзеркалення минулого в майбутньому, коли певні риси вже пережитого починають угадуватись у подальшому.

Зауважимо, що, окрім власне істориків, минуле є предметом зацікавлення і письменників. Їхні ретроспективні художні тексти містять не лише естетичний, пізнавальний, розважальний елементи, а й ще оцінний, такий, який розкриває погляди майстра слова на давнину. Для літераторів минуле не є скам'янілою згадкою, яка ніяким чином не стосується сучасності, а, навпаки, воно – вічно живе джерело, актуальність якого безсумнівна. Відповідно автори присвячують написані книги пройденому історичному шляху певного народу, проаналізувати який вважають своїм обов'язком. Подекуди майстри слова вдаються і до розгляду альтернативних варіантів минулого, моделюючи в давньому часі інший розвиток подій. Цілком логічно, що підходи істориків та літераторів до вивчення старовини, зважаючи на їхній відмінний спосіб пізнання (науковий і художній), будуть відрізнятись. Для письменника – автора історичних романів – фактографічність має гармонійно

поєднуватись із художністю. А створений ним історичний текст, окрім відображення конкретного часового періоду, має претендувати на позачасовість.

Варто наголосити, що вивченням історичного роману займалися такі українські фахівці з літератури, як Стефанія Андрусів, Антоніна Аністратенко, Ніна Бернадська, Валентина Біляцька, Тетяна Бовсунівська, Анатолій Гуляк, Раїса Іванченко, Микола Ільницький, Микола Кодак, Марія Лаврусенко, Богдан Мельничук, Юлія Мельнікова, Олена Мізінкіна, Надія Павлюк, Василь Полтавчук, Людмила Ромащенко, Наталія Сизоненко, Кирил Тарасенко, Тетяна Шадріна, Іван Шинкар тощо. Суттєве дослідження літературознавцями історичної романістики в Україні розпочалося з 60-х років ХХ ст. (тут варто загадати такі праці, як «Українська історична проза за 40 років» (1958) Миколи Сиротюка, «Особливості мови і стилю української радянської художньо-історичної прози» (1958) Лариси Скрипник тощо). Науковці звернули особливу увагу саме на історичний роман у зв'язку з його державотвірною роллю в той час, коли до проголошення української незалежності ще залишалося декілька десятків років. Якраз в історичному творі читачі змогли побачити утвердження національної своєрідності, шанобливе ставлення до пам'яті та можливості самостійного існування народу. У своїй статті «Мости між часами (Про типологію історичної прози)» (1987) Стефанія Андрусів виділила магістральні ознаки історичного роману. На думку цієї дослідниці, «життєвий матеріал історичного твору – минуле на відстані, не меншій, ніж життя одного покоління – 80–90 років, як вважає більшість дослідників цього жанру. Життєвий матеріал історичного роману має ще одну прикметну рису: автор знає його не з власного досвіду, як це властиво для роману про сучасність, а опосередковано, через чужий досвід, відбитий у документах, архівних матеріалах, літописах, щоденниках, листах тощо <...>. Ще одна важлива ознака історичного роману – особлива типологія вигадки і домислу, їх обмеженість» [2, с. 15]. У такий спосіб письменник, який працює над історичним твором, має послуговуватись свідченнями своїх попередників. А звідси постає проблема знаходження літератором історичної правди, найдостовірнішого варіанту тогочасних подій, правильного трактування процесів минулого. Це пов'язано з недосконалістю людської пам'яті, тому спогади про пережите можуть

спотворюватись, прикрашатись, розширюватись або ж звужуватись. Завдання майстра слова полягає у відборі серед значної кількості історичних джерел саме тих, які справді стосуються минулого та здатні його прояснити. Також Стефанія Андрусів за ступенем домислу, вимислу й історичного фактажу запропонувала поділяти твори про минуле на такі жанрові різновиди: історико-художні; художньо-історичні; художньо-документальні [2, с. 16].

Інша дослідниця Людмила Ромащенко запропонувала таку дефініцію «історичного роману»: «Твір про минуле, віддалене в часі не менше, ніж життя одного покоління. У ньому діють як реальні постаті, так і витворені авторською фантазією. Історичний роман будується на співвідношенні документа і домислу та вимислу, які вводяться до твору, якщо того вимагає логіка розвитку подій та художніх образів, і завдяки яким відбувається трансформація історичної правди в художню. При цьому не варто різко протиставляти чи ототожнювати ці поняття, а також заперечувати одне за рахунок іншого. Вигадка і домисел мають не суперечити історичній правді, інакше постане “антиісторичний” твір. Окрім того, ці поняття мусять утримуватися в площині морально-етичних норм» [109, с. 14]. Як бачимо, історичний роман трактується не як суха сукупність фактів про минуле, нудний перелік дат або ж набір застарілих ідей. Автор історичного твору завдяки домислу й вимислу перетворює пережиті поколіннями події на захопливий смисловий ланцюг, який стимулює читача до інтелектуального діалогу. Під час створення роману про минуле майстер слова зосереджується на найголовніших явищах давнини, відбираючи з їхнього різноманіття ті, які справді претендуватимуть на універсальність. Водночас літератор мусить пам'ятати, що його фантазія не повинна затьмарювати саму логіку історичних подій, порушуючи найголовніше – відповідність правді про минуле.

Особливості жанрової природи історичного роману розглянуто також у статтях Олени Мізінкіної. Виходячи з того, що історичний твір підпорядковується суворо визначеним законам творення, дослідниця зауважує, що він «вирізняється з-поміж інших художніх творів тим, що в його основі обов'язково має бути історичний факт чи система фактів, історична особистість, історична подія» [86, с. 13]. Історичний роман ґрунтується на свідченнях про минуле, відступ від яких спотворив би пережиту

правду. Тому літератор мусить стримувати свою фантазію, щоб не зруйнувати те крихке відчуття старовини, яке виникає в реципієнта під час читання його твору. Прикметно, що майстер слова сприймає минуле з погляду нащадка, оскільки, не будучи свідком відображених подій, воно для нього до кінця не пізнане. Відповідно автор привносить у свій історичний роман ті проблеми сьогодення, які хвилюють і людство, і його як творця зокрема. У межах художнього світу історичного твору теперішнє накладається на минуле, а результатом такого поєднання стає ідейна позачасовість – спрямованість роздумів письменника і в майбутнє.

Над магістральними рисами історичного твору розмірковує також Тетяна Бовсунівська. Вона підкреслює те, що «провідною ознакою історичного роману слід визнати обов'язковість історизму та історіографічні включення. Оскільки історизм є однією з найвагоміших ознак історичного роману, що часто наголошується дослідниками, він має посісти провідну ідеологічну роль у структурі цього жанру» [15, с. 415]. Як бачимо, дослідниця розглядає дві категорії: «історичний роман» (категорія, яка відповідає на питання «який?», «про що?») та «історизм» (категорія, яка відповідає на питання «як?», «у який спосіб?», «яким чином зображено події та людину?»). Вихідною для автора історичного роману (твору про значні історичні події й історичні постаті), на думку Тетяни Бовсунівської, має бути ідея руху, історичної мінливості. Історизм як художній принцип передбачає розуміння того, що кожна доба має свої специфічні риси, які віддзеркалюються в поведінці, мисленні, цінностях людини, обумовлюють розуміння нею власного «я», її вчинки, а водночас – і характер подій. Історизм і полягає у співвіднесенні людини з конкретною історичною добою. Літератор усвідомлює, що під впливом навколишніх обставин особистість буде так чи інакше змінюватись, щось утрачаючи чи набуваючи. Вагомим завданням майстра слова є віднайдення тих закономірностей, які засвідчують перетворення індивідуума. Відобразити їх у своєму історичному романі означає для письменника осмислити саму сутність людини в цілому.

Головною особливістю історичного роману, на переконання Юлії Мельнікової, є його ретроспективність. Історичний твір постає «однією з форм історичної оповіді, котра у своєму “чистому” вигляді сприймається за такий тип художньої прози, в

якому основну увагу автора зосереджено на змалюванні тієї чи іншої події (або подій) минулих часів, а всі основні елементи ідейно-образного змісту підпорядковано такому змалюванню» [82, с. 62], – наголошує літературознавиця. Відповідно історичний роман за змістом і формою повинен підлаштовуватися під концепцію старовини. З-поміж безлічі альтернатив майстер слова у своєму художньому тексті зупиняється на відображенні того хронотопу, який репрезентує конкретний історичний період. Дотримання літератором максимальної правдоподібності дозволяє читачеві уявно подорожувати в давнину, стаючи свідком тогочасних подій. Для реципієнта історичний роман – це форма минулого, яку він має нагоду за посередництвом прочитаної книги прожити у своїй свідомості.

Над своєрідними для історичного твору рисами розмірковує також і Надія Павлюк. Дослідниця вказує, що такими провідними ознаками роману про минуле є «історична основа, реальні історичні події та особи, часова дистанція, достовірність, певний відсоток вимислу та домислу» [95, с. 57]. Історичний твір обов'язково має ґрунтуватися на зображенні літератором віддаленого темпорального періоду, сумлінному висвітленні його реалій і неухильному відбитті правди. Певні постаті та події минулого деякою мірою мають бути впізнаваними для читача, інакше в нього руйнуватиметься відчуття реальності. Прикметно, що автору історичних романів не заборонено привносити в розуміння давнини щось своє, художньо її прикрашаючи. Але за такої умови цей письменник повинен пильнувати, щоб межі правдоподібності його твору про минуле не стерлись, перетворившись на фентезі.

Початок ХХІ ст. характеризується подальшими роздумами літературознавців про сутність історичного роману. Так, стаття «Український історичний роман ХХІ століття: спроба літературознавчого прогнозу» (2002) Василя Полтавчука вже містила припущення дослідника щодо можливостей майбутнього розвитку національного історичного твору. Вищевказаний літературознавець передбачав, що в «ХХІ столітті розвиватиметься як роман вальтерскоттівського типу, так і роман, центральними персонажами якого стануть найвизначніші представники вітчизняної історії. В історичному романі нового століття активнішу роль, порівняно з попереднім періодом, відіграватиме пригодницьке начало, яке, однак, не матиме

нічого спільного з довільним тасуванням історичних фактів, продемонстрованим окремими авторами наприкінці 90-х років минулого століття» [104, с. 47]. У такий спосіб історичний твір епохи постмодерну дотримуватиметься як класичної схеми (поєднання фактів минулого з авторським вимислом), так й акценту на національних пасіонарних особистостях. Створені в прийдешньому історичні романи певним чином протиставлятимуться віртуальній реальності завдяки більшому вираженню подієвості. Історичний твір про минуле підлаштовуватиметься під диктат сьогодення, порушуючи актуальні для суспільства проблеми. У будь-якому разі він не зникне, лишаючись суголосним із внутрішніми потребами читача та продовжуючи розвиватись.

Історик і письменниця Раїса Іванченко у своїй статті «Історична місія сучасного історичного роману (роздуми над проблемою)» 2010 р. розмірковувала над тим, які перспективи має історичний твір у літературному процесі сьогодення. Вищезгадана авторка історичних романів, яка безпосередньо працює з джерелами минулого, зауважує, що «нині перед історичною романістикою, як і перед усією духовною культурою українців, отже, стоїть два завдання: а) піднести на вищий рівень документально-історичну, психологічну і морально-етичну суть історичної правди в її художньо-естетичній інтерпретації зі збереженням головної домінанти – історичної правдивості; б) домагатись організації її друкування й розповсюдження» [45, с. 116]. На думку цієї літераторки, українському історичному роману слід далі рухатись у напрямі збереження точності, ретельності, відповідності та неухильності в істині. Саме за цієї умови не тільки національне красне письменство, а й уся культура загалом зможе протистояти руйнівним тенденціям епохи постмодерну. Унаслідок цього не будуть розмиватись історичні межі, поглиблюючи ентропію і заперечуючи будь-яку смислову точку опори. Автор історичного роману має бути своєрідним провідником, указуючи своїй нації на її героїчний пройдений шлях та водночас намічаючи подальші кроки до кращого майбутнього.

Безумовно, на характер кожного літературного твору й історичного роману зокрема впливають особливості культурно-історичної доби, а також художній напрям, до яких належить творчість його автора. Постмодерністський історичний твір

розглядають у своїй статті «Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму» (2013) Кирил Тарасенко і Тетяна Шадріна. У сучасну постмодерну добу минуле починає розумітись не як остаточно встановлена об'єктивна істина, а як результат винятково суб'єктивного погляду дослідника. Звідси – старовина обумовлюється збереженими на сьогодні документами, проте їхня цілкова правдивість, зважаючи на туман віків, є сумнівною. Указані літературознавці зосереджують увагу на тому, що автори сучасних історичних романів «свідомо переосмислюють історію, розраховуючи на парадоксально орієнтоване читацьке сприйняття. Художня мета митця – розхитати віру читача в достовірність фактів історії, ключовий концепт: історія – це фальсифікація, підробка. Постмодерністи, зацікавлені в минулих подіях, прагнуть самостійно розслідувати їх, дати їм власну інтерпретацію» [126, с. 23]. Як бачимо, панування настроїв песимізму та всебічність релятивізму не змогли знищити історичний роман. Він трансформується, пропонуючи своїм читачам несподівані погляди на усталені факти давнини. Істина про минуле може так і лишитись непізнаною, однак це не заважає майстрам слова розглядати пережиті епохи як випробовувальний майданчик для своїх ідей. У такому разі нові думки літераторів щодо старовини нестимуть конструктивне начало, оскільки пережите мислиться ними як інструмент для вивчення припустимих сценаріїв майбутнього.

Дослідженню альтернативної історії приділяє увагу у своїй монографії «Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика» (2020) Антоніна Аністратенко. Ця літературознавиця пише про те, що «“альтернативна історія” описує метажанр літератури, який являє собою поєднання вигаданої історизованої розповіді та історіографічного опису подій, історичних постатей, що передуватиме фентезійній чи фантастичній оповіді. Ці “аллоісторичні” наративи за своєю суттю є презентантними, а це означає, що їхнє центральне запитання “що буде, якщо?..” фактично належить вигаданій історії, яка уподібнюється до справжньої» [3, с. 58–59]. У такий спосіб доречно говорити про новий тип історичного роману – альтернативний. Літератор насамперед для себе створює модель можливих подій, порушуючи проблему, а потім репрезентує її своїм

читачам. В альтернативному історичному романі минуле прочитується виключно крізь призму світогляду та систему естетичних поглядів письменника. Майстер слова прагне дослідити, якими стануть події давнини, якщо певною мірою їх змінити.

Питання типології української історичної прози кінця 80-х років ХХ ст. було порушено Миколою Ільницьким (після Стефанії Андрусів). Вищевказаний літературознавець у своїй розвідці «Людина в історії: (Сучасний український історичний роман)» (1989) підкреслює, що національний літературний процес наприкінці ХХ ст. вирізнявся двома видами історичної романістики: «Одна з цих ліній репрезентована вальтерскоттівським типом роману чи повісті, де сюжетним стрижнем виступає герой, створений уявою автора, або ж збережений народною пам'яттю, чи зафіксований у документах, але який не був видатною історичною особою. Ця особа, проте, опиняється в центрі важливих історичних подій. <...> Друга лінія кладе в основу твору історичну достовірність зображених подій та постатей, художньому домислові відводиться другорядна роль. Подібний підхід передбачає охоплення таких фактів і постатей, які мали вплив на подальший хід історії, на долю народів» [46, с. 281]. Як бачимо, перший тип тодішньої української історичної романістики характеризується зображенням автором малопомітної чи придуманої ним особистості, яка, проте, відіграла значну роль у процесах минулого. Звичайна людина, підхоплена сліпим історичним рухом, стає на чолі надважливих подій, творячи обриси майбутнього. Така постать, опинившись у потрібному місці та часі, може кардинально змінити історичний хід. Другий тип української історичної романістики кінця ХХ ст. позначений інтенцією літератора максимального дотримання правди про минуле. Відповідно при творенні художнього світу такого історичного роману майстер слова буде використовувати домисел і вимисел саме як допоміжні засоби. Письменник зосереджуватиметься на виняткових подіях та особистостях, пам'ять про яких продовжує хвилювати людство.

Пильну увагу такому жанровому різновиду історичного роману як історико-біографічному надав Богдан Мельничук. «Автор історико-біографічного полотна завдає собі на плечі щонайменше дві ноші – ношу науковця, дослідника і ношу митця, художника. Кожна з них вимагає від нього надзвичайно великих зусиль.

І насамперед – ноша науковця» [81, с. 18], – зауважує у своїй праці «Випробування істиною: проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення)» (1996) згаданий літературознавець. Як бачимо, творець історичного роману має ґрунтовно підходити до осягнення минулого, ставши під час написання книги своєрідним науковцем. Літератору необхідно перекласти сукупність наукових фактів художньою мовою, будучи за такої умови достатньо вправним і в науці (історії), і в мистецтві слова (літературі). Як наслідок, у такому створеному історичному романі читач матиме нагоду простежити певну логіку історичного процесу та ознайомитись з авторськими узагальненнями. Для реципієнта читання історичного твору ставатиме не лише засобом для задоволення естетичних потреб, а й інструментом вивчення минулого людства.

Думку щодо специфічної подвійної ролі творця історичного роману висловлює Анатолій Гуляк. Цей дослідник зазначає, що «автор історичного роману – це, по суті, історик, покликаний у художніх образах відтворити типові тенденції історичного розвитку на матеріалі долі народу чи долі окремих його представників, проте з обов’язковим історичним конфліктом – головною ознакою жанру історичного роману» [29, с. 230]. Історія не рухається лінійно, оскільки її рушіями постають війни, повстання, революції, пандемії, винаходи тощо. Ця ж логіка наявна і в історичному романі: зіткнення між героями впливає як на сам сюжет твору, так і на історичний процес. Письменник повинен побачити в старовині закономірності, щоб відобразити їх у своєму художньому тексті за посередництвом образів певної нації або її репрезентантів. Саме через їхні перипетії протиріччя в романі поглиблюватимуться, щоб зрештою привести до їхнього розв’язання – історичного стрибка.

Над своєрідністю літератора та його історичного роману розмірковував і Микола Кодак. Дослідник у статті «Історичне повісткування: замки й ключі» (1999) порушив низку питань: «Загалом письменник історичної теми і його письменна практично завжди проблематизують читацьке сприйняття: що це за твір – історія? мемуари? переказ? хто цей автор – очевидець–мемуарист? доскіпливий документаліст? глашатай міфів?..» [53, с. 312–313]. Історичний твір, зважаючи на

значну часову дистанцію (від десятків років до тисячоліть), окрім правди, також матиме домисел і вимисел. Використання майстром слова у своєму романі цих двох останніх категорій неодмінно змушуватиме задуматись читача: наскільки літератор близький до того минулого, яке він описує? Якщо письменник і не був свідком зображених ним подій, то його завдання полягає в дотриманні найвищої правдоподібності. Спочатку літератор повинен самостійно розібратись з історичними документами про старовину, а вже пізніше крізь призму авторського бачення її сприйматиме читач.

Особливості творчої діяльності автора історичного роману стали предметом зацікавлення Ніни Бернадської. «Якщо історика цікавить результат події, – наголошує вказана літературознавиця, – то художника приваблює сам факт події, відтак результати їх досліджень можуть бути різними, навіть протилежними» [8, с. 333]. Тобто для майстра слова певне історичне явище важливе не стільки своїми подальшими наслідками, скільки тим, що воно справді в минулому відбулось. Для письменника подія старовини стає джерелом нових широких узагальнень, універсальних роздумів і нових суспільних відкриттів. Завдання історика полягає в знаходженні та осмисленні правильних наслідків, тоді як літератор убачає в минулому екзистенційний, пережитий людиною, досвід. І ось такі ситуації вибору для автора історичного роману – позачасові, вони є тими, які не обмежуються жодними темпоральними рамками. У такий спосіб зображення пережитого в історичному творі – це спроба відповіді майстра слова на питання буття.

Прикметно, що написання історичного твору, окрім дотримання правди про старовину, зумовлюється й специфікою авторського бачення. Саме від майстра слова залежить, яка картина минулого постане перед уявою читача. Наталія Сизоненко підкреслює, що історичний роман «завжди концептуальний, детермінований автентичністю зображення історії й сучасним її прочитанням; вирішальне значення в ньому відводиться авторському підходу до матеріалу минулого» [117, с. 36]. Тобто літератор насамперед для себе створює модель пережитих подій, установлюючи істину чи порушуючи проблему, а потім репрезентує її своїм читачам. В історичному романі минуле прочитується виключно крізь призму світогляду, систему естетичних

поглядів і ступінь сумлінності письменника. Тому надзвичайно важливою є вимога об'єктивності щодо старовини для автора, відсутність лакування ним тогочасної дійсності та неприпустимість фальсифікації. У протилежному разі історія ставатиме засобом для махінацій і суто номінальною дисципліною.

Творці історичних романів зазвичай зосереджують увагу на пасіонарних особистостях певного народу – носіїв продуктивного начала, нетипових осіб, вершителів майбутнього нації. Саме завдяки їхнім прагненням, мріям та ідеям історія рухається вперед, а водночас – і долі багатьох людей. У зв'язку з цим Валентина Біляцька зауважує, що, «оскільки предметом осмислення є життєдіяльність і внутрішній світ конкретної постаті минулого, у коло зацікавлень письменників потрапляє її історичне діяння на рівні національного буття, тому доцільно створювати біографічний образ крізь призму історіософського знання» [14, с. 237]. У такий спосіб герой історичного роману постає своєрідним деміургом, крізь життєві обставини якого відображається доля всього його народу. Цей персонаж інтуїтивно вловлює поклики часу, дотримується їх та веде за собою широкі верстви населення. Літератори, які працюють над історичними романами, переважно через перипетії одного героя-провідника розкривають умови життя цілої нації. Такий відображений у творі лідер ставатиме символом конкретної епохи, головні риси якої відбиватимуться в його діяльності.

Своєрідність правди в історичному творі стала предметом розгляду Івана Шинкаря. Її особливість полягає в тому, що вона є синтезом двох достовірностей – історичної та художньої. Вищезгаданий дослідник пише про те, що в історичному романі «існує цілісний у своїй єдності комплекс – правда історично-художня. При цьому реальна історія складає зміст твору, надає йому ідейного звучання. Тому провідне місце при змалюванні певного історичного явища, події чи особи належить передусім їй. Саме правда історії найчастіше підказує письменникові творче трактування, шляхи і прийоми образного засвоєння конкретного історичного матеріалу, реальних конфліктів, що вказують на існування загострених суперечностей буття, позначаються на напруженій боротьбі характерів як життєвих, так і художніх – носіїв не лише позитивних і негативних властивостей, а й сильних

натур, що виборюють собі місце під сонцем у суворому змаганні» [160, с. 217]. Літератор, спираючись на факти минулого, має ще вміти захопливо їх подати для реципієнта. Тут ідеться про художній талант майстра слова, завдяки якому з низки подій пережитого вибудовується цілісний цікавий читачеві сюжет. Автор відбирає з накопичених про старовину знань саме ті явища, які відповідатимуть його задумові, не суперечитимуть тодішній дійсності та будуть логічно обґрунтованими. Історичний роман, окрім фактичності, повинен ще відзначатись високою художньою якістю, ідейною наповненістю і спрямованістю на ментальне оздоровлення нації.

Проблему співвідношення наукового та художнього пізнання в історичному творі порушує Марія Лаврусенко. На думку цієї літературознавиці, в історичному романі «відбувається процес кореляції, своєрідної взаємодії, “адаптування” письменником фахових знань відповідно до свого художнього бачення проблеми» [74, с. 14]. Унікальність твору про минуле полягає в синтезі двох компонентів – художнього і наукового, які органічно поєднані в межах його тексту. Здійснюється взаємопроцес: майстер слова стає істориком, а фахівець з історії – літератором. Автор історичного роману оживлює мову документів про стародавні віки завдяки силі свого художнього таланту. Унаслідок цього минуле сприймається не як нагромадження анахронічних подій, а як своєрідна лабораторія людських безупинних устремлінь, почуттів та ідей. У такий спосіб історичний роман рухатиметься разом із розвитком людства: кожний новий крок людини потребуватиме роздуму, осмислення і розгляду, який здатний забезпечити саме історичний твір.

Зарубіжні літературознавці також надавали пильну увагу осмисленню такого різновиду роману, як історичний. Німецький дослідник Ганс Вільмар Гепперт пише про те, що «історичні романи не пишуться в часи безпосередньої історичної динаміки. Вони з’являються після фаз бурхливих історичних змін, коли умови розвиваються більш стабільно або видаються проблематичними, або стагнацією, або коли можна розпізнати загрозливі тенденції. Історичний роман виникає з незадоволення сьогоденням» [168, с. 10]. Окрім досконалого знання фактів старовини літератор повинен ще успішно саморефлексувати. Минуле – це не лише безперервна зміна подій, а й історія розвитку самої людини, її прагнень, сумнівів, помилок і тріумфів.

Майстер слова вміє побачити за явищами давнини індивідуальну психологію, персональну систему цінностей та унікальний світогляд. Саме це автор і реконструюватиме у своєму історичному романі, охоплюючи як сутність минулого, так і феномен самої людини.

Розрив між давниною та сучасністю зацікавив британського літературознавця Джерома де Грута. На думку цього дослідника, «історія – інше, а сьогодення – знайоме. Завдання історика часто полягає в тому, щоб пояснити перехід між цими станами. Історичний романіст так само досліджує дисонанс і зміщення між тодішнім та теперішнім, роблячи минуле впізнаваним, але водночас автентично незнайомим» [169, с. 3]. Автор історичного роману під час написання тексту значною мірою спирається на науковий фундамент. Адже твір про минуле не може бути абсолютно відірваним від фактів давнини. Такий роман ставатиме для своїх читачів місцем концентрації правди, сховищем героїчної пам'яті та повсякчасним стимулом до подальшого розвитку. Читаючи історичний твір, реципієнт водночас здобуває нові наукові знання про давні часи свого народу, у такий спосіб стаючи його своєрідним дослідником.

Підсумовуючи огляд наукових праць, що присвячені історичному роману як жанру, можемо констатувати, що основними їх напрямками є такі:

- а) спроби надати визначення «історичному роману»;
- б) виокремлення специфічних рис для історичного твору як жанру;
- в) простеження історії розвитку історичного роману як жанру за останні десятиліття;
- г) систематизація жанрових різновидів історичного твору;
- г) вивчення специфіки праці автора історичного роману і вирішення питання про співвідношення факту та вимислу у творах цього жанру, наукового і художнього його складників;
- д) розгляд інтертекстуальності, інтермедіальності, психологізму, фольклору, інтер'єру в історичному романі тощо.

Кожний із цих напрямів так чи інакше допомагає дослідити художній світ історичних романів Петра Кралюка.

1.2. Історична романістика Петра Кралюка як об'єкт літературознавчих і літературно-критичних студій

У своїй історичній творчості Петро Кралюк поєднує прискіпливість, суворість, жагу до істини науковця та своєрідність, глибину, увагу до художніх деталей літератора. Історичні романи цього письменника відзначаються не лише захопливим, подекуди несподіваним сюжетом, а й спрямованістю на нерозв'язані питання українського минулого. Автор цих чотирьох історичних творів шукає за посередництвом своїх художніх текстів-досліджень правду про давнину, яка б була корисною і для сьогодення. Беручи давно пережите під сумнів та долаючи часове нагромадження, цей майстер слова поступово реконструює минулі події.

Особливе зацікавлення Петра Кралюка давниною помітив Микола Жулинський. Цей літературознавець підкреслює, що вищезгаданий письменник «володіє даром “виводити” завдяки творчій уяві з минулого, яке затінене мороком забуття, історичних осіб і “змушує” їх свідчити про себе, про свою роль в історії, про події, в яких вони брали участь, “знайомити” зі своїми сучасниками... Словом, він майстер поєднувати минуле та сучасне, реальне і фантазійне, конкретно історичне та уявне...» [43, с. 6]. Як бачимо, Петро Кралюк як письменник наділений талантом правдоподібно зображувати історичні постаті, які ведуть своєрідний діалог із читачем. Петро Кралюк цілеспрямовано звертається до недооцінених діячів давнини, заповнюючи історичні прогалини. Для цього автора минуле не втрачає своєї важливості, воно накладається на сучасність та переплітається з нею. У результаті такого синтезу створюється унікальна реальність, особливість якої полягає в акумуляції позачасових ідей, поглядів і перспектив.

На винятковості Петра Кралюка як письменника наголошує Михайло Слабошпицький. Згаданого автора цих чотирьох історичних романів «не приписали до жодної генерації, жодної “школи” і ні до жодного гурту. Він узагалі тут з'явився – мовби сам по собі й без ніякої офіційної легітимації. Його не вводили урочисто в літературу класики й не фаворизували від перших кроків. Він прийшов сам, і, здається, це дарує йому тут відчуття власної самодостатності» [120, с. 28], – стверджує критик. У такий спосіб обраний Петром Кралюком метод дослідження

української минувшини відзначається несхожістю, своєрідністю, унікальністю. Кожний історичний твір цього літератора – це пошук і в змісті, і у формі для розкриття невисвітлених сторінок давнини. Петра Кралюка як майстра слова приваблює велика часова віддаленість, адже зрештою вся ця глибина віків приведе і його, і читача до сьогодення. Герої історичних романів письменника виявляються повноправними учасниками одного цілісного художнього світу літератора, який виконує конструктивну роль у розв’язанні проблем сучасності.

Зауважимо, що з-поміж чотирьох історичних романів Петра Кралюка найбільш вивченим є «Шестиднев, або Корона дому Острозьких». Розглядаючи цей історичний твір, релігієзнавець Олександр Саган зазначає, що на «читача чекає захоплююча інтрига у сюжеті роману (власне, історія України – чи не найбільша інтрига світової історії?), подорож разом із князем (оповідь йде від його імені) Україною XVI століття, цікаві замальовки із тогочасного життя українців, написані на основі глибокого документального проникнення в епоху. Багато із описаного стане навіть для фахових істориків та релігієзнавців справжнім відкриттям» [113]. На думку дослідника, автор «Шестиднева» досконало опанував специфіку зображеного стародавнього періоду. До того ж літератор зміг подати історичні факти для читачів таким способом, що вони тримають реципієнтів у напрузі, змушуючи їх розгадувати загадки минулого. На переконання Олександра Сагана, майстер слова серйозно підійшов і до релігійного становища українців у XVI ст., порушивши цю проблему у своєму історичному романі. Інші сфери тогочасного життя народу також не залишилися поза увагою літератора, ставши предметом зображення на сторінках твору Петра Кралюка.

Оригінальність «Шестиднева» з погляду паратекстуальності підкреслює Вікторія Назарук. У романі Петра Кралюка «назви частин (умовно – розділів) граматично є номінативними реченнями, у яких превалюють назви кольорів, – стверджує літературознавиця. – Це вирізняє твір “Шестиднев, або Корона дому Острозьких” від традиційних історичних романів, які діляться на класичні розділи чи частини» [90]. Колористика відіграє в «Шестидневі» вагомую роль, оскільки одним із головних героїв роману є живописець Іван. Прикметно, що ті фарби, які він використовує, сполучаються з відповідними епізодами життя іншого головного героя

– князя Василя-Костянтина Острозького (1526–1608). Розділи твору Петра Кралюка містять указівку на шість барв, що засвідчує паратекстуальну своєрідність, яка входить до художнього світу автора роману. Літератор детально продумує композицію «Шестиднева», групуючи події з життя князя за характерними настроями-кольорами.

На майстерність вищезгаданого автора в реконструкції старовини звертає увагу Сергій Синюк. Літературознавець у своїй рецензії підкреслює, що в романі «Шестиднев» цей письменник «у зображуваній епосі відчувається, як риба у воді. Прозаїк Кралюк знає, як відчинити ту епоху читачеві, не затіняючи її “блиском себе коханого”. <...> Автор примусив висповідатися перед читачем не тільки самого князя, а й ціле покоління української еліти, яке жило в епоху чи не першого в нашій історії оптово-роздрібного розпродажу Батьківщини задля власної користі» [119]. Тобто літератор ХХІ ст. зосереджується в художньому тексті на розглядуваному давньому періоді, відсуваючи власні творчі інтенції на другий план. Автор згадуваного історичного роману говорить від імені значної частини покоління українців ХVІ ст., яке опинилося у вельми непростих для тогочасної держави обставинах. Творець «Шестиднева» шукає в минулому ті ситуації, досвід обдумування яких став би корисним для сучасних можновладців. Старовина, осмислена майстром слова, виявляється дороговказом до вирішення проблем сьогодення.

Літературознавиця Роксана Харчук зі свого боку наголошує на тому, що «Шестидневу» Петра Кралюка «не закинеш неадекватності, відтак і непрофесійності. І тон, і мова, і персонажі, і деталі – все це родом із ХVІ ст. <...> Петрові Кралюку не закинеш ані кон’юктурності, ані епатажності, ані примітиву. Він написав гідну, глибоку, актуальну і пізнавальну (велику вагу мають у цьому плані й чудові ілюстрації) книжку, книжку не для “офісного планктону”, а для людей...» [136]. У такий спосіб дослідниця наголошує на обізнаності, точності, скрупульозності автора «Шестиднева». Петро Кралюк ґрунтовно підійшов до відтворення ХVІ ст., того історичного періоду, який доволі віддалений від сьогодення та має чимало білих плям. Прикметно, що майстер слова доповнює свій художній твір ілюстраціями

(значна частина яких є реальними живописними полотнами), що свідчить про інтермедіальний складник поетики літератора. На думку Роксани Харчук, за такої умови історичний роман «Шестиднев» постає не переобтяженим фактичним матеріалом, а цікавим для пересічного читача. Для реципієнта порушені автором питання минулого виявляються не чужими, а злободенними, такими, що гідні осмислення.

Психологічну глибину образу головного героя цього роману підкреслює Петро Білоус. Увесь вищезгаданий історичний роман Петра Кралюка – це «психологічний (не лише історичний) портрет князя Василя-Костянтина. Паралельно твориться портрет малярський. Обидва процеси творення портрета тісно переплітаються, взаємно доповнюють один одного. Здається, письменник знайшов доволі вдалий прийом для зображення видатної постаті на історичному тлі, коли на Волинській землі відбувалися складні процеси, названі істориками “першим національно-культурним відродженням” (друга половина XVI – початок XVII ст.). Інший цікавий літературний прийом – накладання барв на портрет, для чого застосовується хронотопне моделювання образу: різні періоди у житті князя пов’язуються з географічними координатами» [12, с. 10], – зазначає літературознавець. Як бачимо, Петро Кралюк удається у своєму романі до двоплановості: з одного боку, читач дізнається про психологічний портрет Василя-Костянтина з розповідей самого Острозького, а з іншого – малярський портрет цього можновладця водночас пише художник Іван. Матеріальне та духовне в образі українського політичного діяча XVI ст. сполучаються між собою, репрезентуючи для реципієнта об’єктивний погляд літератора на здобутки Василя Костянтиновича. Також майстер слова в «Шестидневі» створює ще образ давньої епохи, представником якої є сам князь. Петро Білоус у своєму відгуку звертає увагу на колористику та акцентує на топосах у романі, які увиразнюють чорні і білі смуги в житті Острозького. Кожне місто, винесене в назву розділу у творі, викликає в цього можновладця певні спогади, емоції, асоціації, які на картині за допомогою такого засобу живопису, як барва, передає художник Іван.

Історичний роман «Шестиднев» Петра Кралюка наповнений багатьма подіями, неочікуваними сюжетними ходами, захопливими загадками минулого. На вправність автора згаданого роману у створенні інтриги вказує Сергій Дзюба: «Розповідь заворожує. Тут і гостросюжетний політичний детектив (на що тільки не здатні можновладці заради ще більшого багатства та слави!), похмура (але не нудна!) середньовічна містика, давні чарівні легенди, життя справді видатних людей (причому автор, як і його персонаж – маляр Іван, майстерно змішуючи різні фарби, створює незвичні напівтони, несподівано поєднує романтичний стиль із дотепною іронією), велике та вірне кохання й водночас – неймовірні пригоди вродливої авантюристки, масштабні батальні сцени з карколомною зміною подій та облич...» [34, с. 131]. У такий спосіб автор «Шестиднева» підходить до вивчення старовини як до розгадування таємниці, за ходом якого стежитиме читач. У цьому творі одне історичне явище стрімко змінює інше, тому реципієнт за обмежений час (шість останніх днів життя князя Острозького) встигає стати свідком не лише основних віх діяльності Василя-Костянтина, а й суспільно-політичних процесів XVI ст. в Україні. Літератор залучає до тексту свого роману народні легенди, водночас критично їх оцінюючи та розмірковуючи над їхніми витоками. Майстер слова вибудовує реалії минулого в такій послідовності, що поступове ознайомлення з ними не набридає читачу, вводячи його зрештою в саму авторську модель давньої епохи.

Діалогізм «Шестиднева», зокрема його інтертекстуальне наповнення, привернув увагу Галини Насмінчук. На переконання цієї літературознавиці, Петро Кралюк «подає свого героя у потрібному діалозі – з Іваном-живописцем, самим собою, а також із текстами літературних творів Павла Русина, Симона Пекаліда, Герасима Смотрицького, Івана Вишенського, ігумена Віталія з Дубна. Інтертекстуальні вкраплення сприяють поліфонічному звучанню твору, надають йому естетичного колориту. Досить часто емоційні роздуми князя структуруються за принципом палімпсестів, коли на слова оповідача накладаються відповідні літературні тексти. Це стає особливо актуальним, коли йдеться про чергові випробування, які випадають на долю краю» [91, с. 205]. Прикметно, що «Шестиднев» залучає до діалогу й самого читача, який, слухаючи розмови

Василя-Костянтина та художника Івана, має змогу зробити власні висновки щодо історичної правди. Додаткову вагому роль у романі Петра Кралюка відіграє інтертекстуальність, яка представлена тогочасними автентичними літературними творами. Такі міжтекстові відношення підкреслюють як думки, почуття, спогади самого князя, так і глибше вводять читача в контекст давньої епохи. Інтертекстуальність у «Шестидневі» завдяки цитуванню автором документів та пам'яток переважно XVI ст. дозволяє також дотримуватися ним достовірності в історичних фактах, які є обов'язковим атрибутом роману про минуле.

Вищезгаданий історичний твір Петра Кралюка зображує складне, суперечливе, сповнене утисків релігійне становище українців XVI ст. У своїй статті Ірина Приліпко пише про те, що в «Шестидневі» автор «через відтворення спогадів, роздумів князя Василя-Костянтина Острозького, внутрішнього монологу, діалогу з маляром, який малює його портрет, увиразнює церковно-релігійні реалії другої половини XVI – поч. XVII ст., навколоунійні події, зображує духовних діячів того часу: Герасима Смотрицького, Кирила Терлецького та ін.» [105, с. 29]. У такий спосіб Острозький у романі постає таким собі щитом православної віри, побожним правителем і ворогом Берестейської унії 1596 р. Саме під впливом Василя-Костянтина такі єпископи, як Гедеон Балабан (1530–1607) та Михайло Копистенський (?–1610) відмовилися підтримати такий церковний акт з'єднання. Натомість значна частина тогочасних українських можновладців ставала католиками або ж уніатами (греко-католиками), оскільки це відкривало їй більше можливостей у політиці. Сам автор як релігієзнавець розмірковує над тим, що дозволило нації зберегти свою віру попри навколишній гніт. Письменник описує діяльність релігійних діячів XVI ст., даючи їм лаконічну оцінку і підкреслюючи їхню роль. Із-поміж захисників православ'я своїми переконаннями вирізняється Василь-Костянтин – політичний, культурний, військовий діяч та один із найбагатших магнатів Речі Посполитої (1569–1795), який і є головним героєм «Шестиднева».

Зв'язок «Шестиднева» з таким видом мистецтва, як живопис, простежує Олена Мізінкіна. На думку цієї літературознавиці, «колористичні прийоми в романі Петра Кралюка постають яскравим прикладом зв'язків та взаємодії літератури з іншими

видами мистецтв. Взаємопроникнення мистецтва слова і барви простежується на різних рівнях (образотворення, сюжетному, композиційному, жанровому, стильовому) «Шестиднева...» [85, с. 75–76]. Автор історичного роману про Острозького використовує інтермедіальність, яка насамперед слугує для передачі повноцінного портрета головного героя – князя Василя-Костянтина. Акцент літератора на живописі – додатковий крок автора у відображенні XVI ст., його тогочасних реалій, суспільних змін та особистих потрясінь персонажів. Петро Кралюк не обмежується літературним твором-розвідкою, звертаючись до автентичних полотен, які закарбували в собі минулі часи. Давнина в «Шестидневі» показана як за допомогою слова, так і за посередництвом малярства, синтез яких дає читачеві більш цілісне уявлення про старовину. Таке поєднання різних видів мистецтв у цьому романі теж свідчить про прояв діалогу в ньому.

Менш дослідженим є інший роман Петра Кралюка – «Сильні та саодинокі». У своїй рецензії Михайло Якубович указує на важливість того, що автор історичного роману «Сильні та саодинокі» Петро Кралюк вибирає як головного героя українського діяча Степана Бандеру (1909–1959). Дослідник підкреслює, що «кожна сторінка “Сильних та саодиноких” насичена символікою боротьби, фактично міфологічною мовою, звиклою для українського вуха, де чималу роль відіграє й релігійна лексика. Утім, сам автор, ставлячи на місце першої особи Бандеру, робить наче критичні відступи, показуючи всю неоднозначність та складність типових образних конструкцій» [165]. Письменник у «Сильних та саодиноких» зосереджується на революційній діяльності Степана Бандери, тому відповідно художній текст є своєрідним маніфестом цієї видатної постаті, проголошенням її світоглядних принципів і утвердженням поглядів. Сам провідник ОУН уподібнюється в романі до месії, завдання якого полягало в порятунку української нації. Цілком закономірно, що цей діяч використовує богословську лексику, яка надає його судженням пророчих ознак. Бандера усвідомлює, що, як і для Ісуса Христа, йому заготований тільки один шлях – мучеництва задля порятунку майбутніх поколінь.

В історичному творі «Сильні та саодинокі» Петра Кралюка провідним інтертекстуальним засобом є цитата. У зв'язку з цим Олексій Костюченко

підкреслює, що цей роман – «синтез наукової біографії та художнього твору. Наскільки вдалим виявився такий підхід, судитимуть читачі. Дещо незвичними для художнього твору є численні посилання, які зустрічаються в тексті. Автор ніби боїться, щоб його не звинуватили в перекручуванні фактів» [59]. Тобто Петро Кралюк, цитуючи в «Сильних та одиноких» літературні твори й історичні документи, надає своєму роману документальності, докладності, більшої достовірності. Відповідно один із художніх поглядів цього літератора полягає в тому, що майстер слова ставиться до написання історичного твору як до своєрідної розвідки. Художнє і наукове мають гармоніювати між собою, рівною мірою працюючи для виникнення художнього світу роману. Цитати в «Сильних та одиноких» уводять читача переважно до контексту буремних подій ХХ ст. і діяльності ОУН зокрема, поступово представляючи реципієнту відчайдушне становище українців у минулій епосі.

Історичний роман «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка також ще чекає на подальше ретельне вивчення. У цьому творі одним із персонажів є вже згадуваний Василь-Костянтин Острозький, який переймається проблемою дослідження свого родоводу. Сергій Синюк наголошує, що автор роману «відновлює не тільки життєпис князя та історичне тло його епохи, а й принципи та прийоми роботи творців давньої української книжності. Роман, власне, є осмисленням спадщини, якого потребує кожен народ у поворотних, переломних точках власної історії. Читач разом з автором осмислює спадщину острозького культурного центру кінця шістнадцятого століття» [118, с. 14]. Письменник реконструює діяльність стародавніх майстрів слова, хід їхніх розмірковувань та пошук ними істини. Подібно до них Петро Кралюк також за допомогою художньої творчості прагне знайти правду про дійсне життя предків. Сучасні українці в роздумах своїх попередників мають нагоду виявити ті судження, які попри далечінь стануть для них актуальними. Автор «Данила Острозького» вважає, що в жодному разі минулим не можна нехтувати, бо саме в ньому міститься ключ і до теперішнього, і до майбутнього.

На історичний твір «Справжній Мазепа» (перша редакція якого мала назву «Римейк») Петра Кралюка вже є низка рецензій. Критик Сергій Дзюба у своєму

відгуку розмірковує над тим, що не знає, «чи побував письменник і філософ Петро Кралюк бодай один раз у психлікарні», але він, «читаючи його скандальний роман “Римейк”, таке собі дежа вю відчував» [35]. «Принаймні, – додає критик, – тамтешні порядки описані доволі точно» [35]. І нарешті доходить такого висновку: «Прочитавши “Римейк” уважніше, вже не сумніваєшся – автор (освічений, інтелектуальний, інтелігентний) влаштував свідому провокацію» [35]. У такий спосіб Петро Кралюк у «Справжньому Мазепі» зосереджується на зображенні реалій психлікарні, топос якої стає відбиттям сучасного стану суспільства, культури і розвитку загалом. Письменник порушує контroversійні теми з метою появи нового незвичного погляду на усталені речі. Автор вищезгаданого історичного роману ставиться до гумору як до зброї, яка допомагатиме читачеві примиритися з навколишньою дійсністю. Минуле в «Справжньому Мазепі» змішується у хворій уяві графомана Едічки, тому міркування про пережите набувають неймовірних рис, відкриваючи шляхи до подальших ревізій давнини.

Поява історичного твору «Справжній Мазепа» (перша редакція якого мала назву «Римейк») Петра Кралюка викликала в дослідників літератури діаметрально протилежні оцінки. На думку Ярослава Поліщука, у цьому романі Петро Кралюк «перетворює історію в кітчуватий анекдот, не стомлюючись при цьому снувати алюзії до політичних чи культурних реалій сучасної України з її недорікуватим малоросійством та міцними рудиментами колоніального рабства. Тому-то персонажі нерідко говорять хрестоматійними фразами зі своїх творів, обігрують патріотичну риторику, насміхаються з приписуваних їм історією ролей пророків та лідерів» [102, с. 76–77]. Відповідно діячі минулого, наявні в «Справжньому Мазепі», постають без надмірного пієтету, сильного возвеличення чи акценту на їхній винятковості. Історичні постаті цікавлять автора як образи, здатні приміряти різні маски (насамперед комічні). Давнина виявляється не статичною дійсністю, а гнучкою ідейною сферою, яка легко піддається впливу. Майстер слова як письменник-постмодерніст вважає, що надто серйозне ставлення до старовини призводитиме до культурної стагнації. Побачивши смішне в минулому, читач роману

переосмислить національну історію, а його модус сприйняття зміститься в бік перемог, а не поразок.

Викривальна спрямованість указанного історичного твору Петра Кралюка була помічена й Валерієм Полковським, який уступив у полеміку з Ярославом Поліщуком. Роздумуючи над перевагами «Справжнього Мазепи», Валерій Полковський резонно роздумує: «А чи не діагноз це нашого суспільства? То в чому ж вина П. Кралюка, що він так майстерно зумів його показати?» [103, с. 170]. Як бачимо, автор «Справжнього Мазепи» визначає комплекс проблем сьогодення, який хвилює як українців, так і конкретного читача зокрема. Літератор знаходить розв'язання питання постмодерного занепаду у висміюванні навколишніх явищ, подекуди беручи під сумнів достовірність минулого. Історичний роман «Справжній Мазепа» є своєрідним дзеркалом, удивляючись в яке реципієнт бачить власні недоліки, відхилення та суперечності. Літератор передбачає, що незвичний сміховинний погляд на минуле відіграватиме для соціуму оздоровчу роль.

Зауважимо, що творчість автора цих чотирьох історичних романів вивчається на сьогодні загалом активно. На переконання Світлани Кочерги, яка дослідила архетип скриптора в художньому світі текстів цього письменника, Петро Кралюк «не лише пропонує пірнути у світ історичних осіб, слідами яких він ходить щодня, мешкаючи в музейному Острозі. Йому важить реально збагатити національну пам'ять культури, про необхідність якої ми часто говоримо надто декларативно» [61, с. 39]. Тобто літератор існуванням своїх історичних творів засвідчує потребу пильного дослідження старовини, яка ховає ще багато таємниць. Рідний йому Острог убирає в себе весь навколишній світ, єднаючи минуле, теперішнє та майбутнє. Петро Кралюк закликає цінувати національну історію, ретельне вивчення якої приносить досліднику задоволення. Указаний майстер слова виступає своєрідним адвокатом діячів минулого, яких широкий загал несправедливо обділив увагою.

На особливості заголовків у творчій та науковій спадщині Петра Кралюка звертає увагу Тетяна Шевченко. Літературознавиця пише про те, що «Кралюкова творчість позначена як домінуванням думки, рефлексії, так і увагою до точності, фактажу, котрі доповнюють одне одного, тож постійно відчувається авторська

інтенція надати творові остаточної завершеності через закріплення за ним відповідної назви» [156, с. 471–472]. Дослідниця звертає увагу на доволі важливу рису, що майстер слова поєднує в заголовках до своїх книг художнє та наукове, у такий спосіб посилюючи інтерес потенційного читача. Своїм удалим номінуванням Петро Кралюк підкреслює ті явища, події, факти, процеси, які стали основою для його дослідження. Стратегія цього літератора полягає в усвідомленні того, що влучно підібраний заголовок здатний спонукати реципієнта до вивчення історії рідного краю. Відповідно автор продумує назви своїх творів, завдяки їм закликаючи читача до діалогу, обговорення та ревізії минулого.

Опозицію «монолог / діалог» під час спілкування в повісті «Діоптра» Петра Кралюка розглядає Лілія Чикур. Згадана літературознавиця пише про те, що в цьому історичному творі «автор наполягає на тому, що кожна теза, кожна думка має бути діалогічною, і тільки так можна рухатися в напрямку до істини. Здатність людини до діалогічного світосприйняття, захисту власної думки, з погляду письменника, і є тим підґрунтям, на якому будується живе життя. Тому й вибір на роль героя з минулих часів Петро Кралюк зупинив на особистості полемічного, діалогічного комунікативного типу. До переосмислення багатьох положень, що були відомі про Мелетія Смотрицького, звертається вже наш сучасник, герой, який є оповідачем» [139, с. 539]. У такий спосіб творча манера автора повісті «Діоптра» полягає в його спрямованості на співпрацю з читачем, заклик до обговорення та спільне знаходження історичної правди. Петро Кралюк не абсолютизує власне розуміння минулого, залишаючи для реципієнтів можливість свого тлумачення пережитих подій. Як наслідок, для творів письменника ХХІ ст. характерний діалог – засіб протидії ідейному авторитаризму, вираженому на противагу через монолог. Майстер слова наголошує, що істина не є одноосібною власністю, навпаки, її народження починається з винесення проблеми в комунікативний простір, суперечки, дебатів.

Отже, з-поміж чотирьох історичних романів указанного автора найбільш вивченим є «Шестиднев». Менш дослідженим є роман Петра Кралюка «Сильні та одинокі». Історичний твір «Справжній Мазепа» викликав найбільшу кількість цілком полярних оцінок літературознавців. Роман про минуле «Данило Острозький: образ,

гаптований бісером» письменника ХХІ ст. також ще чекає на подальше ретельне вивчення.

Отже, дослідниками вже були розглянуті такі аспекти творчості Петра Кралюка:

- а) відображення особистості автора в його романах;
- б) точність цього майстра слова у відтворенні подій;
- в) складники поетики письменника (психологізм, сюжет, образи, паратекст, інтертекст);
- г) художній світ окремих творів літератора;
- г) полемічність оцінок автора.

Як бачимо, літературознавці проаналізували різні рівні художньої прози Петра Кралюка, однак на сьогодні ще відсутнє цілісне дослідження його історичної прози. Тобто проблема художнього світу, який об'єднав би всі рівні вивчення вищевказаного письменника, залишається відкритою. Її розв'язання дасть змогу сформулювати уявлення про своєрідність історичної романістики Петра Кралюка. Зауважимо, що вже розпочато вивчення діалогу та ролі діалогічності у творах письменника ХХІ ст. (це його повість «Діоптра» та роман «Шестиднев»).

1.3. Концепції категорії «художній світ» у сучасній науці

Будь-який майстер слова, працюючи над своїм твором, стикається з проблемою пошуку тих засобів, які б змогли найдостовірніше передати заплановані ним задум і форму, яка буде сприяти втіленню цього задуму. Такі літературознавчі категорії (зміст виражає «що?», форма – «як?») зрештою стають способом передачі ним реальності. Унаслідок цього читач упізнає в написаному тексті навколишній світ та водночас усвідомлює, що представлена в ньому реальність є моделлю, подібністю, відбитком. Літератор зосереджується на найважливіших рисах дійсності, які б викликали в реципієнта відчуття схожості, близькості, зрозумілості. Синтез змісту і форми створює художній текст, а той, зі свого боку, репрезентує змінену реальність, яка при цьому лишається впізнаваною. У такий спосіб у контексті літератури доцільно говорити про таке поняття, як «художній світ», яке з'являється як наслідок

трансформації автором реальності. Проблема полягає в тому, що в багатьох літературознавчих розвідках поняття «художній світ» використовується без пояснення, як удача метафора, ніби воно само собою зрозуміле. Категорія «художнього світу» потребує на сьогодні переосмислення, нової візії, тому вважаємо актуальним дати їй конкретне визначення.

Підкреслимо, що художній світ не буде хаотичним набором якостей, духовним ентропійним феноменом або ж нагромадженням випадкових рис. Навпаки, він постає детально обдуманим автором явищем, сутністю творчості, призначенням митця. Унаслідок своєї осмисленості художній світ безконечно витворюватиме нові роздуми, розширюватиме свій контекст, апелюватиме до минулої літературної спадщини і ставатиме основою для майбутньої. У такий спосіб роль майстра слова – пошук власного місця в багатовіковій царині мистецтва. Умберто Еко як учений та письменник розмірковував над тим світом, який виникає за посередництвом авторської уяви. У своєму есе «Нотатки на полях “Імені троянди”» (1983) вищезгаданий теоретик літератури зосереджував увагу на тому, що «в прозі обмеження диктуються створеним нами світом. Це жодного відношення не має до реалізму (хоча пояснює, серед іншого, і реалізм). Нехай ми маємо справу зі світом абсолютно ірреальним, у якому віслюки літають, а принцеси оживають від поцілунку. Але за всієї довільності і нереалістичності цього світу повинні виконуватись закони, встановлені на самому його початку» [163, с. 439]. Тобто художній світ має підпорядковуватись певній визначеній автором логіці. Лише за такої умови створена літератором реальність сприйматиметься для читача як органічна, злагоджена, впорядкована. Майстер слова, пишучи книгу, повинен дотримуватись своєрідних правил гри: спочатку визначити власні принципи творення художнього світу, а потім непорушно виконувати їх. Будь-який відступ стане причиною деструкції художнього світу, його внутрішньої абсурдності і неможливості рецепції.

Варто наголосити, що художній світ досліджували такі фахівці з літератури, як Петро Білоус, Олександр Боронь, Надія Денисюк, Умберто Еко, Василь Іванишин, Григорій Клочек, Богдан Корнелюк, Ірина Лівенко, Валентина Мусій, Лариса Пилипюк, Анна Підгорна, Катажина Роснер, Ірина Руснак, Анатолій Ткаченко, Євген

Черноіваненко, Наталія Шерстюк, Нонна Шляхова тощо. Загалом поняття «художній світ» почало розглядатися та обґрунтовуватися в українському літературознавстві в кінці 90-х років XX ст. У «Літературознавчому словнику-довіднику» (1997) знаходимо таке визначення, що художній світ – це «створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо)» [78, с. 730]. Автори цієї розвідки підкреслюють, що художній світ – витворена фантазією майстра слова реальність, експериментальна система. А звідси він має зв'язок із навколишньою дійсністю, корелюючи з нею як мікросвіт із макросвітом. Тобто художній світ є результатом перетворення реальності завдяки своєрідному погляду на неї письменника. Відповідно кожний літератор вирізняється своїм художнім світом – сукупністю рис у творчості, яка робить його оригінальним, неповторним і впізнаваним. А певний твір стає репрезентантом індивідуальної авторської програми прочитування реальності, яка міститься на його сторінках.

Застосування терміна «художній світ» в українському літературознавстві було простежено в монографії «Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація» (2005). Прикметно, що один з її розділів, написаний Надією Денисюк, має назву «Художній світ: поняття, структура, становлення». Міркуючи над дефініцією «художнього світу» в «Літературознавчому словнику-довіднику», вищезгадана дослідниця виділяє «інтенційність, образність і фікційність як істотні, характерні ознаки художнього світу» [30, с. 56]. У такий спосіб художній світ не є ні матеріальним, ні природним, ні реальним, ні емпіричним. Це суто уявне утворення письменника, яке властиве виключно йому та його читачам унаслідок діалогу між ними. Літератор вигадує свій світ, але при його творенні спирається на дійсність. Тому внутрішньо багатий художній світ – свідчення невичерпної продуктивної уяви майстра слова.

Поєднання реального та фантастичного (безпосередньо взятого з життя і придуманого майстром слова відповідно) в художньому світі стало предметом розгляду Анатолія Ткаченка. У своїй науковій праці «Мистецтво слова: Вступ до літературознавства» (2003) дослідник зауважує, що в «літературному творі постає

певний художній світ: або максимально наближений до видимого, даного нам у відчуттях (та все ж такий, що існує лише в нашій уяві, збуджуваній словом, образом), або фантастичний, зітканий із химерних переплетінь уявленого і явленого, сновидінь і візій (але теж опосередкований словом – від творця до сприймача та його співуяви). У цьому художньому світі можуть бути і свої часові та просторові параметри – знову ж таки як максимально наближені до реальних обставин часу і місця дії, так і зіткані з найрізноманітніших переплетінь, зміщень, переміщень у часопросторі» [129, с. 50]. У такий спосіб художній світ дійсно постає як виняткове явище: результат дії двох урівноважувальних сил – відображення реальності та водночас її трансформація. Закономірним є питання: художній світ є максимально сконцентрованим відбитком дійсності або ж узагалі – новою реальністю? Вважатимемо, що художній світ виникає з навколишнього життя, але при цьому доповнюється уявою творця. Реальність завдяки таланту літератора згущується, поглиблюється, деталізується.

На пов'язаність художнього світу з реальним указує у своїй монографії «Художній світ прози письменників-вісниківців» (2011) Ірина Руснак. Літературознавиця зауважує, що «художній світ – це втілена в тексті модель дійсності, що має духовний, фікційний характер, складається з “перевідтворених” реалій об'єктивного світу (часу, простору, речей, природи, людини) і передає індивідуально-авторський погляд на світ» [111, с. 6]. Художній світ не може бути наслідком самозародження, він не існує ізольовано та замкнено. Цей світ спирається на об'єктивну дійсність, походить із неї, є її художньо поглибленим продовженням. Прикметно, що майстер слова, творячи художній світ, обирає з реальності найсуттєвіше, те, що особисто для нього естетично вагоме. Жодний автор не здатний переосмислити та перетворити всю навколишню дійсність, тому закономірно, що він концентрується на тих її виявах, які є релевантними для його художнього бачення.

Розуміння художнього світу як виразника творчої манери письменника запропонувала Ірина Лівенко. Він, на думку цієї літературознавиці, стає квінтесенцією художньої майстерності літератора, його власним неповторним світом, свідченням надреальної природи творчості («Художня модель світу як домінанта поетики визначає основні формально-змістові пріоритети творчості будь-якого

митця, вбираючи в себе ті характеристики типу творчості, які репрезентують світоглядні орієнтири автора в їх художній інтерпретації» [75, с. 16]). У такий спосіб найбільш повний розгляд творчої спадщини певного письменника полягає в аналізі його художнього світу, моделі, яка містить найважливіше для нього. Літератор постає деміургом – автором як написаних художніх творів, так і нової реальності. Навколишня дійсність для майстра слова є поштовхом до створення своєї реальності, саме тієї, яка відповідала би його внутрішнім потребам. Письменник удається до своєрідної міфологізації, вводячи читача в особистий художній світ, населений виявами авторської фантазії.

Особливу увагу ролі майстра слова, завдяки якому власне і з'являється художній світ, надає Анна Підгорна. Дослідниця підкреслила, що «авторська модель світу являє собою обумовлену авторським задумом певну реалізацію індивідуальної концептуальної картини світу автора, що є, у свою чергу, варіантом концептуальної картини світу народу, представником якого є автор як індивід» [101, с. 389]. Тобто художній світ – це вираження системи поглядів майстра слова, а вона, зі свого боку пов'язана зі світоглядом певної нації, до якої належить літератор. Зрозуміло, що художній світ здатний відображати не лише специфіку митця, а й у широкому сенсі – його національну ментальність. А звідси робимо висновок, що сукупність художніх світів авторів, які представляють один народ, матимуть деякі спільні риси. Водночас кожний письменник як індивідуальність зберігатиме власну неподібність, незводимість до інших майстрів слова.

Думку про неподільність художнього світу, придуманого та реалізованого літератором, розвивав Василь Іванишин. На переконання літературознавця, «усі компоненти художнього світу тісно пов'язані. Їхня єдність, системність зумовлені авторською точкою зору. Це означає, що художній світ твору є цілісністю, ідейно-композиційним центром якої є образ автора. Навколо нього організовуються всі елементи його поетики, завдяки йому вони набувають свого ідейно-естетичного призначення та комунікативної спрямованості. Погляди на реальний світ, природу прекрасного і принципи формування художнього світу – різні в різних митців, а тому неоднаковий художній світ, створений з позицій міметизму й ізоморфізму,

символізму й абстракціонізму, натуралізму й романтизму тощо» [44, с. 181]. Художній світ презентує авторську модель реальності, його естетичну систему, яку він розділяє зі своїми читачами. Дослідити художній світ певного літератора – це означає відповісти на питання, у чому особливість художнього світогляду митця. Як бачимо, ще один літературознавець акцентує увагу на ролі майстра слова – головної передумови виникнення художнього світу. У такий спосіб розгортання естетичної програми письменника в найвищу цілісну форму художньої системи і становитиме світ.

Літературознавці у своїх розвідках звертають увагу на перетворювальний потенціал автора, без якого зародження художнього світу не відбулося би. Для майстра слова життя – це безмежне джерело одкровень, осяянь та ідей, з яких народжуються його подальші твори. Процес письма можна потрактувати як певний містичний досвід літератора, який він передає у словесній формі своїм читачам. «Письменник, який опанував слово, оперує образами, моделюючи художній світ, – пише Петро Білоус. – Таїнство творення художнього світу триває все життя автора, і кожен твір – прорив у безмежжя мови і реалізація власних можливостей. Завдяки творчим зусиллям письменника виникає самобутній художній світ. Автор художнього світу потребує діалогу, сподіваючись бути упізнаним і зрозумілим. Так виникає живий зв'язок автор – твір – читач, який забезпечує повноцінне функціонування літератури» [10, с. 251]. Тобто художній світ є діалогічно спрямованим, оскільки, наявний у творі, він постійно осмислюється, обдумується, осягається письменником та його реципієнтом. Художній світ – це вихід за межі реального життя, можливість подорожувати фантазійним універсумом і суто духовне буття. Зрештою він постає закликм літератора до комунікації, жагою до порозуміння, пошуком смислу та водночас його еквівалентом. Саме в художньому світі закарбовується творча енергія майстра слова, яка здатна пережити автора як людину.

Питання взаємозв'язку письменника й читача у творенні художнього світу було розглянуте Ларисою Пилипюк. Дослідниця зазначає, що «для автора художній світ передує народженню художнього тексту. Для читача шлях у художній світ лежить

через текст. У процесі читання, сприйняття, співпереживання, розуміння художнього тексту читач відтворює художній світ. Якщо автор створює художній світ, то читач є хранителем художнього світу і всього макросвіту художньої літератури» [100, с. 71]. Як бачимо, ознакою художнього світу постає діалогічність, оскільки саме завдяки їй відбувається спілкування письменника зі своїм реципієнтом. Художній світ – спільне місце їхнього обговорення, роздумування, суперечки, пошуку правди та знаходження істини. Художній світ є сферою постійної циркуляції думок, естетичного самонаповнення і продукування смислів. Це усталена форма реальності, культурний артефакт, доказ здатності людини до художньої діяльності.

Проблему тих сенсів, які привносить до художнього твору читач, порушує Богдан Корнелюк. Літературознавець стверджує, що, «сприймаючи внутрішній світ художнього твору, реципієнт насичує його власними смислами. Поєднання розкодованих смислів внутрішнього світу (каркас, базис) та прирощених внаслідок сприйняття художнього тексту рецептивних смислів (надбудова) сприяє формуванню у свідомості реципієнта особливого типу фікціонального світу, який в подальшому називатимемо художнім світом рецепції» [57, с. 77]. У такий спосіб художній світ формуватиметься завдяки сукупності двох чинників: по-перше, тому змісту, який першопочатково закладає у свій текст митець, а, по-друге, тим поглядам, які додає до твору читач. Художній світ – відкритий до тлумачень, він тяжіє до ідейного плюралізму та не може бути остаточно проінтерпретованим. Наступні покоління читачів звертатимуться до художніх творів (ширше – світів), а тому останні є невичерпними. Художній світ запускає постійний процес смислопородження, який не припиняється навіть після смерті самого автора. Відповідно майстер слова прагне створити власний художній світ, який міститиме частину його «я».

Множинність та суперечливість розуміння такого поняття, як «художній світ», спонукає літературознавців до пошуку його магістральних ознак. Дослідники розмірковують над тими константами, завдяки яким художній світ із теоретичної сфери переходить до практичної реалізації у творчості певного автора. На думку Олександра Бороня, «під художнім світом розуміють або сукупність специфічних рис поетики, або множину усіх сюжетних ліній творів письменника та створених його

уявою образів тощо. Однак варто говорити про цілісний художній світ письменника та простір і час як визначальні його складові» [17, с. 9]. Художній світ має бути закріпленим у чітко визначених часово-просторових координатах. Саме вони створюють у читача відчуття правдоподібності, життєвості, сумірності зі своїм набутим досвідом. Герої з творів конкретного майстра слова існують в обраному ним часово-просторовому континуумі, який і буде окреслювати межі художнього світу. Відповідно реципієнт має нагоду виділити зображені автором історичний етап та топос, специфіка яких полягає в їхній універсальності. Ці дві форми буття в художньому світі локалізовані, і водночас вони претендують на всеосяжність. Тобто життєві обставини читача змінюються, але проблеми, порушені у творах письменника та включені в хронотоп, не втрачають своєї актуальності.

Підкреслимо, що актуальність проблеми художнього світу засвідчує проведення присвяченого йому наукового круглого столу на філологічному факультеті Одеського національного університету імені І. І. Мечникова в 2013 р. Літературознавці розмірковували над сутністю вищезгаданого феномена, відмежовували поняття «художнього світу» від схожих термінів, указували на можливі шляхи його дослідження. Аналіз художнього світу певного твору є всебічним вивченням його складників, їхнього взаємозв'язку і спробою відповіді на саму загадку творчості. Щодо цього Нонна Шляхова зауважила, що «якщо при аналізі поезики можливий розгляд окремих сторін художнього цілого, то при дослідженні художнього відбувається проникнення в цілісну систему – творчо реалізовану природу мистецтва» [161, с. 336]. Відповідно художній світ буде найвищою ланкою в ієрархії аналізу твору. Вивчення вищевказаного феномена дозволить визначити своєрідність конкретного написаного художнього тексту, його відмінність від інших і водночас зв'язок із ними. Тобто твір автора досліджуватиметься не під певним поглядом, який може спотворюватись, а у всій своїй суцільності, всепроникності, багатовекторності. Як наслідок, художній світ постає викінченим явищем, зустріч з яким захоплює, надихає, змінює читача. Тому зрозуміти художній світ письменника – означає досягнути також його постать, місце митця в літературному процесі та

загалом таємницю здатності слова до утворення нескінченних смислів, асоціацій, думок.

Розгляду таких понять, як «художній світ» і «межі тексту», присвятила увагу у своїй розвідці «Про взаємозв'язок категорій “художній світ” та “межі тексту”» (2017) Валентина Мусій. Літературознавиця підкреслює те, що кожний твір конкретного автора є частиною його глобального художнього світу, який вирізнятиме цього митця від інших. На думку Валентини Мусій, «створюючи художній твір як модель реальності, що оточує його в житті, але не тотожною їй, письменник користується найближчими його манері словами, символами, образами, засобами виразності. Кожний великий автор неповторний, а кожний його твір – оригінальна, неповторна художня картина світу, якщо відповідати на питання: “що відкривається уяві читача?” і неповторний художній світ, якщо відповідати на питання: “як усе у творі узгоджено?”» [89]. Художній світ – загадка того, за допомогою чого твір впливає на реципієнта, пробуджуючи в ньому емоції, думки, рефлексії. Він є тією зміненою реальністю, яку сприймає читач, знаючи, що вона сконструйована. Майстер слова і реципієнт цілеспрямовано міркують над художнім світом, водночас не забуваючи про його умовність. У цьому й полягає його феномен: художній світ – фікційний, але розглядається як реальний.

Зауважимо, що дослідники розмірковували над тим, що перетворює написані тексти літератора на нову естетичну реальність та яка категорія художнього світу найбільш вагома для його існування? Зважаючи на те, що герой художнього твору має бути вписаний у певний простір і час, доречно говорити про хронотоп як одну з найвагоміших рис створеного світу. Наталія Шерстюк стверджує, що «хронотоп є найважливішим елементом художнього світу твору. Художній світ, як і світ реальний, не може існувати поза часом і простором, які відображають ідейно-естетичні пошуки письменника» [159, с. 56]. Творення художнього світу неможливе без вказівки майстра слова на часово-просторову єдність. Обрана літератором, вона підлаштовує інші складники художнього світу під заданий автором континуум. Хронотоп стає рамкою, у межах якої розгортаються події, система героїв, предметність тощо.

Завдяки йому художній світ набуває визначеності, конкретності, закріпленості в певних кордонах.

Важливим постає питання того, з чого слід розпочинати розгляд художнього світу. Цілком зрозуміло, що насамперед без автора його існування було би неможливим. Григорій Ключек у своїй статті «“Художній світ” як категоріальне поняття» (2007) пише про те, що «своєрідність художнього світу визначається своєрідністю світобачення (світорозуміння, світосприймання) митця. Звідси й один із найважливіших методологічних постулатів: аналіз художнього світу письменника – це дослідження його бачення, його художнього мислення» [51, с. 14]. Тобто говорити про художній світ можна лише в контексті певного майстра слова. Художній світ – це демонстрація творчої індивідуальності письменника, його оригінального погляду на світ, особистісного естетичного бачення. Тому закономірно, що сукупність авторів матиме таку ж кількість своїх художніх світів. Підкреслимо, що реальний світ – один, тоді як художніх світів, які походять із нього, існує безліч.

Для того, щоб певний художній твір мав відповідно свій світ, написаний майстром слова текст повинен бути внутрішньо зв'язаним, гармонійним, нерозривним. Саме цю думку щодо особливості функціонування художнього світу обстоює Катажина Роснер. Літературознавиця вказує на те, що «аби те, художнє, було “світом”, тобто, становило певну цілість, недостатньо, щоб воно складалось з певної кількості фіктивних осіб, предметів і подій. Художні елементи мусять бути певним чином упорядковані, схематизовані відповідно до одного принципу й мусять становити складну структуру; лише схоплення цієї структури дає реципієнтові відчуття, що він спілкується не з хаосом художніх предметів і подій, а саме з твореним світом» [127, с. 179]. У такий спосіб, якщо жодний із компонентів художнього твору не може бути відкинутим, та всі його складники нерозривно пов'язані: унаслідок цього й виникатиме художній світ. Адже він є результатом сприймання читачем не якогось окремого елементу твору, а всієї його цілісності. Кожна, навіть найдрібніша деталь художнього тексту «працює» для постання естетичного світу свого митця. Тому в художньому творі нічого випадкового немає, а будь-яка зміна в ньому призведе до спотворення художнього світу, його відхилення, руйнування.

Отже, розгляд художнього світу – це відповідь на загадку творчої, сугестивної і когнітивної можливості майстра слова. Художній світ постає універсальною формою знання літератора, комплексом його ідей, думок, почуттів і переживань. Зрештою, виникнення художнього світу є свідченням поступальної спроможності людства, результатом зміни дійсності з метою її вивчення. Необхідно наголосити, що для існування художнього світу має бути три таких складники, як автор, художній твір та читач. Спочатку письменник, будучи обдарованою особистістю, створює текст, наділяючи його рисами життєподібності. Літератор проходить своєрідний шлях від творчого задуму до реалізації. Тільки після цього виникає художній твір, який до моменту написання неактуалізований, а отже, постає виключно в уяві майстра слова. Реалізація художнього світу в певному творі відбувається за допомогою конкретного художнього слова (комплексу поетичних рішень). Художній твір, який прочитується реципієнтом, стає поштовхом до його переживань, роздумів, рефлексій. Звідси й утворюється такий феномен, як художній світ – наслідок нерозривної взаємодії письменника, твору й читача. Між літератором та реципієнтом відбувається діалог за посередництвом книги. А причиною цього діалогу й є художній світ – фікція, яка втілена в словах, модель реальності, наближена до життя, але не тотожна йому.

1.4. Осмислення понять «діалог» і «діалогічність» на сучасному етапі розвитку гуманітаристики

Кожна людина як соціальна істота перебуває в певних відношеннях, зв'язках, контактах із соціумом, який так чи інакше впливає на неї. Звідси в індивідуума виникає можливість обрати відповідну для себе стратегію: вступити із суспільством у конфронтацію, ігнорувати будь-які його прояви або ж активно взаємодіяти з ним. Щодо останньої альтернативи, то за її умови особистість має вдаватися до діалогу – розмови, що передбачає участь як мінімум двох сторін. Загалом діалогічність життя проявляється в тому, що індивідуальність, якою б вона не була самонаповненою, навіть під час свого монологу апелює до Іншого – суб'єкта, який здатний її почути. Прикладів таких комунікативних адресатів може бути безліч: Бог, універсум, абсолют, дух, природа, нащадок тощо. Тобто це той ідеальний слухач, наявність якого

виправдовує як існування самого адресанта, так і важливість його інтенцій. У такий спосіб саме діалог може бути засобом міжособистісного порозуміння, способом вирішення і подолання проблемних питань, стимулом до поступального розвитку.

Підкреслимо, що монолог – це мовлення, яке продукує одна людина, тоді як діалог – спільна комунікативна діяльність двох учасників. Якщо монолог претендує на одноосібний вичерпний виклад істини, то діалог буде пошуком правди, засобом для обміну думками, вирішення суперечок і подолання сумнівів. До того ж вивчення діалогу можливе в таких аспектах: а) у комунікативному сенсі – шлях комунікації (між персонажами, культурами, епохами, частинами тексту); б) з погляду процесів усвідомлення; в) з погляду психології людини – як рефлексія, внутрішнє протиріччя.

Особливо важливим діалог постає в сучасну постмодерну епоху, коли ідейний плюралізм призводить до розмивання будь-яких усталених смислових кордонів. Утративши орієнтир у вигляді прийнятної для всіх чи більшості істини, людина перебуває на перехресті протилежних один одному поглядів, не маючи можливості пристати до якогось конкретного. Саме тому діалог виступає рятівною перспективою, звернення до якої стане поштовхом, початком, основою налагодження комунікації між індивідуумами. Здатність почути й сприйняти інше гарантуватиме недопущення конфліктів, гармонійне співіснування та усвідомлення закладеної природою в кожному принципової відмінності. Значення діалогу полягає ще й у тому, що лише вислухавши та засвоївши чужі для себе погляди, особистість матиме нагоду вибудувати цілісну картину дійсності, рецепція якої в період постмодерну остаточно розмилась. Діалогізм у такий спосіб стає не зіткненням, а продуктивним і несуперечливим поєднанням уявлень та переконань, кожне з яких до того ж зможе бути автономним.

Універсальність застосування діалогу стала причиною того, що його почали досліджувати численні філософи. З ХХ ст. феномену діалогу надається особливо пильна увага, на нього покладаються значні миротворчі надії, він постає можливим шляхом до прийняття інших та зародженням нового суспільного ладу, заснованого на принципах толерантності. Відповідно багатотисячолітній пошук істини також мислиться через використання діалогу, який виступає закономірним засобом для

цього. Людмила Шашкова та Марина Злочевська підкреслюють, що в діалозі «істина є його результат, а діалог розглядається як основний принцип і метод породження смислів» [154, с. 34]. Тобто саме цей різновид розмови здатний відповідати загальнофілософським прагненням. Актуалізація діалогу приводитиме до усвідомлення нових сутностей, відсутність яких якраз і може бути причиною конфронтації між людьми.

Розгляд смислової плідності діалогу дозволяє перейти до такого вихідного з нього поняття, як діалогове мислення. Тетяна Суходуб указує, що це «спосіб розуміння і вирішення суперечностей соціокультурного буття сучасного людства, а також засаднича умова спільного буття людей» [125, с. 65]. Тільки особистість, яка здатна правильно комунікувати з Іншим, зможе виробити належну собі логіку існування. Її дії враховуватимуть прояви інших індивідуумів, співжиття з якими базуватиметься на взаємоповазі. Адже лише ставши на місце Іншого та досягнувши цю екзистенційну опозицію стосовно себе, людина зможе розкрити свою самість, те, що складає її власне Я.

Варто зупинитись і на значенні діалогу в літературі, де його сутність полягає в багатоспрямованості. По-перше, сама написана автором книга є прикладом діалогу, оскільки за посередництвом твору письменник звертається до свого читача. Як підсумок, між ними відбувається своєрідне спілкування, у результаті якого майстер слова творчо себе виражає, а його реципієнт задовольняє свої естетичні потреби. Детальніша схема такої комунікативної взаємодії між літератором і читачем міститься в міркуваннях Наталії Астрахан. Літературознавиця, взявши за точку відліку написаний художній текст, наголошує, що «літературний твір може бути розглянутий як потенційно існуюча діалогічна ситуація, яка вбирає в себе й учасників діалогу (автор і читач), і предмет розмови (буття у його сутнісних виявах), і мову (художній код), й часові та просторові координати художньої комунікації» [4, с. 47]. Межа художнього прагнення літератора полягає в знаходженні свого ідеального читача, того, який спроможний до спільної з автором мистецької діяльності. Для письменника вагомою постає потреба бути почутим і зрозумілим у своїх творчих проявах, навіть після закінчення самого життя. Тому стає обґрунтованим адресування

деякими авторами власних написаних творів майбутнім поколінням, які б змогли правильно їх розтлумачити.

По-друге, діалог може проявлятися у самому художньому тексті у вигляді обраної літератором оповідної стратегії. Звідси і виступає наратив – «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресований іншому (чи кільком) нарататору» [77, с. 89]. Тобто для майстра слова нагальним є встановлення тих рамок розповіді (співвідношення голосів автора та героя), які б дозволили реалізувати його задум. Діалог у творі проявлятиме себе наявністю в тексті різних голосів героїв, їхніх поглядів, світобачень. Подекуди в книзі вони можуть протиставлятися або ж зберігати рівноцінність. За першим із цих авторських сценаріїв герої у творі виразно виступатимуть ідейними опонентами, розкриваючи актуальну для літератора світоглядну проблему.

І, по-третє, діалогічність літератури виявляється складним та глобальним процесом, адже всі написані твори відкриті до діалогу між собою, стаючи дороговказами в знаходженні вищих сенсів буття: істини, добра, правди, любові, краси. Щодо цього Василь Фащенко зауважував, що «історія літератури постає як діалог текстів різних письменників – близьких і дуже далеких, а також як розмова між собою творів одного митця, в хронологічній мережці яких можна віднайти певні шаблі до істини або відступи від неї» [122, с. 457]. У такий спосіб усі написані художні тексти, незважаючи на їхню різницю в змісті та формі, мають щось спільне, ті цінності, рупором яких література і виступає. Сукупність творів становить одну художню комунікацію, безперервний діалог, невинне продукування питань та відповідей.

У літературі осмислення дійсності відбувається за допомогою художніх образів, що не обмежені однозначністю, а тому тексти відповідно мають безліч прочитань і потрактувань. Це також зумовлює необхідність діалогу, оскільки існування художньої полісемії стимулює до осмислення, осягнення і, як наслідок, обговорення. Діалог ще слід розглядати як форму пізнання себе за допомогою іншого

(персонаж – персонаж, автор – персонаж). Принагідно Наталя Кондратенко зауважує, що «діалогічність як один зі стрижневих параметрів художнього дискурсу має два типи реалізації – внутрішньотекстову й міжтекстову діалогічність. Внутрішньотекстова діалогічність зумовлена специфікою художньої комунікації, основними компонентами є автор – текст – читач, тобто це суб'єктно-текстова діалогічність, у якій актуалізовано чинники мовця та реципієнта. Міжтекстова взаємодія орієнтована не на внутрішній світ художнього простору, а на інші тексти, тому пов'язана з категорією інтертекстуальності, що ґрунтується на актуалізації діалогічних відношень між різними текстами» [56, с. 136]. За умови звернення до такого комунікативного акту, як діалог, творчі надбання людства перебуватимуть у стані активної взаємодії замість статичної культурної ізоляції. Діалог виступить гарантом гармонійної цивілізаційної глобалізації, усі сторони якої зберігатимуть власну своєрідність і неповторність. В іншому разі культурні прояви намагатимуться поглинути один одного або ж залишаться у власній ціннісній зашкарублості.

Слід наголосити, що в літературі сьогодення майстри слова продовжують залучати діалог до своїх текстів як світоглядно-організаційної сили. Діалогічність постаті сучасного українського літератора Петра Кралюка (нар. 1958) полягає в тому, що він є не лише автором шістьох історичних романів («Шестиднев, або Корона дому Острозьких» (2010), «Сильні та одинокі» (2011), «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» (2016), «Справжній Мазепа» (2017), «Смерть у Берестові» (2024) і «Метушня навколо престолу» (2024) (останні два твори написані у співавторстві з Олександром Красовицьким)), а й дослідником історичного минулого, висвітленню питань якого присвятив значну кількість наукових розвідок. Вищезгаданий письменник – представник постмодернізму, а тому проблема порозуміння з іншими актуальна для нього. Незважаючи на деструктивну спрямованість цього ідеологічного напрямку, у якому суб'єкт розповіді позбавлений будь-яких орієнтирів і губиться в безлічі однотипних голосів, сам літератор із погляду нарації дотримується форм, характерних для минулого ХХ ст., коли голос героя виразно представлений у тексті. Зауважимо, що звернення до діалогу є ознакою творчої манери Петра Кралюка, оскільки принаймні два герої з кожного його історичного роману демонстративно

періодично спілкуються між собою. Така розмова слугує засобом пошуку можливої істини, спробою неупереджено подивитися на сутність історії, перспективою знайти спільну мову. До того ж в епоху постмодерну існування якоїсь однієї правди неможливе, тому різні, а часом і антагоністичні міркування дійових осіб у творах письменника відображають відносність явищ навколишньої дійсності. Також в історичній романістиці Петра Кралюка відбувається діалог автора із самим собою: літератором і науковцем.

Висновки до I розділу

Отже, художній світ – це індивідуально-авторське моделювання дійсності, яке створене за допомогою мовних засобів і наявне у творі конкретного письменника. Художній світ є феноменом, який виникає, коли на сторінках книги рецепція читача «зустрічається» зі створеною майстром слова реальністю. У такий спосіб утворюється своєрідний діалог, специфіка якого полягає в його актуальності, результативності, багатозначності та перспективності. Створення свого художнього світу – найвищий ступінь реалізації таланту митця, вміння оживити власний варіант реальності, здатність утілити авторське духовне утворення. Відповідно вивчення художнього світу розкриватиме найглибший рівень розуміння творчої індивідуальності певного літератора, набір його специфічних рис, сукупність належних йому стильових ознак.

Зауважимо, що поняття «художній світ» подекуди вживається дослідниками без достатнього обґрунтування, що, зрештою, призводить до термінологічної плутанини. Як наслідок, художній світ часто ототожнюють із такими літературознавчими поняттями, як «художня картина світу», «авторський світ», «внутрішній світ» тощо. Вважатимемо, що про художній світ конкретного майстра слова доречно говорити виключно в контексті єдності трьох систем: автора, твору та читача. Саме завдяки їхній взаємодії виникає уявна неповторна реальність, осмислення якої і розкриватиме сутність певного письменника. Тому вкрай важливим для аналізу художнього світу є концентрація на його вагомих проявах, неупередженість дослідника і необхідність об'єктивного розгляду.

Художній світ романів Петра Кралюка значною мірою визначається їхньою жанровою природою – це романи історичні. Виникнення історичного роману пов'язане з необхідністю самоосмислення народу, потребою розгляду пройдених ним віх, бажанням знайти відповіді на загадки минулого та прагненням передбачити прийдешнє. Цей жанровий різновид роману відзначається ретроспективністю, але водночас він не втрачає своєї актуальності. Сучасні виклики спонукають до пошуку можливих рішень, тому вищезгаданий історичний твір зі свого боку пропонує оптимальні шляхи розв'язання. Українське сьогодення має чимало білих плям, суперечностей і песимістичних думок, тому на допомогу приходять письменники – творці історичних романів. Ці автори возвеличують старовину, знаходячи в ній приклади героїзму, жертвності та відданості представників нації, які здатні надихати сучасників. У такий спосіб історія мислиться ними як вічне повернення до народних витоків, нагадування про місце людини в універсумі і джерело наснаги.

Сучасний український історичний роман уже тривалий час вивчається та підпорядковується вимогам часу. Тому твори цього жанру актуалізують увагу до закономірностей подій минулого. Звідси – поєднання в історичному романі двох складників: художнього і документального. Спочатку літератор самотійно проходить шлях опанування правди про давнину, а вже пізніше за ним слідуватимуть його читачі. Кожний історичний роман є своєрідною розвідкою про минуле, яка, окрім фактографічності, містить ще роздуми про універсальні людські цінності. Водночас митець, на відміну від науковця, прагне переважно власне трактування подій та історичних постатей. Письменник має право не лише на домисел, але й на вимисел. Майстер слова підкоряється насамперед уяві і тільки потім – факту, документу. Звідси – проблема, яку вирішує багато дослідників цього жанру – співвідношення історичної достовірності та художнього вимислу у творі на історичну тему.

Художній світ твору визначається не лише його жанровою природою. Варто наголосити, що складниками художнього світу є час та простір (хронотоп), образна система, предметність, сюжет і сюжетні мотиви, композиція, ритмічна організація, інтертекстуальність, стильові особливості тощо. Зрозуміло, що в того чи того

літератора акцент зроблено саме на тих засобах вираження концептуального плану твору, які характерні для нього. Розглянувши таку сукупність, літературознавець побачить цілісність, яка й становитиме художній світ автора. Скільки майстрів слова, стільки й художніх світів, кожний з яких потребує окремого вивчення. Зі свого боку літературознавець має підібрати саме той ключ, за посередництвом якого аналіз певного художнього світу стане можливим.

Художній світ твору може визначатися також орієнтацією автора на діалогічність або монологічність. Монологічність письменника проявлятиметься в тому, що він буде своєрідним деміургом – усеобізнаним і авторитарним щодо своїх читачів. Натомість діалогічність у творчості майстра слова – завжди обговорення, роздумування, словесна боротьба з Іншим. Одна людина не може претендувати на повне оволодіння істиною, тоді як два комунікативні учасники, сумніваючись і сперечаючись, доходять правильних висновків. Саме тому діалогічність – продуктивний засіб вирішення актуальних проблем української історії.

Слід підкреслити, що творчість Петра Кралюка вже тривалий час перебуває в полі зору критиків і літературознавців. Ці дослідники охопили такі аспекти прози вищезгаданого автора, як паратекстуальність, інтертекстуальність, діалогізм, співвідношення «факт – вимисел», психологізм, сюжет, образну систему. Також був проаналізований архетип скриптора в художньому світі вказаного літератора. Однак на сьогодні специфіка функціонування художнього світу як системи історичної романістики Петра Кралюка ще не досліджена. Окремі романи цього письменника про минуле з різних аспектів уже висвітлювалися в численних рецензіях, проте в них бракує цілісної картини щодо його творчої спадщини. Художній світ історичної романістики згаданого майстра слова цікавий єдністю власне художності та науковості, їхнім переплетенням. Така авторська особливість і змушує зосередитись на прискіпливому вивченні створеної ним реальності, аналіз якої став би корисним як для осягнення постаті самого письменника, так й українського літературного та історичного процесу загалом.

Виходячи з того, що художній світ твору – це система засобів і прийомів організації його зовнішньої (організація тексту) та внутрішньої (рівні сюжету,

образної системи, композиції, стилю, ритмічної організації, хронотопу тощо) структури, які зумовлені індивідуальністю літератора (концепцією дійсності, художньою манерою цього автора), будемо спиратися на системно-семантичний підхід у дослідженні історичних романів Петра Кралюка. Саме цей підхід дозволить дослідити як художній світ кожного окремого роману, так і художній світ такої цілісності, як історична романістика цього майстра слова. Серед дослідницьких стратегій, які обрали, також є наративний метод, типологійний, рецептивний, герменевтичний. Саме діалогізм та інтертекстуальність є складниками художнього світу Петра Кралюка.

РОЗДІЛ II

ДІАЛОГ МІЖ ТЕКСТАМИ ТА ЕЛЕМЕНТАМИ ТЕКСТІВ У РОМАНАХ ПЕТРА КРАЛЮКА

2.1. Діалог між граничними елементами текстів історичних романів

Петра Кралюка: явище паратекстуальності

Звернення до категорії «паратекст» зумовлено головними ознаками будь-якого тексту – його членованістю та зв'язністю або структурованістю та системністю. Суттєве значення для вивчення та термінологічного узгодження паратексту зробив літературознавець Жерар Женетт у своїй книзі «Паратексти: пороги інтерпретації» (1987). Виходячи з того, що певний художній твір, окрім основного тексту, містить ще додатковий, який є своєрідною знаковою межею, зчитувальним кодом, смисловим порогом, він звернувся до тих елементів тексту, що є в ньому граничними, тобто одночасно демонструють як подільність тексту на окремі частини, так і взаємозв'язок, взаємообумовленість усіх цих частин («liminal devices and conventions»). Жерар Женетт писав про те, що літературний твір складається з тексту (послідовності висловлювань, кожне з яких має власний сенс). Цей текст, як правило, подається в супроводі та підкріпленні певною кількістю інших текстів. Серед них – ім'я автора, назва, передмова, ілюстрації тощо – все те, що може бути об'єднаним однією назвою – паратекст. Усі ці елементи потрапляють у поле уваги читача художнього твору, налаштовують його на сприйняття, поглиблюють та розкривають авторські задуми, дозволяють у сконденсованому вигляді досягнути художній світ певного твору. Завдяки паратексту в реципієнта ще перед безпосереднім «знайомством» із самим текстом формується антиципація, яка деякою мірою може впливати на подальший його діалог із твором. Діалогічні відносини складаються не лише між автором та читачем, але й між різними рівнями тексту.

На важливість урахування паратексту при вивченні літературних творів звертає увагу Максим Нестелєєв, коли веде розмову про такі принципові концептуальні закони теорії літератури, як «художність» та «літературність». На думку цього дослідника, рівень паратекстуальності є одним з обов'язкових складників

«художнього мінімуму», необхідного для того, щоб «текст можна було вважати літературним». «Інакше кажучи, – пише літературознавець, – літературним є сюжетний текст, оформлений за художніми законами, що під час кожного наступного прочитання відкриває для читача якісь нові грані свого смислу» [92, с. 74]. Звідси йдеться про тяжіння художнього тексту до багатозначності, здатності продукувати нові сенси, не пропонуючи зупинятись на якомусь одному. І далі дослідник робить такий висновок: «Хоч це і призводить до дифузії самого поняття “література”, проте “відкритість” (як невід’ємна властивість естетичного), (пара)текстуальність і сюжетність (як креативно-рецептивне осмислення естетичного явища) лишаються тими маркерами “літературності”, що якраз і визначають відмінність художнього дискурсу від усіх інших» [92, с. 76]. Тобто паратекст дійсно виступає фундаментом, на якому й виникає художній твір. Це твердження суголосне з міркуванням Жерара Женетта про те, що «тексту без паратексту не існує і ніколи не існувало» [167, с. 3]. У такий спосіб до основного тексту обов’язково буде приєднуватись додатковий (паратекст). Його важливість полягає в тому, що він навіть може існувати окремо (наприклад, коли книга була втрачена і від неї залишилася тільки її назва).

Існують різні можливості розгляду зовнішньої та внутрішньої структур певного тексту. Валентина Мусій зазначає, що таких перспектив усього шість. Однією з них є семантичний та функціональний потенціали тих елементів, які виступають знаками меж тексту, тобто йдеться про паратекстуальність [172, с. 77]. Обґрунтовуючи доцільність розробки цієї категорії в гуманітаристиці, Олена Дубініна зауважує, що «саме паратекст є тією контактною зоною, де вперше зустрічаються свідомість читача (з усім комплексом його емоційного, культурного та соціального досвіду) із свідомістю, що створила текст. Зрозуміло, що від того, наскільки плідною буде ця перша зустріч двох “горизонтів”, залежить, чи відбудеться взагалі подальший діалог “читач – автор”, в якому напрямку буде рухатись читацьке сприйняття і наскільки воно буде співпадати з авторськими інтенціями» [37, с. 70]. Паратекст виступає місцем, де можуть поєднуватися, сполучатися, взаємодіяти сфери письменницького задуму та читацького передчуття.

Варто підкреслити, що знайомство з художнім твором відбувається насамперед із його **заголовка**. Саме він виконує репрезентативну роль кожного художнього твору. Заголовок як медіаторний код тексту, який виконує паракомунікативну функцію (а саме – експліцитно передає мету повідомлення, встановлює контакт із читачем, привертає його увагу, викликає зацікавленість до опублікованого тексту) [123, с. 246], розглядає Мар'яна Сокол. «Заголовок, – пише дослідниця, аналізуючи цей паратекстуальний елемент у прагматичному аспекті, – виступає як засіб вираження авторської позиції чи авторської модальності. <...> Заголовок у тексті виступає однією з найсуттєвіших ознак, він є авторським концептом і конденсатом усього змісту. Заголовок координується із семантикою тексту, він є домінантою, яка утворює в художньому тексті смислову та емоційну єдність» [123, с. 248]. Заголовок дійсно відіграє фундаментальну роль, оскільки здебільшого читач насамперед починає сприймати саме його. І ця рецепція безпосередньо впливатиме на зацікавлення твором потенційного читача, який для себе вирішує, чи варто продовжувати діалог із певним текстом.

Схожими видаються міркування щодо цього Олени Переломової («Заголовок художнього твору презентує текст. Незначний за обсягом заголовок містить художній світ твору і має величезну потенційну енергію, використання якої є індивідуальним. Актуалізація категорій перспекції і прагматичності починається саме тут» [99, с. 127]). Як бачимо, дослідниця акцентує на тому, що заголовок дійсно має відношення до художнього світу твору, лаконічно його виражаючи. Рівень читацької ерудиції зумовлює специфіку та глибину сприйняття заголовка твору реципієнтом. Як наслідок, для інтерпретації певного художнього тексту необхідно правильно розшифрувати його заголовок.

Такий паратекстуальний елемент, як епіграф, здатний розкривати та поглиблювати авторську інтенцію. Епіграф у лаконічному вигляді містить письменницьку концепцію, утворюючи із заголовком твору художню єдність. Важливість епіграфа полягає в його мисленнєвому наповненні. Він, розміщуючись на початку твору, має здатність включати до тексту додаткові контексти. Закріпленість його місцезнаходження у творі підкреслює Олена Мізінкіна («Епіграф посідає

проміжне місце поміж назвою твору і самим текстом. Уже розташування такого напису вказує на його важливість та багатозначність» [84, с. 215]). Зауважимо, що епіграф може виступати засобом залучення розмаїтих текстів до художнього світу певного твору.

Безпосередньо дослідженню відношень між епіграфом та текстом твору присвячено статтю Альони Тичініної «Трасгресія епіграфу в структуру художньої цілісності (практика сучасної балканської літератури)». Авторка цієї розвідки пише про те, що «паратекстуальні маркери генерують певним чином і механізм рецептивної дії, звужують чи / та розширюють горизонт очікування читача» [128, с. 216]. Із погляду вирішення проблем інтерпретації, зазначає дослідниця, «епіграф є доволі розповсюдженим текстуальним маркером, засвідчуючи, насамперед, ерудованість автора та намагання залучити інтелектуального читача. Більше того, постмодернізм із іманентною цитатністю, інтертекстуальністю й автоінтертекстуальністю охоче приймає *чуже* слово у *свій* текст» [128, с. 217], у чому, додамо, й полягає акт трансгресії. У такий спосіб наявність епіграфа в художньому творі свідчить про письменницьке прагнення інтелектуально поглибити свій текст.

Підкреслимо, що у відповідному розділі своєї праці «Паратексти: пороги інтерпретації» Жерар Женетт характеризує ще один паратекстуальний елемент – присвяту як своєрідне оголошення (proclamation) взаємин між окремими людьми, групами людей та навіть спільнотами [167, с. 135]. Іноді вони, і це відрізняє їх від написів (inscriptions), які також є елементами паратексту, містять авторський коментар (пояснення), зазначає літературознавець, описуючи семантичну та прагматичну функції присвят [167, с. 140]. Важливе значення мають розташування присвяти, тип адресанта та тип адресата. І це зауваження дослідника має особливе значення. Жерар Женетт пише про те, що особа, якій присвячено художній твір, у будь-якому разі несе за нього відповідальність, підтримуючи його, так чи інакше беручи в ньому участь, хоча б як його гарант [167, с. 136].

В історичних романах паратекстуальність має свою специфіку, оскільки вона орієнтована на осягнення минулого. Так, Олена Мізінкіна вказує на те, що «паратекстуальні елементи мають істотне значення для творення художньої правди,

визначають міру проникнення в зміст історичних романів. Їх аналіз та дешифрування допомагають розкрити ідейно-художні якості творів, наближають до адекватного прочитання авторського задуму» [84, с. 223]. У такий спосіб паратекст в історичних романах відіграє вагомую роль, стаючи для читача дороговказом у процесі осмислення тексту. Узагалі художній текст складається з окремих частин – заголовків, епіграфів, присвята, примітки тощо. І кожна з них має свій зміст, може розглядатися окремо. Але водночас жодна така частина не існує абсолютно самостійно, ізольовано від усього твору. Між ними є тісні зв'язки, які визначаємо як діалог. Саме результатом цього діалогу і буде така цілісність, як художній світ твору. Звернемось до історичних творів Петра Кралюка з тим, щоб виявити, яке місце в них належить паратекстуальності. Першим із написаних романів письменника є «Шестиднев, або Корона дому Острозьких».

2.1.1. Функції паратексту в романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка

У романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» (2010) Петра Кралюка йдеться про шість останніх днів головного героя – князя Василя-Костянтина Острозького (1526–1608), під час яких художник Іван за наказом свого володаря створює його портрет. Василь Костянтинович розмірковує щодо пройденого життя та підбиває підсумки. Князь згадує про основні віхи формування його як особистості. Зауважимо, що саморефлексія можновладця наповнена деякою мірою гіркотою, адже Острозький, як і кожна людина, помилявся та вже не міг виправити скоєне. До того ж влада, якою він був наділений, призводила до ще більшої відповідальності за кожний учинок.

У цьому романі заголовок за своєю структурою має два смислових центри. Автор слідує літературній традиції, яка зберігалася до XIX ст. Вона полягала в тому, щоб давати твору розширену, подвійну назву, коли в другій частині була вказівка на зміст цього твору. Перша частина назви вищевказаного роману Петра Кралюка («Шестиднев») викликає в пам'яті читача шестодневи – християнські твори про початок світобудови, що склалися з шести трактатів (за кількістю днів, за які

Господь створив світ). У такий спосіб уже можна припустити, що в «Шестидневі» йтиметься про події, сконденсовані в часі. Автор підкреслює значимість того, що відбувається з головним героєм його роману – Василем-Костянтином, який згадує про те, як склалося власне життя (будову свого життя). Острозький значною мірою впливав на стан України свого часу, а тому його діяльність є важливою й сьогодні. А звідси й алюзія на процес світобудови. Не менш важливим є те, що назва твору містить також указівку на його побудову – кількість частин, з яких він складається.

Зрозуміти сенс назви цього роману допомагає інтерв'ю письменника, у якому Петро Кралюк підкреслював факт побудови свого твору у формі шестоднева («Мій “Шестиднев, або Корона дому Острозьких” – це шість днів творіння біографії Василя-Костянтина. Правда, цей “Шестиднев...” вийшов не зовсім середньовічним, а трохи ренесансним. Адже, зрештою, князь – людина доби Ренесансу» [64, с. 3]). Як бачимо, пишучи свій «Шестиднев», автор свідомо орієнтувався на специфіку релігійного космогонічного твору. У відповідному розділі праці «Історія української літератури» (Том 1) Євген Джиджора підкреслює, що шестодневи – це «тлумачення перших глав старозавітної книги Буття, в яких мова йде про створення світу за шість днів. Популярне роз'яснення етапів біблійної космогенези, потреба в якому була вочевидь пов'язана з її досить побіжним і водночас утаємниченим описом у Святому Письмі, входило в коло зацікавлень церковних проповідників та вчителів ще з апостольських часів. Починаючи з III ст., шестоднев стає улюбленим жанром середньовічних інтелектуалів, які ставили собі за мету свіввіднести накопичені на той час космологічні знання із християнським догматичним ученням» [32, с. 238]. Мотивуючи саме віддзеркалення космогонічного процесу в назві твору, Роксана Харчук зазначає, що «зазвичай шестиднев (найвідоміший – Василя Великого) складається із шести трактатів, що відповідають шести дням сотворіння світу. За аналогією у романі Петра Кралюка йдеться про сотворіння світу українського – держави Острожчини, збудованої Василем-Костянтином Острозьким, некоронованим королем України-Руси» [136]. Обмеженість часових координат «Шестиднева» шістьма днями визначає також інші параметри художнього світу цього твору. Формат «шестиднева» дозволив історичному роману письменника

сконцентруватись на найважливіших віхах біографії 82-літнього українського діяча XVI ст.

Друга частина назви роману Петра Кралюка («Корона дому Острозьких») вводить образ, який матиме ключову роль у розкритті закладеної автором концепції. На початку читання «корона» може асоціюватись із матеріальною цінністю виняткової важливості, яка певним чином пов'язана з «домом» одного з найвідоміших родів в історії культури (книгодрукування та освіта) України. Особливу увагу в другій частині назви роману Петра Кралюка привертає символіка корони. Адже завдяки вінцю його носій вивищується над оточенням. Уже в назві роману Петра Кралюка наголошується на винятковості в українській історії роду Острозьких.

Слід зауважити, що перша редакція цього твору літератора мала назву «Реліквія» (2010) [65]. У такому заголовку зацентовано увагу на тому, що в тексті буде розповідатись про глибоко шановану річ, яка пов'язана з минулим. Прочитавши роман, читач дізнається про те, що вінець династії Острозьких і був цією реліквією. Протягом усього твору зберігається інтрига: чому на своєму портреті Василь-Костянтин тримає в руках саме монети, стаючи схожим більше на лихваря, ніж на можновладця. Майстер слова дає цьому оригінальне трактування: розгадка полягає в тому, що спочатку на полотні в Острозького була корона, замість якої пізніше, за наказом сина князя, на картині були зображені гроші. У такий спосіб заголовок роману «Реліквія» вже певною мірою містить відповідь на запропоноване автором питання, однак назва залишається без вказівки на конкретний предмет. Саме це й дозволяє підтримувати інтерес, адже читачі до самого кінця твору навряд чи можуть припустити його розв'язку.

У цьому плані показовим є те, що корона – це остання деталь, над якою працює маляр, що створює портрет князя, і що завершує він свою роботу опівдні, коли *«високо на небі стоїть сонце»* [70, с. 260]. Так поєднуються два знаки величі й безсмертя: золотий колір природного (сонце) та матеріального (вінець). Не випадкова й назва цієї останньої частини роману – «Барва золота. Острог». Безумовно, насамперед ідеться про духовну велич того спадку, що залишив країні князь. Адже

саме завдяки політичній та релігійній діяльності Василя-Костянтина українська державність і православне віросповідання були збережені.

Наступний елемент паратексту в «Шестидневі» Петра Кралюка, на який слід звернути увагу, це **присвята**. У ній автор висловлює подяку за ідею написання роману Ігорю Демидовичу Пасічнику (нар. 1946) – ректору Національного університету «Острозька академія», доктору психологічних наук. У такий спосіб підкреслюється безпосереднє відношення колеги письменника до створення вищезгаданого історичного твору. В одному з інтерв'ю Петро Кралюк зауважував, що «ректор нашої академії Ігор Пасічник говорив, що треба створити книгу, точніше величну сагу, присвячену князеві Василю-Костянтину Острозькому» [64, с. 1]. Надихнувшись, письменник пообіцяв своєму колезі, що «до наступного Вашого дня народження напишу роман про Василя-Костянтина Острозького» [64, с. 2]. Переконаємося, що Ігор Пасічник дійсно вплинув на створення «Шестиднева». Тому присвята у творі – це не лише знак поваги, а й з огляду на сферу наукових зацікавлень ректора демонстрація спільності роздумів про сутність історії, її сприйняття та тлумачення («мислення оперує не тільки на рівні відчуттів та сприймань, але і на пам'яттєвих процесах (запам'ятовування, збереження, відтворення) на уявленнях і звичайно на емоціях» [97, с. 4]). Присвята безпосередньо корелює з авторською концепцією Петра Кралюка, втіленою в його тексті. Не менш важливим є також той факт, що взагалі традиція використання присвяти пов'язана з таким напрямом у мистецтві, як бароко (наприклад, студенти і викладачі Києво-Могилянської академії часто починали свої панегірики (і не лише) з прокламацій). А звідси можемо говорити про свідому авторську стилізацію у творі Петра Кралюка під літературність стародавніх академій.

Роман «Шестиднев» містить **епіграф**, яким слугують початкові рядки з поезії «У нас ще так багато нас – без нас...» (1988) сучасного письменника Олександра Ірванця (нар. 1961): *«У нас ще так багато нас – без нас: / Мене – без тебе, а тебе – без мене. / Таке минуле за плечима темне, / Такий облич рясний іконостас...»* [47, с. 41]. Сама ця лірика поета є інтимною, та в ній ідеться про роз'єднаність двох закоханих, їхню нездатність зрозуміти одне одного, невизначеність, яка не дає їм

можливості бути разом. У романі Петра Кралюка тема кохання відіграє важливу роль, але, найімовірніше, сенс епіграфа в іншому. Князь Василь-Костянтин, згадуючи про своє життя, знову зіштовхується і з давнім минулим, і з безліччю знайомих йому облич. Виникає ретроспективна подорож головного героя з метою встановлення власної цілісності. Відбувається уявна зустріч двох Острозьких (теперішнього вісімдесятидворічного та того, яким він бував раніше). В епіграфі до роману значну роль також відіграє мотив самотності. Людину, як щасливу, так і стражденну, не можуть повністю зрозуміти навіть її близькі. У будь-якому разі кожний приречений на те, що якась частина власного «я» залишається для інших «темною», нерозгаданою.

Епіграф передує наступному паратекстуальному елементу – **передмові**, яка постає в двох історичних романах Петра Кралюка про князів Острозьких. У «Шестидневі» вона має назву «Предслів'я». У ньому завдяки внутрішньому мовленню постають думки вісімдесятидворічного Острозького. Василь-Костянтин, усвідомлюючи близькість відходу із земного світу, вирішує дуже швидко (протягом шести днів) відтворити в пам'яті головні віхи власного життя. Тобто того, що відбувалося з іншими людьми, з якими поєднала його доля, дати їм оцінку, у чомусь виправдатись, щось зрозуміти, пояснити. Зауважимо, що при читанні цього роману складається враження, що до голосу головного героя приєднується й голос автора, який ділиться з читачем своїм уявленням про те, як можна розповісти про минуле, уявити історію (*«А перед моїми очима бовваніють лики різних людей. Деякі змаліли, розмилися. Призабулися й діяння людські. Та можна домислити їх, побачити такими, як хочеться. І ніхто мене за те не осудить. То мій світ. І я у нім судія»* [70, с. 3] (виділено А. Чмирем)).

Показовим для історичного роману Петра Кралюка є також використання такого елементу паратексту, як **назви розділів**. «Шестиднев» містить шість частин, які репрезентують шість ключових для головного героя топосів (українські міста – Київ, Дубно, Острог, білоруське – Турів, польське – Варшава, а також українське село Дермань), а також шість головних для розкриття образу Острозького кольорів. У такий спосіб відбувається своєрідний хронотопічний діалог «шести»: шість днів,

шість місць і шість барв. Життя та діяльність Василя-Костянтина були так чи інакше безпосередньо пов'язані з вищезгаданими місцями, а тому згадка про них слугує для конкретизації та деталізації історичних фактів із біографії князя. Вікторія Назарук пише про те, що в цьому романі «назви частин (умовно – розділів) граматично є номінативними реченнями, у яких превалюють назви кольорів. Це вирізняє твір “Шестиднев, або Корона дому Острозьких” від традиційних історичних романів, які діляться на класичні розділи чи частини» [90]. У такий спосіб у назвах глав роману Петра Кралюка винесено позначення кольору, а також місця (топосу), яке буде в центрі уваги головного героя. Острозький згадує не тільки своє минуле, але й свого роду. Шість кольорів (зелений, сивини, чорний, жовтий, червоний, золотий) у шести розділах «Шестиднева» зазначені в зв'язку з уявленням головного героя про те, що *«життя – мішанина барв»* [70, с. 31]. І розкласти ці фарби, як фрагменти мозаїки, можна по-своєму, щоразу по-новому. Процес спогадів схожий на те, як змінюються, накладаються одна на одну хвили.

Існує й інше пояснення наявності барв: кольори зумовлені змістом споминів. На їхню семантику та символіку звертає увагу Олена Мізінкіна, бо «взаємопроникнення мистецтва слова і барви простежується на різних рівнях (образотворення, сюжетному, композиційному, жанровому, стильовому) “Шестиднева...”» [85, с. 75–76]. Позначення фарб присутнє не тільки в назвах розділів, але й наявне в них самих. Так само, як спогади князя пов'язані між собою, шикуються в один ланцюжок, так і барви найчастіше змішуються художником на створюваному ним портреті. Позначення зеленого (перша частина роману) і чорного (третя глава) кольорів виявляється поруч, коли художник Іван, що зображує свого пана на зеленому тлі, домальовує йому чорну шапку на полотні [70, с. 122].

Перший розділ «Шестиднева» («Барва зелена. Турів») – про основи життя (кохання, народження дітей, війни, смерть), про ті стихії, які керують людиною, головним чином, в юності. Невипадково в першій частині так багато уваги надано спогадам князя про його внесок у завоювання кохання (хоч і не для себе). Це розповіді про битви, у яких брав участь батько можновладця, які допомагали головному герою визначити основні цінності (пріоритети). Перший спомин про отця – його тверді, як

камінь, груди [70, с. 13]. Це та риса, яку Василь-Костянтин успадкував від батька – твердість, непохитність. Підтвердженням такого характеру князя слугує епізод, коли він не побоявся напасти на замок дружини свого старшого зведеного брата Іллі – Беати (*«Мої слуги гримаять у ворота. І гримання те чути на весь Острог. За стінами – сварка, брязкає зброя, хтось зійшовся на шаблях. Потім риплять ворота. <...> Влітаємо на подвір'я замкове»* [70, с. 35]). Причому Острозький зміг досягти свого, одруживши свою племінницю Гальшку з прихильним йому Дмитром Сангушком (1530–1554).

У другому розділі роману Петра Кралюка («Барва сивини. Київ») головний герой продовжує розмірковувати про своє коріння. Сивина тут і є знаком того, що князь повертається не лише до спогадів про власне життя, але й до давніх часів своєї вітчизни (до сивої давнини). Але тепер його спогади мають узагальнюваний характер. У першій частині твору найчастіше йшлося про битви за власність (невипадково художник, слухаючи Василя-Костянтина, кілька разів подумки дорікає йому: *«Чи не лукавиш, князю?»* [70, с. 31]; *«Ти знову про маєтності мову провадиш. Чи тільки від них житіє наше залежить? І щастя?..»* [70, с. 32]; *«Знову маєтності»* [70, с. 44]). Натомість у другій частині розповідається здебільшого про духовну спадщину, і доля роду Острозьких постає як ланка національної історії. Важливим є саме той ціннісний внесок, який зробила ця династія для українського народу.

Третій розділ роману Петра Кралюка («Барва чорна. Варшава») переносить читача в період зрілості Острозького, яка була для нього доволі трагічною. На якийсь час змінюється поведінка художника. Маляр переважно виступав як опонент князя, подумки заперечуючи йому. Коли ж головний герой згадує про хворобу і смерть своєї дружини Софії Тарновської (1534–1570), живописець відмовляється від рефлексії щодо Василя-Костянтина та лише фіксує зовнішній вигляд людини, яка знову переживає трагічні сторінки свого життя. Рефлексія Івана повертається, коли можновладець переходить до міркувань про віру (він згадує про луцько-острозького греко-католицького єпископа Кирила Терлецького (?–1607), митрополита Іпатія Потія (1541–1613), патріаршого протосингела Никифора Парасхеса-Кантакузина (1537–1599)). Символіка «чорного» кольору пов'язана в романі переважно не лише з

жалобою, втратами, але з такими явищами, як зрада віри (перехід синів головного героя в католицизм), підлість, лицедійство, порушення клятв, розбрат у взаєминах між «своїми» князями, заворушення в землях. У такий спосіб епітет «чорний» неодноразово трапляється в третьому розділі твору.

Четвертий колір долі Острозького – жовтий (відповідно четверта частина роману – «Барва жовта. Дермань»). Це колір осені, самотності, пори року, коли треба зазирнути всередину себе, в мовчанні підбити підсумки свого життя, звертаючись переважно до морального, а не розумового. Ключове слово в уявленнях про осінь – час збирання врожаю – зерно. А воно – жовтого кольору. Звідси – алюзія на притчу про сіяча в романі. Сівачем у «Шестидневі» виступає князь. І знову відбувається перехід від матеріального до духовного. Зерно, яке кинуте Острозьким і яке потрапило у добрий ґрунт, – кошти, які витрачені ним на духовні цінності. Центральні події в цьому розділі пов'язані з друкарем Іваном Федоровим (?–1583). Федоров та Василь-Костянтин постають у цій частині твору, як сіячі. Їхній плід (зерно) – слово («Є у мене інший талант. І гріх, коли закопаю його. Маю вмісто житніх зерен розсівати по світові зерна духовні і всім, як належить, роздавати духовну поживу» [70, с. 174–175], – говорить друкар). У такий спосіб «урожай» сівачів – князя Острозького та Івана Федорова – це їхні зерна, які жовтого кольору в прямому значенні, і в переносному – духовні плоди: видання Острозької Біблії та інших книг. Пізніше князь засновує ще вищу школу (Острозьку академію).

Наступний розділ роману («Барва червона. Дубно») повертає можновладця, а з ним – і читача до суспільного життя, агресії, битв, гніву, того, чим відзначилось в історії України XVI ст. («І видається: сидить навпроти мене Косинський і з кварти горілку п'є. Налилися в нього очі кров'ю» [70, с. 215], – розповідає головний герой). Червоний колір у п'ятій частині «Шестиднева» символізує не жар серця, пристрасті, викликані любовними переживаннями, а насамперед жагу до волі та опір чужому диктату. Це передусім барва хоругви козацького ватажка і повстанця Северина Наливайка (?–1597), а також катувань, які він зазнав, його смерті (страсти). У цій частині твору роль розповідача переходить переважно до художника, який був знайомий із Наливайком.

Підтекст останнього розділу роману («Барва золота. Острог»), який позначений золотим кольором, ґрунтується на опозиції «матеріальне – духовне». Золото – матеріальна цінність, за яку можна купити хліб та не померти з голоду. І водночас – це те, що дарують на знак кохання, символ вірності («*Це не лише золото*» [70, с. 244], – думає закохана Гертруда). Цей метал – знак величі, з нього виготовляють корону, символ королівської влади (слова «корона» та однокореневе «коронація» особливо часто трапляються саме в цьому розділі твору Петра Кралюка). Золотий – один із головних кольорів одягу королів. Це остання фарба, яку художник кладе на портрет князя, а той уже вмирає, відходить у минуле, знаком якого є золото (безсмертя, вічність).

Варто зауважити, що роман «Шестиднев» Петра Кралюка завершується таким паратекстуальним елементом, як **післямова** («Післяслово»). У ній на зовнішньому плані постають події, що відбувалися після смерті головного героя. Натомість на підтекстовому рівні йдеться про осмислення суті того сліду, що залишив він для нащадків. Із післямови пролягають відсилання до різних частин твору (наприклад, до першої, у якій маляр задумався про ставлення інших держав до його землі («*Навчилися ми ковтати образи. Вже й не помічаємо цього*» [70, с. 262]), до п'ятої, коли він подумки звертається до Северина Наливайка), але, головним чином, до того питання, що має структуротворче значення для всього роману: хто і за які заслуги гідний пам'яті, величі? Кому належить вінець (і в цьому випадку він є знаком духовної влади (духовної величі), а не багатства чи соціального статусу)? Післямова повертає читача до заголовка «Шестиднева», а саме другої його частини – що ж таке «корона» дому Острозьких? На портреті Василя-Костянтина монети в його руках постають знаком спадщини, яку він залишив. Окрім золота, своєму улюбленому синові Олександру (1570–1603) князь хотів передати друкарню та Острозьку академію. Тобто залишити спадщину після себе духовно-матеріальну. Монети на картині живописця Івана означають, що своє золото головний герой не закопав у землю, а передав усім українцям.

Завершуючи підрозділ, який присвячено першому за часом створення історичному роману «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка,

звернемо увагу на ту особливість, яка й надалі буде присутньою в його творах. Спільним для всієї історичної романістики письменника на паратекстуальному рівні є вживання автором у заголовках творів позначення щодо дійових осіб. У романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» – це Василь-Костянтин Острозький, у «Сильних та одиноких» – середовище ОУН, зокрема Степан Бандера, у «Данилі Острозькому: образі, гаптованому бісером» – Данило Острозький, у «Справжньому Мазепі» – Іван Мазепа. Як наслідок, читач має можливість простежити доволі довгу історичну лінію (від XIV ст. до сьогодення), виведену літератором у своїх творах. Зауважимо, що вищезгадані герої (князі Василь-Костянтин та Данило, гетьман Мазепа і лідер ОУН Бандера) створюють своєрідну галерею відважних українських постатей. Отже, у цьому підрозділі було простежено не лише семантику назв усього твору та його частин, присвяти й епіграфа, але й їхню обумовленість авторським задумом, їхню взаємодію у створенні художнього світу роману.

2.1.2. Метатекстовий складник паратексту роману «Сильні та одинокі»

Петра Крالياка

Використання засобів паратекстуальності є характерним для всіх історичних романів Петра Крالياка. Але в кожному акцентується на одному, найсуттєвішому саме для цього твору елементі. У романі «Сильні та одинокі» (2011), у якому йдеться про діяльність Організації українських націоналістів (ОУН), а найпильнішу увагу надано постаті її ідейного лідера Степанові Бандері (1909–1959), присутні ті ж самі паратекстуальні елементи, що й у «Шестидневі», «Данилі Острозькому» та «Справжньому Мазепі». Передусім треба звернути увагу на заголовок цього твору. Він містить два іменники (сильні, одинокі), які перейшли з прикметників, і вони вказують на образ людини. Ці іменники пов'язані за допомогою єднального сполучника та (в значенні і). Незважаючи на граматичну рівноправність іменників, за змістом вони є антонімічними. З одного боку, звеличення, підкреслення передусім духовної стійкості («сильні»), а з іншого – констатація обмеженості можливостей («одинокі»). Такий мотив поєднання величі й самотності безпосередньо віддзеркалюється далі у творі в описі одного видіння персонажа.

У «Сильних та одиноких» є фрагмент вірогідного сну-рефлексії головного героя Бандери: йому снитимуться далекі предки, *«вперті українці, котрі не шанують право польське. А свого не мають»* [67, с. 32]. Сила пращурів полягає в їхньому самовіллі. Але тут же з'являється й «неволя». І далі – висновок Степана: *«Але чого хотіти від русинів-українців? Адже народжувалася їхня Україна серед безмежжя степового – де людина ніби і вільна, та беззахисно одинока»* [67, с. 32]. Якщо замість прикметника «вільна» поставити «сильна», то в назву книги автора винесено думку про схожість долі головного героя та всієї країни: протистояння духовного потенціалу та такої трагічної обставини, як відсутність підтримки. Але, головним чином, поєднання слів («сильні» та «одинокі») в заголовку роману Петра Кралюка вказує на характеристику героїв, представників ОУН. Ці міцні духом особистості посідали чільне місце в боротьбі за українську незалежність протягом ХХ ст., паралельно змагаючись і проти польської влади, і проти радянського уряду, і проти нацистського режиму. Саме в цьому проявлялась сила героїв ОУН. Їхня самотність полягала в тому, що ворожі їм сили суттєво превалювали на тогочасній політичній арені.

Слід також зазначити, що письменник поклав в основу назви цього твору слова з листа Степана Бандери 1940 р. до співзасновника ОУН та другого голови цієї організації – Андрія Мельника (1890–1964) («Сильні й одні»). Ірина Фаріон процитувала уривок із цього заклику одного діяча до іншого: «Світ форми тепер валиться. Настає час змісту, час діла. Ходімо разом із ним! Сильні й одні» [132, с. 18]. Як бачимо, один український націоналіст, звертаючись до іншого, наголошував, що немає часу роздумувати над вірогідностями постання своєї держави, а необхідно брати зброю та здобувати її. Бандера вже розумів, що почався кардинальний історичний стрибок (Друга світова війна), але водночас він тонко відчував, що найстрашніше ще попереду. Прийдешня катастрофічна безодня, що розгорталася, могла стати шансом свободи для поневоленого українського народу. А його провідниками мали стати нечисленні, але сильні духом бійці ОУН.

Значне місце в паратекстуальному комплексі «Сильних та одиноких» належить також епіграфу. Це слова поета та останнього Крайового провідника ОУН Зеновія Красівського (1929–1991): *«Я боявся хіба що розминутися з честю»*. Залучення цього

епіграфа до тексту роману можна пояснити декількома причинами. По-перше, Зеновій Красівський, як і Степан Бандера, належав до незламних борців ОУН за свою незалежну державу. А, по-друге, слова поета з епіграфа цілком передають життєве та політичне кредо ідеолога українського націоналізму – Бандери, про якого й розповідає твір Петра Кралюка. У такий спосіб епіграф задає вектор прочитання роману «Сильні та самотні». Але головною авторською стратегією в другому за часом написання історичному творі літератора є використання приміток, метатексту.

Метатекст – це той елемент паратексту, що викликає найбільше дебатів, суперечливих трактувань. З одного боку, це поняття найчастіше використовується для позначення авторської саморефлексії, зауважень письменника, вираження його ставлення до власного слова. Тобто це все те, що можна описати як примітки. Але, з іншого боку, до метатексту належать також коментарі, метою яких є розширення інформації для читача про те явище, про яке йдеться в тексті. Саме в такому значенні використовує поняття «метатекст» Міхал Гловінський, коли пише про рівні, на яких розвиваються інтертекстуальні відносини. Один із них – метатекстуальний, тобто, вказує дослідник, «критичного характеру, стосується середовища, яке спричинило появу певного твору» [127, с. 292]. Метатекстуальність має безпосереднє відношення до комунікативних властивостей твору, коли автор орієнтується на ймовірного читача і саме для нього вважає за потрібне щось уточнити, зробити застереження, прокоментувати.

На доволі неоднозначний характер цього різновиду паратекстуальності звернув увагу Жерар Женетт, коли писав про те, що звернення письменника до приміток може скласти враження створення ним нового, другого рівня дискурсу і в такий спосіб порушити його лінеарність. Примітка, коментар, зауваження – це завжди відгалуження від лінії оповіді, яке схоже на вставлену конструкцію в реченні в мовознавстві або парентезу як риторичний прийом [167, с. 328]. Паратекстуальність у цілому виступає своєрідною інструкцією, яка налаштовує читача на сприйняття та допомагає зорієнтуватися в художньому творі митця. Вона слугує вказівкою, яка супроводжує реципієнта під час читання будь-якого тексту. Але метатексту така функція належить передусім: він потрібний для уточнень, розширення

інформованості читача. І тому він, на відміну від інших різновидів паратекстуальності, риторичний – припускає тільки одне значення, єдине (з боку читача та з боку автора) трактування, розуміння. Але водночас метатекст сам є проявом діалогу – слова художнього і слова наукового (публіцистичного).

Такі метатекстуальні включення навні в трьох романах Петра Кралюка. Прикметно, що в «Шестидневі», «Сильних та одиноких» і «Данилі Острозькому» примітки зроблено самим письменником. Але саме в романі «Сильні та одинокі» метатексту належить головна роль у створенні художнього світу. Тому в цьому підрозділі сконцентруємо увагу саме на вищевказаному творі Петра Кралюка. Літератор підкреслив винятковість цього елемента паратексту тим, що згрупував його складники в окремий розділ книги. Примітки розташовано після фінальних фраз тексту роману перед розділом із назвою «Феномен Степана Бандери». Загалом цей твір письменника складається з трьох частин. Перша (художній текст) – про Степана Бандеру, його життя та діяльність із суб'єктивного погляду – самого героя та його вбивці Богдана Сташинського (нар. 1931). Її обсяг – 189 сторінок. Друга частина «Примітки» (довідкова інформація) – цілком фактографічна. Її обсяг – 33 сторінки. І нарешті – та частина, що містить погляд самого автора на Бандеру, його оточення та посмертну долю. Вона за своїм жанром близька до філософського трактату й займає 50 сторінок. У такий спосіб метатекстовій частині «Сильних та одиноких» за її обсягом належить приблизно третина книги.

Примітки складаються з пояснень, портретів окремих особистостей, наукових коментарів, цитувань. Наприклад, 17 примітка – стислий портрет Ольги Басараб (1889–1924), що, за словами автора, *«стала символом українського націоналістичного руху в міжвоєнний період»* [67, с. 197]. Указані роки її життя, наведено основні факти з біографії: з якого вона роду, де навчалася, де працювала, у чому полягала її політична діяльність, спрямована на незалежність України, повідомляється про її арешт та загибель, а також про вшанування Ольги після смерті. Такі ж стислі статті-портрети містять інформацію про націоналістів – Юліана Головінського (1894–1930) [67, с. 197], Степана Охримовича (1905–1931) [67, с. 198], Миколу Лемика (1914–1941) [67, с. 204], Катерину Зарицьку (1914–1986) [67, с. 205],

Григорія Мацейка (1913–1966) [67, с. 207], Івана Мицика (1910–1941) [67, с. 208], Олену Телігу (1906–1942) [67, с. 225–226], Зенона Коссака (1907–1939) [67, с. 227]. Важливими є також статті-довідки про поетичні рядки, які згадує головний герой твору. Наприклад, перебуваючи у в'язниці, Бандера бачить «новачка», що насправді був досвідченою людиною. Ідеться про Андрія Мельника, якому також присвячено окрему статтю в «Примітках». Розмірковуючи про причину попереднього дострокового звільнення свого бойового товариша, Степан пригадує такі рядки: *«І бачили очі дитячі твої, / Широкі і схожі на рану, / Як люди, що знали визвольні бої, / Улесливо кланялись пану»* [67, с. 131]. Читач за номером посилання знаходить у романі Петра Кралюка інформацію про автора цього уривка. Але це не просто повідомлення, якому поету він належить. Це бібліографічна стаття-довідка обсягом в одну сторінку про Олега Ольжича (Кандибу) (1907–1944), автора поеми «Незаномому воякові» (1935), про його життєву долю. У цьому тексті розповідається також про те, що поет очолював мельниківську ОУН, був заарештований гестапо та загинув у концентраційному таборі Заксенгаузен під час допиту.

У «Примітках» до роману Петра Кралюка також є розгорнуті тлумачення деяких понять, що можуть бути невідомі читачеві. Наприклад, «пацифікація» [67, с. 199], «архів Сеника» [67, с. 206] тощо. За обсягом це може бути інформація в одне-два речення або ж розгорнута стаття до пів сторінки. Те, що «Примітки» виокремлено в єдиний текст, дає можливість читачеві цілком сконцентруватися на ознайомленні з ними. У такому разі він зможе почати з даних про час заснування Організації українських націоналістів (ОУН) та її структуру на сторінці 195 (перша за номером примітка) і йти далі, отримуючи інформацію про окремих її діячів та найважливіші події. Автор тут виступає свого роду провідником, що прокладає шлях своєму реципієнту в ознайомленні з окремими сторінками визвольної боротьби українців за незалежність. Або читач може переходити від художнього тексту до коментарів окремих назв, імен та подій. У будь-якому разі буде здійснюватися діалог автора з реципієнтом (письменник пояснює і доповнює), а також діалог частин тексту, коли примітка поширює, уточнює, розкриває сенс фрагментів роману.

Наступна частина «Сильних та одиноких» Петра Кралюка, яку можна уналежнити до метатексту, має назву «Феномен Степана Бандери». Це рефлексії майстра слова стосовно діяча, який став головним героєм його роману. Літератор починає з того, що й досі лідер ОУН *«залишається в Україні суперечливою, неоднозначно трактованою фігурою»* [67, с. 228], про нього існує *«вкрай мало вартісних, ідейно незаангажованих публікацій (особливо розрахованих на широку публіку)»* [67, с. 228], у яких вирішувалися би актуальні сучасні проблеми, пов'язані з його діяльністю. До того ж проблемою є те, що на сьогодні не створена наукова біографія цього борця за українську незалежність. Зупиняючись на ключових моментах життєвого шляху Бандери, його політичної кар'єри та різнобічного характеру, Петро Кралюк пропонує читачеві свій погляд на цю видатну для історії України постать.

Розвідку «Феномен Степана Бандери» поділено на декілька частин, кожна з яких має свою власну назву. Головною ознакою цього тексту є його антиномічність. Це очевидно вже з назв його частин: «Розкол чи спецоперація?», «Хто співпрацював і хто боровся з нацистами», «Злочин і кара», «Секрет вбивства Броніслава Перацького: політичний теракт чи провокація», «Ярема Вишневецький: герой чи антигерой?». Питальні конструкції спрямовують читача до співроздумів («Комплекс Наполеона?» або «Ким був Б. Перацький?»). Іноді назва не містить у собі запитання («Вбивство: версія офіційна»), але вона за своєю конструкцією провокує реципієнта аналізувати й формувати власне уявлення щодо того, що було насправді (тим паче, що далі йде частина, яка називається «Як насправді вбили пана міністра?»). У такий спосіб навіть у тих випадках, коли заголовок розділу не містить питальної конструкції, автор запрошує свого читача до рефлексій. Окрім того, питальні конструкції включено до самого тексту розділів. Наприклад, частина «Шлях до слави» починається так: *«Чому саме С. Бандера став найбільш знаним оунівським діячем, своєрідним символом українського націоналізму, заступивши собою таких видатних особистостей, як Євген Коновалець чи Роман Шухевич?»* [67, с. 235].

Наводячи свої власні думки, Петро Кралюк виходить за межі суто того, що має відношення до лідера ОУН. Прикладом слугує те, що в роздумах про зв'язок Бандери

з тероризмом письменник звертається до таких діячів, які вдавалися до терору, як Олександр Ульянов (1866–1887), Йосип Сталін (1879–1953) та Юзеф Пілсудський (1867–1935). У такий спосіб літератор включає свого героя в широкий історичний і політичний контекст, мотивуючи обрані ним шляхи боротьби. При цьому майстер слова не лише запрошує свого читача до роздумів, але й пропонує власну концепцію. Наприклад, стосовно місця терористичних актів у діяльності Бандери Петро Кралюк не лише намагається мотивувати цю сторону його політичної біографії (*«Підготовлені ним терористичні акти мали переважно політичний і відплатний характер»* [67, с. 233], але й обґрунтовує свою думку про те, що той насамперед був пропагандистом, а не терористом. *«За ініціативою С. Бандери та під його керівництвом, – пише автор, – українські націоналісти провели низку успішних акцій. Зокрема, їм вдалося організувати широкомасштабну “шкільну акцію”, яка охопила величезну кількість українських школярів Галичини. Було видруковано й розповсюджено 92 тисячі листівок і 6 тисяч брошур. На той час це був дуже великий наклад»* [67, с. 234]. Одним із засобів аргументації літератором своїх думок є цитування ним самого лідера ОУН. Наприклад, на 237–238 сторінках роману «Сильні та самотні» майстер слова наводить фрагмент виступу Бандери на суді у Львові, коли український націоналіст наполягав на тому, що Організація, до якої він належить, складається саме з тих її членів, які дуже високо цінують і своє, і чуже життя.

Зауважимо, що Степан головну увагу надавав пропаганді. У своїй статті «Завдання ОУН під сучасну пору. Завдання ОУН в Україні» (1951) він наголошував, що «завданням ОУН під сучасну пору є проникати в усі українські прошарки, в усі ділянки життя, розбудуватися на всіх теренах України й поза нею, де живуть українці, ініціювати й вести такі дії, щоб у них брали участь найширші кола в різних можливих формах, у власній обороні перед винищенням із боку ворога, і в означених випадках – означені наступальні акції. Зокрема, особливу увагу треба надалі надавати освідомній праці, словом і ділом» [124, с. 11]. Завершує Петро Кралюк цю метатекстову частину свого роману порівнянням долі двох видатних постатей історії України – Яреми Вишневецького (1612–1651) та Степана Бандери. Двох сильних і водночас самотніх героїв. Так виникає діалог між текстом роману («Розмова друга,

головна») та текстом філософської статті «Феномен Степана Бандери». Аналогічно діалогічні зв'язки об'єднують «Розмови (останні)», якими завершується художній складник його твору, та главу метатекстової його частини «Злочин і кара». Усе це свідчить про те, що діалогічність – одна з головних ознак роману «Сильні та самотні», у якому письменник виступає як митець і науковець.

2.2. Інтертекстуальні зв'язки в історичній романістиці Петра Кралюка

Структура будь-якого тексту визначається тим, що він складається з певної кількості речень, слів та літер. Цей факт зумовлює амбівалентність його сутності. Адже, по-перше, сполучення вищеназваних мовних одиниць може породжувати практично необмежену кількість варіантів тексту. А, по-друге, будь-який текст не може існувати ізольовано, тобто він так чи інакше буде мати хоч якісь спільні риси з іншим. Звідси постає явище інтертекстуальності.

Інтертекстуальними зв'язками вважатимемо можливу присутність у тексті цитати, центону, ремінісценції, алюзії, пародії, плагіату, трансформації інваріанту і стилізації, що утворює в межах текстового простору художню єдність. Завдяки їхній включеності у твір він суттєво збагачується, звертаючись до всього написаного раніше. Поєднуваність літер у творі умовно можна назвати верхівкою, яка доступна для споглядання всім, тоді як інтертекстуальність заглиблена вже в підтекст і є зрозумілою для меншості. Інтертекстуальні засоби – це самі компоненти, з яких і складається міжтекстове відношення.

Уперше термін «інтертекстуальність» був запропонований французькою літературознавицею Юлією Крістєвою. У своїй статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967) дослідниця підкреслює, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту. У такий спосіб на місце поняття інтерсуб'єктивності постає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається щонайменше подвійному прочитанню» [133, с. 429]. На думку Юлії Крістєвої, жодний текст не виявляється відокремленим від іншого. Це породжує їхню взаємозалежність, взаємозв'язок, взаємодію.

У подальшому на такому феномені тексту зацентрував увагу інший французький літературознавець Ролан Барт. Його відомий есей «Смерть автора» (1968) стверджує, що «текст є не лінійним ланцюжком слів <...>, а багатовимірним простором, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є вихідним; текст зітканий із цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел» [7, с. 388]. Як наслідок, у читача певного тексту останній може викликати у свідомості безліч відповідних текстових аналогій. Будь-який текст має специфічний простір, у якому існують, продукуються та функціонують незліченні культурні надбання.

Ще одним французьким дослідником, який надав увагу питанню розробки інтертекстуальності в ХХ ст., був Жерар Женетт. У трактаті «Вступ до архітексту» (1979) цей літературознавець зізнався: «Текст цікавить мене (тільки) своєю текстуальною трансцендентністю, тобто тим, що він явно чи таємно пов'язаний з іншими текстами. Я називаю це транstekстуальністю, включаючи в це поняття й інтертекстуальність у суворому (і “класичному”, після робіт Юлії Крістєвої) сенсі, тобто буквальна (більш-менш буквальна, цілісна чи ні) присутність одного тексту в іншому: найбільш наочним прикладом функцій такого типу, що включає в себе і безліч інших, буде цитація, тобто експліцитна апеляція до іншого тексту, який вводиться і одночасно дистанціюється за допомогою лапок» [42, с. 338]. По-перше, для Жерара Женетта інтертекстуальність повністю входить у таке запропоноване ним явище, як транstekстуальність. По-друге, дослідник згадує про свою попередницю (Юлію Крістєву) та визнає її термінологічну пропозицію щодо інтертекстуальності. По-третє, найхарактернішою рисою останньої для літературознавця є саме цитація.

Надалі вживання терміна «інтертекстуальність» виходить за французькі терени. Польський дослідник Міхал Гловінський у статті «Про інтертекстуальність» (1986) зазначає, що остання, «яку розглядають у застосуванні до окремого твору, стає співчинником інтерпретації, а якщо її розглядати в масштабах певного типу текстів, то тут вона об'єднується з генологічною проблематикою, або загальніше – проблематикою літературних форм у широкому розумінні. Своєю чергою, як елемент зміни й еволюції, інтертекстуальність виявляє свій історико-літературний вимір. І про

цей її аспект не треба забувати, адже вона є однією з форм стосунків з літературою минулого, стосунків, які будуються з урахуванням потреб, завдань, ідеалів літератури, що перебуває в процесі формування» [127, с. 308]. Звідси виходить кореляція інтертекстуальності зі всім літературним процесом. Поява художнього твору зумовлює необхідність його перегляду в контексті всього, написаного раніше.

Визначення інтертекстуальності, підкріплене чіткою класифікацією, надає польська літературознавиця Мітосек Зофія. У монографії «Теорії літературних досліджень» (1995) нею було зауважено, що «інтертекст – це фрагмент чужого, попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір. Це власне цитата, ремінісценція чи алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання» [87, с. 343]. Як бачимо, новонаписаний художній твір може відбивати в собі сліди своїх текстів-попередників. Дослідниця вказує на шість можливих шляхів такої взаємодії, до яких удаються письменники. Інтертекстуальність виступає своєрідним інструментом, яким послуговуються залежно від своїх цілей як читач, так і літератор. Цей факт зумовлює її триєдність, адже, знаходячись у тексті, вона пов'язана водночас із його творцем та реципієнтом.

Міжтекстові відношення стали константою постмодернізму. Цілком логічно, що в англійській «Енциклопедії постмодернізму» (2003) надається дефініція «інтертекстуальності» («Це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [41, с. 171]). Як бачимо, знову утверджується думка про вписаність кожного тексту у взаємний простір. Саме інтертекстуальність як дослідницький метод дозволяє виявити обопільні текстові точки перетину. До того ж вона вивільняє підтекстовий потенціал певного тексту.

В українському літературознавстві питання інтертекстуальності почали вивчати із середини 1990-х років. Варто згадати про такі сучасні ґрунтовні праці, як «Інтертекст у світлі рами: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (2009) Мар'яни Шаповал, «Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності» (2010) Ганни Віват, «Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти» (2010) Віри Просалової та Олени Бердник,

«Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст» (2015) Євгена Нахліка, «“Томін і відгомін”: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років» (2019) Людмили Скорини тощо. Наведемо міркування з нещодавно перевиданої розвідки «Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст» (2021) Петра Рихла щодо обережного поводження з використанням дефініції «інтертекстуальність»: «Оскільки жоден текст не може сприйматися як абсолютна “tabula rasa”, як “creatio ex negativo” й завжди перебуває в системі відносин з попередніми текстами, то поняття інтертекстуальності часто розширюють до глобального й універсального значення, коли практично “кожен текст є інтертекстом”. Така тоталізація феномену призводить до розмивання самого терміну, коли ним уже дуже важко оперувати при дослідженні літературних явищ» [108, с. 28]. У такий спосіб говорити про інтертекстуальність певного твору доречно виключно тоді, коли він дійсно має в собі конкретні міжтекстові відношення. У протилежному разі буде відбуватися профанація вищевказаного літературознавчого терміна.

2.2.1. Стилізація середньовічних наративів у романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка як прояв діалогічності

Роман «Данило Острозький» Петра Кралюка складається з 67 коротких розділів. Фрагментарна структура цієї книги та характер назв окремих її розділів зумовлені спрямованістю письменника на стилізацію. Автор вибудовує свій роман на кшталт середньовічних збірок, які мали ансамблевий характер: вони склалися з окремих різномірних завершених частин. Сполучаючись між собою, ці фрагменти розкривали магістральний задум певного твору. На думку Євгена Черноіваненка, у такий спосіб у давнину виникала парадоксальна з сучасного погляду ситуація: весь текст був твором, але творами були й окремі його частини (вони були структурно завершеними, самостійними, але все ж таки повний свій сенс отримували лише в комплексі з іншими творами-частинами). Літературознавець порівнював таку структуру творів середньовічної літератури з Біблією, яка також складається з 39 книг Старого Завіту та 27 книг Нового Завіту [141, с. 163]. Водночас слід ураховувати, що тоді існували й інтеграційні жанри. Насамперед, це літопис, який поєднував у собі

легенди, повісті, різноманітні документи тощо. Прикметно, що Петро Кралюк поділяє текст свого роману з часів діяльності одного з останніх представників монаршої династії Руського королівства – князя Данила Острозького на слова, оповіді, розповіді, повісті, подорожі. Це є ознакою орієнтації письменника на принципово важливу особливість давньої літератури – її ансамблевий характер.

Особливу увагу привертають також назви частин роману Петра Кралюка. Вони містять декілька ключових слів, які розкривають те, про що піде мова в певному розділі. Такий спосіб авторської номінації також є продовженням традиції стародавніх митців літератури. Розгорнуті назви частин «Данила Острозького» передають найсуттєвіше, сенс того, що буде відбуватись у тексті. Варто наголосити, що 67 частин роману можна умовно поєднати за характером назв у 3 блоки. Найчастотнішою (18 разів) є номінація, яка починається з прийменника «про» («Про загибель князя Романа», «Про владарювання», «Про вбивство князів Володимира та Лева», «Про заздрість», «Про дорадників князівських і жон злих», «Про розум і добрі слова», «Про княжіння Юрія у граді Володимирі», «Про тайну», «Про зло і жадібність», «Про заснування Львова і про дії, що чинилися в цьому місті в давнину», «Про неправдиве писання», «Про недолю землі нашої», «Про призначення людини», «Про життя людське», «Про скруту нашу», «Про вбивство ксьондза Марціна Барички», «Про гріхи та їхню покуту», «Про незнищеність Русі»). Зауважимо, що «про» – це середньовічна оповідальна форма. Письменник завдяки вищезгаданій службовій частині мови акцентує увагу читача на певних подіях (загибель, убивство, княжіння, заснування Львова) або явищах, які філософськи осмислюються (владарювання, заздрість, розум, тайна, зло і жадібність, недоля, покликання людини, людське життя, скрута, гріхи та покута, незнищенність Русі). Реципієнт одразу прочитує цей код і вже має деяку антиципацію щодо майбутніх сюжетних поворотів роману.

Середню частоту мають такі номінації, у яких згадується лексема «слово» (13 разів), прислівник «як» (8 разів), лексеми «оповідь» (8 разів), «розповідь» (4 рази), «повість» (3 рази) і «подорож» (2 рази). Петро Кралюк, додаючи до назв розділів «слово» («Переднє слово до читальника», «Передслово із книги “Бісер”», «Переднє

слово в книзі “Літописець”», «Сумніє словеса із книги “Бісер”», «Слово про сон і яв», «Слово про рать князів Володимира і Лева», «Короткі слова Літописця про завоювання Казимиром Львова», «Слово до боярина Дмитра», «Слово про кончину боярина Дмитра», «Слово Матері Божої, що в каплиці Белзького замку перебувала», «Слово про похід князів Любарта й Кейстута, взятє із Літописця», «Слова про долю», «Слово завершальне»), вдається до своєрідної стилізації. Як приклад, варто згадати, що пам’ятка XII–XIII ст., яку залучав письменник під час роботи над романом, має красномовну назву «Слово Данила Заточеника» («слово» – це оративна, розмірковувальна форма середньовічного викладу).

Прислівник «як» також вагомий для найменування розділів («Як князь Юрій віддалив від себе Дмитрія Дядька і подарував князеві Данилу градець Острів», «Як князь Данило одружився із Василисою – дочкою боярина Дмитра Дядька», «Як Дмитро Дядько та князь Данило до татар поїхали», «Як князь Данило замок будував», «Як королі Казимир та Людвік з князем Кейстутом воювали», «Як король Людвік із князем Кейстутом домовлявся і чим те все скінчилося», «Як Матір Божа град Белз укотрий раз оберегла від нападників», «Як князь Любарт повернув собі землі волинські»). Такі назви доволі розгорнуті, що свідчить про сконцентрованість, точність і повідомлення про конкретну подію (відповідно йдеться про віддалення князя Юрія II (1298–1340) від свого годувальника галицького боярина Дмитра Дядька (?–пом. після 1349), одруження Данила, поїздки до татар, будівництва замку, війну, перемовини, захист міста Божою Матір’ю, повернення земель). Зауважимо, що вже дві частини мови (прийменник «про» та прислівник «як») продуктивно використовуються літератором у номінуванні розділів роману.

Залучення письменником у номінації таких лексем, як «оповідь» («Оповідь про те, як бояри володимирські на престол князя Болеслава Тройденовича із Мазовії закликали», «Оповідь про те, що чинилося у Вишеграді, де королі угорський та польський зустрілися і де були вельможі від князя Юрія», «Оповідь про те, як Дмитро Дядько й князь Данило їздили до князя Любарта і як вони упросили бояр володимирських зробити його руським князем», «Оповідь Літописця про те, як король Казимир проти Русі воював», «Оповідь Літописця про ув’язнення

Любартове», «Оповідь про щасливу втечу князя Кейстута з полону», «Оповідь Літописця про продовження війни, яку вели польський король Казимир та угорський король Людвік із руським князем Любартом», «Оповідь Літописця Симеонового про нещасну пригоду короля Людвіка на землях руських») і «розповідь» («Розповідь «Хроніки руської» про завоювання й пограбування королем Казимиром Львова», «Літописець розповідає, як князь Любарт в Луцьку замок будував», «Розповідь Літописця про те, як Любарт послав князя Данила в Литву», «Літописець розповідає про подальші війни, що на Русі велися») доцільно розглядати разом. Їхня наявність свідчить про наративну спрямованість роману. Автор у деяких із цих розділів залучає прийом літочислення для імітації стародавніх книг (літо 6846, літо 6848, літо 6849, літо 6857, літо 6859, літо 6860).

Близькою до оповіді та розповіді в «Данилі Острозькому» є лексема «повість» («Повість про захоплення князем Данилом Високого замку у Львові», «Повість про те, як князь Данило погромив татар у Обичі, із Літописця Симеонового взята», «Повість про переможну битву під Синіми Водами»). Три повісті в романі містять як наративну локальну спрямованість, так і батальність. За обсягом вони приблизно ж такі, як оповіді та розповіді. У «Повісті про захоплення князем Данилом Високого замку у Львові» йдеться про успішний напад Данила на Високий замок завдяки воєнній хитрості, тобто несподівано використаними таємними ходами. У «Повісті про те, як князь Данило погромив татар в Обичі, із Літописця Симеонового взята» розказується про тріумфальний бій можновладця з татарами в Обичі. У романі Петра Кралюка «Повість про переможну битву під Синіми Водами» відповідно також батально спрямована. У ній розповідається про знамениту битву на Синіх Водах (1362 р.), під час якої литовсько-руські війська під керівництвом князя Ольгерда Гедиміновича (бл. 1296–1377) розгромили татар.

Лексема «подорож» («Продовження в Літописці опису подорожі Дмитра Дядька та князя Данила до хана Узбека», «Подорож князя Данила до Литви, із Літописця взята») допомагає розширити просторові пласти твору Петра Кралюка. «У цих частинах роману зосереджено увагу на дипломатичних здібностях Данила. Унаслідок перемовин і субординації цей князь та боярин Дмитро Дедько змогли

домовитися з татарами, напавши разом на поляків. Наступного разу Данило приїхав до литовського князя Кейстута (бл. 1300–1382), щоб спільно протистояти королю Польщі Казимиру III Великому (1310–1370)» [146, с. 192].

Третій блок номінацій розділів твору складають такі поодинокі лексеми, як-от: «зłodіяння», «писання», «вбивство», «пересторога», «покаяння», «міркування», «пригода», «розмисли», «перемога», «плач», «сповідь». Зауважимо, що ці назви містять вказівки на певні негативні вчинки князя Романа та Юрія (зłodіяння, вбивство), згадки про релігійні обряди літописця Нестора і Данила (покаяння, сповідь), етнографічні спостереження щодо татар (міркування), опис порятунку короля Казимира воєводою (пригода), філософські узагальнення стосовно сутності влади (розмисли), перехід частини литовсько-українських земель до Польщі завдяки експансії короля Казимира (перемога), переживання Белзької ікони Божої Матері через захоплення її поляками та угорцями (плач). Як бачимо, у романі «Данило Острозький» деякі його частини можна виокремити в блоки, хоча в цілому номінація доволі різномісна. Переконаємося, що на такому рівні паратексту, як називання розділів, зберігається фрагментарність, що відповідає авторському задуму нанизування бісеру (історичних фактів) для дослідження образу Данила.

Включення Петром Кралюком до назв розділів його роману таких лексем, як «плач» («Плач Белзької Матері Божої»), «сповідь» («Сповідь князя Данила, що є в Літописці Симеоновому»), «подорож» («Подорож князя Данила до Литви, із Літописця взята»), «повість» («Повість про те, як князь Данило погромив татар у Обичі, із Літописця Симеонового взята») тощо спонукає читача до висновку про орієнтацію автора «Данила Острозького» на систему жанрів давньоукраїнської літератури. Наприклад, Лариса Павленко у своїй статті про історичну пам'ятку «Лямент по отцу Іоанну Василевичу» наголошує, що в кінці XVI ст. в українське красне письменство приходить «специфічна жанрова форма – жалобні, похвальні панегірики, а в XVII ст. великого поширення набувають так звані віршовані “ляменти”, “плачі”, або “трени”, тобто вірші, написані чи з приводу певної трагічної події, чи на смерть якоїсь видатної особи» [94, с. 143]. Безумовно, жанр плачу своїм походженням пов'язаний із фольклорною традицією. Так і в «Плачі Белзької Матері

Божої» йдеться про трагічні події не лише для міста Белз (яким правив тогочасний можновладець Юрій Наримунтович (?–пом. після 1398)), а й для всієї руської землі. Після того, як цей князь почав сумніватися в силі заступництва ікони Матері Божої Белзької, він втратив і своє місто, і саму чудотворну ікону, котру ворогами було наказано перевезти до Львова, а потім вона потрапила до Ченстохови. І хоча ікона плакала та молила не везти її в чужі землі, її віддали до католицького Ясногірського монастиря. Але в цьому тексті роману Петра Кралюка відсутні саме жанрові ознаки плачу, який за своєю поетикою наближався до гімнів, містив стереотипні формули, метафори, повтори епітетів. Не відповідає цьому жанру й структура «Плачу Белзької Матері Божої». Характерно, що назва цього розділу «Данила Острозького» тільки за тематикою є плачем. Ця частина роману письменника безпосередньо пов'язана з тією, яка називається «Слово Матері Божої, що в каплиці Белзького замку перебувала». У ній ікона розповідає, чому вона промовчала, «не подала знак» під час молитви Юрія Наримунтовича. Пояснення цьому полягає в тому, що правитель міста Белз мав великі сумніви, чи зможе він захиститись від нападників. А ікона може допомогти саме тим, хто впевнений у своїх силах, укріпивши їх.

Переважно номінальною постає в «Данилі Острозькому» і сповідь. Роман Дзик простежує широку сферу функціонування покаяння в культурі. Але літературознавець указує на те, що особливість саме літературної сповіді «пов'язана з її закоріненням у релігійну традицію» [33, с. 237]. З одного боку, фрагмент роману Петра Кралюка, у заголовку якого міститься вказівка на покаяння («Сповідь князя Данила, що є в Літописці Симеоновому»), відповідає визначеній Романом Дзиком вимозі – це акт комунікації можновладця Данила з домочадцями й слугами. Але, з іншого боку, слова правителя наводяться літописцем, коментуються ним. У такий спосіб це не безпосереднє звернення героя до адресата, а опис його передсмертних думок. Тобто покаяння в цьому розділі «Данила Острозького» не є жанром. Включення категорії «сповідь» у такому разі зумовлено характером акту нарації князя до близьких, а не жанровими особливостями цього фрагменту.

Зауважимо, що система жанрів давньоукраїнської літератури, як власне і належне їй розуміння сутності поняття «жанр», не збігаються з термінологією, що

використовується для красного письменства Нового часу. Тому у випадках, коли йдеться про словесність епохи Середньовіччя, необхідно спиратися на іншу класифікацію. Євген Джиджора, досліджуючи літературу періоду Київської Русі, пише про те, що стосовно неї «виділятимемо оративні та наративні твори як такі, що в них задіяна лише одна форма літературного викладу, а також – змішані, що в них спостерігається пропорційне узгодження *oratio* та *narration*» [31, с. 90]. Тобто насамперед є потреба відповісти на питання: з якою метою використовується виклад – з прагматичною (повідомити, описати, зберегти в пам'яті) або ж розповідною (виразити почуття, думки, вплинути на слухача за допомогою відповідних фігур мовлення). У зв'язку з цим вважаємо, що вищезгадані лексеми в назвах розділів «Данила Острозького» («сповідь», «плач», «повість» тощо) – це вказівки не на жанрові особливості частин твору сучасного автора Петра Кралюка, а проголошення дотримання ним конкретного типу нарації в давньоукраїнській літературі (переважно ці лексеми стосуються «*narratio*»). А звідси – «оповідь», «повість», «слово», «розповідь».

Щодо використання письменником лексеми «слово» в заголовках розділів роману «Данило Острозький», то воно потребує деяких уточнень. Петро Білоус зазначає, що таке поняття, як «слово», не розглядалося в літературознавстві як жанр. Однак, на думку цього дослідника давньої української літератури, «жанр “слова” у києворуській літературі належав до рецептивних форм словесного мистецтва і призначався до читання вголос. Але це далеко не вичерпує жанрову специфіку “слова”. Філософія цього жанру будується на епістемології, онтології та феноменології слова» [11, с. 120]. Для ілюстрації своїх теоретичних положень Петро Білоус звертається переважно до тієї ж самої пам'ятки давньоукраїнської літератури, що й Петро Кралюк, – «Слова (або ж «Моління») Данила Заточеника». А також – до «Слова о полку Ігоревім» (1187).

У романі «Данило Острозький» значна кількість його частин (13 розділів) містить лексему «слово» у своїй назві. Але лише декілька з них можна вважати «словом» як жанром. Звернімося до двох розділів, що знаходяться поряд у творі: «Слова до боярина Дмитра» та «Слова про кончину боярина Дмитра». «Слово про

кончину» цього годувальника Данила Острозького належить саме до наративного типу. Адже читач у ньому дізнається про події, що пов'язані з хворобою вищезгаданого боярина та приходом його смерті. Близький до князя Дмитро звертається до своїх близьких, згадує про свій життєвий шлях і здійснені ним помилки. Отож, це дозволяє йому покинути світ із чистим сумлінням. На відміну від цього тексту, «Слово до боярина Дмитра» належить до творів оративного типу, тобто є «словом» не лише тому, що в ньому розповідається про важливість висловлювання, а й також за жанром.

Підкреслимо, що в романі Петра Кралюка князь Данило Острозький постає мудрим правителем, досвідченим дипломатом і хоробрим воїном. Автор згадує про боротьбу цього можновладця з польськими військами, будівництво ним замку в Острозі та його перемогу над татарами під Синіми Водами 1362 року. Петро Кралюк дотримується історичної правди, але, головним чином, моделює образ князя. Письменник хоче вмотивувати логіку дій цього діяча. Моделювання зі свого боку спонукає літератора до стилізації, яка є одним із проявів діалогу текстів (у цьому разі – різних епох).

2.2.2. Постмодерністський діалог із класичними текстами в романі

«Справжній Мазепа»

Серед особливостей постмодерного мистецтва значне місце посідає те, що філософ та письменник Умберто Еко визначив як «відкритість твору». Вивчаючи музику композиторів-авангардистів, дослідник звернув увагу на те, що в нових музичних творах «остаточну форму надає інтерпретатор, у моменті, коли виконує роль посередника» [39]. Ця думка Умберто Еко має безпосереднє відношення й до літературних текстів. Своєю відкритістю вони провокують реципієнта на своєрідну гру для завершення тієї або іншої сюжетної лінії, інтерпретації вчинків персонажів. Міркуючи про відкритість творів постмодерністів, Марта Дрогомирецька мотивує її значимість тим, що «заздалегідь складене уявлення читача про подальший розвиток подій у тексті (передбачення, здогад, передчуття) примітивізує літературний твір. Натомість недовомовленість, замовчування, уникання кінця, уривчастість, нарешті

незавершеність тексту, які можна по-різному трактувати, провокують на нескінченність інтерпретації» [36, с. 226]. У сучасній літературі дедалі більше трапляються експерименти письменників із класичними творами. Ці тексти автори репрезентують як відкриті для читання.

Саме таким є історичний роман «Справжній Мазепа» (2017) Петра Кралюка. У цьому творі «відкритим» для продовження та для різних трансформацій стає знайомий широкому колу читачів (прецедентний) текст повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба» (1835). З уявленням про літературний твір як відкритий пов'язані численні апеляції реципієнтів до текстів інших майстрів слова, що містяться в ньому. Читач змушений розгадувати сенси, які закладені в цитацію та гру автора зі стилями. «Стилізація під певне явище в літературі чи мистецтві в постмодерністському літературному творі зазвичай визначає не тільки ритмомелодійну структуру твору, використання художніх засобів чи звернення до певної тематики, – пише Ірина Кропивко, – а й іронічне означення як самого стилізованого явища в сучасній культурі, так і зображеної дійсності як ілюзорної за суттю й формою» [72, с. 80]. На такий своєрідний пастиш перетворює Петро Кралюк свого «Справжнього Мазепу», особливо в тих частинах роману, у яких ідеться про ХІХ ст., стилізуючи їх під жанри, мову, мотивіку творів тієї епохи.

У романі Петра Кралюка «Справжній Мазепа» основні події відбуваються в психлікарні, куди для проходження інтернатури вирушає розповідач – психіатр Леонід (Левко). Лікар, будучи при цьому головним героєм, зустрічає чудернацьких пацієнтів, деякі з яких мають літературні нахили. Найяскравішим таким прикладом є графоман Едічка, який хворіє на депресію. Слід підкреслити, що перша редакція цього твору письменника мала назву «Римейк» (2008) [66]. Уже на паратекстуальному рівні першого видання, а саме назви роману («Римейк»), заковано орієнтованість цієї книги на діалогічність, відсилання до вже відомого літературного тексту, його творче переосмислення. Тобто в першій редакції свого роману Петро Кралюк одразу ж спрямовує увагу читача на ту особливість, що його твір «Римейк» є своєрідним переглядом конкретного літературного тексту, який знає

реципієнт. Автор «Справжнього Мазепи» вдається до художньої ревізії, вибираючи з певного твору найсуттєвіше та осучаснюючи його.

Вищевказаний твір Петра Кралюка є прикладом роману-кросовера історичного спрямування і тому він не лише містить імена та факти, пов'язані з реальними значними історико-культурними подіями, але й суттєво відрізняється від історичних творів сучасної української літератури. Євген Васильєв, автор монографії «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017), присвятив такому вже згадуваному явищу, як «кросовер», окремий підрозділ, який має назву «Драма-кросовер». Дослідник визначає його як жанр кінематографа, «в якому перетинаються сюжетні лінії двох або більше творів і / або розробляється тема зустрічі персонажів різних фільмів. Як правило, це стрічка фантастичного або пригодницького характеру, а персонажі, що зустрічаються у кросовері, є культовими лиходіями або монстрами» [20, с. 449]. Згодом, за словами Євгена Васильєва, відбувається міжмистецький перехід і кросовер починає функціонувати безпосередньо в літературі. Його вагомі принципи, якщо порівнювати з кінематографом, у красному письменстві не змінились. Він продовжує бути синтетичним літературним утворенням, яке складається з кількох творів-конструкцій. Зауважимо, що Петро Кралюк вибудовує оповідь «історичної» частини свого роману саме у формі п'єси. Персонажами «Справжнього Мазепи» стають видатні культурні діячі XIX ст. У сучасному світі продовжують своє життя герої «Вечорів на хуторі біля Диканьки» Миколи Гоголя (Рудий Панько, Оксана та Вакула, Левко, Галя і Явтух Макогоненко), а у світі роману Едічки (минуле) – Олександр Пушкін, Микола Гоголь, Тарас Шевченко, Богдан Залеський, персонажі «Тараса Бульби» та інших творів. У такий спосіб роман Петра Кралюка є кросовером змішаного типу (поєднання реальних історичних особистостей та видуманих героїв).

В інтерв'ю газеті «День» (2009) автор «Справжнього Мазепи» зізнається, що перша редакція його роману («Римейк») ґрунтувалася на творчості Миколи Гоголя (1809–1852). За задумом письменника, його «Римейк» був кардинальним переглядом повісті «Тарас Бульба» (1835). Як бачимо, назва роману цілком віддзеркалювала його

сутність. Майстер слова зауважує, що написаний ним твір – «це суцільна провокація» [107].

Звернення Петра Кралюка до творчості Миколи Гоголя можна вмотивувати тим, що сфера зацікавлень письменника ХХ ст. періодично стикається з літературною спадщиною представника «української школи». Принагідно підкреслимо, що за таких умов цілком логічною виглядає поява науково-популярної книги Петра Кралюка «Таємний агент Микола Гоголь» (2021), у якій обґрунтовується актуальність повісті «Тарас Бульба» в наш час. Автор переконує, що ця повість – це «справді глибокий твір, який розкриває як ментальність українців, так і їхні взаємини з сусідами – поляками та євреями. Також цей твір є тонкою насмішкою над російськими ідеологічними стереотипами» [69, с. 16]. Ураховуючи вагомість національних типів у «Тарасі Бульбі», зрозумілим видається прагнення Петра Кралюка якось обіграти у своєму романі цю повість Миколи Гоголя.

Друга редакція роману «Римейк» мала вже назву «Справжній Мазепа». Можливо, у такий спосіб автор хотів показати, що акцент змістився. Твір літератора став не стільки переосмисленням «Тараса Бульби», скільки текстом недописаного історичного роману «Гетьман» Миколи Гоголя про лідера запорозьких козаків Якова Острянина (?–1641). Прикметно, що в самому романі Петра Кралюка Леонід називає рукопис Едічки саме як «Гетьман» (*«Гоголь хотів написати роман під такою назвою. Можливо, про Мазепу...»*) [68, с. 188], – міркує розповідач). У тексті божевільного графомана замість Остряниці героєм стає український військовий і політичний діяч Іван Мазепа (1639–1709). Припустімо, що саме у хворій уяві Едічки розкривається «справжність» цього гетьмана. Такі спостереження вмотивовують назву роману. У самому творі письменника звернення до цих постатей пояснюється підготовкою до двох ювілеїв – Миколи Гоголя та українсько-шведського союзу (подія, що одразу викликає асоціації з Іваном Мазепою).

Відомо, що Микола Гоголь із 1830 року починає працювати над романом «Гетьман», але так остаточно його й не завершує. У своєму творі цей майстер слова звернувся до подій середини XVII ст. Головним героєм у його тексті мав бути Яків Острянин, козацький гетьман, про якого представник «української школи» дізнався з

«Історії русів». Працюючи над текстом «Гетьмана», літератор поступово переходить від задуманого історико-міфологічного до історичного відтворення минулого. Найімовірніше, в Миколи Гоголя виникла думка художньо дослідити процес відокремлення індивідуальності від народу, тобто звернути увагу на той історичний момент, коли виникає новий тип особистості – так звана приватна особа. Герой пізніше написаного фрагменту в романі «Гетьман» Остряниця ухвалює рішення відмовитись від участі у народно-визвольній боротьбі, тому що головним для нього стає інтимне почуття. Зауважимо, що текст, над яким працював Микола Гоголь, уже за своєю хронологією не має відношення до Івана Мазепи. Але прикметно, що досвід роботи представника «української школи» над цим романом вплинув на написання ним таких повістей, як «Страшна помста» (1831) та «Тарас Бульба». Із погляду жанрової природи «Гетьман» вищезгаданого літератора, як і значна частина його творів, містить фантастичне, історичне, романічне (епопейне, що майстер слова сприймав як поетичне). Микола Гоголь звернувся в «Тарасі Бульбі», як і в незавершеному романі про Острянина, до історично зумовленого процесу виокремлення особистості від оточення, появи так званої приватної особи у зв'язку зі зростанням у неї відчуття індивідуальної цінності.

Важливо навести міркування Ярослава Поліщука стосовно інтертекстуальності в «Справжньому Мазепі» Петра Кралюка. У своїй книзі «Ревізії пам'яті : літературна критика» (2011) цей літературознавець досить стримано сприйняв появу «Справжнього Мазепи» в українському культурному просторі. З-поміж плюсів дослідник вказує на той факт, що автор вищевказаного твору «імовірно, заскочить читача багатством літературних ремінісценцій та алюзій, до яких його роман апелює. Тут і сюжетні схеми Гоголевих творів – передусім “Ночі перед Різдвом” і “Тараса Бульби” з наскрізною історією про батька-козака та двох синів-антиподів. Можна б іще завважити в тлі тіні “Мертвих душ” та “Ревізора”, але вони менш помітні. Тут-таки й пафос Шевченкових оцінок, запозичених з “Кобзаря” – козаків, москалів чи німців. І дух народної думи, яку майстерно стилізує автор, і пародія Байронової поеми “Мазепа”, що виопуклює стереотип гетьмана-коханця» [102, с. 78]. Як бачимо, роман Петра Кралюка дійсно має зв'язок з іншими літературними текстами.

«Справжній Мазепа» виступає своєрідною ареною, на якій відомі художні герої змагаються за читацьку увагу. У цьому творі в епіграфі винесено слова з публіцистичного збірника «Вибрані місця із листування з друзями» (1847) Миколи Гоголя («*Небезпечно жартувати письменникові зі словом*» [26, с. 21]). У цій настанові представника «української школи» йдеться про відповідальність будь-якого автора перед висловленим та написаним ним, про сакральне значення слова. У тексті роману Петра Кралюка великим шанувальником творчості Миколи Гоголя виступає душевнохворий графоман Едічка. Наслідуючи свого літературного вчителя, божевільний починає створювати тексти сумнівної художньої цінності. У такий спосіб Едічка порушує вищезгаданий заклик Миколи Гоголя про необхідність обачного користування словом. Також, залучаючи слова літератора XIX ст. до епіграфа, Петро Кралюк розкриває власний задум. Адже автор у «Справжньому Мазепі» свідомо легко поводить із словом, перетворюючи свій роман на цілковито смішний, наповнений повсякчасним абсурдом та карнавалом.

Цікавим письменницьким рішенням Петра Кралюка стало вмонтування у твір про Мазепу текстів хворого Едічки. Перший рукопис цього божевільного, який потрапляє до рук розповідача Леоніда, має назву «Memento mori» (у перекладі означає «пам'ятай про смерть»). У писанні йдеться про несподівану зустріч у літературному салоні «Святилище Пріапа» таких історичних діячів, як імператор Олександр I (1777–1825), письменники Олександр Пушкін (1799–1837), Микола Гоголь, Нестор Кукольник (1809–1868), Тарас Шевченко (1814–1861), літературний критик Віссаріон Бєлінський (1811–1848) і художник Василь Штернберг (1818–1845). Звичні уявлення про цих особистостей, за задумом Едічки, руйнуються. Олександр I імітує власну смерть, згодом організовуючи повстання декабристів (1825). Аналогічно Олександр Пушкін робить фікцію зі своєї останньої дуелі з Жоржем Шарлем Дантесом (1812–1895). Микола Гоголь бідкається над власною роздвоєністю, не знаючи представником якої культури – української чи імперської – він має бути. Показово, що поетапно, залежно від своїх співрозмовників, цей літератор використовує їхню мову. Над питаннями імперської культури розмірковують Віссаріон Бєлінський і Нестор Кукольник, хоча останній родом із Закарпаття, а також «товариш М. Гоголя

по Ніжінській гімназії вищих наук кн. Безбородька, син першого директора гімназії» [115, с. 322]. Тарас Шевченко постає на сторінках рукопису твору Едічки як лондонський денді, а Василь Штернберг зображується німцем. У такий спосіб саме завдяки хворобливій уяві пацієнта вищевказані історичні постаті, які ніколи в реальному житті не збирались і таким чином не поводитись, стають співбесідниками. Петро Кралюк через бачення Едічки пропонує альтернативний погляд на відомі події та їхніх учасників.

Ключовий твір божевільного графомана Едічки має промовисту назву «Гетьман: остання любов». Як бачимо, така номінація суголосна з історичним романом «Гетьман» Миколи Гоголя. Рукопис Едічки складається з 6 глав («Київ. Остап і Андрій», «Дубно. Гетьман і графиня», «Батурин. Остап Бульба», «Париж. Гоголь і Залеський», «Стокгольм. Карабін Каульбарса», «Дубно. Андрій»). Підкреслимо, що це той самий архітектонічний принцип, що й у «Шестидневі» Петра Кралюка. Привертає увагу паратекстуальне наповнення цих частин. По-перше, усі розділи мають вказівку на певне місце дії (топос), а, по-друге, вони містять означення дійових осіб або предметів. Головними героями цього рукопису Едічки виступають Іван Мазепа, Тарас Бульба, два його сини – Остап і Андрій. Реальна історична постать поєднується з вигаданими літературними образами з повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя. В уяві Едічки знову відбувається стирання будь-яких узвичаєних поглядів. Іван Мазепа постає сентиментальним та одержимим романтичним почуттям, хоча й має вже поважний вік. Його джурою призначений Андрій Бульба, який, виконуючи накази свого гетьмана, отримує від цього власну вигоду. Натомість Тарас Бульба починає прислужувати царю Петру I (1672–1725). Цей знаменитий козак навчає і свого сина Остапа служити імперському можновладцю. Зрештою, Андрій випадково вбиває свого батька Тараса і, звільнивши із в'язниці свого сина Василька, починає жити з колишньою коханою Мазепи – Мотрею Кочубей (1688–1736). Микола Гоголь, персонаж цієї частини рукопису, перебуваючи у вкрай важкому психічному стані, вирішує спалити свою повість «Тарас Бульба». Як бачимо, у творі Едічки знову відбувається нагромадження алогізмів. Унаслідок цього руйнується читацьке звичне сприйняття.

Розглянемо шляхи стилізації в «Справжньому Мазепі» Петра Кралюка. У романі хворого Едічки є декілька суб'єктів оповіді, і кожний із них «продовжує» повість Миколи Гоголя «Тарас Бульба» тією мовою, у тому жанрі, які найбільш близькі їм. Першою постає інтерпретація минулих подій старожилом Миколою Іскрою. До розуміння її поетики наближає така характерна деталь: цей похилого віку чоловік бере бандуру і починає співати. Текст, що «належить» йому, за своїми жанровими ознаками є думою. Це в тексті твору Петра Кралюка підтверджує й Олександр Пушкін. Версія Миколи Іскри відповідає цьому жанру як структурою, так і своїми художніми особливостями. Принагідно пригадаємо, що думи – це «епічний жанр українського фольклору, генетично пов'язаний із голосіннями, історичними піснями та баладами, переважно про діяльність українського козацтва XVI–XVIII ст. Від інших ліро-епічних жанрів різниться особливим речитативним способом виконання <...> під акомпанемент кобзи, бандури чи ліри, а також формою і реалістичним світосприйманням без зловживання тропами чи фантастичними елементами, що властиве билинам» [76, с. 307]. У думках достатньо великий обсяг і словесний елемент переважає музичний. У виконуваному Миколою Іскрою творі про Тараса Бульбу та його синів декілька разів трапляється вигук «ой»: «Ой, було у того, / Батька Тараса два сини молодії» [68, с. 179], «Ой, пили-козаки, гуляли, / Злото-срібло пропивали» [68, с. 179]. Підкреслимо, що такий вигук, як «ой», є характерним саме для дум. У структурі твору Іскри виокремлюються ті ж самі за своїми функціями частини, як і в традиційній думі: заспів, основна розповідь, закінчення.

Бандурист на початку розповідає про родину Тараса Бульби, що й є заспівом. А основну розповідь присвячено драматичній історії стосунків батька зі своїми синами Остапом та Андрієм після того, як вони поїхали на Запорізьку Січ. Згодом Тарас Бульба просить двох своїх молодих козаків припинити «гуляння» на Запоріжжі та прибути до Батурина, де знаходився гетьман. Далі в думі Іскри слідує мотив запитань-випробувань цього ватажка до Тарасових синів, що традиційно трапляється у творах іншого жанру – казках. Остап за свою відповідь отримує булаву полковника та призначається керівником Прилуцького полку. Андрій, який здогадався про таємні

думки гетьмана і розповів тому про них, здобув сердюцьку булаву. Також молодший син Бульби став особистим охоронцем козацького керівника Війська Запорозького. Пізніше Андрій разом із гетьманом об'єднуються з поляками, щоб воювати проти царя. Завершується дума Іскри епізодом загибелі молодшого сина Бульби, якого вбиває за наказом володаря його батько Тарас. Починається штурм Дубенського замку і цар перемагає. Серед традиційних для жанру думи поетичних засобів у тексті про Бульбу та його синів найчастіше трапляються тавтологічні вислови і повтори (наприклад, рядки *«гуляти, / Щастя-долю собі здобувати»* [68, с. 179] майже точно повторюються далі: *«Досить вам на Запорогах гуляти, / Щастя-долю тут шукати»* [68, с. 180]).

Другий варіант долі Тараса Бульби та його синів викладено в листі Тараса Шевченка до Василя Штернберга («Лист Тараса Ш. до Василя (Вілли) Ш. від 27 листопада 1842 р. (трохи підредагований)»). Кобзар розказує своєму другу про те, що якимось до нього прийшов старий чоловік і замовив портрет, не пошкодувавши грошей. У такий спосіб виникає алюзія на іншу повість Миколи Гоголя – «Портрет» (1833–1834). У ній ідеться про те, як молодий маляр Чартков купив полотно із зображенням одного старця, і це фатальним чином позначилося на його подальшому житті: живописець став відомим та заможним, але натомість він назавжди втратив свій художній дар. Гоголівська повість має фантастичний характер. Звідси й елементи вигадки в розповіді Шевченка в романі Петра Кралюка. Міфопоетичне коріння має пояснення мети замовлення старим чоловіком портрета в Кобзаря: оскільки в змальованому залишається відбиток душі, бути написаним – це теж саме, що отримати безсмертя [68, с. 190]. Тобто ідеальне (ім'я, назва дії або стану, зображення) тотожне реальному (той, кого називають, що промовляють або змальовують), як це показово для людини міфотворчого типу світосприйняття.

Характерно, що старець, який прийшов до Шевченка та попросив його написати свій портрет, розповідає поету сімейну легенду. Виявляється, що натурщик є внуком Тараса Бульби і сином Остапа. Розказана старим чоловіком родинна історія близька до вояцької повісті. Зауважимо, що особливість останньої полягає в тому, що це «жанр середньовічної літератури XI–XVIII ст., у творах якого йдеться про героїчні

подвиги, батальні сцени, епізоди військового побуту, основою яких стали реальні події та історичні фабули» [76, с. 202]. Старий розповідач говорить, що після Полтавської битви 1709 р. її переможець – цар Петро I (1672–1725) наказує Остапу вбити короля Швеції Карла XII (1682–1718). У розпачі від такого складного завдання старший син Бульби укладає договір із нечистим. Чорт розказує Остапу про чарівний штуцер та дає йому для цього три кулі, кожна з яких могла вбити шведського можновладця. Невдовзі підданий царя і батько розповідача починає стежити за Карлом XII. Після двох невдалих спроб старшому синові Бульби вдається застрелити шведського короля, якого до того неможливо було навіть поранити. Старець, розказуючи, називає багато місць, де Остап був на своєму шляху до виконання наказу царя (Бессарабія, Стамбул, фортеці Штральзунд і Фрідріхсгалле). Ключове значення в цій версії подій «Тараса Бульби» має повідомлення про дивовижний карабін із написом «Adreas de Hudowysz», адже саме ним син Бульби вбив Карла XII. У такий спосіб старий чоловік-розповідач, який є сином Остапа (його образ у повісті Миколи Гоголя виразно героїчний), вибудовує свою сімейну історію в жанрі вояцької повісті. Слід наголосити, що фантастичний елемент у розказаному – допомога «нечистого» в перемозі над ворогом – не суперечить використанню саме цього жанру. Але алюзія на «Портрет» Миколи Гоголя дозволяє говорити про ознаки ще одного жанру в розповіді старця – містичної повісті.

Остання версія подій в історії родини Бульби належить Андрієві. Його розділ у романі Едічки називається «Дубно. Андрій». У гоголівській повісті образ молодшого сина Бульби поєднує героїчні (безстрашний воїн, настільки сповнений жаги до перемоги, що забуває про все під час битви) та романічні (тяжіє до індивідуальної долі на відміну від інших козаків, зацікавлення яких повністю розчинені в загальнонаціональному) риси, а в рукописі Едічки останній розділ також містить ознаки авантюрного і романічного наративів. Через деякий час Андрій стає монахом та вирішує розповісти про пережите у вигляді сповіді, щоб позбутися душевних мук. Виявляється, що колись цей козак пішов на службу до гетьмана Мазепи. А після смерті свого пана на чужині (в місті Бендери) в 1709 р. син Бульби йде до монастиря.

Прикметно, що якраз у храмі Андрій розпочав *«повідь покайнную писати»* [68, с. 198]. Але новий монах перебуває в обителі недовго.

Зав'язкою останньої глави рукопису Едічки (*«Дубно. Андрій»*) слугує епізод, коли молодший син Бульби випадково в церкві зустрічає черницю Мотрю Кочубей, дівчину, в яку був закоханий Мазепа та з якою колишній козак сам мав стосунки. Це трапляється в Києві, куди Андрій повертається, отримавши дозвіл ігумена для спокутування гріхів. Андрій так мотивує своє рішення покинути монастир Святого Георгія: *«Захотілося в краї рідні піти, в Україну-неньку»* [68, с. 199]. У такий спосіб характерна риса образу молодшого сина Бульби у творі Едічки (на відміну від гоголівського героя, для якого вітчизна – це кохана [24, с. 77]) – його любов до рідної країни. Під час розмови Андрія з Мотрею виявляється, що насправді він, а не Мазепа, є батьком хлопчика Василька, якого за наказом царя забрали в матері та тримали під вартою в замку в Дубні.

Звідси Едічка відступає від свідочств істориків про долю Мотрі Кочубей (наприкінці життя вона дійсно могла стати монахинею). Після пуанта (зізнання коханої Андрії про сина) завершується *«покаянна»* частина історії молодшого сина Бульби і починається авантюрна. Колишній козак забирає в корчмаря Янкеля свій карабін (цей епізод є алюзією на повість *«Сорочинський ярмарок»* (1831) Миколи Гоголя, персонажі якої налякані легендою про чорта, який колись залишив шинкарю в заставу свою червону свитку, а потім повернувся за нею). Далі Андрій дізнається про те, що його сина Василя охороняють у фортеці Тарас Бульба та старший брат Остап. Прикметно, що обидва вартові *«безсрібники, а ще люблять царя і отечество»* [68, с. 204]. Після цього в главі Едічки розгортається альтернативна гоголівській історія. Замість синовбивства відбувається батьковбивство (Андрій випадково застрілює свого батька). При цьому божевільний графоман зберігає деталі опису вищезгаданого епізоду, але *«перевертає»* їхній сенс.

Андрієві вдається звільнити сина. Скориставшись одним із потаємних ходів (можливо, саме тим, яким молодший син Бульби в гоголівській повісті йшов до своєї коханої польки в супроводі її служниці татарки), вони покидають замок у Дубні. Мотиви викрадення в'язня та перевдягання (*«За пару грошів купую старе лахміття,*

бандуру. <...> Став сліпця-бандуриста із себе зображати, а Василька буцімто своїм поводитирем зробив» [68, с. 210]) – суто авантюрні, тобто відповідають тій жанровій парадигмі, у якій Едічка створив історію Андрія. Проте фінальна частина тексту послідовника Миколи Гоголя вже іншої жанрової природи: це ідилія. Батько звільненого Василя розповідає про те, що зрештою вони *«знайшли собі тиху місцину, подалі від битих шляхів. Заклали хуторець. Намучилися, правда, але тепер живемо, хліб жуємо. У Василька вже братик з'явився. А там, дасть Бог, і сестричка буде»* [68, с. 210]. Андрій і Мотря назавжди залишають «великий» світ із його війнами, залежністю від влади (або боротьбою за неї), виникненням кордонів усередині родини та оселяються в «маленькому» замкненому домашньому світі. Зауважимо, що не випадково про простір їхнього буття сказано не «хутір», а «хуторець», а епітет, що використано до слова «місцина», – «тиха». Андрій остаточно обирає для себе роль приватної особи.

Варто наголосити, що ще одним пацієнтом психлікарні, який полюбляє писати та виступає ідейним опонентом Едічки, є Професор. Він створює есе з академічною назвою «Концепти батьковбивства і синовбивства як культурно-екзистенційні феномени: цивілізаційні аспекти». За задумом Петра Кралюка, рукопис Професора – це пародія на працю «Тотем і табу» (1913) Зигмунда Фрейда (1856–1939) [107]. В есе суперника Едічки йдеться про боротьбу батьків та синів, різні прояви якої наявні в культурах Заходу і Сходу. На думку Професора, батьковбивство є характерним для першого, а синовбивство – відповідно для другого. Українська культура перебуває посередині між цими двома проявами.

Три частини роману Едічки, про які йшлося, як і есе Професора, дозволяють зробити висновок, що на рівні текстів різної жанрової природи (з одного боку, насамперед незавершений роман «Гетьман» та повість «Тарас Бульба» Миколи Гоголя, а, з іншого, «Справжній Мазепа» Петра Кралюка) діалог відбувся.

2.2.3. Алюзії, ремінісценції, цитати в романах Петра Кралюка

Інтертекстуальність як один із проявів діалогічності в історичній романістиці Петра Кралюка виражається у вигляді алюзій, ремінісценцій та цитат. Першим

інтертекстуальним засобом в історичній прозі письменника ХХІ ст., який буде розглянутий, є **алюзія**. Особливість останньої полягає в тому, що вона потребує читачького розшифрування. Принагідно пригадаємо, що алюзія – це «художньо-стилістичний інтертекстуальний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на ерудицію реципієнта, який повинен зрозуміти закодований зміст» [76, с. 57]. У такий спосіб саме алюзія відкриває підтекстовий рівень певного твору. Особливу роль вона може відігравати в історичній прозі, поєднуючи або зіштовхуючи між собою різні часові пласти. Письменник імпліцитно за допомогою алюзії має можливість проводити своєрідне компаративне художнє історичне дослідження.

Роман «Шестиднев» містить переважно біблійні алюзії. Жанна Колоїз вважає, що це ті, у яких відбувається «перенесення біблійної події, персонажа, явища, властивості тощо в новостворений текст, у якому алюзивний репрезентант виступає знаком ситуативної моделі, що з нею асоціативно співвідноситься спродукований мовленнєвий витвір» [55, с. 3]. Тобто такий різновид алюзій, як біблійний, обов'язково в той чи той спосіб пов'язаний зі Святим Письмом. У «Шестидневі» це такі відсилання, як Трійця – єдиний Бог, який існує в трьох іпостасях – Отець, Син і Святий Дух; створення світу Господом за шість днів; вигнання Адама та Єви з раю; Содом і Гоморра – міста, які були знищені Всевишнім через їхню хтивість; нагірна проповідь засновника християнства Ісуса Христа (припис «Підставити іншу щоку»); таємнича книга із сімома печатками, згадана в Одкровенні Св. Іоана Богослова; архангел Михаїл – захисник віри і борець із силами зла. За частотністю другими (після біблійних) у романі Петра Кралюка є міфологічні алюзії: Лета – ріка забуття; Єлена, через яку почалася Троянська війна, та Перун – бог блискавки й грому. За походженням ці вищезгадані міфологічні згадки – давньогрецькі (Лета, Єлена) та слов'янські (Перун). Ще рідшими в тексті «Шестиднева» є літературні (міф про печеру з діалогу «Держава» (360–370-х до н. е.) Платона; Галицько-Волинський літопис (XIII ст.)) та особова (Боецій (бл. 480–524) – римський філософ, теолог, поет, автор праці «Втіха філософією» (523)) алюзії. Значна кількість відсилань автора

роману до Біблії вказує на християнські світогляд та мислення Василя-Костянтина і його підданого – маляра. Водночас ці герої розуміються на міфології, літературі та філософії.

Насиченість вищезазначеного роману Петра Кралюка біблійними алюзіями пояснюється також тим, що сам твір за формою є шестодневом. Тобто його зв'язок із християнством – беззаперечний, що виражається у вигляді відповідних натяків. Шестодневи розповідають про створення світу Богом за шість днів, що стає свідченням його величі. Аналогічно написання портрета Василя-Костянтина художником Іваном у «Шестидневі» вказує на монументальність політичної діяльності цього українського князя XVI ст. Тверді релігійні переконання Острозького, зокрема його рішуча позиція щодо захисту православ'я під час Берестейської унії, також вмотивовують велику кількість теологічних відсилань у тексті самого твору Петра Кралюка.

Натомість у «Сильних та одиноких» більшою мірою виражені літературні алюзії: поема «Іліада» (IX–VIII ст. до н. е.) Гомера; діалог «Держава» Платона; народний епос «Дума про Марусю Богуславку»; поеми «Катерина» (1838–1839), «Гайдамаки», «Сон» (1844) і вірш «До Основ'яненка» (1839) Тараса Шевченка; вірш «Чари ночі» (1904) Олександра Олеся (1878–1944); гімн українських націоналістів «Зродились ми великої години» (1932) на слова письменника Олеся Бабія (1897–1975). Далі за частотністю в цьому творі йдуть біблійні (Авраам, якому Бог наказав принести сина Ісаака в жертву; спокуси Христа дияволом у пустелі; нагірна проповідь Ісуса (приписи «Підставити іншу щоку», «Не судіть, щоб і вас не судили»); пагорб Голгофа, на якому Його розіп'яли; слова Христа на хресті; молитва «Вірую», або «Символ віри»); давньогрецькі міфологічні (Феміда – богиня правосуддя; Морфей – бог сновидінь; Сізіф – цар, який через покарання богів мусив виконувати марну працю) та особові (Герострат – грек, який із метою власної слави в 356 р. до н. е. спалив храм Артеміді; цар Пірр, перемога якого була рівносильна поразці; релігійний філософ Микола Бердяєв (1874–1948)) алюзії. Велика кількість літературних натяків у романі свідчить про їхню суголосність із думками Бандери, а також його письменницькі здібності (відомо, що він автор багатьох статей). Ключову

роль у «Сильних та одиноких» відіграють саме біблійні відсилання, адже завдяки їм Степан уподібнюється до релігійної постаті. Недарма останнім словом лідера ОУН перед смертю було *«Господи!..»* [67, с. 173]. Воно спрямовує читача до одних з останніх слів Ісуса Христа на хресті: *«Господи, чому покинув мене!»* [67, с. 173]. Цей факт дозволяє говорити про Бандеру як про українського месію ХХ ст., який помер заради національної незалежності.

У «Данилі Острозькому», на відміну від інших романів Петра Кралюка, міститься порівняно невелика кількість алюзій. Насамперед це біблійні (Трійця; Соломон – ізраїльський цар; Ісус Христос). Другою групою за частотністю в цьому творі є літературні алюзії (Боян – легендарний поет зі «Слова про похід Ігорів» (1187); співець Митуса з Галицько-Волинського літопису, який виступав проти Данила Острозького). Біблійні натяки вказують як на релігійність замовника генеалогічного дослідження Василя-Костянтина, його розглянутого предка Данила Острозького, так і на виконавця цього завдання Василя Суразького. Останній подібно до Бояна та Митуси має оспівати героїчне минуле, надати йому відповідної художньої форми і насамкінець зберегти для нащадків. Із цією метою до тексту роману вводяться літературні відсилання. Легендарні співці минулого у своїй творчості закарбовують старовину, тому новий літописець є їхнім продовжувачем.

«Справжній Мазепа» Петра Кралюка характеризується тим, що наявні в ньому алюзії передусім літературні. Показовими є іменами персонажів цього роману, які натякають на твори Миколи Гоголя (Левко та Явтух Макогоненко з повісті «Майська ніч, або Утоплена» (1831); Вакула та Оксана з повісті «Ніч перед Різдвом»; Іван Іванович та Іван Никифорович із твору «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» (1834); Опанас Іванович та Пульхерія Іванівна з повісті «Старосвітські поміщики» (1835)). Так само в «Справжньому Мазепі» закодований псевдонім вищезазначеного представника «української школи» – Рудий Панько (головного лікаря психлікарні звати Пантелеймон Рудик). Один із пацієнтів Професор, написавши есе, згодом намагається його спалити. Це відсилає як до виразу з роману «Майстер і Маргарита» (1967) Михайла Булгакова про те, що *«рукописи не*

горять» [68, с. 90], так і до літературної легенди про спалення Миколою Гоголем другого тому «Мертвих душ».

У вищевказаному романі Петра Кралюка наявні ще алюзії на рівні образів: Солоха та Пацюк (повість «Ніч перед Різдом» Миколи Гоголя); Тарас Бульба, Остап та Андрій (повість «Тарас Бульба» Миколи Гоголя); Хома Брут, Халява та Вій (повість «Вій» (1835) Миколи Гоголя); Халявський (роман «Пан Халявський» (1840) Григорія Квітки-Основ'яненка (1778–1843)), імен та псевдонімів літературних митців – дід Панько (псевдонім Миколи Гоголя); Едічка (Едуард Лимонов (1943–2020)), опису – «Книга Екклесіастова» (IV або III ст. до н. е.); поема «Мазепа» (1819) Джорджа Ноеля Гордона Байрона; повісті «Майська ніч, або Утоплена», «Запропаща грамота (Бувальщина, розказана дячком ***ської церкви)» (1831) і «Портрет» (1835, 1842) Миколи Гоголя; п'єса «Сватання на Гончарівці» (1836) Григорія Квітки-Основ'яненка; вірші «До Основ'яненка», «П. С.» (1848) і поема-послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» (1845) Тараса Шевченка; вірш «За шмат гнилої ковбаси...» (1921) Олега Ольжича. У такий спосіб «Справжній Мазепа» постає місцем перетину відомих творів, персонажів та письменників. Завдяки літературним алюзіям реалії XIX ст. виринають у XXI, не втрачаючи своєї актуальності.

Натяки в «Справжньому Мазепі» постають переважно завдяки думкам розповідача Леоніда, а також рукописам Едічки та Професора. Поєднання їхніх здорових і хворих психічних станів створює в романі химерну єдність. Водночас упевнений у своїй геніальності Едічка (у якому прочитується Лимонов) вважає себе послідовником Миколи Гоголя, не здогадуючись навіть про власний діагноз. Свідоме зіткнення автором «Справжнього Мазепи» сумнівної писанини божевільного та творчості Миколи Васильовича також мотивує залучення до тексту свого роману великої кількості літературних алюзій.

Другим інтертекстуальним засобом в історичній романістиці Петра Кралюка постає **ремінісценція**. Вона виконує сугестивну роль, а тому здатна викликати в читачів асоціації, поглиблюючи контекст певного твору. Нагадаємо, що «ремінісценція – різновид інтертекстуальності, відгомін літературного твору,

відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання до іншого тексту, його мнемонічний слід, завдяки якому автор нагадує читачеві про попередні неназвані літературні факти та їх текстові компоненти, викликає складні асоціації» [77, с. 314]. Ремінісценції в історичній прозі Петра Кралюка розкривають ще й додаткові літературні та біблійні артефакти.

За композиційним принципом «Шестиднев» нагадує історичний роман «Залишок дня» (1989) Кадзуо Ішігуро [49], оскільки дія в обох творах відбувається протягом шести днів. Цей часовий проміжок безпосередньо відображено і в назвах розділів творів. У «Залишку дня» їх сім: «День перший. Вечір. Солсбері», «День другий. Ранок. Солсбері», «День другий. Пообіддя. Ставок Мортімера, Дорсет», «День третій. Ранок. Тонтон, Сомерсет», «День третій. Вечір. Моском, поблизу Тавістока, графство Девон», «День четвертий. Пообіддя. Літл-Комптон, Корнволл», «День шостий. Вечір. Веймут». Зауважимо, що в цьому романі не названий і не прописаний п'ятий день, але він включений у контекст твору. У той день головний герой дворецький Стівенс вирушає до Веймута і його думки тоді залишаються поза текстом. У романі «Шестиднев» наявні шість розділів, назви яких також містять вказівки на топоси («Барва зелена. Турів», «Барва сивини. Київ», «Барва чорна. Варшава», «Барва жовта. Дермань», «Барва червона. Дубно», «Барва золота. Острог»).

У плані продовження традиції зображення одухотвореного портрета можемо провести паралелі вищезазначеного твору Петра Кралюка з романом «Портрет Доріана Грея» (1890) Оскара Вайлда [19]. У прозовому творі представника англійської літератури йдеться про юнака Доріана Грея, портрет якого був створений художником Безілом Голвордом. Скоївши свій перший злочин (доведення закоханої в нього дівчини до самогубства), Доріан звертає увагу на те, що на його готовому полотні «обличчя здалось йому трохи зміненим. Іншим став вираз, щось жорстоке з'явилося в обрисах рота» [19, с. 122]. Натомість у «Шестидневі» портрет Василя-Костянтина зазнає змін уже під час процесу його створення. Слухаючи про історію сімейної ворожнечі Острозького, у маляра Івана *«рука тягнеться до чорної*

барви, змішуючи її із зеленою» [70, с. 17]. Також варто зауважити, що одухотворений портрет у цих двох романах різниться характером своїх перетворень (вигляд обличчя в Оскара Вайлда і тло в Петра Кралюка).

У «Сильних та одиноких» присутня ремінісценція, яка проявляється на рівні колізій. Цей твір Петра Кралюка завдяки розділу з допитами слідчого має зв'язок із романом «Сад Гетсиманський» (1950) Івана Багряного [6]. Гвинтик каральної системи Валігурський у «Сильних та одиноких» намагається розколоти Бандеру, тому вдається до переконувальних, провокацій та погроз. Степан не лише витримує, але й знаходить сили давати слідчому гідну відсіч. Таку ж витримку демонструє й Андрій Чумак, головний герой твору «Сад Гетсиманський». Цей борець також проходить крізь опитування слідчих, які застосовують щодо нього різні методи впливу. Характерно, що в романі Петра Кралюка бездушного агента КДБ, який готував вбивцю Бандери, звали Сергій. А в прозі Івана Багряного слідчий-садист найменувався Сергєєв. Ці дві службові особи з двох романів сліпо виконують накази та не зупиняються ні перед чим.

Ремінісценція в «Данилі Острозькому» має виразне біблійне прочитання. Данило, будучи хворим, зізнається своєму літописцю Симеону про те, що в дитинстві він випадково підслухав розмову боярина Дмитра Дедька з татариним. Ці двоє радилися між собою стосовно того, як отруїти князів. Після цього хлопчиків Данилу сниться страшний сон про двох верхівців: *«Це – боярин Дмитро і татарин. Відстань між нами все коротша й коротша. Хочеться добігти до Луги. Там я сховаюсь. Але не встигаю. Вершники хапають мене за руки, відривають від землі. Я ніби лечу. Ось уже й плесо Луги – спокійне, тихе. Та враз спалахує воно вогнем. Вершники ж сміються і кидають мене у цю геєну огненну»* [62, с. 55]. Ці два верхівці з роману Петра Кралюка деякою мірою нагадують чотирьох вершників з Одкровення Св. Іоана Богослова. Хлопчик уві сні бачить апокаліптичну картину, у якій він приречений на вічні муки. Така його онірична візія є наслідком страху через те, що боярин та татарин можуть його викрити.

У тексті «Справжнього Мазепа» ремінісценція пов'язана з образом матері одного з пацієнтів – Марії. Ця трагічна та сильна жінка сама виховує свого сина

Андрія, ледве знаходячи кошти для існування. Розповідач при першій зустрічі з нею одразу помічає, що *«з-під її хустки вибивається пасмо сивого волосся. А ще – у неї великі темні очі. Наче у Діви Марії на старовинній іконі...»* [68, с. 3]. Такий психологічний портрет поглиблюється завдяки словам самої знедоленої. Леонід пропонує їй допомогу, на що вона з боєм відповідає, що *«у кожного свій хрест...»* [68, с. 11]. Трагічна доля цієї жінки з промовистим ім'ям Марія суголосна з однойменними героїнями таких творів, як поема «Марія» (1859) Тараса Шевченка [155], романами «Марія» (1934) Уласа Самчука [116] та «Марія з полином у кінці століття» (1988) Володимира Яворівського [164]. Зауважимо, що, окрім зв'язку з іншими літературними творами, образ Марії зі «Справжнього Мазепи» має чітке біблійне значення.

Ще одним інтертекстуальним засобом в історичній романістиці Петра Кралюка виступає **цитата**. Пригадаємо, що остання – це «дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело, близький до ремінісценції та алюзії. Входить до понять інтертекстуальної взаємодії» [77, с. 571]. Велика кількість цитат різного характеру вплітається в історичні тексти Петра Кралюка, дозволяючи передати відповідні думки та переживання героїв, занурити читача в тогочасний контекст, а також надати романам документальності.

У «Шестидневі» процитовано такі літературні твори: «Похвала поезії» українсько-польського поета Павла Русина (бл. 1470–1517; «Зри сія знаменія княжате славного...» (1581) Герасима Смотрицького; поема «Роксоланія» (1584) польського поета Себастьяна-Фабіана Кльоновича (бл. 1545–1602); поема «Про Острозьку війну під П'яткою проти низових» (1600) латиномовного поета Симона Пекаліда (бл. 1567–після 1601); поема невідомого автора «Про вибиття татар перекопських під Вишнівцем року 1512-го»; народна історична пісня «В Цареграді на риночку/Ой п'є Байда мед-горілочку...» [70, с. 32]; «Лямент дому княжат Острозьких» (1602), «Лікарство на оспалий умисл чоловічий» (1607) Дем'яна Наливайка (?–1627); книга «Діоптра албо зерцало і вираженє живота людського на том світі» (1612) письменника

Віталія з Дубна (?–між 1607–1612)), історичні документи та пам'ятки (анонімний Короткий Київський літопис XVI ст.; заповіт Іллі Острозького від 16 серпня 1539 р.; заповіт княжни Гальшки Острозької 1579 р., березня 16; перша передмова до Острозької Біблії (1581) князя Василя-Костянтина Острозького; «Кондиції, подані від Наливайка його милості королеві» (1596); пародійний публіцистичний твір початку XVII ст. «Промова Івана Мелешка, каштеляна смоленського на сеймі у Варшаві в 1589 р.»; Львівський літопис (XVII ст.)), а також полемічні твори («Ключ царства небесного» (1587) Герасима Смотрицького; послання «Короткослівна відповідь Феодула...» (1599–1601), «Чесній і благоговійній стариці Домнікії...» (1605), 3 і 4 розділи з «Книжки» (1600) Івана Вишенського (бл. 1550–після 1620); «Пересторога» (1605–1606) анонімного автора). Як бачимо, для моделювання XVI ст. в романі Петро Кралюк використовує насамперед тогочасні літературні та історичні джерела. Залучення автентичних документів дозволяє надати твору достовірності і «перетворює» його на своєрідне авторське дослідження.

Цитати в «Шестидневі» постають передусім завдяки роздумам та розповідям самого князя. Періодично він цитує прямо з книг, водночас багато історичних документів знаючи напам'ять, незважаючи на свій поважний вік. Це пов'язано з тим, що Василь-Костянтин – людина-століття, яка відбила у своїй свідомості безліч визначних подій, будучи при цьому їхнім свідком. До цього додалась ерудиція Острозького, його здатність до критичного аналізу минулого, узагальнення сучасного та прогнозування майбутнього. Інші цитати у вищеназваному романі Петра Кралюка подані через думки маляра Івана, який також зображений непересічною людиною. Художник значно молодший за головного героя, однак і він пройшов через непрості випробування.

Натомість у «Сильних та одиноких» можна виокремити дві великі групи цитат. Це літературні твори (латиномовна поема «Дніпрові камени» (1618) Івана Домбровського (кін. XVI–поч. XVII ст.); «Селянки руські» (1663) польського поета та історика Варфоломея Зіморовича (1597–1677); трагедія «Фауст» (1808, 1832) Йоганна Вольфганга фон Гете; повість «Тарас Бульба» Миколи Гоголя; поема «Катерина» (1838–1839), вірші «Розрита могила» (1843), «Ой чого ти почорніло...»

(1848), поема-послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним...» (1845) Тараса Шевченка тощо), історичні документи і пам'ятки («Лист до князя Корибута-Вишневецького 1631 року» українського релігійного діяча Ісай Копинського (?–1640); «Напучення польському королеві Сигізмунду Августу» (1543, 1548) українсько-польського історика доби Відродження Станіслава Оріховського (1513–1566); лист Самуїла Лаща (?–1649) до провідника українських національних змагань Богдана Хмельницького (1596–1657) 29 липня 1648 р.; «Літописець або хронічка» (1648–1673) українського шляхтича Йоахима Єрлича (1598–1674); хроніка «Глибокий мул» (1653) єврейського історика-хроніста Натана Ганновера (поч. 1620-х–1683); британське агентство новин «Рейтер» 20 березня 1929 р. та ін.). У своєму романі Петро Кралюк зображує зовсім різні часові відтинки: 1935–1936 рр. – допити слідчим Бандери та початок перебування борця за незалежність України у в'язниці «Святий Хрест»; 1944 р. – знаходження лідера ОУН у концтаборі Заксенгаузен; 1966 р. – повернення вбивці Степана – Сташинського на Батьківщину. З метою охопити ці ключові події автор твору вдається до такої значної кількості процитованих джерел. На факт частотності цитувань у «Сильних та одиноких» звернув увагу у своєму відгуку Олексій Костюченко: «Дещо незвичними для художнього твору є численні посилання, які зустрічаються в тексті. Автор ніби боїться, щоб його не звинуватили в перекручуванні фактів» [59]. Слід наголосити, що наприкінці роману «Сильні та одинокі» Петра Кралюка містяться примітки (182 позиції), у яких сам письменник розкриває походження всіх процитованих уривків. Важливо зазначити ще про своєрідний авторський хід літератора: Бандера, знаходячись під допитами слідчого в 1935–1936 рр., уявно чує заохочувальні батьківські слова. Прикметно, що останні якраз є цитатою зі статті «З невичерпного джерела» самого лідера ОУН, яка була написана тільки в 1957 р.

Зауважимо, що в другому розділі «Сильних та одиноких» («Розмова друга, головна») Бандера та Вишневецький, спілкуючись між собою, вдаються саме до цитат. Ці два герої за їх допомогою звертаються до тих текстів, які суголосні з їхніми життєвими поглядами. Характерно, що князь як представник більш ранньої епохи відповідно цитує старіші літературні твори та історичні пам'ятки, ніж лідер ОУН.

Натомість молодий націоналіст як головний герой «Сильних та одиноких» представлений більшою кількістю згаданих текстів. Заразом включення цитат у текст свого роману дозволяє Петру Кралюкові достовірніше показати минуле, подаючи автентичні документи XX і XVII ст.

Прикметно, що Степан цитує уривки зі свого виступу на Львівському судовому процесі 1936 р., а Ярема – лист до нього церковного діяча Ісайї Копинського. Тобто обидва герої звертаються, зокрема, і до тих історичних документів, до яких мають безпосереднє відношення. Сукупність процитованих ними текстів більш глибоко розкриває їхній характер та думки. Молодий націоналіст значною мірою судить про польського магната завдяки прочитаному роману «Князь Єремія Вишневецький» Івана Нечуя-Левицького. У такий спосіб у самій книзі Петра Кралюка міститься ще своєрідний книжковий мікросвіт, у категоріях якого ці два герої і дискутують між собою.

Своєрідний інтелектуальний та культурний двобій відбувається між лідером ОУН і князем завдяки цитуванню ними численних приказок. Ці два герої роману обирають певне слово, яке містить для них екзистенційний сенс, та добирають відповідні йому приповідки. Молодий націоналіст і магнат розмірковують над такими фундаментальними філософськими поняттями, як правда, любов, зло, ворог, життя і смерть. Наприклад, кажучи про правду, Степан додає такі приказки: «*Трохи січки, трохи трини, трохи правди, трохи кпини*» [67, с. 63], «*Правда у трісках, а неправда в подушках*» [67, с. 63], «*Пани правдою кепкують, але у світі панують*» [67, с. 63], «*Чия горілка на столі, того правда на селі*» [67, с. 63], «*За правду б'ють, ще й плакати не дають*» [67, с. 63], «*Правді давно видзвонили*» [67, с. 63]. Ярема відповідає своєму опонентові такими приповідками: «*А що правда – то не гріх, а що торба – то не міх*» [67, с. 62], «*Така правда, як рак свище*» [67, с. 63], «*Правда старша від нас*» [67, с. 63], «*Троє брехунів не зложать одної правди*» [67, с. 63], «*Бог правду бачить, але не скаже*» [67, с. 63], «*Правда вийде наверх, як олива*» [67, с. 63], «*Правда проста, та суддя може бути кривий*» [67, с. 63]. На перший погляд, таке перекидання приказками може здатися грою, однак у тексті роману воно має важливе значення. Представники зовсім відмінних епох (Бандера і Вишневецький) ідеологічно

змагаються між собою. Використання ними власне українських приказок свідчить про їхню приналежність до однієї національної культури. А приповідки про правду на початку другої частини «Сильних та одиноких» дають можливий напрям прочитання історичної ролі цих героїв. Кожен із них ішов за своїм сумлінням, дотримувався власних переконань та по-своєму служив істині.

У романі «Данило Острозький» наявні такі три групи цитат: із літературних творів (повчання «Про кари Божії» (1068) Преподобного Феодосія (?–1074); Слова Іоана Златоуста зі збірника «Бджола (промови і мудрості од Євангелія і од Апостола, і од святих мужів, і розум зовнішніх філософів)» (XI ст.); «Повчання» (прибл. 1117) князя Володимира Мономаха (1053–1125); «Послання, написане Климом, митрополитом Руським, священику Фомі і розтлумачене Афанасієм-ченцем» (між 1147 і 1154 рр.) ченця Климента Смолятича (?–після 1164); Повчання Серапіона (?–1275); «Весняна щедрівка про князя Романа»; «Правило Кирила, митрополита руського» (XIII ст.); «Аристотелеві врата, або Тайна тайних» (XV ст.); жалобна польськомовна поема «Epicedion, себто вірш жалобний про благородного й вічної пам'яті гідного князя Михайла Вишневецького» (кін. 1584–поч. 1585) Ж. Білицького; поема «Про Острозьку війну під П'яткою проти низових» (1600) Симона Пекаліда), історичних документів та пам'яток («Слово Данила Заточеника, що написав він своєму князю Ярославу Володимиричу» (перша третина XIII ст.); «Історія монголів, яких ми іменуємо татарами» члена католицького чернечого ордену Плано Карпіні (1182–1252); Галицько-Волинський літопис (XIII ст.); міська хроніка «Потрійний Львів» (1665–1672) Варфоломея Зіморовича; Густинський літопис (перша половина XVII ст.)), біблійних і полемічних творів («Книга Екклесіястова» (IV або III ст. до н. е.); Перше послання св. апостола Павла до коринтян; «Ключ царства небесного» (1587) Герасима Смотрицького; «Пересторога» (1605–1606) анонімного автора). Процес реконструкції старовини Василем Суразьким у романі автора вимагав численних джерел. Саме це пояснює залучення Петром Кралюком до тексту «Данила Острозького» уривків із давніх різнорідних творів.

У вищевказаному романі письменника Василь Суразький, досліджуючи родовід Василя-Костянтина Острозького, натрапляє на велику кількість стародавніх

текстів. Значна частина з них існує в дійсності, тому для занурення в процес збирання історичних свідчень Петром Кралюком подаються відповідні цитати. Найбільше в «Данилі Острозькому» цитуються літературні твори, що свідчить про недостатність збережених на сьогодні документів старовини. До того ж жанрова природа історичного твору письменника (роман-реконструкція) також пояснює дослівну передачу художніх текстів.

Роман «Справжній Мазепа» поглиблений завдяки численним цитатам із переважно відомих літературних джерел. Це такі твори, як-от: романс «Їхав козак за Дунай» (XVIII ст.) Семена Климовського (кін. XVII–друга половина XVIII ст.); трагедія «Фауст» (1808, 1832) Йоганна Вольфганга фон Гете, а також творчість Олександра Пушкіна – поеми «Кавказький бранець» (1820–1821) і «Полтава» (1829), строфи про Наполеона й Байрона у вірші «До моря» (1824), роман у віршах «Євгеній Онєгін» (1825–1832, 1833), вірші «Бородінська річниця» (1831), «Гнедичу» (1832) і «Пам'ятник» (1836); Тараса Шевченка – поеми «Гайдамаки» (1841), «Сон» (1844), «Кавказ» (1845) і «Царі» (1848, 1858), вірші «Гоголю» (1844) і «Л.» (1860); Миколи Гоголя – повісті «Майська ніч, або Утоплена» (1831), «Страшна помста» (1831) і «Тарас Бульба» (1835); вислів із роману «Ідіот» (1867–1869) Федора Достоєвського (1821–1881) – «*Краса порятує світ...*» [68, с. 61]. Також у романі Петра Кралюка містяться поодинокі цитати з філософських (діалог Платона «Кратил, або про правильність імен», у якому наявний фразеологізм Геракліта Ефеського (бл. 540 до н. е.–бл. 480 до н. е.) – «*Усе тече, все міняється*» [68, с. 106]) і публіцистичних (вираз зі збірника «Вибрані місця із листування з друзями» (1847) Миколи Гоголя – «*Поводитися зі словом треба чесно. Воно – вищий подарунок Бога людині*» [68, с. 74]) джерел. Як бачимо, найчастотнішими в «Справжньому Мазепі» є поетичні рядки Олександра Пушкіна та Тараса Шевченка. У романі Петра Кралюка вони співіснують, ведуть між собою творчі дискусії, причому обидва спілкуються саме українською мовою. Автор твору не зіштовхує цих вищезгаданих класиків, а робить їх повноправними вільними митцями сторінок рукопису Едічки. Варто зауважити, що в «Справжньому Мазепі» деякі цитати з поетичних творів подаються за допомогою транскрипції. У нестримній уяві Едічки Олександр Пушкін проголошує

такі строфи: «*Пред расцветавшей свободой он встретил гордо свой конец*» [68, с. 47] та «*Смірісь, Кавказ, ідьот Єрмолов*» [68, с. 47]. По-перше, це надає роману Петра Кралюка певного комічного ефекту. А, по-друге, ці уривки ще раз підкреслюють психічний стан графомана.

Висновки до II розділу

Отже, паратекстуальність, сутність якої полягає в діалозі «порогової» частини твору із самим твором, є тим словесним кодом, який передує основному художньому тексту. Це та максимально рецептивно сконцентрована межа, яка слугує для стимулу читачів. Власне паратекстуальність постає щодо основного тексту таким собі мінітекстом, набором його найхарактерніших рис, квінтесенцією авторського задуму. Найпершим, із чим стикатиметься реципієнт, почавши читати книгу, буде паратекст – своєрідний вступ, передмова, поріг. Він готує реципієнта до безпосереднього сприймання художнього світу письменника. Від того, у який спосіб відбуватиметься діалог читача з паратекстом, залежатиме його подальша рецепція всього твору. Тобто майстер слова завдяки вдало підібраним паратекстуальним елементам, які стисло містять художню інтенцію митця, здатний зацікавити більше потенційних читачів. У такий спосіб паратекстуальність є обов'язковим складником тексту, яка обрамлює літературний твір, задаючи програму його читання.

Інтертекстуальність – це здатність текстів сполучатися, корелювати, взаємодіяти між собою. Таке явище можливе завдяки тому, що жодний літературний твір не є абсолютно ізольованим від інших, тобто так чи інакше на нього впливатиме сукупність написаних у минулому творів. У такий спосіб відбувається постійний процес передавання ідей, думок, міркувань від одного літературного тексту до іншого. Інтертекстуальність засвідчує безперервність літературного процесу, коли новий твір деякою мірою стає продовженням попереднього. Там, де один майстер слова ставить крапку, інший починає наступне речення. Інтертекстуальність забезпечує своєрідний діалог між літературними текстами, коли за посередництвом написаних книг автори та читачі спілкуються між собою.

У романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка особливе значення має паратекстуальність, а саме такі її елементи, як заголовок, присвята, епіграф, передмова, назви розділів і післямова. Завдяки їм наголошено на жанровій специфіці твору, розкрито сюжетну інтригу та комплекс проблем, вказано на причину зародження авторського задуму такого тексту, проведено паралелі з живописом. Як бачимо, елементи паратексту працюють на створення відповідної атмосфери XVI ст., готуючи читача до занурення в глибоке минуле. Вони дають реципієнту той необхідний художній набір, щоб увести його в сутність давнини. Згадки про кольори в назвах розділів та підібрані ілюстрації до «Шестиднева» свідчать про зв'язок твору Петра Кралюка з малярством і, як наслідок, діалог на рівні мистецтв.

Натомість роман «Сильні та одинокі» вирізняється своєю метатекстуальністю – елементом паратекстуальності, який указує на наявність у тексті авторських приміток і коментарів. Цей історичний твір письменника містить багато додатків Петра Кралюка, спрямованих на пояснення читачам маловідомих реалій діяльності ОУН та її провідника – Степана Бандери. Численні пояснення, портрети історичних діячів, наукові коментарі, цитування – усе це складає метатекстуальну наповненість «Сильних та одиноких». Їхня частотність – ознака наукового підходу Петра Кралюка до створення свого роману, його прагнення слідувати історичній достовірності. У такий спосіб залучений майстром слова метатекст допомагає читачеві в сприйманні самого твору, розтлумачуючи підтекст та даючи додаткові свідчення про боротьбу українських націоналістів.

Роман «Данило Острозький: образ, гаптований бісером», ключова роль у якому належить стилізації середньовічних наративів, є своєрідним художнім дослідженням Петра Кралюка історичної правди про князя Данила Острозького. Цей історичний роман складається із 67 фрагментів, кожен із яких можна розглядати як окремий завершений твір, що було властиве літературі Середньовіччя. А їхня сукупність складає цілісність, життєпис Данила Васильковича і зображення XIV ст. зокрема. Уривчастість роману письменника постає його авторським задумом, адже творення портрета вищезгаданого можновладця відбувається завдяки багатьом деталям.

Поєднуючись, ці подробиці дозволяють Петру Кралюку реконструювати ще достатньо не відому на сьогодні діяльність Данила.

Значною мірою саме на діалозі з творами Миколи Гоголя побудований роман-кросовер «Справжній Мазепа». Прихильником вищезазначеного представника «української школи» ХІХ ст. вважає себе душевнохворий графоман Едічка, який стилізує свої тексти під автора «Тараса Бульби». Інтертекстуальність цього кросовера Петра Кралюка полягає в тому, що крізь призму бачення божевільного сюжетні лінії, мотиви, герої з творів відомих письменників (насамперед Миколи Гоголя) перемішуються з історичними подіями, фактами, особистостями. Едічка створює свою версію роману «Гетьман», однойменного тому твору, який так і не був завершений представником «української школи». Прикметно, що в рукописі душевнохворого від згаданого роману Миколи Гоголя лишається лише заголовок, а зміст утрачає логічну зв'язність.

Історична романістика Петра Кралюка наповнена багатьма алюзіями, ремінісценціями та цитатами. Це дає змогу автору акцентувати увагу читача на тих літературних текстах, які суголосні героям його творів у плані думок, почуттів, переживань. У такий спосіб одні художні твори слугують для поглиблення, збагачення й пояснення інших. Водночас така своєрідна літературна апеляція є свідченням спрямованості романістики Петра Кралюка на інтелектуального читача, здатного відшукати деякою мірою завуальовані майстром слова передтексти. Унаслідок цього реципієнт має можливість порівнювати історичне минуле, зображене письменником ХХ ст., з тією давниною, яка постала на сторінках інших авторів.

Особлива значущість паратекстуальності, метатекстуальності та інтертекстуальності у творах Петра Кралюка зумовлена постмодерною спрямованістю художнього мислення літератора. Оскільки межі правильного і хибного з другої половини ХХ ст. розмились, то виникає потреба спробувати їх знайти. Саме тому Петро Кралюк удається до діалогу між текстами та їхніми складниками, унаслідок чого виникає поліфонія текстів. А з їхнього спільного звучання складається художній світ історичної романістики автора.

РОЗДІЛ III

ДІАЛОГ ВИСЛОВЛЮВАНЬ ЯК ШЛЯХ ДО УСВІДОМЛЕННЯ ІСТОРІЇ В РОМАНАХ ПЕТРА КРАЛЮКА

3.1. Діалог у романі «Шестиднев» Петра Кралюка крізь призму факту й вимислу

З одного боку, жодна людина не має повної картини події (усебічної, абсолютної істини), тобто в чомусь її розуміння обмежене, а з іншого – це саме її бачення (у чомусь воно об'єктивне, але це об'єктивність, яку проведено крізь призму суб'єктивного сприйняття). І коли індивідуум намагається надати опис чогось, розповісти, згадати – він неминуче вступає в діалог із собою (а чи так насправді, як я вважав?), з іншою людиною (віртуальним або реальним співрозмовником), з традиційною сталою в суспільстві версією (картиною) події. Тому саме неповнота, обмеженість будь-якого погляду та суб'єктивність, власне бачення, власна призма сприйняття викликають діалогічність думок.

Звідси – мета цього підрозділу роботи: дослідити те, як минуле репрезентовано у свідомості персонажів «Шестиднева» Петра Кралюка, з якою метою та в якій формі вони згадують про пережите, як це допомагає зрозуміти їх, а з тим – і авторську концепцію.

Право кожного на власну концепцію минулого висловлює в «Предслів'ї» роману його головний герой Василь-Костянтин Острозький. Василь-Костянтин визнає, що через свій поважний вік багато чого забув. Окрім того, пройшов час, і чимало чого тепер князь розуміє інакше. Острозький також ураховує, що пам'ять завжди фрагментарна та вибіркова. («*То мій світ. І я у нім судія*» [70, с. 3], – зауважує у внутрішньому монолозі можновладець). А якщо так, то цей головний герой має право на домисел, заповнення «білих плям» у картині подій, яку він реконструює, власною версією. Іншою причиною апелювання правителя до домислу під час своїх спогадів є потреба певним чином виправдати власні несправедливі вчинки. Василь Костянтинович має свої життєві переконання, яких намагається дотримуватись. Це стосується також віх пройденого ним життєвого шляху. Саме тому, згадавши під час

розмови з художником Іваном про свою племінницю Гальшку, князь вирішує: *«Оповім тобі про Гальшку. Мусиш знати правду про неї. Мою правду!»* [70, с. 31]. Як бачимо, Острозький усвідомлює, що він керується власним поглядом на минуле, хоч і намагається його проаналізувати. З іншого боку, маляр Іван, якому князь розповідає свою історію, також має свою власну думку щодо подій. Зрозуміло, що за такої умови картина подій минулого, яка формується під час їхнього спілкування, – діалогічна, бо її цілісність складається з поглядів кожного із співрозмовників.

Зауважимо, що на значення діалогічної форми в «Шестидневі» Петра Кралюка вже звертали увагу літературознавці, намагаючись вирішити питання, хто під час бесіди князя та маляра є ключовим її учасником. Роксана Харчук наголошує на тому, що висловлювання Острозького «підхоплює, а іноді й перебиває гострим словом невідомий іконописець, маляр, сторонній спостерігач і безпристрасний суддя» [136]. Дослідниця припускає, що саме Іван висловлює в романі думки автора. «Насправді, – пише літературознавиця, – тим іконописцем, здається, є сам Петро Кралюк, хоча іноді авторський голос долинає й з уст князя, але, підкреслимо, таке трапляється нечасто. В основному (і це головний плюс роману) письменник вдало провадить стилізований монолог Василя-Костянтина, що перетікає у діалог із майстром і в монолог останнього» [136]. Тобто, уважає Роксана Харчук, ті критичні репліки художника, які він адресує своєму натурщику, розкривають власні міркування Петра Кралюка щодо діяльності князя. Автор як історик прагне знайти історичну правду, а звідси виникають його риторичні питання, які він прописує маляру. Зрозуміло, що кожний із персонажів «Шестиднева» дійсно містить у собі частину внутрішнього світу автора. Але за такої умови слід урахувати, що іконописець Іван – це художній образ, у якого є своя біографія (хоча б те, що цей митець брав участь у походах козацького бунтівника Северина Наливайка, що жодним чином не можна пов'язати з біографією автора роману).

Думки про те, що образ маляра в цьому романі призначений для того, щоб піддати сумніву об'єктивність картини минулого в спогадах князя Острозького, дотримується і Сергій Дзюба. Дослідник, зокрема, пише: «Нерідко подумки Іван сперечається з князем, засуджуючи сумнівні діяння можновладця (безперечно,

дошкульні й іронічні “коментарі” маляра – одна з родзинок книги)» [34, с. 131]. У такий спосіб саме завдяки художнику, на думку дослідника, непрості риси характеру Острозького стають для читача очевидними. Василь-Костянтин як владна людина інколи надто дбав про матеріальне, чинив несправедливо або ж намагався виправдати себе. З цього погляду непроговорені слова Івана стають голосом сумління натурщика, того, про що він сам боявся би подумати.

Літературознавиця Галина Насмінчук аргументує зумовленість діалогу в «Шестидневі» включенням цього роману в контекст барокової культури. На думку дослідниці, архітектонічна структура роману Петра Кралюка «наближає його до барокових традицій. <...> Умовно-композиційним засобом діалогу роман явно тяжіє до діалогів Івана Некрашевича, Семена Дівовича, а особливо Григорія Сковороди» [91, с. 203]. Острозький та художник Іван під час своєї комунікації вдаються до філософських роздумів, які стосуються не лише їх самих, а й українського народу і всього людства. Останній прижиттєвий діалог Василя-Костянтина позначений усвідомленням того, що буття індивідуума наповнене примарами, які він прагне впіймати.

Мета форми бесіди в «Шестидневі» – наукова проблема, до вирішення якої звертається Сергій Синюк. Шість днів роману Петра Кралюка відповідно містять шість довгих діалогів. Літературознавцем наголошено, що «автор робить основною загадкою роману намальований Іваном портрет князя Василя-Костянтина Костянтиновича, Милістю Божою князя Острозького, некоронованого короля Русі й найбільшого магната усієї Речі Посполитої. А художника Івана – одним з учасників діалогу, який і складає зовнішній сюжет роману. Протягом шести сеансів між майже дев'яностолітнім князем і митцем точаться розмови про минуле» [119]. Тобто роман Петра Кралюка «Шестиднев» можна визначити як твір про розмову між маляром та Василем-Костянтином, завдяки якій відбувається ретроспективне занурення в пережите з метою підбиття підсумків. Острозькому під кінець життя необхідно не лише отримати символічне безсмертя у вигляді портрета, а й знайти відповідного слухача, яким став художник. Саме йому натурщик хоче пояснити мотивацію своїх вчинків, ознайомити зі своїм моральним кодексом.

Головними героями в «Шестидневі» дійсно постають князь та маляр, а ключовою подією є їхнє обговорення минулого. Ці обидва герої належать до різних соціальних груп (Василь-Костянтин як представник політичної верхівки Речі Посполитої та художник Іван як людина з народу), але комунікація між ними характеризується бажанням знайти відповіді на непрості питання української історії. Діалог Острозького і живописця покликаний намаганням надати, наскільки це можливо, повну, багатобічну картину життя й діяльності князя Василя Костянтиновича, постаті, на сьогодні ще не достатньо відомої широкому загалу. Прикметно, що їхня розмова відзначається згодою, тоді як її учасники мають розбіжності у своїх поглядах. Ця риса засвідчує єднальну продуктивність діалогу в «Шестидневі». Водночас значення діалогічності у вищевказаному романі Петра Кралюка є ширшим, ніж розмова між двома героями. По-перше, треба зауважити, що в цьому романі значне місце належить не лише діалогу, а й полілогу (до мотивування подій у «Шестидневі» додаються ще думки інших персонажів, а не лише Василя-Костянтина та маляра). По-друге, слід ураховувати, що будь-який історичний художній твір – це комунікація не тільки на рівні «автор – читач», але й на діяхронному рівні «письменник – доба», що є в центрі його уваги. Повернімося до мотивування епіграфа в другому розділі роботи. Це уривок із поезії «У нас ще так багато нас – без нас...» Олександра Ірванця: *«У нас ще так багато нас – без нас: / Мене – без тебе, а тебе – без мене. / Таке минуле за плечима темне, / Такий облич рясний іконостас...»* [47, с. 41].

У контексті історичного твору Петра Кралюка епіграф можна трактувати як визнання необхідності подолання письменником часової дистанції (минулого за плечима), щоб написати у своєму творі про відповідну давню епоху (XVI ст.). Її розгляд у тексті відбувається за посередництвом різних поглядів, переконань, світоглядних засад героїв (облич). «Шестиднев» розповідатиме читачу про різні історичні постаті, кожна з яких матиме свої думки щодо старовини. У такий спосіб завдання реципієнта полягає в об'єднанні у своїй свідомості під час читання несхожих і часом протилежних поглядів героїв із метою створення цілісної картини минулого. Їхнє сполучення стане запорукою спроби знаходження історичної правди, повний

образ якої постає з різноманітних фрагментів. Знання про давню дійсність, її реконструкція і передача в тексті якраз і складає єдність (іконостас). Тобто можливих суджень стосовно минулого багато, а історична правда одна. Підкреслимо, що важливу роль у «Шестидневі» відіграє також присвята (Ігорю Пасічнику за ідею написання твору), з яким Петро Кралюк особисто спілкувався щодо осмислення постаті Василя-Костянтина Острозького. Саме присвячення в романі вказує на ще один діалог: письменника та його колеги, ректора Національного університету «Острозька академія».

Зауважимо, що стосовно Василя Костянтиновича маляр Іван виконує своєрідну врівноважувальну функцію. Художник виступає критиком учинків свого замовника, що дозволяє читачеві отримати альтернативну думку про постать Василя-Костянтина. Показовими є непомовлені репліки цього живописця, з якими він умовно звертається до свого володаря: *«А ти безгрішний, мій пане?»* [70, с. 43], *«А чи не приложив ти до цього руку, князю?»* [70, с. 214], *«Добре, князю, чужими руками жар загрібати!»* [70, с. 218]. Маляр піддає сумніву правдивість та щирість слів Острозького, адже будь-яка людина без наявності Іншого навряд чи зможе об'єктивно про щось судити, тим паче про своє життя.

Через часову віддаленість подій у «Шестидневі» (понад чотириста років) деякі історичні факти тієї епохи лишаються маловідомими, нез'ясованими, сумнівними або ж суперечливими. Сукупність цих історичних обмежень також спонукає до присутності в романі іншої особистості – художника Івана, оцінки якого різнились би з поглядом князя. На відмінності цих двох героїв «Шестиднева» у версіях і судженнях про минуле акцентовано завдяки графіці: слова маляра виділені в книзі курсивом для орієнтації читача та розмежуванні реплік його натурщика. Діалог у романі Петра Кралюка слугує для занурення, поглиблення, деталізації української давнини та історії роду Острозьких зокрема.

Ілюстрацією ролі живописця як судді щодо діянь Василя-Костянтина постає особливо психологічно напружений діалог між ними, коли можновладець розповідає художнику про свої друкарські прагнення. Для князя створення Острозької Біблії в 1581 р. стало однією з найважливіших справ його життя (*«Моя Біблія словенська –*

добрий підмуток для наук наших» [70, с. 177], – зауважує головний герой). А безпосередню участь у процесі цього першого повного видання Біблії церковнослов'янською мовою брав друкар Іван Федоров (1510–1583). Робота над цією пам'яткою була доволі важкою, а з часом між Острозьким та Федоровим виникли протиріччя. Пізніше їхні стосунки повністю зіпсувалися. Василь-Костянтин, розмовляючи з маляром, уникає пояснень стосовно цього факту. Однак живописець у своєму внутрішньому монолозі дорікає натурщику: *«Чи не лукавиш, князю? Знаю: вигнав ти Івана-друкаря в три шиї, як той роботу свою зробив»* [70, с. 175]. У такий спосіб читач отримує повніше уявлення щодо подій, того, що сам можновладець приховує. Саме маляр допомагає розкрити «темну сторону» свого володаря.

Підтвердженням несправедливого ставлення Василя-Костянтина до Федорова слугують міркування історика Григорія Савчука. Дослідником підкреслено, що «конфлікт з князем Острозьким, який вважав друкаря своїм підданим і досить грубо поведився з ним, змусив Івана Федорова повернутися бл. 1582 р. до Львова і спробувати відновити власну друкарню» [112, с. 28]. Як бачимо, думки живописця дійсно допомагають читачеві по-іншому поглянути на постать головного героя роману. Художник Іван не зважає на те, що перед ним така владна особистість, як Острозький. Маляр вважає за потрібне об'єктивно оцінювати свого натурщика, адже, на переконання цього творця, тільки гідна людина може бути зображеною на його картині.

Сукупність діалогів у «Шестидневі» дозволяє виділити їхню типологію. **За змістовною наповненістю** діалоги в романі Петра Кралюка виконують такі функції:

а) інформаційна, коли функція діалогу полягає в наданні більшої кількості відомостей про певну історичну подію. «Така комунікація сприяє охопленню декількох версій героїв про минуле, поєднання яких даватиме об'єктивніший образ минушини для читача. Показовим у цьому плані є епізод, коли князь у творі починає розказувати маляру про долю свого старшого зведеного брата Іллі, в якого була дочка Гальшка. Послухавши про це, художник іде на обід разом зі слугами можновладця, а ті починають висловлювати різні версії щодо трагічного життя цієї дівчини» [142, с. 49]. Троє підданих мають відповідно три історії про тяжкі випробування та

смерть, які випали Гальщці – племінниці Острозького: перший наполягає, що вона *«кинулася вниз головою з високої вежі замкової»* [70, с. 25], другий переконує, що *«Гальшку по дорозі до Жеславля догнали й убили татари, а труп кинули в Чорноводу»* [70, с. 25], а третій перечить їм обом, кажучи, що *«Гальшка не згинула після свого весілля»* [70, с. 25]. У такий спосіб ці суперечливі припущення дають ширші можливості для читацької уяви та стають прологом до з'ясування справжніх перипетій нещасної. Вищенаведений інформаційний діалог також актуалізує увагу реципієнта в пошуку історичної правди. Насправді Гальшка померла внаслідок важкої хвороби, а не через самогубство чи вбивство татарами. Історик Василь Ульяновський пише про те, що, найвірогідніше, цієї жінки не стало «в останніх числах грудня 1582 р., коли їй не було й 43 років» [130, с. 490]. Як бачимо, інформативність діалогів у «Шестидневі» спочатку визначається заплутаністю тлумачень, тоді як у подальшому це слугує засобом для з'ясування справжньої істини про минуле;

б) імовірна (визнання імовірності будь-якої версії повідомленого в романі Петра Кралюка). Прикладом виступають окремі репліки Василя-Костянтина, коли він має власний погляд на події, подані в тексті за допомогою його внутрішнього монологу, а в розмові з маляром озвучує інші міркування. Князь бажає залишити деякі таємниці роду Острозьких при собі, не розповідаючи про них живописцю. Саме тому, згадавши про свого брата, князь каже митцю, що дружина того Беата *«понесла від Іллі дитину»* [70, с. 27]. Це офіційна версія особистого життя Іллі, яку висловлює можновладець. Насправді ж він сам має стосовно цього сумніви (*«Сам думаю: чи був це плід брата мого?»*) [70, с. 27]), але не вважає за потрібне зізнаватися у власних коливаннях. За посередництвом внутрішнього монологу Острозького читач дізнається про ймовірність певних історичних фактів, достовірність яких не підтверджена. До того ж висунуті версії Василя Костянтиновича можуть спеціально суперечити усталеним думкам із метою заплутування реципієнта, наданню «Шестидневу» елементів загадок, таємниць та розслідувань. У такий спосіб твір Петра Кралюка набуває деяких детективних рис;

в) психологічна / характерологічна, яка слугує для розкриття внутрішніх якостей людини, того, що складає її як індивідуальність. Наприклад, красномовним є діалог між художником та портретистом, коли вони роздумують над досягненням символічного безсмертя в пам'яті майбутніх поколінь. Для князя можливість цього полягає в пройдених особистістю тяжких випробуваннях та її подальшому визнанні: *«Хочеш лишитися в пам'яті людській – стань мучеником!»* [70, с. 29]. Натомість для живописця Івана шлях до власного увічнення пролягає через творчість: *«Хай забудуть мене. Але зостануться у церквах мальовані мною ікони, лишиться і цей портрет. Щось оповідатимуть людям вони... Щось казатимуть»* [70, с. 30]. Різниця поглядів між вищезгаданими можновладцем і митцем проявляється в їхніх висловлюваннях. Психологічні риси та якості характеру героїв у діалогах «Шестиднева» підкреслюють опозиційні відношення: матеріалізм Острозького й ідеалізм маляра;

г) зіставна, роль якої полягає в порівнянні героїв роману Петра Кралюка. У такий спосіб ці розмови наголошують на їхній винятковості, несхожості, відмінності їхніх світоглядів. Слід зауважити, що зіставні діалоги пов'язані з попередньою комунікативною групою (психологічними / характерологічними), оскільки вони також у процесі порівняння визначають внутрішню сутність мовців. У першому розділі «Шестиднева» («Барва зелена. Турів») князь вирішує приділити увагу розповіді про дорослішання Гальшки. Острозький згадує те, що *«виповнилося їй десяток літ. Можна було й сватати. Багато хто поласився на неї»* [70, с. 32]. Тобто Василь-Костянтин насамперед думав про те, щоб вигідно для себе віддати племінницю заміж. На це й подумки вказує маляр: *«Князю, ти знову про маєтності мову провадиш. Чи тільки від них житиє наше залежить? І щастя?..»* [70, с. 32]. Як бачимо, живописець відчуває надмірну матеріальну зацікавленість головного героя. Зіставлення героїв у романі відбувається через їхні міркування: можновладцю властива певна жага до збагачення, тоді як Іван виступає безсрібником;

г) сюжетна, коли діалог обґрунтовує хід подій у тексті. Він проявляється у формі різноголосся або ж є доповненням до іншого голосу героя. За таких умов діалог постає прикметною рисою зіткнень і розбіжностей. Прикладом такого слугує епізод

«Шестиднева», коли предок можновладця – князь Федір Острозький відбиває в 1390 р. навалу тевтонців на чолі з магістром Конрадом Валленродом (?–1393). Члени цього релігійного ордену вирішують напасти на замок у Вільнюсі, обороною якого якраз керував Федір. Василь-Костянтин уявляє, що, коли тевтонці штурмують твердиню, між захисниками могла відбуватися така розмова про загарбників: *«Хтось промовляє: “Собаки!” Князь перечить: “Люди!”»* [70, с. 77–78]. Цей імовірний діалог підтверджує думки князя про те, що Федір проявляв гуманність до ворогів, навіть суперечачи своїм підданам, уважав, що навіть у противнику варто бачити людину.

За типами взаємин учасників діалогу в романі Петра Кралюка варто виділити такі їх змістовні різновиди:

а) діалоги, що доповнюють інформацію. Вони розширюють уявлення читачів, надають твору фактичності, розкривають ті думки героя, які він прагне приховати. Коли можновладець із сумом пригадує свого другого сина Костянтина, то він лаконічно зауважує, що *«рано <...> помер Костянтин. І безпотомним»* [70, с. 116]. Реципієнт завдяки внутрішньому монологу маляра починає розуміти причину особливої засмученості батька померлого молодого чоловіка. Живописець уявно дорікає Острозькому: *«Чого мовчиш, князю? <...> Не став Костянтин тим, ким мав стати. Іде поголос: був розпусником. А ще – диваком. Сьогодні робить одне, а завтра інше»* [70, с. 116]. Як бачимо, завдяки комунікативній взаємодії обох героїв «Шестиднева» виникають нові подробиці щодо зображеного в романі. Діалог переважно між Василем-Костянтином і художником приводить до з'ясування істинної картини пережитого ними;

б) діалоги, що спростовують, викликають сумнів у почутій інформації. Прикладом такої розмови є розповідь натурщика про свого предка – князя Василя Острозького (Красного). Головний герой убачає заслугу попередника в тому, що той *«збудував церкву Богоявлення, укріпив замок Острозький. Багато твердинь спорудив у краї Волинському – щоби боялися вороги-чужинці»* [70, с. 82]. Проте маляр Іван суперечить цим словам свого володаря, кажучи, що Василь *«міг набудувати більше...»* [70, с. 82]. У такий спосіб репліка живописця зупиняє надмірне звеличення

предка Острозького, звертаючи увагу й на ті негативні риси характеру, які той, як і кожна людина, мав. Для Василя-Костянтина безсумнівною постає фундаторська діяльність Красного. Натомість митець судить про вчинки цього князя на основі почутої легенди стосовно його корисливості, коли він заховав у землю свої скарби. Тому художник і не погоджується з цілком позитивною оцінкою постаті Василя;

в) діалоги, що виражають підтримку почутої думки, повідомлення. Красномовним у цьому плані виступає четверта глава «Шестиднева» («Барва жовта. Дермань»), у якій ідеться про релігійні та культурні проекти князя, зокрема видання Острозької Біблії. Василь-Костянтин із захопленням читає своєму портретисту уривки з передмови до цієї сакральної книги, яку створив письменник і церковний діяч Герасим Смотрицький: *«Будь швидким слухати, а повільним говорити»* [70, с. 184]. Маляр уважно сприймає ці слова та подумки охоче з ними погоджується: *«Добра порада. Тільки люди часто люблять себе слухати... щоб їх інші слухали»* [70, с. 184]. Почутий афоризм викликає в живописця відгук, заохочуючи його до висловлення жалю через протилежний стан речей у житті. Для художника Івана близькою є мудрість ученого Смотрицького, однак водночас він розуміє, що багато людей існують за іншими приписами;

г) діалоги, що спонукають до дії або пошуку істини. Наприклад, таким постає розмова з «Предслів'я» роману Петра Кралюка, коли натурщик та портретист уперше зустрічаються та знайомляться. Маляр із цікавістю запитує у свого пана: *«А що ми відаємо про Всевишнього?»* [70, с. 6]. Іван припускає, що князь, перебуваючи у віці вісімдесяти двох років, має багато чого знати. Натомість парадоксальною видається відповідь Острозького, коли він стверджує, що *«нічого. Як і про самих себе»* [70, с. 6]. У такий спосіб несподівана репліка Василя-Костянтина змушує читача твору замислитись над словами можновладця щодо можливості пізнання об'єктивної дійсності, всесвіту і себе зокрема. Головний герой, проживши доволі багато, так і не зміг досягнути вічні питання людства.

За своїми структурними ознаками діалоги в «Шестидневі» діляться на декілька груп:

а) за кількістю учасників: діалог (два голоси) – поліфонія (багато голосів). Прикладом поліфонії слугує сцена з п'ятої частини роману «Барва червона. Дубно», коли маляр слухає про різні версії слуг князя стосовно смерті козацького ватажка Северина Наливайка в польському полоні. На думку першого підданого, бунтівника, *«наче здрайцю якогось, на палю посадили»* [70, с. 217]. Інший вважає, що насправді король через побоювання щодо політичних амбіцій свого в'язня *«наказав Семерію стягти голову»* [70, с. 217]. Третій слуга вносить під час розмови відповідно третій погляд на перебіг тогочасних подій, що Наливайку *«поклали на його голову розпечену залізну корону. І на розпеченого залізного коня посадили. Й замучили чоловіка»* [70, с. 217]. Останнім висловлює свої міркування ще один підданий, який припускає, що *«Наливая кинули ляхи до мідного бика і спалили там»* [70, с. 217]. Як бачимо, версій про мученицьку загибель керівника збройних виступів 1594–1596 рр. справді доволі багато. У народі тоді існувало чимало припущень, що сталося із Северином, оскільки достовірною інформацією про це володіла обмежена кількість осіб. Найрозповсюдженішим тлумаченням страти ватажка з-поміж істориків є думка про те, що спочатку йому відтяли голову, а далі вже розрубали його на чотири частини. Про це пише Олександр Бойко, що Наливайку у «квітні 1597 р. відрубали голову, а потім четвертували тіло» [16, с. 139]. Прикметно, що серед реплік слуг Острозького читач може дізнатись тільки частину правди. У подальшому в «Шестидневі» сам Василь-Костянтин розповідає про тортури бунтівника і його смерть, свідком яких він став;

б) за кількістю учасників: діалог двох осіб – внутрішній діалог (одна особа). Описуючи живописцю обставини життя свого брата Іллі, натурщик озвучує офіційну версію подій, що після падіння з коня під час королівського турніру той став сильно хворіти (*«Стало чоловікові зле. Минуло два місяці – а він уже лежав, прикутий до ліжка. По тім скоро помер»* [70, с. 23]). Проте сам князь сумнівається, чи справді падіння його брата могло призвести до таких згубних наслідків та смерті у віці 29 років. Завдяки своєму внутрішньому монологу Острозький розвиває це занепокоєння, згадавши, що Ілля пив вино: *«Беата повнить келихи. І враз гасить світло. У теміні не видно, як до кубка підноситься перстень, щось натискається на*

нім. *Кілька крапель падає у хмільний трунок. І несе жона кубок своєму малжонку*» [70, с. 23–24]. Тобто головний герой припускає, що дружина Іллі могла його отруїти, щоб увесь спадок її чоловіка перейшов до неї. Цими міркуваннями можновладець не ділиться з художником, бо таємниця смерті брата є суто сімейною справою, про яку він не хотів би казати стороннім;

в) за тим, як подано у творі діалог: прямий діалог (безпосередньо наводиться бесіда двох осіб) – непрямий діалог (розмова описується). Наприклад, Василь Костянтинович вважає за потрібне розказати своєму співбесіднику-портретисту про ще одного керівника більш раннього козацького повстання 1591–1593 рр. – Криштофа Косинського (*«Бунтівливий гетьман у козаків об'явився – Криштоф Косинський»* [70, с. 211]). Невдовзі під містечком П'яткою в 1593 р. загін заколотників був переможений урядовими військами, а їхній лідер через деякий час – убитий підданими князя Олександра Вишневецького (1560–1594). Непрямим діалогом виступає репліка Острозького, адресована маляру Івану, у якій він розповідає, що чув про смерть Криштофа: *«Вишневецький вигадав байку, ніби Косинський багато збройних людей зібрав, тисячі зо дві, і з ним сутичку мав. Але князь Олександр геройськи побідив супостата і в кривавім бою йому смерть учинив. Ще дурний люд оповідав байку, ніби Косинський проти уніатів піднявся. А польські пани заманили його до Бреста, твалтовно схопили і замурували в кляшторі, де він погинув голодною смертю»* [70, с. 214]. Як бачимо, можновладець переказує митцю почуті вигадки про вбивство Криштофа. Народні розповіді князь передає своїми словами, водночас дотримуючись іншої версії цих подій;

г) із погляду кордонів між учасниками: діалог зі співрозмовником, що поряд – діалог із голосами з минулого. Показовою є бесіда між натурщиком та художником у четвертому розділі *«Барва жовта. Дермань»* роману Петра Кралюка. Василь-Костянтин, натхненний спогадами про видання Острозької Біблії, просить свого портретиста, щоб той зумів передати сонячне проміння на картині: *«Вихопи мій образ із темряви, <...> аби обличчя моє світилося. І сонячний промінь був на чолі моєму»* [70, с. 188]. Проте радість головного героя затьмарює сон, який раптово до нього приходить. Острозький бачить уже померлого друкаря Івана Федорова, який

гнівno дорікає можновладцю за його вчинок після видання Святого Письма: *«Коли я досягнув пристані завершення діла цього, ти мене викинув, вигнав, як старого пса»* [70, с. 188]. Завдяки вищезгаданому оніричному стану Василь Костянтинівич має змогу поговорити з голосом Федорова зі свого пережитого. Князь чує засуджувальні репліки друкаря, що вказує на усвідомлення ним своєї провини та відчуття мук сумління;

г) з погляду ставлення учасників діалогу до того, що вони чують або говорять. Тобто це може бути уявна підтримка почутого ними або ж спростування. Прикладом є епізод твору, у якому натурщик розказує живописцю про вбивство Криштофа Косинського. Острозький має деякі сумніви щодо того, як саме це відбулося: *«Косинського вбили в Черкасах – кажуть, у п'яній бійці в корчмі, де він та його пахолки зійшлися з людьми князя Олександра Вишневецького»* [70, с. 214]. Художник нічого на це не відповідає, однак мовчки він підозрює можновладця в замовному вбивстві бунтівника: *«А чи не приложив ти до цього руку, князю? Бо ж вимагав, щоб козаки його з гетьманування прогнали»* [70, с. 214]. Маляр подумки суперечить репліці свого володаря, вважаючи, що головний герой міг бути зацікавленим в усуненні керівника повстанців. Тому офіційна версія подій про п'яну різанину видається йому не зовсім переконливою.

Отже, в «Шестидневі» представлено велику кількість типів діалогів, що вказує на їхню важливість у зображенні автором реалій минулого XVI ст. Завдяки їм у своєму романі Петро Кралюк заповнює часові прогалини, відшукує історичну правду, спрямовує сюжет, розкриває психологію героїв та звертає увагу читача на неочевидні факти. Найчастіше діалог у творі репрезентований під час спілкування князя Василя-Костянтина та художника Івана. Їхня вдала комунікація, вміння почути та спільний пошук істини сприяють більшій історичній достовірності, психологічній мотивації і глибшому розкриттю характеру Острозького. Прикметно, що бесіда між ними ґрунтується на принципах взаємоповаги, хоч вони і мають різні світоглядні переконання. Саме діалогічна форма «Шестиднева» Петра Кралюка спонукає реципієнта до значної міри концентрації задля осягнення історичної правди. Зауважимо, що автор звеличує образ князя Острозького, хоч і створює його як

персонажа, не до кінця відвертого. Про це свідчать прикінцеві думки маляра (деякою мірою опонента Василя-Костянтина) в тексті. Живописець виносить свій вирок, визнаючи Острозького справді гідним правителем в українській історії. Завдяки діалогам (насамперед, імовірнісним та критично спрямованим) у романі «Шестиднев» Петра Кралюка читач має змогу встановити, де факт і де вимисел, реконструюючи історичні події.

3.2. Діалог крізь призму історичної пам'яті в романі

«Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка

Проблема сприйняття минулого є ключовою і в наступному романі Петра Кралюка – «Данило Острозький: образ, гаптований бісером». В епоху постмодерну відбулися кардинальні світоглядні зміни, які призвели до знецінення багатьох фундаментальних понять. У такий спосіб реальність стала симуляцією, істина – профанацією, а історія – фікцією. Сама дійсність розпадається на безліч суб'єктивно інтерпретованих фрагментів, спроби синтезу яких усе ж таки не призводять до цілісної картини. Індивідууму лишається зупинитись на прийнятних насамперед для себе маркерах, які будуть створювати відчуття хоч якоїсь внутрішньої стабільності. Саморефлексивні екскурси в минуле або ж прогнозування майбутнього стають сугестивно підпорядкованими, герменевтично детермінованими, умовністю. Сприйняття історії перестає бути хронологічно послідовним, рухом від початку існування Всесвіту до його теперішнього моменту. Усталений ланцюг подій руйнується, набуваючи ентропійних рис. Як наслідок, на місце історії як сукупності систематизованих фактів приходить постісторія – стан цілковитої умовності, позазнаходжуваності, розірваності з минулим і невизначеності майбутнього.

Сучасне тлумачення постісторії підкреслює те, що вона – це «нове, відмінне від традиційного, властиве постмодернізму бачення дійсності, що супроводжується відмовою від логоцентризму та динаміки лінійних структур, від розуміння іманентної логіки історії, розгорнутої з минулого в майбутнє, від трансцендентного означуваного» [77, с. 252]. Тобто завдяки постмодерну історія, яка раніше усвідомлювалась як нерозривна єдність, розщеплюється та довільно переміщується в

певній інтерпретації. Минуле ще більшою мірою починає залежати від погляду конкретного дослідника, його установок, завдань, які він перед собою ставить. Звідси виникає проблема фальсифікації давнини, коли історія стає вибірковою, усіченою або ж синтетично переобтяженою. За таких умов письменникам, які працюють з історичним матеріалом, доводиться додержуватися релятивізму щодо старовини або пропонувати власні шляхи подолання наявної кризи.

Творчість Петра Кралюка взагалі позначена експериментальним та продуктивним спрямуванням у пошуку правди минулого. Особливо цікавим та водночас складним із погляду осмислення історії постає третій історичний роман автора «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» (2016). Це пов'язано з тим, що про обране літератором XIV ст. зберіглася обмежена кількість документів, тому багато фактів тієї епохи залишаються на сьогодні нез'ясованими. Майстер слова у своєму романі активно вдається до домислу, спираючись на давні свідчення. Але тут проблема полягає в тому, що старі рукописи, які стають джерелом знань про минуле, створюють люди. Тобто в цих книгах відбито їхні думки, наміри, емоційний стан. Відповідно індивідууми пишуть тексти з різною метою: змодельовати подію минулого так, як хоче сам автор (максимально об'єктивно або сфальсифіковано), зберегти знання про давнє для майбутнього або ж виразити себе, запропонувавши своє мотивування. Завдання читача – уважно вивчати рукописи, шукати власне розуміння, спираючись на концепцію певного літератора або сперечаючись із нею. У творі Петра Кралюка йдеться про полемічного письменника Василя Суразького (сер. 1550-х рр.–між 1604 і 1608), який разом зі своїми двома учнями Іваном та Максимом виконує важливу покладену на нього місію. За дорученням свого пана князя Василя-Костянтина Острозького (1526–1608) Суразький має дізнатися необхідну інформацію та створити книгу про першого предка вказаного можновладця – Данила Васильовича (1323–1376).

Словосполучення «образ, гаптований бісером» із заголовка роману Петра Кралюка наголошує на різноманітних і численних історичних джерелах, до яких буде звертатись полемічний автор XVI ст. для реконструкції постаті засновника роду Острозьких. Окремі свідчення, сполучаючись між собою і відкидаючи зайве,

формуватимуть особистість Данила. Окрім творчого акту вивчення та відтворення минулого, автора цікавить і тогочасна літературна діяльність, представником якої виступає Василь Суразький. Письменник ХХІ ст. у своєму романі зображує мистецькі пошуки полеміста ХVІ ст. Для самого Петра Кралюка фрагментарна наративність його твору, поєднання неоднорідних уривків, подекуди їхня суперечливість, постає не так свідченням постмодерного розуміння обмеженості історії, скільки спробою подолання цього. Автор «Данила Острозького» вважає, що незважаючи на втрату багатьох тогочасних рукописів, надія на історичне знання існує завдяки спадкоємності поколінь, передаванні розповідей про славетну давнину та збереженні цієї пам'яті.

Найголовнішим засобом для з'ясування минулого у творі письменника є діалог, можливість якщо не знайти істину, то хоча б наблизитись до неї. Прикметно, що гіперреальність епохи постмодерну позначилась і на цьому комунікативному акті, оскільки діалог у романі постає передусім віртуальним. Тобто в «Данилі Острозькому» спілкуються не стільки герої між собою, скільки їхні свідомості за посередництвом написаного літопису. Щоб установити істину про Данила, Суразький звертається до тексту монаха-літописця і друкаря ХІV ст. Симеона (книги Літописець Симеона), у якому більшою мірою міститься правдоподібний опис пережитих подій. Водночас Василь, шукаючи, знаходить інший рукопис – філософський «Ізборник», який імітував писання Симеона (*«Ніби це писаніє було написане Симеоном-літописцем. І написання літер було подібним. І писалося від його імені»* [62, с. 48], – зауважує полеміст). Автором цього збірника виявився чернець-фальсифікатор Нестор (син судді Ходка), який свідомо хотів увести в оману майбутніх читачів. Причина цього негідного вчинку чорноризця полягала в тому, що він прагнув помститися князю Данилу та спотворити пам'ять про нього.

У такий спосіб діалог у романі Петра Кралюка відбувається між Суразьким, Симеоном та Нестором – шукачем правди, літописцем і фальсифікатором відповідно. Варто наголосити, що ця розмова героїв здійснюється поза часом і простором, оскільки вони перебувають у різних епохах (Василь у ХVІ ст., а двоє монахів у ХІV ст.). Але всі троє книжників певний часовий відрізок перебували в монастирі

Святого Миколая в селі Обич, тому це сакральне місце у творі є спільним топосом для них. Бесіда між вищезазначеними героями відбувається в їхній свідомості, адже на момент дослідження Суразького обидва ченці вже померли. Однак продовжують існувати написані ними історичні тексти, за допомогою яких Василь веде розмову з чорноризцями, погоджуючись або заперечуючи їм. Саме літописні розповіді його попередників спонукають полеміста до власних роздумів, усвідомлення того, якою насправді була доба, у яку жив князь Данило. Суразький у романі виступає читачем, тоді як авторами є Симеон та Нестор – постаті з минулого, з якими книжник XVI ст. умовно розмовляє. Слід зауважити, що думки Василя в «Данилі Острозькому» після прочитаних ним літописних текстів для розмежування реципієнтом позначені курсивом.

Характерно, що за посередництвом метатекстуальності – передмови («Переднє слово до читальника») Петро Кралюк указує на ті старовинні писемні пам'ятки, які стали йому в пригоді під час роботи над романом («Пчела», «Моління Данила Заточника», «Задонщина», повчання Феодосія Печерського та інші). Автор звертає увагу на те, що він *«вдавався до “реконструкції свідчень”, тобто створення “документів”, які б не лише розповідали про героїв того часу, а й передавали “дух епохи”»* [62, с. 6]. У такий спосіб декларується включення самого автора до діалогу дійових осіб його роману. Герої «Данила Острозького» підпорядковуються інтенції майстра слова, адже Петрові Кралюку важливо насамперед для себе встановити дійсні обставини життя та діяльності Данила. Письменник у передмові наголошує, що його роман *«є не лише художнім твором, а й своєрідним дослідженням, яке висвітлює події війни за “руську спадщину”»* [62, с. 6]. Це дає змогу вважати, що твір «Данило Острозький» водночас і художнє віддзеркалення з припустимою для нього умовністю та вигадкою, і наукова історична розвідка автора.

У «Данилі Острозькому» спостерігається наступність у літературній діяльності. Петро Кралюк як майстер слова описує творчу працю Василя Суразького, а той зі свого боку міркує над літописними текстами Симеона та Нестора. Вихідним є розуміння того, що словесність, яка привертає увагу до осмислення минулого, не втрачає своєї актуальності протягом більш ніж шести століть. Загалом діалог у творі

письменника розуміється в широкому сенсі, оскільки його учасники не пов'язані часом і простором. Проте співбесідники «Данила Острозького» стурбовані станом Руського королівства, незрозумілості його прийдешнього та тяжінні над ним кризи. Це й поєднує героїв в одній розмові, яка має визначити проблеми української державності та засоби їх подолання.

Варто підкреслити, що саме **книга є одним із головних учасників діалогу** в романі Петра Кралюка. Це об'єкт, який містить і матеріальні, і духовні надбання не лише окремого народу, а й усього людства. Книга зберігає та передає істинну сутність про минуле, те, що віддалене від дослідників туманом століть. Тому втрата її, про яку йдеться в кінці «Данила Острозького» (повідомляється про те, що татари спалюють монастир святого Миколая разом із бібліотекою в Обичі), стає великою катастрофою. Усі герої твору Петра Кралюка тісно пов'язані з рукописами, адже ці тексти виявляються для них ключем до справжнього знання та історичним документом. Зі свого боку читач роману також має можливість відчутти давню книжну мудрість, яка віками живила його предків. Ураховуючи важливу роль книги під час діалогу в «Данилі Острозькому», слід зупинитись на її значенні детальніше:

1. Процес читання книги є шляхом до подолання прогалин у розумінні власного минулого. У передмові («Передньому слові до читальника») Петро Кралюк визначає провідну проблему, яка спонукала його до роботи над текстом про Данила. Письменник наголошує на тому, що на сьогодні *«про війну за “руську спадщину” не збереглося жодних наших літописних свідчень»* [62, с. 5]. Тому автор сам «придумує» відповідні документи, які б містили інформацію про тогочасний період. Але за такої умови написані літератором історичні тексти, які подані на сторінках його книги, слугують не для заплутування читача. Створені майстром слова документи є спробою заповнення прогалин минулого, орієнтовані на категорію домислу. Тобто це творчий акт Петра Кралюка, здійснений із метою створення цілісної картини боротьби за Руське королівство та здобутків Данила зокрема.

2. Написання книги – це процес, який накладає на автора особливу відповідальність за свою працю, тому що слово – те ж саме, що дія: воно може не лише слугувати істині, але й посилювати зло, руйнувати. Коли Суразький уперше

бачиться зі своїм паном – князем Василем-Костянтином Острозьким, то вони починають говорити про книги. Можновладець пригадує, що за його дорученням полеміст у 1588 р. написав трактат «Книжиця о єдиній православній істинній вірі». Нове завдання Суразького тепер полягає в тому, щоб він створив книгу про князя Данила, постать, про яку збереглося мало свідчень. Василь-Костянтин зізнається книжнику: *«хочу знати про предків своїх. Хто з них перший сів тут, на Острозі? Кажуть, князь Данило. Так польські хроністи писали. А ще вони писали, ніби цей князь був правнуком славного короля Данила»* [62, с. 14]. Василь Костянтинович прагне перевірити ці повідомлення про свого попередника, а тому вважає, що лише Суразький завдяки своїм винятковим знанням зможе впоратись із цим питанням.

Вищезгаданий полеміст, коли був ще молодим, працював із численними рукописами в книгозбірні монастиря святого Миколая. Василь відповідає своєму пану, що написати твір про Данила буде непросто, однак водночас він подумки відзначає, що *«хоча, на правду, трохи злукавив. Я ж знав про Літописець Симеона...»* [62, с. 14]. У такий спосіб насамперед саме текст монаха XIV ст. має допомогти Суразькому дізнатися істину про засновника династії Острозьких. Прикметно, що, вирушивши до вищезазначеного монастиря, Василь із настоятелем також спілкується про книги та їх необхідність в осягненні старовини. Робота полеміста над дослідженням про князя Данила ускладнюється тим, що не всім наявним писемним історичним джерелам можна було довіряти. Наприклад, невідомий автор «Великопольської хроніки» виключно негативно зображує діяльність засновника Галицько-Волинського князівства Романа Мстиславича (?–1205). Тобто завдяки Роману якраз і виникло Руське королівство, яким пізніше керував Данило.

Також Суразький на початку дезінформований писанням Нестора, який спеціально створив підробку, щоб очорнити Данила Васильковича. Але зрештою полеміст відкидає неправдиві свідчення чорноризця, зрозумівши їхню фальшивість. У процесі своїх пошуків та роздумів книжник починає усвідомлювати, що вітчизняні рукописи заслуговують більшої уваги, ніж іноземні. Василь за допомогою внутрішнього монологу доходить висновку, що *«літописи руські більше правди говорять, ніж латинські – я так думаю. І треба своєму більше вірити, а не чужому!»*

[62, с. 40]. Тому Суразький, прочитавши Літописець Симеона, надихається на написання своєї книги про руську спадщину. Зрештою виконанню цього задуму перешкодив напад татар, які вбивають полеміста, а всі книги, з якими він працював, знищують.

3. Книга – це співрозмовник, у діалозі з яким людина (читач) набуває власне розуміння життя й самого себе. На рівні підтексту на початку роману Петра Кралюка міститься суперечка Суразького з ісихазмом – релігійно-містичним поглядом у православ'ї. Представники цього вчення визнавали, що для настання одкровення людина мала дотримуватися мовчання. Як наслідок, «мовчазне самозосередження здатне привести до споглядання божественного Фаворського світла» [63, с. 129]. Тобто свідоме мовчання вірян мало відкрити їм вищу суть. Натомість до Василя істина приходить під час читання книг, його діалогу з авторами. Полеміст зізнається, що бачить жадане світло, коли звертається до сторінок рукописів (*«І хай книги – тварні. І пергамент, папір – це матерія. І букви на ньому – так само. І мальовидла. Але за цим тварним – душі людей»* [62, с. 23]). Як бачимо, на відміну від adeptів ісихазму Суразький дотримується думки про провідне значення діалогу, а не мовчання в осягненні святого. Для Василя одкровення відбувається за посередництвом рукописів, оскільки в них закарбувалися духовні початки інших людей.

У «Данилі Острозькому» **визначення сутності книги** розглядається з різних позицій, що свідчить про її універсальність. Тому слід установити, чим же вона може бути в романі Петра Кралюка:

1. Коли полеміст читає уривок із «Хроніки руської» (насправді описані факти були взяті автором історичного твору з Густинського літопису), то він дізнається про те, що в 1340 р. польський король Казимир III Великий (1310–1370) зайняв Львів. Мешканці міста, розуміючи марність спроби опору, укладають із монархом угоду. Містяни відчиняють Казимиру ворота, а він у відповідь не вдається до насильства проти них. Король дотримує свого слова, але багато давньоруських коштовностей забирає із собою, з-поміж яких були й книги. На думку Суразького, ці рукописи *«й були скарбом найбільшим. Бо говорили вони нам, хто ми такі. Без них ми –*

перекотиполе» [62, с. 121]. У такий спосіб саме рукописи постають ключем до питання самоідентифікації певного народу. Книги розповідають історію про націю, її цінності та переконання, тому без них етносу й не існує.

2. Міркуючи над епізодом із Літописця Симеонового про невдалу спробу воїнів князя Данила вбити короля Казимира, Василь відзначає неприховане прагнення автора цієї пам'ятки. Якби задум руських ратників удався, то тоді війна поляків проти українців, які об'єдналися з татарами, припиналася б. Полеміст підкреслює, що монах *«хотів змінити історію. Але не було на те волі Божої. І йому лишилось описувати події днів минулих. Але, пишучи про минуле, можна змінювати його»* [62, с. 161]. Як бачимо, книга здатна впливати на сприйняття людиною часу – історії. Вона виступає засобом корекції пережитого, здатністю зробити правильні висновки та можливістю усвідомити свої помилки. Водночас існує загроза підлаштування минулого автором за посередництвом написаної книги. За такої умови історія стане підробкою, фікцією, симуляцією.

3. Книга в романі Петра Кралюка може бути також зброєю, оскільки слова, з яких вона складається, здатні як запалити людину, так і морально знищити її. Наприклад, за мудрими думками та порадами Суразький звертається до давнього збірника «Бісер» (жоден з яких на сьогодні не дійшов). Після прочитання розділу з нього, який має заголовок «Про заздрість», Василь у внутрішньому монологі міркує про те, що *«словеса книжні <...> не лише медом можуть стати. Можуть зробитися й отрутою»* [62, с. 63]. Тобто написані слова мають потужну силу, впливаючи так чи інакше на свого читача. Звідси виникає питання особливої відповідальності автора перед своїм реципієнтом, адже будь-яке його необережне слово може зробити іншому боляче. Прикметно, що Симеон, автор Літопису, згадує у своєму тексті про одну мудру прочитану ним книгу. Виявляється, що нею був «Бісер», збірник, який пізніше вивчав полеміст разом зі своїми учнями – Іваном і Максимом. У такий спосіб між героями (монахом та Суразьким) завдяки книзі також відбувається своєрідний діалог, тому її роль виступає єднальною.

Варто зауважити, що в передмові (передслові) «Бісеру» обґрунтовується семантика назви цієї збірки, що мотивує й заголовок роману Петра Кралюка зокрема.

Василь читає про те, що в збірнику «думки <...> – це крупинки бісеру. Є світлі й темні. Є червоні, як кров. Є сині, як небо. Викладатиму аз, грішний, ними узори, узороччя» [62, с. 24]. Образ Данила Острозького також складатиметься з бісеру – окремих штрихів, деталей, дрібниць. До того ж вони відображатимуть позитивну та негативну сторони характеру можновладця. Підтвердженням таких міркувань слугують слова Суразького про те, що «князі – не ангели. <...> І видалося мені, що розсипалися чорні й світлі крупинки бісеру. Й перемішалися» [62, с. 38]. Тобто будь-який правитель, якою б владою він не був наділений, насамперед залишається людиною зі своїми недоліками. Полеміст це розуміє, тому відповідно намагається підходити до розгляду постаті Данила максимально об'єктивно та неупереджено. Правда полягає в тому, що цей князь гідний і білих (уславлення), і чорних сторінок (засудження) у так і ненаписаному творі Суразького.

Історичний роман «Данило Острозький» Петра Кралюка має **різні взаємини між читачем (Суразьким) і авторами літописів (Симеоном, Нестором та іншими)**. Звідси постає їхня типологія:

1. Сумніви Симеона у власних силах, творчому таланті, здатності досягнути пережите, які породжують непевність у Василя як його реципієнта. Літописець, якому князь Данило наказав створити рукопис про давні часи, на початку не знає, як підійти до цього відповідального завдання. Симеон зізнається в «Передньому слові в книзі», що він «думав: чи осилю це? Чи вистачить розуму, мудрості? <...> Знаю: писати літописи – діло нелегке. І – непросте» [62, с. 27]. Книжник усвідомлює, що від його праці залежить доля майбутніх поколінь, які знатимуть про своє давнє величне минуле й оберігатимуть руську спадщину. Симеон як монах покладається на Бога і береться за створення писемної пам'ятки, яка стає одним із головних орієнтирів для Суразького.

Полеміст, прочитавши передмову до Літописця, також, як і його попередник, розуміє складність своєї місії. У такий спосіб творчі муки та вагання обох зберігачів історії є схожими. Василь визнає, що для передачі правди про минуле лише одного свідчення рукопису Симеона недостатньо. До того ж текст ченця має певні недоліки, на що й вказує Суразький: «Оповідь була та уривчаста. Щось літописець не дописав.

І, навпаки, часто викладав оповідь свою дуже розлого» [62, с. 27]. Тому полеміст згадує про латиномовну поему «Про Острозьку війну під П'яткою проти низових» (1600) придворного поета Симона Пекаліда (бл. 1567–після 1601), руські літописи та звертається до польської хроніки. Тобто сумніви Симеона та деякі історичні прогалини в його рукописі спонукають Василя до посиленних міркувань і пошуків істини про князя Данила.

2. Відштовхування Суразького від прочитаної книги. Наприклад, коли він дізнається про «Великопольську хроніку» авторства невідомого поляка, у якій розповідається про деспотизм та жорстокість Романа Мстиславича. Василю відомо, що нащадкам неприємно читати про несправедливість своїх предків, тому механізмами захисту їхньої психіки виступають заперечення, спотворення або ж виправдання описаного. Читаючи вищевказаний рукопис, полеміст сумнівається в зображених злочинах давнього князя, але, бажаючи бути максимально справедливим, Суразький не відкидає це свідчення. Книжник прагне розібратися, що було в дійсності, тому після осмислених кривавих подробиць зауважує: *«Чи правду писав той польський хроніст? Може, десь і правду, а десь ні. Бо так у нас зазвичай хроністи й літописці пишуть»* [62, с. 30]. Василь припускає, що автор цього рукопису спеціально прагнув зганьбити Романа, демонізуючи його образ. Це пов'язано з тим, що для поляка-літописця, який представляв інтереси свого народу, цей князь був ворогом.

Не знаючи істини про руського можновладця, полеміст доходить висновку, що правда відома лише Богу. Також Суразький ознайомлений з іншим цілком протилежним поглядом на Романа: *«Читав я й таке, що князь Роман добрим правителем був. Хотів лад на Руській землі установити. Аби не було між князями усобиць і вони в мирі жили. І щоб мали над собою зверхника»* [62, с. 30]. Тобто «Великопольська хроніка» змушує Василя замислитися над можливістю пізнання реалій тогочасної діяльності Романа Мстиславича. Співвідношення правди та брехні в історії є складновирішуваною проблемою, тому спроба наблизитися до її розв'язання потребує значних зусиль. Прикметно, що й чорноризець-фальсифікатор Нестор у своєму писанні спочатку не може дізнатися про істину минулого. Чернець повідомляє про те, що, бажаючи розгадати причину смерті правнуків Данила

Галицького (1201–1264) – Володимира (в дійсності його звали Андрій) та Лева, які загинули в 1323 р., він отримав суперечливі свідчення. *«Хтось казав, що загинули ці князі під час походу на Литву – проти князя Гедиміна. Хтось говорив інше: поклали вони свої голови, воюючи з татарами. Але де це сталося і як – ніби тайна за сімома печатями. Хоча й небагато часу минуло відтоді»* [62, с. 48], – розповідає у своєму «Ізборнику» Нестор. Як бачимо, процес пошуку правди про давні часи дійсно важкий. Пізніше в тексті монаха виявляється, що правнуків Галицького отруїв боярин Дмитро Дедько (?–пом. після 1349), а потім, щоб їхня смерть була благородною, він поширив чутки про вбивство цих правителів ворогами під час походу. Але оскільки рукопис Нестора є підробкою, то остаточна версія загибелі князів залишається незрозумілою.

3. Вагання Суразького в ставленні до прочитаного, коли він вивчає фальшивий «Ізборник» вищезазначеного ченця. На сторінках писання чорноризця боярин Дедько постає підлим інтриганом, а князь Данило не видає лихі наміри свого годувальника, виступаючи співучасником його злочину. Тобто обидві історичні постаті, які зображені Нестором, – аморальні тогочасні політики, які борються за владу. Василь має великі сумніви в тому, чи справді згадані руські правителі такими були. Закономірним є зауваження полеміста, що він *«не знав, як поставитися до писання цього. Чи вірити йому? Той, хто написав сіє, хотів зганити Данила, князя на Острозі, а також боярина Дмитра Дядька. Для чого?»* [62, с. 62]. Суразький підозрює, що текст монаха мав на меті дезінформувати свого читача. Сфальсифіковані свідчення Нестора деякою мірою заплутують книжника-дослідника життя та діяльності князя Данила, але його інтуїція підказує йому, що це не може відповідати істині.

4. Негативне ставлення Суразького до написаного тексту. Таким прикладом слугує поема «Про Острозьку війну» Симона Пекаліда, на штучність якої звертає увагу полеміст. Василь засуджує автора латиномовного твору, оскільки той не був обізнаний із руськими літописами. Характерно, що взірцем для полеміста є Літописець Симеона, книга, події в якій цілком протилежні тим, які описані в поемі Пекаліда. За посередництвом внутрішнього монологу Суразький сперечається із Симоном та дорікає йому, вважаючи пристосуванцем. Аргументом виступає те, що поет *«приходень. Прийшов на цю землю, щоб грошей заробити. А потім піти. Треба*

було Пекаліду уславити князів Острозьких. Він і уславив. За це добру подяку отримав. А те, що в книзі його більше суєслів'я, ніж правди, не кожен урозуміє» [62, с. 40]. У такий спосіб полеміст підкреслює, що за гарними словами поеми та її книжковим оформленням ховається поверховість, неправдивість та марносластво. Виразно іронічним постає зауваження Василя про безвартісність руських літописів, оскільки пересічного читача насамперед приваблює зовнішня форма, а не внутрішній зміст. Тому надмірне вихваляння у творі Пекаліда захоплює невимогливу людину, лишаючи її байдужою до справді важливих вітчизняних історичних рукописів. Цілком зрозумілим є підсумок полеміста, що необхідно цінувати власних співців руської спадщини, а не покладатися на іноземних безпринципних творців.

5. Згода Суразького з прочитаною книгою. Коли Василь розмірковує про необхідність продовження роду для передачі вищих цінностей та увічнення себе, то він згадує про збірку «Ключ царства небесного» (1587) письменника та захисника православної віри Герасима Смотрицького (1 пол. XVI–1594). Полеміст зізнається, що особисто працював із цим діячем, укладаючи Острозьку Біблію, але між ними не було взаєморозуміння. Причина такої неприязні полягала в тому, що Смотрицький хотів бути головним творцем, мати більший вплив, а тому він заздрив будь-яким успіхам Суразького. Проте Василь визнає, що, незважаючи на свої людські якості, художнім талантом Герасим деякою мірою справді був наділений: *«Не мав я приязні до Герасима із Смотрича. Немало він мені недоброго учинив. Але де що з його писаній мені до душі припало»* [62, с. 108]. У згадуваній полемістом передмові до книги «Ключ царства небесного» йдеться про безсмертя людини, яка лишає після себе дітей. На думку Смотрицького, така особистість буде благословенною Богом. Як бачимо, Василь дотримується об'єктивності, знаючи про негативні риси характеру Герасима, але водночас відзначаючи його хист, глибину думок та релігійність.

6. Книга одного автора стає підґрунтям для твору іншого, що можна визначити як інтертекстуальність. У «Данилі Острозькому» Петра Кралюка міститься текст невідомого літописця з красномовною назвою «Слово про рать князів Володимира і Лева», що перегукується з пам'яткою давнього українського письменства 1187 р. «Слово про похід Ігорів». Зв'язок двох рукописів проявляється в тому, що в обох

розповідається про двох братів-правителів, які вирушають у невдалий похід. Тобто автор «Слова про рать» орієнтувався на творіння свого попередника, описуючи трагічні події з історії Русі. Однак в обох текстах наявні принципові відмінності, наприклад, імена братів (Ігор і Всеволод у «Слові о полку Ігоревім»; Володимир і Лев у пізніше написаному «Слові»). Відмінним у цих рукописах є мотив здійсненого походу князів (у давнішому «Слові» вони хотіли здобути собі славу, а в іншому вже деякою мірою наслідуваному «Слові» – захистити рідний край).

7. Спроба Суразького доповнити картину події в Літописці Симеоновому тією інформацією, яку він знає. Читаючи про смерть останнього можновладця Галицько-Волинської держави – князя Юрія II (1298–бл. 1340), Василь дізнається про те, що цього правителя отруїли бояри. У своєму тексті Симеон описує різні припущення щодо цього вчинку панівного прошарку, міркуючи над тим, кому була вигідна загибель Юрія II. Полеміст Суразький не знає подробиць убивства цього князя, тому це для нього велика загадка. У внутрішньому монолозі Василь стверджує, що *«читав я хроніки латинські, де писалося, що Юрію дали отрути. І ще там говорилося таке: “...князь цей, ревний до віри правдивої...”»* [62, с. 117]. Тобто до свідчень Симеона полеміст долучає прочитані повідомлення з інших писемних джерел. Суразький намагається відтворити дійсну картину того, що сталося з князем Юрієм II, тому закономірним є звернення ним до різноманітних історичних книг.

Варто зауважити, що в романі Петра Кралюка є епізоди, коли персонажі безпосередньо використовують такий комунікативний акт, як діалог. Розмова між ними виражає згоду або ж заперечення, розкриваючи інтенцію кожного з учасників спілкування. Персонажі в «Данилі Острозькому» прагнуть донести свій погляд, відстояти переконання, порозумітися зі співбесідником. Наприклад, у підробленому рукописі Нестора князь Данило вирішує відверто поговорити з монахом Симеоном – автором майбутнього літопису. Можновладець зізнається чорноризцю, що зі своїм годувальником Дмитром Дедьком у нього були дуже непрості стосунки. Це пояснюється тим, що боярин неоднозначно ставився до молодого Данила, оберігаючи його та водночас наражаючи на небезпеку. Слухаючи про підступність Дедька, Симеон не може в це повірити, а тому каже своєму правителю: *«Пам'ятаю, князю,*

ти мав до цього боярина приятнь. Як і він – до тебе. Ви ж не раз у битви ходили» [62, с. 60]. Літописець здивований тим, що Дмитро, якого уявляли руським героєм, виявився доволі лихою людиною. Можновладець відповідає своєму співрозмовнику-ченцю, що *«навіть не знаю, де тут закінчувалася гра і починалася приятнь. Й навпаки. Дядько був для мене дияволом і добрим ангелом водночас»* [62, с. 61]. Як бачимо, саме відкритість обох учасників діалогу до комунікації розкриває нові подробиці життя князя та його годувальника Дмитра.

Отже, у романі «Данило Острозький» Петра Кралюка діалог переважно відбувається у свідомостях героїв: Суразького, Симеона і Нестора, які розділені часом та простором. Головну роль у такому спілкуванні відіграє книга, реліквія, яка зберігає в собі правду про минуле. За посередництва сторінок давніх рукописів герої твору ведуть розмову про руську спадщину, безцінний скарб, залишений предками. Уявно звертаючись один до одного, дійові особи цього історичного роману намагаються знайти істинне знання про минуле, процес пошуку якого неможливий без діалогу. Руське королівство перебуває в стані кризи, його писання підробляються або знищуються, однак такі книжники, як Суразький, разом зі своїми учнями Іваном та Максимом, уперто продовжують досліджувати пережите, розмовляючи з давніми голосами. А звідси з'являється надія на відродження, появу свідомих читачів книг, які зроблять висновки з історії та зможуть змінити її на краще.

3.3. «Справжній Мазепа» Петра Кралюка як роман ідей

Роман «Справжній Мазепа» Петра Кралюка, події в якому відбуваються переважно в замкненому просторі психлікарні, містить відповідне змістове наповнення. Подібно до того, як у голові шизофреніка можливе існування декількох голосів, твір цього письменника пронизаний різними ідеями, рупорами яких виступають кардинально протилежні герої. Із-поміж них є як вигадані автором образи, так і реальні історичні постаті, хоч зображені за інших художніх декорацій. У романі Петра Кралюка сучасний світ роздроблений, сповнений цілковитого фальшу, пронизаний абсурдністю буття. Кожен із героїв намагається знайти своє опертя, можливе обґрунтування, рятівну для себе інтерпретацію дійсності. З одного боку,

письменник у творі має власний погляд, який прямо не проголошений, а з іншого, створені його уявою душевнохворі графомани наділені своїми міркуваннями. «Справжній Мазепа» ускладнений тим, що ці ж писаки залучають до текстів своїх рукописів історичних діячів, творчих особистостей або ж літературних персонажів, виписуючи їхні думки. У такий спосіб роман Петра Кралюка містить такий ідейний ланцюг: автор – його герої-графомани – придумані ними художні образи.

«Справжній Мазепа» як історичний роман-кросвер торкається остаточно не вирішених питань українського минулого, даючи свої можливі відповіді щодо них. Тернистий шлях нації важко пояснити одними складними часо-просторовими умовами, адже вірогідним чинником цього слугують також самоперепони. Ілюстрацією останньої проблеми виступає представник «української школи» і водночас письменник, який писав іншою мовою, Микола Гоголь (1809–1852). Для літератора XIX ст. трагедія родини Тараса Бульби в однойменній повісті («Тарас Бульба») полягала в початку превалювання індивідуального чинника над колективним. Це сутнісне зрушення пов'язується з новою історичною епохою, а для представника «української школи» як консерватора її прихід передбачав зародження нових уселюдських проблем. Людина перестає бути частиною цілого, виявляючи власні інтенції, і, як наслідок, гине, відірвана від соціуму. Будь-яке прагнення до прояву індивідуального обертається до зречення, за чим слідує неминуче покарання. Із релігійного християнського погляду, який поділяв і Микола Гоголь, саме особистісний порив став причиною боговідступництва Сатани та гріхопадіння Адама.

Сім'я Бульбенків складалася з батька Тараса та двох його синів – старшого Остапа і молодшого Андрія. Протягом розвитку подій повісті Миколи Гоголя всі троє членів цієї родини гинуть: Тараса живцем спалюють поляки, Остапа вони страчують у Варшаві, а його брата вбиває сам отець. Їхній козацький трикутник, який мав би служити православній вірі та рідній землі, розпався через самовільність Андрія. Цей юнак закохався в прекрасну польку, тому, бажаючи бути з нею, зрікся України, перейшовши на сторону своїх ворогів. Молодий козак самозречено віддається коханню, почуттю, яке є індивідуальним, а не колективним.

Романтик Андрій мріє через кохання злитися з абсолютом, позачасовим. Саме тому заради коханої він не лише пішов на зраду, а й готовий зробити що завгодно, зокрема вмерти. Звертаючись до польки, син Тараса в нестямі називає її своєю батьківщиною: «Вітчизна є те, чого шукає душа наша, що миліше для неї над усе, вітчизна моя – ти! Ось моя вітчизна! І понесу я вітчизну цю в серці моїм, понесу її, поки стане мого віку, і подивлюсь я, нехай хто-небудь з козаків вирве її звідти! І все, що тільки є, продам, віддам, погублю за таку вітчизну!» [24, с. 77]. Парубок повністю засліплений своїм почуттям, тому навіть під час смерті він згадує ім'я коханої. Його романтична натура не може вдовольнитися суто потребами товариства, тому закоханість стає для нього засобом найглибшого саморозкриття.

У тексті «Справжнього Мазепи» міститься згадка та водночас пародія на таку працю засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда (1856–1939), як «Тотем і табу» (1913). Австрійський психолог у своїй книзі міркує, зокрема, про Едіповий комплекс, коли син у батькові бачить «суперника у прихильності з боку матері, на яку, в темному передчутті, були спрямовані його сексуальні бажання в стані зародження» [134, с. 231]. Зигмунд Фрейд взяв за основу свого поняття давньогрецький міф про героя Едіпа, який через трагічний фатум убив власного батька та одружився зі своєю матір'ю. Схожою в психоаналізі є думка про диктат несвідомого, який змушує дитину остерігатися свого отця та водночас мати статевий потяг до матері. Присутність у романі Петра Кралюка фрейдівських ідей дозволяє говорити про можливість психоаналітичного прочитання історії сім'ї Тараса Бульби.

Однак не можна виключити й іншого мотивування такого ставлення Андрія до кохання – романтичною традицією. Як відомо, для романтика переживання кохання – шлях до наближення до універсальних, позачасових цінностей. Порівняємо висловлювання героя повісті Миколи Гоголя з тим, як про свої почуття розповідає королеві Анні Австрійській герцог Бекінгем у романі Александра Дюма «Три мушкетери»: «О королево, королево! Ви не знаєте, якого небесного щастя, якого раювання можна зазнати в таку мить! Все своє багатство, славу, решту днів, що їх мені судилося прожити, я ладен віддати за таку мить і за таку ніч! Бо тієї ночі, ваша величносте, ви покохали мене, присягаюся вам у цьому» [38, с. 121].

Але повернемося до Зигмунда Фрейда у зв'язку з тим, що саме його ім'я виникає в романі Петра Кралюка. Надамо трактування того, що відбулося з героєм гоголівської повісті, у контексті положень засновника теорії психоаналізу. Про те, що Андрій не схожий на батька і старшого брата, свідчить і ставлення до нього матері. Поки Тарас та Остап міряються силами, б'ючи один одного, вона не втручається. Коли ж черга змагатися з батьком доходить до Андрія, матір заступається за нього («Ото ще вигадав що! – казала мати, обіймаючи тим часом молодшого. – І спаде ж на думку отаке, щоб дитина рідна була батька. Та чи й до того тепер: дитя молоде, проїхало таку путь, стомилося...» [24, с. 28]). Тарас Бульба в тексті зображений доволі суворим та грубим, зокрема у ставленні до жінок. Тоді як його син Андрій сентиментальний і вразливий. Саме різкість до неї чоловіка та превалювання в ньому рацію могли спонукати матір сублімувати своє емоцію на молодшого сина. Через це Андрій і виростає з прагненням великого й чистого кохання. До того ж перебування в бурсі не притупило, а ще більше розбурхало його почуття.

Оповідач у повісті підкреслює те, що двоє синів Бульби, незважаючи на близькість, певною мірою різнилися між собою. Старший Остап був продовжувачем козацьких звичаїв, вільного життя та служіння православної вірі. Натомість Андрій, окрім вищенаведеного, бажав ще й реалізуватися в романтичному коханні, причому якраз ця жадоба стала в ньому домінувати. Наратор у тексті твору Миколи Гоголя наголошує на тому, що в цього молодого козака «потреба кохання спалахнула <...> гостро, коли він перейшов за вісімнадцять років. Жінка частіше почала уявлятися в гарячих мріях його; він, слухаючи філософські диспути, бачив її кожную мить, свіжу, чорнооку, ніжну. Перед ним без упину мелькали її сліпучо-білі пругкі перса, ніжна, прекрасна, вся оголена рука; саме вбрання, що облипало її дівочі і разом могутні члени, дихало в мріях його якимсь несказаним любострастям. Він старанно приховував від своїх товаришів ці пориви пристрасної юнацької душі, бо в тодішній вік соромно і безчесно було думати козакові про жінку й кохання, не скуштувавши битви» [24, с. 37–38]. Як бачимо, молодик великою мірою наділений мрійливістю та схильністю до ідеалізації. Погляди цього парубка на світ вирізняються спотвореністю, що можна пов'язати з незреалізованим лібідом. Тривале незадоволення

цього прагнення в сина Бульби призводить до втрати самоконтролю і, як наслідок, зради.

З погляду протистояння батькові показовим є те, що Андрій закохується саме в польку, дівчину, яка для Тараса однозначно виступає ворогом. Причина цього полягає в несвідомому прагненні молодшого сина найболючіше вразити свого отця, який для нього найзначніший конкурент. Саме тому під час розмови з коханою парубок зрікається насамперед батька, а вже потім товариства та України: «А що мені батько, товариші і вітчизна?» [24, с. 77]. Андрій бажає звільнитися від батьківського авторитету, тому зрада для нього постає таким собі етапом переходу від юнацького віку до зрілості. Суворе виховання батьком та підпорядкування йому молодик замінює служінню красуні. У такий спосіб психологічні патерни парубка не змінюються, а він лише прагне уникнути батьківського покарання, переходячи до жінки.

У романі «Справжній Мазепа» Петра Кралюка міститься ще один погляд на причину нещастя родини Тараса Бульби. Виразником цих міркувань є божевільний графоман Едічка, який вважає себе в літературі продовжувачем традицій Миколи Гоголя. Прототипом цього душевнохворого можна вважати письменника Едуарда Лимонова (1943–2020). До того ж сам Петро Кралюк у своєму інтерв'ю вказував на ймовірність такого розгляду: «При бажанні це так можна сприймати. Адже Едуард (Едічка) Лімонов одного разу заявив: мовляв, він і Гоголь – два найбільші українські письменники. Звісно, це манія величчя» [71]. У тексті «Справжнього Мазепа» Едічка як мегаломан, одержимий власною геніальністю, зокрема прагненням до Нобелівської премії, сатирично висміюється. Підкорення високих літературних горизонтів відбувається лише у хворій уяві божевільного. Насправді ж його рукописи, попри граматичну зв'язність, позбавлені логічного сенсу.

У пориві творчого натхнення (чергового загострення) Едічка під впливом розповідача Леоніда створює свій варіант повісті «Тарас Бульба». Щоправда, за назву свого рукопису («Гетьман: остання любов») душевнохворий взяв інший твір Миколи Гоголя – його історичний роман «Гетьман». Текст графомана містить шість різнорідних частин, місцями недописаних та довільно поєднаних між собою. Уже на

прикладі їхніх заголовків можна зауважити деяку незграбність і штучність («Київ. Остап і Андрій», «Дубно. Гетьман і графиня», «Батурин. Остап Бульба», «Париж. Гоголь і Залеський», «Стокгольм. Карабін Каульбарса», «Дубно. Андрій»). Топоси та персонажі «Гетьмана» Едічки безсистемно змішуються, вони позбавлені естетичного виміру, створюючи в читача (як реального, так і в самому романі Петра Кралюка) відчуття бутафорії.

Божевільний писака, даючи «своєму шанувальнику» Леоніду черговий розділ для читання, визнає, що полюбляє літературні експерименти (*«Люблю експериментувати, – гордо мовить письменник. – Особливо з формами»* [68, с. 124]). Через це пацієнт психлікарні й намагається опанувати різні жанри літератури, тішачи себе ілюзією вправності в кожному з них. На письменницькі потуги Едічки звертає увагу Ярослав Поліщук у своєму відгуку про роман Петра Кралюка. Літературознавець підкреслює те, що в рукописі психічнохворого «апробовано різні жанрові форми (оповідання, драма, епістола, барокова декламація чи діаріуш), та й мову піддано різним стилізаційним ефектам, що робить її еластичною та свіжою» [102, с. 79]. Проте таке жанрове розмаїття графомана необґрунтоване, адже за багатством форми відсутній зміст. Вважатимемо, що його роман «Гетьман» складається з таких жанрів, як оповідання, повчання, автобіографія, драма, лист і сповідь. До того ж поділ тексту Едічки на вищезгадані жанрові форми є умовним, оскільки нерідко вони змішуються між собою, переходять одна в одну або деякою мірою номінально належать до конкретного жанру.

У «Гетьмані» авторства душевнохворого Андрій Бульба постає авантюрним героєм, який повсякчас стикається з різними еротичними пригодами. Навчаючись у бурсі, цей молодик ще тоді проявляв свою кмітливість та винахідливість. Ці його риси характеру якраз і привернули увагу гетьмана Івана Мазепи (1639–1709), якому був потрібний джура. Парубок, переодягнувшись за наказом свого правителя в жіночий одяг, мав допомогти йому здобути серце коханої дівчини Мотрі Кочубей (1688–1736). Проте молодий козак відступається від настанов володаря і сам віддається коханням з юнкою. Згодом Андрій також має стосунки з графинею Ганною Дольською

(між 1661–1663 – пом. 1711), за якою мав за розпорядженням Мазепи простежити. Пізніше син Бульби знаходить собі ще третю жінку – служницю пані.

Наприкінці рукопису Едічки (в його останній частині «Дубно. Андрій») ідеться про подальше життя цього молодого козака. Ставши свідком поховання гетьмана (1709 р.), парубок вирішує піти в монастир і стати монахом. Головним чинником такого рішення молодика було усвідомлення ним скоєних гріхів, зокрема власної хтивості. Молодший Бульба приймає постриг, а в час вільний від церковної служби починає працювати над повчальною повістю для юнацтва. Випадково письменницькі прагнення Андрія помічає ігумен і засуджує їх, накладаючи на сина Бульби єпитимію («церковне покарання християн за порушення церковних канонів, наказів, розпоряджень духовенства, а саме: тривала молитва, посилений піст, земні поклони перед іконою тощо» [21, с. 82]). Через це молодий козак іде збирати милостиню і опиняється в Києво-Печерській лаврі, де несподівано зустрічає свою колишню кохану Мотрю. Дівчина також вирішила присвятити подальше життя Богові, а тому обрала чернецтво.

Надалі твір Едічки стає все абсурднішим, руйнуючи та замінюючи колізії оригіналу повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя. Андрій, герой божевільного рукопису графомана, стикається з черговими перипетіями. Виявляється, що від нього в його Мотрі є син Василь, якого забрав та ув'язнив імператор Петро I (1672–1725). А пильнують у Дубецькому замку дитину Бульби члени його родини: брат Остап і батько Тарас. Вирішивши визволити свого сина, парубок випиває зі своїми рідними. Згодом Тарас хоче поборотися з Андрієм, але той випадково вбиває отця. Звільнивши з-під варти Василька та забравши свою Мотрю, молодик із ними тікає. У такий спосіб історія життя молодшого сина Бульби на відміну від гоголівського оригіналу закінчується щасливо.

Мотив зради в повісті Миколи Гоголя деякою мірою збережено і в інтерпретації Едічки. Андрій, ладнаючи з любовними справами Мазепи, обманює гетьмана та має від цього користь. Парубок сам захоплюється жінками, за якими повинен був наглядати. Однак молодий козак радше виступає такою собі жертвою атмосфери карнавалу, бурлеску, травестії й гротеску. Син Бульби не є власне ініціатором

любовних пригод, тому що вони розгортаються незалежно від нього. Цей герой рукопису божевільного сам у них потрапляє. Його провина полягає в тому, що він і не чинить їм опір. Будь-яку чергову любовну оказію Андрій сприймає як належне, не турбуючись про можливі подальші наслідки.

Оригінальне тлумачення розпаду родини Тараса Бульби надає читачеві у своєму есе інший психічнохворий графоман, якого звати Професор. У «Справжньому Мазепі» цей ще один писака немає власного імені, а вищевказане прізвище дає цьому пацієнту розповідач Леонід. Це пов'язано з тим, що *«на вигляд цьому чоловікові близько тридцяти. Вважає, мабуть, себе професором, бо всіх повчає»* [68, с. 26]. Красномовною постає й назва його написаного есе «Концепти батьковбивства і синовбивства як культурно-екзистенційні феномени: цивілізаційні аспекти». Професор на відміну від Едічки вважає себе послідовником не Миколи Гоголя, а Зигмунда Фрейда. У дусі психоаналізу божевільний і створює свій рукопис про дітовбивство. Тут варто зауважити, що написане есе душевнохворого, за зізнанням самого Петра Кралюка в інтерв'ю [107], пародіює вже згадувану книгу «Тотем і табу» австрійського психолога.

У тексті «Справжнього Мазепи» містяться деякі відомості щодо Професора, що дозволяє розглянути його постать детальніше. Лікар Вакуленко, розмовляючи з Леонідом і своєю дружиною Оксаною, зауважує, що вищезгаданий божевільний та Едічка *«раніше були друзями. Навіть один одному писання свої читали»* [68, с. 31]. Пізніше сам Професор перед новоприбулим інтерном визнає, що насправді саме завдяки його власним старанням Едічка досягнув певного успіху в літературі. Автор есе підкреслює, що поціновувач Миколи Гоголя *«був моїм сином – духовним... Я його породив. Без мене він би не ввійшов у літературу. Його ніхто не читав. Він палив свої рукописи. Я першим написав на нього рецензію. Едічку почали видавати»* [68, с. 72]. У такий спосіб можемо припустити, що під образом Професора ховається колишній політичний соратник Едуарда Лимонова – філософ Олександр Дугін (нар. 1962). У житті вони дійсно деякий час займалися спільною політичною діяльністю, але згодом їхні погляди розійшлися.

Характерно, що у своєму есе Професор розглядає руйнування родини Тараса Бульби саме з погляду геополітики. Розвиваючи міркування Зигмунда Фрейда про боротьбу синів зі своїм батьком, божевільний доходить висновку про принципову відмінність Заходу і Сходу. На думку психічнохворого, недолік теорії вищевказаного психоаналітика полягає в європоцентризмі самого її автора, який не приділив увагу специфіці Сходу. Дві традиції (західна і східна) мають два концепти (батьковбивство і синовбивство відповідно), які реалізуються в їхніх культурах. На Заході превалює прагнення синів перемогти свого батька та зайняти звільнене місце. У такий спосіб європейський *«соціум виник у результаті повстання дітей проти свого предка і вбивства його ними»* [68, с. 76]. Натомість на Сході отець, маючи владу, прагне за будь-яку ціну позбутися своїх спадкоємців. Професор із цього приводу пише про те, що в східному варіанті *«батько не сприймає новацій своїх дітей, не хоче мати в їхній особі конкурентів і тому вбиває їх, утверджуючи свою абсолютну владу»* [68, с. 77]. Як бачимо, насилля загалом є невід'ємним атрибутом людськості, а такі його різновиди, як батьковбивство і синовбивство, реалізуються в різних відповідних їм культурних парадигмах.

Професор апелює до давньогрецької міфології (вбивство титаном Кроносом власних дітей і подальше скинення його богом Зевсом), Старого Завіту (випробування Авраама, який мав принести в жертву Яхве свого сина Ісаака), історії (душогубство синів римським імператором Константином Великим, царями Іваном IV Васильовичем Грозним і Петром I, керівним діячем СРСР Йосифом Сталіним, а також усунення імператором Олександром I свого батька), літератури (поєми «Шах-наме» Абулькасима Фірдоусі і «Гайдамаки» Тараса Шевченка, повість «Тарас Бульба» Миколи Гоголя). Сукупність цих спостережень виступає, на думку автора есе, беззаперечним та неспростовним свідченням існування чіткого і виразного поділу світу на західну / східну модель. Із цього погляду розташування України в центрі Європи постає справді унікальним. Це пов'язано з тим, що країна, перебуваючи між Заходом і Сходом, увібрала в себе ознаки обох концептів: батьковбивства і синовбивства. Геополітичне розташування України дозволило їй бути місцем

перетину вищевказаних культурних парадигм, що закономірно відобразилось і в її історичному розвитку.

Згідно з концепцією божевільного Професора щодо долі родини Тараса Бульби однойменна повість Миколи Гоголя є показовою в плані поєднання батьковбивства і синовбивства в українській культурі. Сини Бульби – старший Остап та молодший Андрій – потенційні претенденти на місце свого батька Тараса. Остап, напівжартома б'ючись з отцем, виявляється доволі сильним та може дійсно перемогти його. Натомість Андрієві притаманна хитрість, а до того ж йому як молодшому синові першим має дістатись батьківський спадок. Тарас, урахувавши подальші небезпеки, приймає відповідні рішення. Спочатку батько усуває Андрія, вбивши його та звинувативши в зраді. А далі, коли Остап потрапляє в полон до поляків, отець спеціально не приходить йому на допомогу. При цьому старий Бульба імітує спроби порятунку, водночас відмовляючись від реальних кроків щодо цього. У такий спосіб текст повісті Миколи Гоголя репрезентує в собі західний і східний варіанти концепту. Остап та Андрій прагнуть знищити свого батька, а він, зі свого боку, прагматично позбавляється них.

Концептуально вагомим у тексті «Справжнього Мазепи» постає погляд самого автора цього роману Петра Кралюка на причину трагедії в родині Тараса Бульби. Характерно, що у своїй творчості письменник ХХ ст. неодноразово звертається саме до цієї однойменної повісті Миколи Гоголя. Тому її розкодування відкриває й власні міркування Петра Кралюка щодо свого місця в українській художній творчості. Основним нещастям у долі Андрія Бульби було не стільки кохання до представниці іншого народу – польки, скільки його ототожнення з чужою для нього національністю. Індивідуум, відірваний від власного національного коріння, у той чи інший спосіб починає гинути. Тому Андрій, зрікшись українського, отримує в особі свого батька справедливе покарання. Принагідно зауважимо, що проблема запродавства молодшого сина Бульби виходить за межі тексту повісті.

Саме звернення Миколи Гоголя до цього мотиву розкриває його власну, одну з найбільших трагедій – муку роздвоєння. Безпосереднім підтвердженням цьому слугує зізнання письменника в листі до фрейліни Олександри Смирнової-Россет у 1844 р.:

«Я сам не знаю, яка в мене душа» [23, с. 288]. Звідси виходить перебування автора «Тараса Бульби» на національній межі, прагнення підтримувати зв'язок із рідною йому українською землею та водночас подальше заглиблення класика в імперське. Намагання Миколи Гоголя втримати рівновагу між двома згаданими світоглядами закінчилося внутрішнім зломом, психічним перенапруженням та смертю у віці 43 років. Власне ситуація переходу до справи служіння чужій нації була зображена письменником ХХ ст. в його повісті «Тарас Бульба». Повний розрив Андрія Бульби з Україною та спроби самого Миколи Гоголя не втратити цей зв'язок дозволяють провести певні паралелі.

Продовжувачем традицій українського містичного письменника сприймає себе Едічка з роману «Справжній Мазепа». Через це трагедія повторюється, оскільки божевільний графоман (під яким ховається Едуард Лимонов) знову ж починає прислужувати імперському. Звідси йдеться про використання Петром Кралюком у своєму романі елементів художньої іронії та тролінгу, оскільки автор відверто глузує з Едуарда Лимонова. Ще один літературний діяч замість ідентифікації зі своїм народом стає політичним та культурним васалом чужого. Підтвердженням наведених міркувань слугують слова самого Петра Кралюка в інтерв'ю, коли він дає оцінку Миколі Гоголю та Едуарду Лимонову як письменникам: «Між Гоголем і Лимоновим є цікаві паралелі. Але чи можна цю “солодку парочку” вважати українськими літераторами? Як на мене, це просто українці з деформованою імперсько-російською свідомістю» [71]. У такий спосіб ці обидва письменники за свій відхід від національного отримують відповідну кару. Микола Гоголь як реальна людина під кінець життя тяжко психічно страждає й помирає в доволі молодому віці (43 роки). Схожою є доля Едічки (Едуарда Лимонова) – персонажа зі «Справжнього Мазепа»: він перебуває в психлікарні, хворіє на депресію та важко вмирає приблизно в тридцятирічному віці від перитоніту.

Отже, твір «Справжній Мазепа» Петра Кралюка завдяки сукупності в ньому багатьох міркувань персонажів, які стикаються між собою, є не тільки кросовером, а й романом ідей. Концепцією цього тексту, з якої починається власне діалог думок, виступає причина розпаду родини Тараса Бульби з однойменної повісті Миколи

Гоголя. Сім'я Бульби узагальнено постає ланкою українського народу, тому знайти підставу її занепаду – означає зрозуміти саму національну історію. Невипадково в ретромані (за іншими версіями есе або романі-есе) «Таємний агент Микола Гоголь» Петро Кралюк пише: «У разі бажання “Тараса Бульбу” можна трактувати як український патріотичний твір» [69, с. 113]. У романі «Справжній Мазепа» міститься п'ять оригінальних поглядів, які вмотивовують трагедію родини Тараса: Миколи Гоголя, Зигмунда Фрейда, Едічки, Професора і самого Петра Кралюка.

Для представника «української школи» головним нещастям героя в його повісті стало індивідуальне поривання Андрія Бульби, відмова від колективного служіння вірі та цареві. Психоаналітичне прочитання «Тараса Бульби» можливе завдяки міркуванням Зигмунда Фрейда: молодший син Тараса, бажаючи стати на місце свого батька, виявляється зрадником. Андрія як авантюрного героя, підкорювача жінок і заручника любовних пригод, зображує божевільний Едічка на сторінках свого рукопису «Гетьман: остання любов». Геополітичне тлумачення занепаду сім'ї Тараса Бульби надає у своєму есе «Концепти батьковбивства і синовбивства як культурно-екзистенційні феномени: цивілізаційні аспекти» Професор – інший психічнохворий, Європа для якого чітко поділена на Захід та Схід. Характерно, що в «Справжньому Мазепі» простежується ідея самого Петра Кралюка про те, що повість «Тарас Бульба» для Миколи Гоголя певним чином закарбувала його власну трагедію – національне запроданство.

У такий спосіб Петро Кралюк як письменник-історик ставить перед собою мету осмислення, ревізування та осучаснення минулого, яке виявляє себе в теперішньому та претендує на місце в майбутньому. Не всі уроки давнини були засвоєні народом, тому для автора як патріота важливо знову їх порушити. За такої умови письменник намагається максимально уникнути однозначності трактувань. Наведемо як приклад оцінку Петром Кралюком постаті Тараса Бульби, яка за своєю природою є подвійною. «Гоголь ніби дає читачеві змогу вибирати, – пише автор у «Таємному агенті Миколі Гоголі». – Хочете – сприймайте Бульбу позитивно. Він герой, борець за православну віру й руську народність. Заради цих ідей Бульба жертвує сином, навіть двома синами; гине сам, а перед смертю виголошує патріотичну промову (в другій редакції

тексту). А хочете – сприймайте Бульбу негативно. Він, загалом кажучи, – не більш як надута бульбашка. Нічого не зробив доброго: пригнічує свою дружину, снує інтриги, споює козаків, зокрема й на війні, губить власних синів, убиває невинних людей тощо» [69, с. 142–143]. Різниця ідей у «Справжньому Мазепі» є свідченням існування багатьох історичних оцінок, кожна з яких претендує на життя. Родина Тараса Бульби, створена уявою Миколи Гоголя, стає для Петра Кралюка універсальною моделлю української сім'ї. Звідси спроби письменника ХХ ст. різнобічно розглянути її виродження для актуалізації, рефлексії та попередження майбутніх поколінь читачів.

3.4. Проблема діалогу як шляху до самоідентифікації головного героя в романі «Сильні та одинокі» Петра Кралюка

Ще в період античної епохи давні греки проголосили афоризм «пізнай самого себе», який зачепив одне з найфундаментальніших питань людськості – проблему (само)ідентифікації. Відповісти на нього – означає вписати власну суб'єктивність в об'єктивну систему координат, зайнявши в останній відповідне місце. Численні спроби вирішити цей запит залишаються на сьогодні відкритими, що спонукає до подальших роздумів та досліджень.

Зауважимо, що первинне значення ідентифікації – це «ототожнення; установлення схожості чого-небудь з чим-небудь. Поняття, введене Зигмундом Фройдом, далеко поширилося за межі психоаналізу, зокрема в соціальній психології. Ідентифікація розглядається як найважливіший механізм соціалізації, що проявляється в прийнятті індивідом соціальної ролі при входженні в групу, в усвідомленні ним групової приналежності, формуванні соціальних установок і т. д.» [153, с. 166]. Індивідуум як невід'ємний складник суспільства відчуває потребу віднайти та встановити належне йому з-поміж загалу місце. Така необхідність пояснюється прагненням людини підтримувати почуття власної цілісності, чітко усвідомивши для себе набір соціальних характеристик.

Нагальність ідентифікації, на думку психолога Еріха Фромма, «настільки важлива й стійка, що людина не могла б зберегти душевне здоров'я, якби не знайшла якогось способу задовольнити її» [106, с. 322]. З цією метою кожна особистість

вдається до самовизначення. Можлива й друга дефініція «ідентифікації», яка виникла після розширення першої. Філософ Генріх Люббе запропонував лаконічну формулу про те, що «наша ідентичність – це відповідь на питання, хто ми є» [171, с. 41]. Як бачимо, співвіднесеність людини із соціумом була деякою мірою заміщена індивідуальним фактором.

Зауважимо, що ідентифікація сама собою є «внутрішньосуперечливим поняттям: з одного боку, означає схожість різних об'єктів, а, з іншого, – описує своєрідність кожного індивіда» [114, с. 65]. У цьому й полягає універсальність її феномена: розкриваючи себе, особистість одночасно як підкреслює власну неповторність, так і знаходить спільні риси з подібними до себе. **Самоідентифікацією** будемо вважати спробу людини усвідомити власну сутність, призначення та своє місце серед людей.

За часів постмодернізму відбулася ціла низка метафоричних зникнень – загибель Бога, автора і самого суб'єкта. Такий постмортальний стан речей міг би нівелювати будь-які спроби пошуку об'єктивних фактів. Проте наразі культурна парадигма продовжує робити обережні кроки до самовизначення, що й зумовлює актуальність порушеної теми. Слушною видається думка літературознавця Іхаба Хасана про те, що «постмодернізм можна розуміти як своєрідну автобіографію, інтерпретацію нашого життя в розвинутих суспільствах, пов'язану з епохальною кризою ідентичності» [170, с. 201–202]. З другої половини ХХ ст. людина відчувається загубленою з-поміж безлічі рівноможливих культурних сценаріїв, жоден з яких не може надати їй цілісності. Таке собі розщеплення свідомості індивідуума все ж таки вимагає якщо і не відповіді щодо самоідентифікації, то хоча б спроби її знайти.

Постмодернізм як напрям, безперечно, відображає поточний мистецький стан. А сталою проблемою постмодернізму залишається питання самовизначення людини. Ба більше: соціолог Зигмунт Бауман вважав, що «“ідентичність” тепер стала призмою, через яку помічаються, осягаються та досліджуються інші актуальні аспекти сучасного життя» [166, с. 140]. Сьогоднішня особистість не може ігнорувати вищезазначений запит, тому вона й намагається знайти для себе можливі рішення.

Література як інструмент пізнання в цьому контексті містить потрібну роль. По-перше, вона є засобом самоаналізу автора, його універсальною відповіддю на виклики життя. По-друге, реципієнт у процесі читання знаходить свою істину, яка суголосна з його інтенцією. По-третє, створені письменником персонажі також задаються питаннями, намагаючись знайти своє місце на сторінках книги. Підкреслимо, що історичний роман безпосередньо тісно пов'язаний із проблемою самоідентифікації, адже той чи інший діяч минулого закріплений за певною соціальною, національною, релігійною, мовною та іншими належностями. У художньому творі навіть реальні історичні постаті стають персонажами, яких письменник наділяє сукупністю характеристик.

Героя роману «Сильні та саодинокі» випробовують і тримають у в'язниці, що вимагає від нього відповідних надзусиль. Він усвідомлює заради чого страждає, однак його переконання періодично проходять крізь муки сумнівів. **Питання самоідентифікації** є наріжним каменем світогляду Степана Бандери, тому варто зупинитися на цьому детальніше.

Роман «Сильні та саодинокі» має чітку діалогічну спрямованість, що спостерігається вже на паратекстуальному рівні в найменуваннях розділів («Розмова перша», «Розмова друга, головна», «Розмова третя (мисленна)», «Розмови (останні)»). У тексті цього роману вищезгаданий лідер ОУН постає своєрідним месією та мучеником за ідею національної незалежності. Цей погляд спрямовує на можливе прочитання чотирьох розділів «Сильних та саодиноких» як чотирьох Євангелій, які описують його життя та страдницьку смерть. Усі частини твору містять слово «розмова», що свідчить про декілька зауважень. По-перше, це наявність у романі кількох голосів персонажів, кожен з яких має своє специфічне сприйняття дійсності. Також спроба об'єктивного розгляду особистості Степана Бандери можлива лише з різних аспектів. Важливим видається ще й те, що головний герой стикається з кардинально протилежними йому міркуваннями, тому його самоідентифікація випробовується на сталість.

Найважливішою частиною «Сильних та саодиноких» із погляду вищезазначеної проблеми, що відображено і в її назві («Розмова друга, головна»), є друга. У ній юний

націоналіст Бандера в стінах в'язниці «Святий Хрест» зустрічається з відомим діячем Речі Посполитої Яремою Вишневецьким (1612–1651). У такий спосіб долі ключових постатей української та польської історії переплітаються між собою. Кожен із вищеназваних політичних лідерів був дотичним до двох націй, а тому розглядається обома історіографіями. Проте й Бандера, і Вишневецький мали кардинально різні погляди, а тому їхня комунікація є спробою порозумітися, намаганням віднайти істину, своєрідним примиренням ворожих таборів.

Сам Петро Кралюк під час презентації «Сильних та одиноких» так розповідав про народження замислу написання цієї книги: «Сьогодні у “Святому Хресті” уже є крипта Вишневецького. Місцевий гід підтвердив, що у стінах монастиря свого часу був ув'язнений Бандера. Я був у тих місцях, відтак виникла ідея написати роман, де б зустрілися Вишневецький з Бандерою: антигерой української історії і наш герой, яких поєднало між собою це місце» [132, с. 20]. Автор дізнався про те, що польське абатство Свенти Кшиж, яке ще було й тюрмою, прийняло у своїх стінах цих двох неординарних історичних постатей. Зрештою, в уяві письменника в'язниця стала топомом, місцем зустрічі, ідеологічною ареною для Степана та Яреми, представників зовсім відмінних епох (XX ст. і XVII ст. відповідно).

Варто наголосити, що роль цих двох постатей у спільній українсько-польській історії ще остаточно не визначена. Такий стан речей і спричинив зацікавлення ними Петра Кралюка. Письменник, який водночас постає автором історичних розвідок, вирішує в художній формі репрезентувати власний погляд і на Бандеру, і на Вишневецького. Щодо них в українсько-польській історіографії простежується небезпека до спрощення, спокуса повісити одноколірні ярлики на кшталт герой / зрадник. Проти цього й виступає Петро Кралюк, пропонуючи на початку третього тисячоліття провести художню ревізію, осмисливши той масив поглядів стосовно українського націоналіста й польського князя, які були накопичені до сьогодення. Їхня зустріч в одному часопросторі на сторінках «Сильних та одиноких» справді хронологічно є дивною. Але це вмотивовується тим, що обидва герої є маркерами для самоусвідомлення як українців, так і поляків.

Підкреслимо, що на незвичність такого поєднання історичних постатей звернув увагу у своєму відгуку про цей роман Олексій Костюченко: «Людина, яка вперше візьме книжку в руки, певно, поставить запитання, яке відношення має Степан Бандера до Яреми Вишневецького. Адже першого багато хто сприймає як Героя України, другого – як національного зрадника. Однак не варто забувати, що “Сильні та одинокі” – твір художній. Тому автор має право давати волю фантазії» [59]. Як відомо, історичний роман, окрім значного фактажу про минулі часи, містить ще міру художності. Це твердження й пояснює зв'язок у романі Петра Кралюка таких, на перший погляд, різноідеологічних лідерів, як Бандера і Вишневецький. Прикметно, що в самому тексті твору Ярема приходить до лідера ОУН саме під час марень останнього. Змінений стан свідомості молодого українського націоналіста якраз і міг приводити до подібних абсурдних сцен зустрічей із державним та військовим діячем Речі Посполитої.

Слід зауважити, що в «Сильних та одиноких» Бандера і Вишневецький протиставляються за різними чинниками: **соціальним статусом** (син священника і князь), **ідеологічними** (український націоналіст і польський патріот) та **релігійними переконаннями** (католик і греко-католик), **портретними деталями** (арештантське вбрання і коштовний одяг). Один із наймогутніших магнатів Речі Посполитої відверто каже лідеру ОУН, що «я – твоє альтер-его» [67, с. 59]. Це твердження можновладця дозволяє говорити про те, що Ярема є частиною підсвідомості Степана, його двійником. Обидва були пов'язані з однією землею: Вишневецький був підданим Речі Посполитої, а Бандера – громадянином Польщі. Тому вірогідність того, що юний націоналіст стане служити насамперед польській владі, як це зробив вищезазначений державний і військовий діяч, була доволі високою. У романі Петра Кралюка Вишневецький виступає alter ego Бандери, а його доля – протилежним життєвим сценарієм того, що відбулося з Бандерою.

Ярема змушує Степана поставити під сумнів, здавалось би, непохитні істини, тому для молодого бунтівника голос останнього звучить «як голос диявола у пустелі» [67, с. 59]. Ця сцена відсилає читача до біблійних спокус Ісуса Христа Сатаною. Особливо символічним із цього погляду видається те, що лідер ОУН під час своїх мук

перебуває у в'язниці з красномовною назвою «Святий Хрест». Бандера в романі окреслюється як український національний месія, непохитна віра якого також перевіряється через спокуси. Підтвердженням такої можливої інтерпретації слугує епізод у другому розділі «Сильних та одиноких», коли після двох нічних розмов із Вишневецьким Степан намагається прокинутись. Молодик завдяки внутрішньому монологу розповідає про те, що *«ще лежу з відкритими очима. Що діється зі мною? Ці видива, ця мова. Спокуса диявола?»* [67, с. 99]. Назва в'язниці є також знаком того, що український націоналіст іде на свою Голгофу, несе свій хрест. У такий спосіб Ярема дійсно певною мірою змушує лідера ОУН задуматись та вдатись до саморефлексії.

Ключовим у романі Петра Кралюка видається міркування магната XVII ст. про **відносність оцінок стосовно історичних постатей**. Бандера вважає, що Вишневецький був зрадником для українців та водночас тріумфатором для поляків. Натомість Ярема наводить свій контраргумент, що *«герой і злочинець, – <...>, – то два боки однієї медалі»* [67, с. 82]. Ця думка свідчить про неможливість винести цілком одностайний історичний вердикт щодо певної особи. Як відомо, за часів постмодернізму відбулося розмивання будь-яких кордонів однозначної правди / брехні. Тому вищенаведений вираз Вишневецького цілком у дусі цього світоглядно-мистецького напрямку.

Обидва герої роману Петра Кралюка по-філософськи сприймають дилему герой / злочинець. І лідер ОУН, і князь усвідомлюють, що для різних людей (а ширше – націй) вони виступатимуть загальною або суто позитивно, або вкрай негативно. Неможливо, беручи участь у значних історичних зрушеннях, залишитись поза оцінками, бути нейтральною особистістю, дотримуватись космополітизму. Визнання одних та зневага інших до них постає для Бандери та Вишневецького цілком закономірним наслідком їхньої активної політичної діяльності.

Ще на початку другого розділу «Сильних та одиноких» Степан і Ярема зіставляються завдяки їхнім **портретним описам**. Лідер ОУН, кажучи про себе та своїх побратимів, зауважує, що в тюрмі вони *«жालюгідні й кумедні. На мені широкі штани – втопитися в них можна. Здоровенна блуза. І все то подерте, подірявлене»*

[67, с. 57]. У такий спосіб каральна система прагнула принизити гідність арештантів та водночас це вказує на те, що через стіни «Святого Хреста» пройшло вже безліч в'язнів. Натомість магнат XVII ст. мав на собі старовинне вбрання: *«Одягнутий він був у жупан. На плечах – накидка. Збоку висіла шабля. На ногах – дорогі сап'янці. <...> Мав погляд сміливий. Великий ніс, довгі вуса, щось подібне до козацького оселедця на голові робило його войовничим. Та й шабля!»* [67, с. 60]. Вишневецький відповідно вбраний як заможний і владний діяч Речі Посполитої. Молодий націоналіст мусить ходити в поношеному одязі, оскільки його стражденний шлях продовжується та він ще не сповнив своєї ідеї. Ярема ж уже давно помер (у 1651 р.), тому вільний від тягот земного життя.

Спільним для лідера ОУН та князя є відчуття приниження, через яке вони змушені пройти. «Прикметно, що в обох випадках причиною їхніх поневірянь виступає владна верхівка. Саме вона наказує піддати допитам та ув'язненням Степана, а також позбавляє Ярему частини його володінь. Варшавський вирок для першого та Гадяцька справа для другого стають маркерами несправедливої політичної системи, яка чинить їм кривду» [148, с. 212]. Для молодого націоналіста додаткову зневажливу роль відіграє виданий йому за законом арештантський одяг.

Особливого символізму в другому розділі роману Петра Кралюка набуває **число три**. Так, князь приходив до Бандери протягом трьох ночей. Пригадаємо, що це число є доволі багатозначним, оскільки це «символ духовного синтезу; формули для творення світів; символ створення духу з матерії; активного з пасивного; моделі всесвіту (верх, середина, низ); щастя; багатства; Трійці; оберега; цілющості. Практично повсюди на землі особливо священним вважається число “три”» [40, с. 805]. Як бачимо, така частотність появи Вишневецького під час марень Степана справді має сакральний сенс. Знову ж це може відсилати читача до біблійного епізоду, коли Сатана саме тричі випробовував Ісуса Христа. Бандера, як і християнський Месія, витримує подібне випробування.

Число три в «Сильних та одиноких» є також символом динамічної єдності. Три ночі в романі Петра Кралюка побудовані за принципом градації. Протиріччя між Степаном та Яремою стають усе напруженішими та гострішими. День дає їм

можливість трохи відвернути свою увагу, але вночі їхній спільний процес пошуку правди потребує крайнього прояву сил. Ніч, яка зазвичай є часом відпочинку, стає для Бандери та Вишневецького триєдністю сумнівів, гіркоти та нарікань.

Слід наголосити, що наприкінці «Сильних та одиноких» наявна ще така **власна авторська розвідка**, як «Феномен Степана Бандери». Вона містить, як зрозуміло з назви, дослідження життєвої та політичної долі лідера ОУН. Ця наукова стаття Петра Кралюка є доповненням до самого художнього тексту, що дозволяє говорити про метатекстуальний зв'язок двох частин однієї книги: художньої та наукової. У розвідці письменника є красномовна частина, яка має назву «Ярема Вишневецький: герой чи антигерой?». Загалом існування цього дослідження («Феномен Степана Бандери») після основного тексту свідчить про спробу Петра Кралюка об'єктивно поглянути на роль лідера ОУН і князя в українсько-польській історії.

Лідер ОУН проходить крізь випробування сумнівами, оскільки князь не зміг похитати його віру. Молодик не переходить на пропольську позицію, служачи інтересам Речі Посполитої, на відміну від свого магната-співкамерника. Степан продовжує зберігати вірність українській національній ідеї та водночас він робить висновок про те, що правда не є річчю, яку кожен може привласнити собі. Можливих життєвих шляхів – безліч, а він обирає єдиний свій, якого й дотримується. Бандера знаходить з Яремою спільну мову, що свідчить про продуктивність комунікації між собою української та польської націй.

Отже, проблема самоідентифікації головного героя постає наскрізною в «Сильних та одиноких». Знаковим виступає другий розділ цього роману, у якому юний націоналіст стикається з магнатом XVII ст. Їхній діалог – не лише бажання донести до опонента свої погляди, а й інструмент самозаглиблення, намагання віднайти своє Я. Герой та зрадник є проявами двох крайностей, тоді як Степан Бандера та Ярема Вишневецький перебувають поза цими двома однозначними категоріями. З цієї метою автор додає наприкінці твору ще свою розвідку, яка доповнює основний текст.

Висновки до III розділу

Отже, у літературі такий комунікативний акт, як діалог, виявляється на різних рівнях: у вигляді написаної книги, оповідної стратегії автора в ній і сукупності всіх творів, їхнього взаємозв'язку. Красне письменство, відображаючи життя, також удається до рятівного потенціалу розмови, яка здатна запропонувати нові шляхи до пошуку відповідей на одвічні питання людськості. Література як модель реальності також на своєму рівні намагається розв'язувати проблеми навколишньої дійсності, спроба вирішення яких неможлива без діалогу. Прикметно, що між усіма створеними художніми творами так само відбувається спілкування, оскільки всі письменники мислять у певних естетичних категоріях, що спрямовані на знаходження вищих цінностей буття. Бесіда на сторінках книги – це спосіб самоусвідомлення автора, стимул до саморефлексії читача, сутність самої діалогічності людського життя.

В історичних романах Петра Кралюка («Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та одинокі», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» і «Справжній Мазепа») діалог постає наскрізним авторським прийомом, можливістю осмислення минулого. Для письменника така розмова в його творах є відбиттям стародавніх реалій, ключем до розгадування непрояснених тогочасних питань, ідейною ареною різноманітних поглядів, актуалізацією проблеми самоідентифікації. Діалогічність романів Петра Кралюка пояснюється власне його творчою манерою: автор виступає як літератор та як історик, а звідси синтез художнього й наукового в його доробку. До того ж майстер слова є філософом, а тому його постійне апелювання до діалогу – ознака подолання постмодерної роздробленості та інструмент знаходження істини. Без комунікації міст між сучасним і минулим лишається не встановленим, ланка поколінь руйнується, а історія виявляється вічним поверненням до помилок.

Діалог позначається на образній системі романів Петра Кралюка. Завдяки бесіді герої творів письменника розкривають власну індивідуальність, проявляють свій характер, виражають особистий світогляд. Розмова між ними – спосіб почути і осмислити думку іншого та водночас репрезентувати свою. Саме бесіда між героями історичних романів автора приводить до сприйняття ними протилежних поглядів

замість очікуваного ідейного антагонізму. Лише комунікативний акт між дійовими особами здатний досягнути непримиренні проблеми давнини та надати можливі кроки до виходу з глухого кута сучасної беззмістовності. Герої романів автора, спілкуючись між собою, розмірковують також над питаннями сьогодення, що засвідчує актуальність як цих створених образів, так і обраного майстром слова для цього діалогу.

Художній світ історичної романістики Петра Кралюка характеризується діалогізмом, орієнтацією текстів письменника на комунікацію щодо читача. Реципієнт, роздумуючи над наявними у творах автора діалогами, сам стає їх умовним учасником, погоджуючись або заперечуючи представлені міркування. Історичні романи літератора відкриті до спілкування, що свідчить про спільний процес пошуку істини майстра слова та його читача. За посередництвом бесіди між ними відбувається своєрідний творчий акт, спрямований на розслідування загадок минулого. Окремі репліки та ідеї в текстах Петра Кралюка, об'єднуючись, поступово формують масштабний образ старовини, фрагментарність якого доповнюється уявою читача.

Діалог в історичних романах письменника слугує для усунення прогалин минулого, реконструкції тогочасних реалій і, як наслідок, осмислення пережитого. У процесі розгортання цей комунікативний акт дає змогу реагувати на виклики буття, підтримуючи сталість індивідуума. Під час бесіди її учасники проходять через самотановлення, визначаючи власне місце в універсумі. Спілкування в історичних творах Петра Кралюка виступає таким собі зверненням давніх діячів до своїх нащадків, які є продовжувачами їхніх славетних традицій. Герої романів майстра слова попереджують читачів, що без діалогу розвиток народу та її держави неможливий, оскільки відсутність комунікації стає причиною непорозуміння, ненависті й чвар.

Мета діалогічної форми побудови романів Петра Кралюка в кожному з них – особлива. У творі «Шестиднев» діалог є шляхом до подолання однобічності уявлення про історичні події окремої людини, досягнення повноти картини історії. У «Данилі Острозькому» діалог незвичний: окрім безпосередньої комунікації персонажів у

цьому романі відбувається також спілкування на рівні «читач – книга». У такий спосіб носієм певної ідеї є книга, яка виражає світосприйняття, почуття, життєвий досвід, наміри свого автора, людини іншої історичної доби. Діалог із книгою призначений реконструювати події минулого для заповнення «білях плям» у розумінні історичних подій. «Сильні та самотні» – роман про незламну постать української історії. Діалоги Степана Бандери з його антагоністами концентрують увагу на сутності поглядів цього ідеолога української нації. Діалогічність побудови роману «Справжній Мазепа» є проявом ігрових стратегій автора, який у такий спосіб викриває деяких своїх опонентів у питанні про сутність чинників, що призвели до трагічних обставин відчуження всередині країни.

В історичній романістиці літератора в діалозі беруть участь Василь-Костянтин Острозький та маляр Іван, Василь Суразький та двоє монахів – Симеон і Нестор, Степан Бандера та Ярема Вишневецький, а також Микола Гоголь, Зигмунд Фройд, Едічка, Професор і сам Петро Кралюк. У процесі комунікації герої мають змогу сповідатися, визнати власні помилки, перевірити свої світоглядні позиції, виразити себе, збагнути особисте місце у світі, спробувати зрозуміти Іншого та віднайти знання про минуле. Найчастіше у творах письменника діалог репрезентований як відверта полеміка, боротьба думок, ідейне змагання. Таке спілкування між героями романів Петра Кралюка покликане для відкриття істини, самоусвідомлення, демонстрації полярності їхніх поглядів. Сама сучасна дійсність виявляється важкозрозумілою, тому завдяки діалогу дійові особи творів майстра слова намагаються в ній розібратися та осмислити її.

ВИСНОВКИ

Сучасний історичний роман відзначається прагненням авторів актуалізувати нез'ясовані сторінки минулого, перенести пережитий поколіннями досвід на прийдешнє, спробувати знайти вихід із поточного стану культурної стагнації. У такий спосіб історичний твір є своєрідною проєкцією реального життя, формою вирішення його нерозв'язаних проблем, ареною зіткнення різних ідейних поглядів. Значення роману про минуле полягає в його спрямованості на майбутнє, включеності в подальший контекст, впливові на формування нових цінностей. Зауважимо, що історичний роман на сьогодні активно вивчається літературознавцями, проте ще не всі його особливості були розглянуті. Кожний автор такого жанрового різновиду роману, як історичний, певною мірою є оригінальним дослідником, який відшукує правду про давнину та відображує її у своїх творах. Однак із-поміж цих майстрів слова трапляються по-справжньому неповторні літератори, здатні викликати власними самобутніми історичними романами справжній інтерес і в критиків, і в читачів.

Серед таких письменників слід згадати про Петра Кралюка – автора низки історичних романів. Специфіка цього літератора полягає в тому, що він майстерно володіє художнім словом та водночас є науковцем, який пише розвідки з культурології, філософії, релігієзнавства, політології й історії. Філософічність історичних романів Петра Кралюка – в їхній концептуальності як науковій позиції, викладеній у художній формі. Такі твори містять ознаки власної авторської системи поглядів щодо постатей, фактів, подій, явищ та процесів минулого. Також твори вищезгаданого письменника про старовину характеризуються діалогізмом, оскільки в його художніх текстах наявні риси мистецтва еристики. Складники концепції вказаного майстра слова викладені у формі суперечки, дискусії, диспуту. Історична проза Петра Кралюка вирізняється інтелектуалізмом, раціоналізмом, багатовекторністю, полемічністю, прагненням до перегляду «вже встановлених» істин минулого в художній спосіб. Для творчості згаданого автора як письменника-постмодерніста характерні такі ознаки, як фрагментарність, наскрізна

інтертекстуальність, нагромадження цитат, іронічність, змішування жанрів та стильовий синкретизм.

Романи про старовину цього письменника ХХІ ст. доволі часто досліджуються в різних аспектах. Літературознавці звертали увагу на достовірність, паратекстуальність, неухильність дотримання автором правди, психологізм, цікаві сюжетні лінії, інтертекстуальність, інтермедіальність і критичну спрямованість історичних творів Петра Кралюка. Численні розвідки про творчість згаданого автора дозволяють говорити про нього як про письменника-експериментатора, який кожний свій новий художній текст наповнює неочікуваними змістом та формою. Цей майстер слова уникає ідейної повторюваності, художнього примітивізму і простих рішень щодо композиції своїх історичних романів.

На сьогодні проблема оригінальності художнього світу історичної романістики вищевказаного автора ще не була порушена. Слід наголосити, що для досягнення значення, ролі та важливості творів Петра Кралюка про минуле вкрай необхідний аналіз утіленої ним нової реальності – художнього світу. Вивчення цього феномена дало змогу збагнути як місце творця чотирьох історичних романів в українському літературному процесі часів постмодерну, так і у всесвітньому культурному контексті. Твори згаданого письменника про минуле формують своєрідний мегатекст – сукупність авторських оцінок, поглядів, роздумів щодо явищ національної давнини. Розгляд художнього світу цього майстра слова потрібний також для пояснення білих плям української старовини, аргументації тих чи тих пережитих подій, установлення тогочасних реалій. Художній світ історичної романістики Петра Кралюка є цілісністю (йому властиві хронологічна протяжність, знакові постаті як система, ці постаті – маркери проблемних сторінок історії, етапність звернення до постатей, постмодерні підходи). Знакові маркери існування цієї системи – діалогізм та інтертекстуальність.

Творчий метод указаного письменника ХХІ ст. при формуванні ним нової художньої реальності подібний до раціоналізму, згідно з яким навіть очевидні речі слід брати під сумнів. Відповідно творець сьогоденішньої історичної романістики вдається до прискіпливого аналізу, огляду, ревізії минулого. Також у художньому світі історичних творів Петра Кралюка провідним є образ Острога – міста, у якому

сам літератор зараз живе та працює. Згадане місце виявляється для нього макросвітом, адже крізь призму величної історії Острога майстер слова сприймає українську минувшину загалом. Кожний із чотирьох історичних романів автора має свою специфіку, та водночас, об'єднуючись, вони формують один цілісний художній світ. Усі ці твори – історичні, але, як це і властиво сучасній літературі, є метажанровими.

Історичний твір «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка є романом-шестодневом, тобто час у ньому ущільнюється, інтенсифікується, згущується до шести днів. Біблійне творення світу Богом за шість днів за принципом подібності переноситься літератором на політичну, культурну, освітню, релігійну діяльність українського князя Василя-Костянтина Острозького (1526–1608), який протягом шести останніх днів свого життя згадує про минуле. Цей можновладець розбудовує свій світ – Острожчину, яка відіграла чільну роль у збереженні, захисті та примноженні національної культури. Також паралельно протягом шести днів, які ще в нього залишились, князь хоче отримати символічне безсмертя у вигляді свого написаного портрета. Тому цілком логічною виглядає поява художника Івана, який, працюючи над полотном, слухає розповіді, зізнання та сповідь Острозького. У такий спосіб «Шестиднев» – це реквієм за золотою епохою високого розвитку української державності і водночас нагадування-заспокоєння про те, що після смерті одного патріота-можновладця неодмінно з'явиться його наступник.

Натомість інший історичний роман Петра Кралюка – «Сильні та самотні» – за формою є діалогічною сповіддю, тобто такою, яка спрямована на пошук розуміння як в інших героїв, так і в читачів. Підтвердженням цьому слугують назви чотирьох розділів твору («Розмова перша», «Розмова друга, головна», «Розмова третя (мисленна)», «Розмови (останні)»), які містять указівку на бесіду, обговорення, суперечку для з'ясування істини. Три реальні історичні постаті – лідер ОУН Степан Бандера (1909–1959), його вбивця Богдан Сташинський (нар. 1931) і магнат Ярема Вишневецький (1612–1651), зображені на сторінках роману Петра Кралюка, обґрунтовують свої погляди, переконання та правду. Свідомість Сташинського як убивці Бандери й іншого лідера ОУН – Лева Ребета (1912–1957) художньо

досліджується автором. У романі «Сильні та одинокі» також надається версія подій згаданого завербованого агента КДБ. Богдан використовує монолог, щоб покаятися через зраду Батьківщини і співпрацю з її катами.

Тлумачення подій минувшини та винесення історичних оцінок подекуди є вельми непевним, тому необхідна їхня актуалізація, перегляд і в разі потреби корегування. В українській художній літературі була відсутня книга про життя і діяльність націоналіста Бандери, так що автор появою «Сильних та одиноких» прагнув заповнити цю прогалину. Також закономірно, що оцінка такої неординарної особисті, як вищевказаний лідер ОУН, можлива виключно в процесі перманентної дискусії (публічної розмови), що й відображено в номінації розділів цього історичного роману. І, крім того, автор намагається долучити до віртуального діалогу й свого читача, закликає його до роздумів про постать Степана Бандери.

Твір «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка за жанровими ознаками є історичним романом-реконструкцією. Такий жанровий різновид свого роману автор обґрунтовує тим, що про князя Данила Острозького (1323–1376), який постає одним із героїв художнього тексту, залишилося вкрай мало свідчень. Відповідно майстер слова вдається до припущень, здогадів, гіпотез, заснованих на тому історичному матеріалі, який на сьогодні є. Автор «Данила Острозького» як літератор за допомогою домислу й вимислу відновлює пам'ятки минулого, щоб за їх посередництвом висвітлити давню епоху – XIV ст. Петро Кралюк у своєму романі зображує дослідницьку діяльність письменника-полеміста Василя Суразького (сер. 1550-х рр. – між 1604 і 1608), тобто у такий спосіб сучасний майстер слова відтворює історичні пошуки свого попередника. Автор «Данила Острозького» констатує, що навіть за умови відсутності документів про старовину деякою мірою можливе її відновлення, моделювання, наближення до неї.

Інший художній текст Петра Кралюка «Справжній Мазепа» – історичний роман-кросовер, у якому довільно змішуються реальні постаті минулого та вигадані світовими літераторами герої. Таке несподіване поєднання аргументується тим, що в цьому творі йдеться про психіатричну лікарню, до якої з метою проходження інтернатури вирушає головний герой Леонід. Божевільня в романі «Справжній

Мазепа» постає відбитком сучасного суспільства, ознакою його звиродніння та свідченням культурної деградації. Автори (Едічка і Професор), закриті в стінах цього лікувального закладу, виявляються графоманами, тому дійсність у їхній хворій уяві абсурдна, химерна, алогічна. Петро Кралюк ставить сьогоденню суворий діагноз: життя сучасної людини подекуди нічим не відрізняється від існування пацієнтів психлікарні. Проте, окрім цього визнання, творець «Справжнього Мазепа» пропонує можливе рішення, яке полягає в оздоровлювальному значенні гумору, здатності поглянути на навколишні проблеми зі сміхом та уникненні надмірно серйозного ставлення до диктату минулого. У такий спосіб уже на першому з названих рівнів – жанру – наочним є діалогізм кожного з історичних романів (діалог жанрових форм). Це зумовлено постійним пошуком літератором нових жанрових різновидів роману, які б по-новому репрезентували його ідеї. Використання Петром Кралюком різних жанрових форм викликане залученням ним несхожих, іноді навіть альтернативних поглядів на українське минуле. Жанрова різниця чотирьох історичних романів письменника ХХІ ст. пояснюється його експериментальними творчими інтенціями, бажанням уникнути повторів та прагненням підібрати відповідний інструментарій для осмислення давнини.

Діалогізм художнього світу історичних романів Петра Кралюка виявляється також на рівні побудови тексту (як паратекстуальність), а також його зв'язку з іншими текстами (як інтертекстуальність). Цікавим із погляду номінації є історичний твір «Шестиднев, або Корона дому Острозьких», оскільки його заголовок містить подвійний сенс. Перша частина назви цього роману (шестиднев) указує на його жанрову природу – час у художньому тексті звужується до шести днів, та водночас події в ньому набувають ознак міфологізму (автор переосмислює біблійне вірування про створення світу Господом за обмежений термін). Натомість другий складник заголовка «Шестиднева» (Корона дому Острозьких) розкриває ту величну династію Острозьких, представник якої є головним героєм у цьому творі Петра Кралюка. Сема «корона» свідчить про особливу роль вищезгаданого князівського роду в українській історії. Прикметно, що вінець сприймається читачем як матеріальна ознака влади (дорогоцінний головний убір), так і вказівка на духовні здобутки Острозьких (захист

ними православ'я та їхні культурні проекти). Також автор, уводячи до свого роману деякі детективні елементи, актуалізує ще одне значення образу корони: головний герой Василь-Костянтин Острозький виявляється таємним власником справжнього королівського вінця, який подарував його предкам сам Папа Римський – Інокентій IV (бл. 1195–1254).

Історичний роман «Сильні та саодинокі» Петра Кралюка відзначається таким елементом паратекстуальності, як метатекст (до якого належать примітки, додатки, зауваження, коментарі самого письменника до свого твору). Вищезгаданий художній текст автора ХХІ ст. містить 182 примітки та велику розвідку «Феномен Степана Бандери», яка складається з 13 частин. У такий спосіб метатекст займає в «Сильних та саодиноких» третину обсягу всієї книги (з 278 сторінок до метатексту належать 83). Завдяки цьому Петро Кралюк у своєму романі детально й ґрунтовно зупиняється на тогочасному контексті, коли ОУН та її лідер Бандера опинилися у вельми непростих умовах: під час Другої світової війни (1939–1945) Україні загрожували і СРСР, і Німеччина. Завдяки численним додаткам автор твору ознайомлює читача з короткими портретами українських націоналістів, пояснює походження наведених ним у тексті цитат, дає визначення ключовим термінам та докладніше розповідає про конкретні події ХХ ст. Праця «Феномен Степана Бандера» – це власне дослідження самого літератора, яке присвячене постаті ідеолога національного руху. Петро Кралюк, окрім художнього тексту роману, прагне ще об'єктивно розглянути героїчне життя та революційну діяльність Бандери, його значення для української історії і роль у сьогоденні. Художній і науковий тексти в «Сильних та саодиноких», поєднуючись, глибше розкривають як образ вищевказаного лідера ОУН, так і ті соціальні потрясіння, які випали на долю народу.

Для історичного роману «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка характерний такий різновид інтертекстуальності, як стилізація. Тобто вказаний твір про минуле містить 67 невеликих за обсягом частин, кожна з яких може бути окремо прочитана. Але наслідування автором середньовічних наративів полягає в тому, що будь-який розділ його роману, будучи саомостійним, водночас є частиною однієї великої цілісної конструкції. У такий спосіб «Данило Острозький» має

ансамблевий характер: на перший погляд, розділи цього твору – неоднорідні тексти, проте насправді між ними всіма існує гармонійна взаємодія. Така деякою мірою уривчастість цього роману пояснюється нестачею автентичних історичних документів XIV ст., його значною часовою віддаленістю та заплутаністю дійсних тогочасних подій. Звідси Петро Кралюк і зосереджується на реконструкції, коли його письменницька уява та знання з історії рідного краю «підказують» йому можливе тодішнє життя Данила Острозького разом зі своїм оточенням. Велика кількість частин у романі «Данило Острозький» – багатоманіття його гіпотез, думок і поглядів, сполучення яких відкриватиме для читача шлях до істини в минулому.

В історичному творі-кросOVERі «Справжній Мазепа» Петра Кралюка також простежується стилізація, яка полягає в імітації божевільним графоманом Едічкою творчої манери Миколи Гоголя (1809–1852). Вищевказаний пацієнт психлікарні вважає себе послідовником згаданого представника «української школи» XIX ст., а тому він вирішує написати свій варіант незавершеного Миколою Гоголем історичного роману «Гетьман». У процесі роботи над своєю версією рукопису «Гетьман» Едічка дедалі більше відхиляється від першопочаткового задуму. Нестримна хвора фантазія цього графомана нічим не обмежена, так що герої творів Миколи Гоголя перемішуються з реальними історичними постатями. Наприклад, козак Тарас Бульба (з однойменної повісті «Тарас Бульба» (1835)) та його старший син Остап зображені Едічкою як сліпі служителі імперії, а натомість молодший Андрій виконує накази українського гетьмана Івана Мазепи (1639–1709). У такий спосіб роман «Гетьман» божевільного пацієнта – результат поєднання мотивів, героїв і сюжетних ліній із творчої спадщини Миколи Гоголя з історичними фактами, діячами, подіями. Незвичність такого синтезу в «Справжньому Мазепі» обґрунтовується тим, що Петро Кралюк пародіює повість «Тарас Бульба» письменника XIX ст., а також констатує наявність деструктивних рис у культурі сьогодення.

Зауважимо, що паратекстуальність в історичній романістиці літератора XXI ст. на рівні заголовків («Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та одинокі», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером», «Справжній Мазепа») містить

указівку на героїчних діячів українського минулого. Тобто вибудовується такий їхній ряд: Данило і Василь-Костянтин Острозькі, Іван Мазепа та бійці ОУН зі Степаном Бандерою зокрема. Для самого автора ці герої зі сторінок його книг – репрезентанти національного поступу, пасіонарні особистості, достойні сини свого народу. Петро Кралюк нагадує читачам про те, що нація, яка змогла породити вищезгаданих лідерів, посідає вагоме місце в історії людства. Тому романи цього майстра слова покликані звернути увагу реципієнтів на ті явища минулого, які могли залишитись непоміченими ними. Письменник у заголовках своїх історичних творів переважно акцентує на конкретних особистостях, крізь призму сприймання яких відбувається осмислення української старовини.

Історичні романи Петра Кралюка значною мірою наповнені такими різновидами інтертекстуальності, як алюзія, ремінісценція та цитата. Численні біблійні, міфологічні, літературні, особові алюзії у творах цього майстра слова, розширюючи контекст, відсилають читача до безлічі фактів минулого та їхнього художнього віддзеркалення іншими письменниками. Ремінісценції в історичній романістиці Петра Кралюка натомість ґрунтуються на асоціюванні, навіюванні, виникненні відчуття подібності. Згаданий інтертекстуальний засіб у творах автора також має літературну та біблійну природу, що є красномовним свідченням «відкритості» текстів письменника до різноманітних тлумачень. Цитати ж, наведені майстром слова, покликані максимально точно передати літературні, полемічні, біблійні твори, історичні документи й писемні пам'ятки.

У такий спосіб такі засоби інтертекстуальності, як алюзія, ремінісценція та цитата вводять читача історичних романів Петра Кралюка у відповідну епоху, надають більшої достовірності, інтелектуально поглиблюють створений автором мегатекст. Зауважимо, що про головних героїв історичних романів письменника – князя Василя-Костянтина Острозького, гетьмана Івана Мазепу і лідера ОУН Степана Бандеру вже писали інші літератори (про Острозького є вірші Герасима та Мелетія Смотрицьких; про Мазепу – поема «Мазепа» (1819) Джорджа Ноеля Гордона Байрона, роман «Молодість Мазепи» (1898) Михайла Старицького, цикл творів «Мазепа» (1926–1955) Богдана Лепкого, поема «Мазепа» (1960) Володимира Сосюри,

історичні романи у віршах «Батурина» (2001) Івана Шкурая, «Сповідь Мазепи» (2003) Андрія Гудими, «Мазепа» (2004) Леоніда Горлача, «Мотрині ночі» (2006) Катерини Мотрич; про Бандеру – роман «Бандера Distortion» (2019) Олега Шинкаренка тощо). Але в історичній романістиці Петра Кралюка відбувається нове трактування тогочасних подій, постатей, етапів: надається їхня постмодерна художня версія. Окрім того, історичні романи Петра Кралюка є експериментальними, що також позначається на їхній специфіці.

Художній світ історичної романістики письменника ХХІ ст. вирізняється діалогізмом і на змістовому рівні, тобто акт комунікації в ній відіграє світоглядну роль. У «Шестидневі» діалог є способом розв'язання дилеми факту та вимислу, їхнього співвідношення та ступеня наближення ними до правди про давнину. За змістовною наповненістю розмови між героями в цьому творі мають таку спрямованість: інформаційну, ймовірну, психологічну / характерологічну, зіставну, сюжетну. Типи взаємин учасників діалогу також дозволяють говорити про їхню багатофункціональність: у «Шестидневі» є комунікативні акти, які доповнюють інформацію, спростовують її, висловлюють згоду з почутим та спонукають до знаходження істини.

Так само за своїми структурними ознаками бесіди в цьому романі Петра Кралюка групуються на такі: за кількістю учасників, за їхнім характером, за кордонами між ними, за ставленням комунікантів до висловленого і за поданням автором діалогу в тексті. Значення діалогів у вищевказаному творі полягає в їхній конструктивній спрямованості, продуктивній дискусійності, направленості на пошук правди про минуле. Герої «Шестиднева» постійно сповідуються, сперечаються, уточнюють, виявляють сумніви або погоджуються, що свідчить як про їхнє бажання порозумітися, відрефлексувати, висловити власний погляд, так і обмірковувати загальні філософські проблеми, до яких також належить сутність історії.

Проблема самоідентифікації головного героя, яка вирішується автором через діалог, наявна в історичному романі «Сильні та самотні» Петра Кралюка. Цей твір присвячено постаті Степана Бандери – непохитного націоналіста, якого вороги повсякчас допитують, намагаються зламати і переводять до нових місць позбавлення

волі. Саме в тюрмі «Святий Хрест» указаний лідер ОУН під час свого зміненого стану свідомості (марення) зустрічається з українським магнатом XVII ст. – Яремою Вишневецьким, який свого часу перейшов на бік поляків. Між Степаном та Яремою за посередництвом розмови відбувається інтелектуальне змагання, покликане знайти правду. Вишневецький, якого Бандера вважає зрадником свого народу, прагне переконати молодика в необхідності уникання таких категоричних оцінок. Світогляд юного революціонера, його переконання й самоідентифікація проходять перевірку на стійкість. Попри намовляння Яреми головний герой роману Бандера залишається українським націоналістом, хоча водночас він визнає можливість існування в людей інших думок. Першорядне значення суперечки в «Сильних та одиноких» полягає в тому, що цей комунікативний акт дозволяє самому лідеру ОУН відповісти на запитання «Ким він є?».

Діалог як шлях до розв'язання проблеми значущості джерел історичної пам'яті відіграє магістральну роль і в іншому романі Петра Кралюка – «Данилі Острозькому». До комунікативного акту в цьому творі вдаються Василь Суразький – письменник-шукач істини, Симеон – чернець-літописець та Нестор – монах-фальсифікатор. Їхнє спілкування відбувається за посередництвом написаної книги, яка розповідає про давні часи правління Данила Острозького. Вищезгадані герої історичного роману Петра Кралюка розділені часом і простором, однак їхні свідомості, прагнення, інтенції розкриваються під час уявної бесіди між ними. Повне розуміння минулого лишається неможливим, проте до нього є змога наблизитись, постійно обговорюючи та перевіряючи знайдені історичні пам'ятки, документи, свідчення. Саме завдяки діалогу Василь Суразький із роману письменника ХХІ ст. знаходить правду про достовірне життя Данила Острозького, реалії тієї далекої епохи і велич давніх українців. Розмова в романі – це заклик до перегляду, переоцінки, сумнівів, які матимуть позитивний сенс: зіткнення різних думок приводитиме до справжньої сутності явищ минулого. А допомагатиме в цьому книга – матеріально-духовний феномен, умістище думок та предмет, сторінки якого спонукатимуть до комунікації.

Думки героїв «Справжнього Мазепи» настільки часто стикаються між собою, що його можна вважати романом ідей. Згадувані Петром Кралюком у творі розпад та загибель родини Тараса Бульби (з однойменної повісті Миколи Гоголя) стають початком роздумів персонажів «Справжнього Мазепи». Ці герої з історичного роману автора намагаються по-своєму обґрунтувати причину вищевказаної трагедії в сім'ї козака. Сам Микола Гоголь уважав, що такий учинок Андрія Бульби як зрада можна пояснити дедалі більшим превалюванням у ХІХ ст. особистісного, індивідуального, самочинного, коли колективне призначення людини відходить на другий план. Також у романі Петра Кралюка існує й психоаналітичне тлумачення (за Зигмундом Фройдом) його вчинку. Андрій як син протиставляє себе батькові – Тарасу, оскільки бачить у ньому свого конкурента за матір. Тому зрада молодшого Бульби – це виклик отцю, бажання помститися йому та прагнення знайти в особі поляків захисника.

Божевільний графоман Едічка пропонує ще одне мотивування причин негараздів згаданої козацької родини. Цей пацієнт психлікарні, пишучи власну версію «Тараса Бульби», сприймає Андрія як авантюрного героя, який повсякчас потрапляє в пригоди та знайомиться з жінками. Для іншого хворого графомана – Професора – мотиви зради молодого козака слід шукати в геополітиці: Захід і Схід вирізняються відповідно концептами батьковбивства та синовбивства. Молодший син Андрій і старший Остап претендують на місце свого отця, а той, бачачи в них конкурентів, цілеспрямовано знищує їх. Цікавими є міркування самого Петра Кралюка щодо повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя. Літератор ХХІ ст. констатує, що відхід від свого народу та служіння чужому – шлях виключно до деградації, зубожіння й смерті. У такий спосіб історичний роман «Справжній Мазепа» демонструє багатоманіття поглядів героїв, що свідчить про філософічність, інтелектуальність, ідейну поліфонію цього твору Петра Кралюка.

Отже, художній світ історичної романістики цього письменника – явище складне, багатокомпонентне, критичне та національно-центричне. Створена Петром Кралюком історична реальність пронизана діалогізмом, який притаманний і постаті самого автора, і змісту, і формі його романів. Бесіда на всіх цих рівнях – засіб пошуку майстром слова відповідей на загадки минулого, ознака наукового мислення творця

та прагнення максимально залучити читача до обговорення. Складниками художнього світу літератора є паратекстуальність, інтертекстуальність і діалог думок, які відкривають шлях до дискусії з безліччю інших текстів та поглядів. Саме ці складники дозволяють Петру Кралюкові у своїх історичних романах подолати часову дистанцію понад 700 років (від XIV ст. до XXI ст.), достовірно зобразивши реалії давнини. Зрештою, діалогізм історичної романістики вказаного автора полягає в співтворенні письменника й читача, їхній спрямованості на знаходження дійсного українського минулого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Львів : Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
2. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози). *Українська мова і література в школі*. 1987. № 8. С. 14–21.
3. Аністратенко А. Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика : монографія. Чернівці : БДМУ, 2020. 548 с.
4. Астрахан Н. Діалогічність літературного твору як методологічна проблема. *Діалог і діалогічність в українській літературі ХІХ–ХХІ ст.* : монографія. Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. 2013. С. 42–57.
5. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта) : літ.-крит. нарис / ред. І. І. Білик, пер. з англ. Л. Шарінової. Київ : Всесвіт, 1993. 291 с.
6. Багрянний І. Сад Гетсиманський : роман. Київ : Андронум, 2020. 414 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
8. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
9. Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту: в українському перекладі з паралельними місцями та додатками / пер. Патріарха Філарета (Денисенка). Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату. Київ, 2004. 1408 с.
10. Білоус П. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 336 с.
11. Білоус П. Літературна медієвістика. Вибрані студії: у 3-х томах. Житомир : Рута, 2012. Т. 2: Художній світ давньої української літератури: Ізборник. 428 с.
12. Білоус П. Шість днів і все життя князя Острозького : літературна критика. *Літературна Україна*. 2011. 17 березня. С. 10.

13. Біляцька В. Особливості стилізації в структурі роману Петра Кралюка «Данило Острозький: образ, гаптований бісером». *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 10 (28). С. 119–132.
14. Біляцька В. Художньо-біографічна модель образу Мазепи в сучасних історичних романах у віршах. *Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О. В. Червінська*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. Вип. 89. С. 235–246.
15. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Київський університет, 2009. 519 с.
16. Бойко О. Історія України : посіб. Вид. 2-ге, допов. Київ : Академія, 2002. 656 с.
17. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ : Україна, 2005. 152 с.
18. Браэм Г. Психология цвета / пер. с нем. М. В. Крапивкиной. Москва : АСТ: Астрель, 2009. 158 с.
19. Вайлд О. Портрет Доріана Грея : роман / оновлений пер. з англ., післямова Р. Доценка. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. 320 с.
20. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
21. Велика українська енциклопедія. Тематичний реєстр гасел з напрямку «Релігієзнавство» / уклад. А. М. Киридон, І. В. Шліхта; за ред. д. і. н., проф. А. М. Киридон. Київ : Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2018. 224 с.
22. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
23. Вересаев В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. Харьков : Прапор, 1990. 680 с.
24. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т. / редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 2: Миргород. 240 с.

25. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т./редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 4: Повісті. 232 с.
26. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т./редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 6: Духовна проза. 352 с.
27. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. Київ : Вища школа, 1994. 539 с.
28. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / редкол. П. С. Сохань (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 6. 1995. 680 с.
29. Гуляк А. Становлення українського історичного роману. Київ : Міжнародна фінансова агенція, 1997. 293 с.
30. Денисюк Н. Художній світ: поняття, структура, становлення. *Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація* : монографія / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 25–76.
31. Джиджора Є. Гімнографія Київської Русі XI–XIII сторіч: структурне ціле канону мінейного циклу : монографія / за ред. О. В. Александрова. Одеса : Астропринт, 2018. 480 с.
32. Джиджора Є. Космологічні твори. *Історія української літератури* : у 12 т. / редкол. : В. Дончик, Л. Скупейко, Н. Бойко, М. Бондар, С. Гальченко, І. Дзюба, М. Жулинський, Н. Зборовська, А. Кравченко, Ю. Кузнецов, Н. Левчик, Р. Мовчан, Л. Мороз, Є. Нахлік, Ю. Пелешенко, О. Поліщук, Г. Сивокінь, В. Сулима, М. Сулима, Н. Шумило. Т. 1 : Давня література (X – перша половина XVI ст.) / наук. ред. : Ю. Пелешенко, М. Сулима. Київ : Наукова думка, 2013. С. 238–251.
33. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях. *Питання літературознавства*. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 231–239.
34. Дзюба С. Рец. на кн. : Кралюк П. Шестиднев, або Корона дому Острозького: роман. *Сіверянський літопис*. 2011. № 2. С. 131–136.
35. Дзюба С. Чарівне скельце для національно свідомих... Дебілів : рец. на книгу Петра Кралюка «Римейк». *Твердиня*. Луцьк. 11.03.2009. URL : https://tverdyna.ucoz.ua/publ/recenziji/recenziji/recenziji_na_knigu_petra_kraljuka_quot_rimejk_quot/7-1-0-12 (дата звернення: 10.08.2024).

36. Дрогомирецька М. Відкритий твір як теоретична проблема (на матеріалі малої прози кінця XIX – початку XX ст.). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71). № 4 (2). С. 225–231.

37. Дубініна О. Текст – паратекст: контактна зона рецепції (на матеріалі романів В. Стайрона). *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили. Серія: Філологія. Літературознавство*. 2006. Т. 59. Вип. 46. С. 70–73.

38. Дюма А. Три мушкетери : роман / пер. з фр. та приміт. Р. Терещенка. Київ : Веселка, 1982. 614 с.

39. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [поетика відкритого твору]. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39408/08-Eko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 10.08.2024).

40. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Вид. 5-те. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.

41. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора, пер. з англ. В. Шовкун, наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

42. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.

43. Жулинський М. Майстер «зазивання духів» : аналіз творчості Петра Кралюка. *Літературна Україна*. 2018. № 8, 1 березня. С. 6.

44. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 256 с.

45. Іванченко Р. Історична місія сучасного історичного роману (роздуми над проблемою). *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2010. № 2. С. 111–117.

46. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. 356 с.
47. Ірванець О. Вибране за 33 роки : поезії. Київ : Laugus, 2013. 176 с.
48. Історія України в особах: IX–XVIII ст. / кер. авт. кол. В. Замлинський, І. Войцехівська, В. Галаган та ін. Київ : Україна, 1993. 396 с.
49. Ішігуро К. Залишок дня : роман / пер. з англ. Г. Лелів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 240 с.
50. Квіт С. Основи герменевтики : навч. посіб. Київ : КМ Академія, 2003. 192 с.
51. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і Час*. 2007. № 9. С. 3–14.
52. Ковальський М. Етюди з історії Острога : нариси. Острог : Острозька Академія, 1998. 288 с.
53. Кодак М. Історичне повісткування: замки й ключі. *Вибране: статті, рецензії, питання / проблеми теоретичні* / упоряд. Л. С. Кодак, наук. ред. і кер. проєкту М. І. Мартинюк. Луцьк : Твердиня, 2015. Т. 1. С. 310–320.
54. Козлик І. Літературознавчий аналіз художнього тексту / твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії. Брно, 2020. 235 с.
55. Колоїз Ж. Біблійна алюзія як засіб вираження авторської інтенції в романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон». *Науковий вісник Чернівецького університету. Романо-слов'янський дискурс*. 2013. Вип. 659. С. 3–9.
56. Кондратенко Н. Діалогічність як принцип створення та функціонування художнього дискурсу. *Діалог : Медіа-студії* : зб. наук. пр. 2010. № 11. С. 130–137.
57. Корнелюк Б. Продукти інтенціонального синтезу: внутрішній світ, художній світ, похідна креативна проєкція. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34 (3). С. 75–81.
58. Костомаров М. Галерея портретів : біогр. нариси: Для серед. та ст. шк. віку. Київ : Веселка, 1993. 326 с.
59. Костюченко О. Незвичний Степан Бандера. *День*. 2011. № 230. 16 грудня. URL : <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nezvichniy-stepan-bandera> (дата звернення: 10.08.2024).

60. Котляр М. Історія України в особах: Давньоруська держава. Київ : Україна, 1996. 240 с.

61. Кочерга С. Архетип скриптора в художньому світі Петра Кралюка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Острог : Вид-во НаУОА. 2017. Вип. 65. С. 35–39.

62. Кралюк П. Данило Острозький : образ, гаптований бісером : роман-дослідження. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2016. 288 с.

63. Кралюк П. Історія філософії України : підручник. Київ : КНТ, 2015. 652 с.

64. Кралюк П. Петро Кралюк: «Українську еліту ми втратили ще в XVII столітті» : бесіда з письменником / записав Володимир Коскін. *Демократична Україна*. 2011. 27 трав. (№ 21). С. 1–7.

65. Кралюк П. Реліквія : роман. Острог : Острозька академія, 2010. 290 с.

66. Кралюк П. Римейк : роман. Луцьк : Твердиня, 2009. 180 с.

67. Кралюк П. Сильні та одинокі : роман. Київ : Ярославів Вал, 2011. 280 с.

68. Кралюк П. Справжній Мазепа / худож.-оформлювач О. А. Гугалова. Харків : Фоліо, 2017. 219 с.

69. Кралюк П. Таємний агент Микола Гоголь / худож.-оформлювач О. І. Федчишин. Харків : Фоліо, 2021. 188 с.

70. Кралюк П. Шестиднев, або Корона роду Острозьких : роман. Київ : Ярославів Вал, 2010. 320 с.

71. Крат М. Петро Кралюк: «Гоголь і Лімонов – це українці з деформованою імперсько-російською свідомістю». *Друг читача*. 2009. 21 травня. URL : <http://vsiknygy.net.ua/interview/952/> (дата звернення: 10.08.2024).

72. Кропивко І. Стилізація в українській і польській літературі постмодернізму. *Kultury Wschodniosłowiańskie. Oblicza i Dialog*. 2017. Т. VII. S. 79–86.

73. Кустовська О. Методологія системного підходу та наукових досліджень : курс лекцій. Тернопіль : Економічна думка, 2005. 124 с.

74. Лаврусенко М. Праісторія в українській літературі: проблема кореляції наукового і художнього пізнання : монографія. Кіровоград : ПП «Центр оперативної поліграфії» «Авангард», 2014. 252 с.

75. Лівенко І. Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського : монографія. Дніпропетровськ : Січ, 2007. 279 с.
76. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. 608 с.
77. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. 624 с.
78. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.
79. Манько М. Дев'ятсотлітній Острог : історико-краєзнавчий нарис. Острог, 2000. 54 с.
80. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як форма антропологізації літературного твору. *Питання літературознавства*. 2010. Вип. 80. С. 199–210.
81. Мельничук Б. Випробування істиною: проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ : Академія, 1996. 272 с.
82. Мельнікова Ю. Генеза історичного роману в українському літературознавстві як однієї із модифікацій жанру. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 2. С. 55–66.
83. Мізінкіна О. Жанр ретророману у творчості Петра Кралюка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2024. Т. 35 (74). № 4. Ч. 2. С. 142–149.
84. Мізінкіна О. Перитекст історичного роману «Золоті стремена» Раїси Іванченко. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. Вип. 27. С. 214–225.
85. Мізінкіна О. Семантика і символіка кольору в романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка. *Рідний край* : альманах Полтавського національного педагогічного університету / відп. ред. Г. Білик. 2017. № 2 (37). С. 70–76.

86. Мізінкіна О. Український історичний роман XX століття: проблема трансформації історичної правди. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. Вип. 26. С. 9–20.

87. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. з пол. В. Гуменюк, наук. ред. В. І. Іванюк. Сімферополь : Таврія, 2003. 408 с.

88. Мусій В. Актуальні напрями сучасного літературознавства : навч.-метод. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 130 с.

89. Мусій В. Про взаємозв'язок категорій «художній світ» та «межі тексту». *Актуальні проблеми літературознавчої термінології* : наук. зб. / відп. ред. Є. М. Васильєв. Рівне : О. Зень, 2017. Вип. 2. С. 18–22. URL : http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/12689/1/18%20_%2022.pdf (дата звернення: 10.08.2024).

90. Назарук В. Про «Шестиднев» Петра Кралюка. *Науковий вісник Ужгородської богословської академії імені святих Кирила і Мефодія*. Ужгород : Карпатський університет імені Августина Волошина, 2010. URL: <http://kulturolog.org.ua/publications/p-reviews/244--qq.html> (дата звернення: 10.08.2024).

91. Насмінчук Г. Історичний персонаж як вияв авторської концепції: Василь-Костянтин Острозький на сторінках романів Миколи Вінграновського і Петра Кралюка. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта. Серія історична та філологічна* : наук. зб. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. Вип. VIII. С. 201–208.

92. Нестелєєв М. Літературність як теоретично-естетичний феномен. *Слово і Час*. 2013. № 2. С. 68–77.

93. Огієнко І. Історія українського друкарства / упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М. С. Тимошик. Либідь, 1994. 448 с.

94. Павленко Л. Мовні особливості «Ляменту по отцю Іоанні Василевичу» 1628 року. *Лінгвостилістичні студії*. 2015. Вип. 3. С. 142–148.

95. Павлюк Н. Жанрова специфіка історичної прози Ю. Мушкетика. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2014. Вип. 37. С. 57–61.

96. Павлюк Н. Жанрове розмаїття історичної прози Петра Кралюка. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 8 (26). С. 330–342.

97. Пасічник І. Мислення як предмет психології. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія і педагогіка»*. 2013. Вип. 25. С. 3–9.

98. Пахаренко В., Малигіна Л. Художній світ письменника: особистісний, текстуальний та культурний контексти. *Science and Education a New Dimension: Philology*. 2013. I (3), Issue: 13. P. 113–117.

99. Переломова О. Мовні знаки вияву інтенційної паратекстуальності авторського художнього тексту. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2009. Вип. 46. Ч. 1. С. 127–133.

100. Пилипюк Л. Художній текст і художній світ Оноре Бальзака. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2017. Вип. 64 (2). С. 71–73.

101. Підгорна А. Авторська модель світу як одна із форм реалізації індивідуальної концептуальної картини світу (на матеріалі творів сестер Бронте). *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: філологічні науки*. 2009. Вип. 81 (3). С. 389–392.

102. Поліщук Я. РЕВІЗІЇ пам'яті : літературна критика. Луцьк : Твердиня, 2011. 216 с.

103. Полковський В. Не танцюймо... Відгук (з деякими своїми роздумами та відступами) на статтю-рецензію Ярослава Поліщука «Гопак на кістках, або Ще одна альтернативна історія». *Березіль*. 2009. № 5–6. С. 167–170.

104. Полтавчук В. Український історичний роман ХХІ століття: спроба літературознавчого прогнозу. *Неминуцість минулого : Статті. Штрихи до портретів. Спогади*. Одеса : Астропринт, 2009. С. 41–49.

105. Приліпко І. Художня рецепція духовенства у творчості сучасних українських письменників. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2014. № 4. С. 28–32.
106. Психологизм и культура: Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. Москва : Юрист, 1995. 623 с.
107. Решетилова О. Божевільня для... Гоголя, Мазепи, Пушкіна та інших. *День*. 2009. 30 квітня. URL : <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/bozhevilnya-dlya-gogolya-mazepi-pushkina-ta-inshih> (дата звернення: 10.08.2024).
108. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Київ : Дух і Літера, 2021. 424 с.
109. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху : монографія. Черкаси : Вид-во Черкаського державного університету імені Богдана Хмельницького, 2003. 388 с.
110. Руснак І. Художній світ новели «Ганнуся» Юрія Липи. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2010. Вип. 21. С. 90–94.
111. Руснак І. Художній світ прози письменників-вісниківців : монографія. Вінниця : Балюк І. Б., 2011. 232 с.
112. Савчук Г. Постать Івана Федорова в контексті московської еміграції у Литву другої половини XVI століття. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2012–2013. Вип. 13–14. С. 17–31.
113. Саган О. «Шестиднев, або Корона дому Острозького». *Релігійно-інформаційна служба України*. 2010. 22 листопада. URL : https://risu.org.ua/ua/index/studios/announcements_of_publications/39149 (дата звернення: 10.08.2024).
114. Самоідентифікація особистості: філософський аналіз : монографія / Г. Ф. Хоружий, Л. О. Боровська, Ю. І. Кулагін, М. В. Ліпін; за заг. ред. Г. Ф. Хоружого. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2018. 192 с.
115. Самойленко Г. Микола Гоголь і Україна : енциклопедія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 696 с.

116. Самчук У. Марія. Хроніка одного життя : роман / підгот. тексту та післямова С. П. Пінчука. Київ : Рад. письменник, 1991. 190 с.
117. Сизоненко Н. Жанрово-стильові особливості прози Василя Шевчука : монографія. Полтава : РВВ ПДАА, 2011. 160 с.
118. Синюк С. Таємниці темних віків. Рец. на кн. : Кралюк П. Данило Острозький: образ, гаптований бісером. *Голос України*. 2016. № 221. 19 листоп. С. 14.
119. Синюк С. «Шестиднев» Петра Кралюка. *День*. 2011. 4 лютого. № 19.
URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/shestidnev-petra-kralyuka> (дата звернення: 10.08.2024).
120. Слабошпицький М. Про Петра Кралюка та його книжки. *День*. 2019. 12–13 квіт. (№ 67/68). С. 28–29.
121. Словник фразеологізмів української мови / уклад. В. М. Білоноженко та ін., відп. ред. В. О. Винник. Київ : Наукова думка, 2003. 786 с.
122. Слово про Василя Фащенко: продовження діалогу / упоряд.: М. Фащенко, Я. Машарова. Одеса : Чорномор'я, 2018. 600 с.
123. Сокол М. Функції заголовка твору в ракурсі літературознавчої антропології. *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. С. 245–249.
124. Степан Бандера: ...коли один скаже: Слава Україні! / упоряд. М. Посівнич. Івано-Франківськ, 2015. 160 с.
125. Суходуб Т. Діалогічне мислення: становлення та розвиток. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2021. № 2 (34). С. 60–66.
126. Тарасенко К., Шадріна Т. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2013. № 1 (32). С. 16–25.
127. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакула; за ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 531 с.

128. Тичініна А. Трансгресія епіграфу в структуру художньої цілісності (практика сучасної балканської літератури). *Султанівські читання*. 2018. Вип. 7. С. 215–224.
129. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. Вид. 2-ге, випр. і доповн. Київ : Київський університет, 2003. 448 с.
130. Ульяновський В. Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет у галереї предків та нащадків. Київ : Простір, 2012. 1370 с.
131. Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пособ. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
132. Фаріон І. Авторський проєкт Ірини Фаріон «Від книги до мети» (II випуск). Львів : ФОП Шептицький С. В., 2013. 44 с.
133. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 2000. 536 с.
134. Фрейд З. Тотем і табу / пер. з нім. та передмова В. Б. Чайковського; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. Харків : Фоліо, 2019. 267 с.
135. Фромм Е. Мистецтво любові / пер. з англ. В. Кучменко. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 192 с.
136. Харчук Р. Роман про історичну й духовну сліпоту. *ЛітАкцент*. 2011. 10 лютого. URL : <http://litakcent.com/2011/02/10/roman-pro-istorychnu-j-duhovnu-slipotu> (дата звернення: 10.08.2024).
137. Художність літератури: аспекти теорії та історії : зб. наук. пр. кафедри теорії літератури і компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова / за ред. Є. М. Черноіваненка. Одеса : Астропринт, 2016. 248 с.
138. Червінська О. Комплекс ідей рецептивної поетики в актуальній методологічній перспективі. *Психологічні аспекти актуальної реценції тексту : теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури* / О. Червінська, І. Зварич, А. Сажина. Чернівці : Книги-XXI, 2009. С. 7–100.
139. Чикур Л. Опозиція «монолог / діалог» в художньому розкритті процесу комунікації (повість П. Кралюка «Діоптра, або Дзеркало, в якому бачимо не лише

себе, а й інших, подорожуючи в часі та просторі»). *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 9 (27). С. 531–541.

140. Чикур Л. Паратекст і його функції у творчості Петра Кралюка (за матеріалами збірки «Каган і хохлята»). *Moderní aspekty vědy: XLVII. Díl mezinárodní kolektivní monografie / Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o.. Česká republika : Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2024. S. 282–292.*

141. Черноиваненко Е. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX вв. Одеса : Маяк, 1997. 712 с.

142. Чмир А. Діалогічна форма як шлях до вирішення проблеми співвідношення факту та вимислу в реконструкції історичних подій у романі «Шестиднев» П. Кралюка. *Південний архів (філологічні науки) : зб. наук. пр. Івано-Франківськ : ХДУ, 2023. Вип. XCV. С. 45–56.*

143. Чмир А. Діалог як шлях до вирішення проблеми значущості джерел історичної пам'яті в романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» П. Кралюка. *Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро) / ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ : Просвіта, 2024. Вип. 1. С. 147–154.*

144. Чмир А. Інтертекстуальні засоби в романі «Сильні та одинокі» П. Кралюка. *Вісник Одеського національного університету. Філологія. 2022. Т. 27. Вип. 1(25). С. 78–87.*

145. Чмир А. Метатекстовий складник паратексту історичного роману «Сильні та одинокі» П. Кралюка. *Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14–15 листопада 2024 р.) / редкол. Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С. 393–397.*

146. Чмир А. Паратекстуальні елементи в романі «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» Петра Кралюка. *Вчені записки Таврійського національного*

університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33 (72). № 1. Ч. 2. С. 188–195.

147. Чмир А. Паратекстуальні елементи в романі Петра Кралюка «Шестиднев, або Корона дому Острозьких». *Вісник Одеського національного університету. Філологія*. 2021. Т. 26. Вип. 1(23). С. 72–80.

148. Чмир А. Проблема самоідентифікації головного героя в романі «Сильні та самотні» П. Кралюка. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгородський національний університет : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 26. Том 2. С. 209–215.

149. Чмир А. Рецепція Варшави князем Василем-Костянтином Острозьким у романі Шестиднев, або Корона дому Острозьких Петра Кралюка. *Studia Wschodniosłowiańskie*. Tom 22. Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2022. S. 7–23.

150. Чмир А. Роман «Справжній Мазепа» П. Кралюка в контексті інтермедіальності. *V Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки» (Київ, 16–17 травня 2024 р.)* : тези доповідей / відповід. ред. Т. А. Пахарєва, ред. та підгот. до друку Т. А. Пахарєва, О. М. Костюк. Київ : УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. С. 88–93.

151. Чмир А. Сповідь як прийом психологічного зображення в романах П. Кралюка («Шестиднев, або Корона дому Острозьких», «Сильні та самотні», «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» і «Справжній Мазепа»). *Мова. Література. Фольклор*. Запоріжжя : Гельветика, 2021. № 2. С. 135–143.

152. Чмир А. Сучасний історичний роман-кросовер (на матеріалі твору «Справжній Мазепа» П. Кралюка). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Том 3. С. 153–161.

153. Шапар В. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків : Прапор, 2007. 640 с.

154. Шашкова Л., Злочевська М. Діалогічний вимір гуманітарного знання : монографія. Київ : Професіонал, 2011. 176 с.
155. Шевченко Т. Марія (Поема). *Твори в п'яти томах*. Київ : Дніпро, 1970. Т. 2. Поетичні твори 1847–1861. С. 313–332.
156. Шевченко Т. Номеносфера творів Петра Кралюка. *Interaction of philology, pedagogy, culture and history as a way of integrating learning* : collective monograph / Perevorska O., Prihodko T., Kobzieva I. etc. International Science Group. Boston : Primedia eLaunch, 2024. P. 463–473.
157. Шевченко Т. Портретний есей «Іван Котляревський: між імперією та Україною» і портретний нарис «Таємний агент Микола Гоголь» Петра Кралюка: дискурс крізь призму діалогічності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 5. С. 156–162.
158. Шевченко Т. Портретний есей у творчості Петра Кралюка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 6. С. 150–156.
159. Шерстюк Н. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки* : зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко; Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава, 2018. Вип. 28. С. 56–61.
160. Шинкар І. Співвідношення історичної та художньої правди в історичному романі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 35. С. 211–224.
161. Шляхова Н. Круглий стіл – 2013. Обговорення проблеми «Художній світ твору». *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт. 2014. Вип. 18. С. 336–351.
162. Шляхова Н. Художній світ як естетична реальність. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт. 2014. Вип. 18. С. 7–17.
163. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Имя розы* : детектив. Вип. 2. Москва : Книжная палата, 1989. С. 427–486.

164. Яворівський В. Марія з полином наприкінці століття : роман / худож.-оформлювач Л. П. Вировець. Харків : Фоліо, 2016. 203 с.
165. Якубович М. Духовний світ Степана Бандери на сторінках нового роману Петра Кралюка. *Релігійно-інформаційна служба України*. 2011. 15 жовтня. URL : https://risu.ua/duhovniy-svit-stepana-banderi-na-storinkahnovogo-romanu-petra-kralyuka_n51449 (дата звернення: 10.08.2024).
166. Bauman Z. *The Individualized Society*. Cambridge (U. K.) : Polity; Oxford; Maiden (Ma.) : Blackwell, 2001. 259 p.
167. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation. Literature, Culture, Theory*, 20. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
168. Geppert H. V. *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen : A. Francke Verlag, 2009. 434 s.
169. Groot J. *The Historical Novel*. Abingdon : Routledge, 2010. 208 p.
170. Hassan I. *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Ed. Klaus Stierstorfer. New York, NY : Walter de Gruyter, 2003. p. 199–212.
171. Lübke H. *Das Recht, anders zu bleiben. Zur Philosophie des Regionalismus*. In: Gerd-Klaus Kaltenbrunner (Hg.): *Lob des Kleinstaates. Vom Sinn überschaubarer Lebensräume*. München? 1979. S. 38–50.
172. Musij W. Внутритекстовая организация рассказов А. С. Грина (Сборники «Штурман «Четырѣх ветров» и «Пролив бурь»). *Bibliotekarz Podlaski. Ogólnopolskie Naukowe Pismo Bibliotekoznawcze i Bibliologiczne*. 2017. Tom 18. Nr 2 (35). S. 75–92.