

МЕТАФОРИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ПАМ'ЯТІ «ЖИТТЄВИХ ІСТОРІЙ» У ТВОРАХ УЛЬФА СТАРКА

METAPHORICAL MODELING OF THE MEMORY OF «LIFE STORIES» IN THE WORKS OF ULF STARK

Куций І.П.,

orcid.org/0000-0002-3556-1962

доктор історичних наук, професор,

*професор кафедри історії України, археології та спеціальних галузей історичних наук
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

Куца Л.П.,

orcid.org/0000-0003-4877-9626

кандидат філологічних наук, доцент,

*доцент кафедри філологічних дисциплін початкової і дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

Однією із найпопулярніших галузей сучасної гуманітаристики вчені інтерпретують студії пам'яті. Різні виміри її вивчення формують розгорнуту сферу міждисциплінарного дискурсу. Інтенсивне зацікавлення пам'яттю набуває найрізноманітніших відгалужень. Чи не кожне із них не може перебувати поза межами образних тлумачень: моделі пам'яті, метафорологія, розгорнуті понятійні поля, фігури мислення, взаємодія минулих і сучасних контекстів тощо. Всі вони формують різні опозиційні рівні між «пам'яттями». Складним комплексом наукових проблем постає найперше історична пам'ять, яка привертає увагу вчених дефініційною нестрогістю. У наукових текстах повторювано стає теза про те, що потреба в уточненні термінологічного інструментарію, який обслуговує науковий дискурс пам'яті, постає майже нагальною.

У статті акцентовано, що пам'яттєвий дискурс в аналізованих творах Ульфа Старка становить цілісний арсенал спогадових смислів, образних фігур пам'яті, топосів пам'яті, сконцентрованих точок фіксацій (давні і нові архітектурні споруди, особисті фіксовані тексти, мистецькі вишивки, ілюстрації титульних сторінок редактованих журналів, приховані домашні архіви тощо). Запропоновано наскрізний аналіз творів У. Старка «Диваки і зануди», «Мій друг Персі, Бофало Біл і я», «Сікстен», у яких зосереджено увагу на метафоричному моделюванні найрізноманітніших відгалужень численних художніх епізодів, що стосуються концепту пам'яттєвих життєвих історій. Акцентовано на специфіці метафорики пам'яті у процесі взаємодії минулого, сучасного та майбутнього часопросторів, домінуючих соціокультурних контекстів тощо.

Визначальною теоретико-методологічною засадою пропонованої статті розглянуто особливості творення, представлення і функціонування життєвих історій як художніх моделей, у яких втілена взаємодія між різнорідними дискурсами пам'яті. Зазначено, що комунікативна пам'ять у творах У. Старка глибоко втілює особистісне бачення світоглядних позицій персонажів, які здатні аналізувати своє минуле і пропонувати сучасне бачення власної своєрідності. Життєві історії Старкових індивідів являють самобутнє бачення власної самосвідомості як сукупності ідей, мотивів поведінки, поглядів, уявлень, позицій, настроїв. Резюмується, що родинна пам'ять персонажів У. Старка метафорично «розплита» у полі їх життєвих історій.

Ключові слова: історична пам'ять, місця пам'яті, родина, метафора, покоління, простір дому.

One of the most prominent fields within contemporary humanities is interpreted by scholars as memory studies. The various dimensions of its investigation constitute an extensive domain of interdisciplinary discourse. The growing scholarly interest in memory has generated numerous branches and directions. Almost none of them can exist outside figurative interpretation: models of memory, metaphorology, extended conceptual fields, figures of thought, the interaction of past and present contexts, etc. All these elements form different oppositional levels between «memories». Historical memory, in particular, emerges as a complex cluster of scholarly problems, attracting attention due to its definitional ambiguity. In academic texts, the recurring thesis emphasizes the urgent need to refine the terminological apparatus that supports the scholarly discourse on memory.

The article emphasizes that the memory discourse in the analysed works of Ulf Stark constitutes a coherent arsenal of mnemonic meanings, figurative representations of memory, topoi of memory, and concentrated points of memory inscriptions (including old and new architectural structures, personal recorded texts, artistic embroidery, illustrations of edited journal cover, hidden home archives, etc.). A comprehensive analysis is proposed of U. Stark's works «Weirdos and Stubborns», «My Friend Percy, Buffalo Bill and I», and «Sixten», focusing on the metaphorical modeling of various branches of numerous artistic episodes related to the concept of memory-based life stories. Particular attention is paid to the specificity of memory metaphors in the interaction of past, present, and future spatio-temporal dimensions, as well as dominant socio-cultural contexts.

The defining theoretical and methodological foundation of the article lies in examining the peculiarities of the creation, representation, and functioning of life stories as artistic models embodying the interaction between heterogeneous memory discourses. It is noted that communicative memory in U. Stark's works deeply reflects the personal worldview positions of the characters, who are capable of analysing their past and offering a contemporary vision of their own identity. The life

stories of Stark's characters present an original interpretation of self-awareness as a complex of ideas, behavioral motives, views, perceptions, positions, and emotional states. It is concluded that the family memory of U. Stark's characters is metaphorically «diffused» throughout the field of their life stories.

Key words: sites of memory, family, childhood, metaphor, generation, home space.

Постановка проблеми. Інтенсивне зацікавлення пам'яттю, яке сповнюється масштабами якнайширших історичних вимірів, набуває дедалі різноманітніших відгалужень. Як констатує П. Нора, прискорення та глобалізація демократизували сучасну історію. Вона «нав'язується такою, якою її миттєво передає журналіст. Історія висловлюється, проєктується, пишеться; вона – продукт мас-медій, але відразу дістає відбиток клейма пам'яттєвого...» [9, с. 48]. Відмінності і подібності між історією і суспільною пам'яттю вимагають від учених значно посиленішої уваги до проблеми. Хоча з лексемою «суспільна» асоціюють сьогодні «індивідуальну», «колективну», «групову» пам'ять. Не орієнтуючись на визнане науковцями загальносхвалене термінологічне розрізнення, ці дефініції часто використовуються взаємозамінно. Сучасний польський дослідник М. Голька доречно лаконізував трактування «суспільної пам'яті», осмисливши його з нових позицій міждисциплінарності. Це суспільно-створюване, відносно уніфіковане знання, яке стосується минулого певної суспільної групи. Воно наповнене різними змістами, «виконує різні функції, існує завдяки різним культурним носіям і потрапляє до свідомості осіб із різних джерел. Відносна уніфікація цього знання настає саме завдяки механізмам суспільного життя» [4, с. 29-30]. Польський дослідник акцентує, солідаризуючись із українською соціогуманітарною думкою, що в наукових студіях із проблем пам'яті чи не кожне відгалуження теорії пам'яті характеризується виразною образною орієнтацією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історичний наратив – це насамперед сюжетні лінії та інтерпретаційні моделі у художніх творах. Аналіз величезного пласту літератури стосовно взаємозв'язків історії і пам'яті, історії і культури запропонував Г. Касьянов. У названого автора знаходимо цікаві міркування стосовно історичної пам'яті як різновиду колективної і дотичної до соціальної пам'яті, у яких опосередковується художні структури, відображені насамперед у творах мистецтва. Комунікативна пам'ять, за Г. Касьяновим, має стосунок до спілкування між індивідами і вкладається у життєву історію трьох-чотирьох поколінь, що ми і простежуємо у творах У. Старка. Культурна пам'ять, термін давності якої «згасає», може існувати і передаватися століттями і десятиліттями [8, с. 15; 17; 19].

Стосовно актуалізації життєвих історій у художніх текстах, то не треба оминати загрозовості сучасної пам'яттєво-історіографічної ситуації. Вона полягає насамперед у тому, що у сюжетних лініях сучасність не уступає утискам минулого, а минуле – утискам сучасності. У цьому контексті варто навести міркування Г. Беньяміна: «Справжній образ минулого *пролітає* повз. Тільки як образ, що спалахує лише в мить його пізнаваності і вже ніколи не вертається, можна втримати минуле» [2, с. 291]. Одразу сконкретизуємо запитання, що стосується художнього наративу: який фактор пов'язує між собою художніх персонажів у гурти, групи, об'єднання (незалежно від того, як ці групи будуть поіменовані у суспільстві). Під таким кутом зору А. Ассман актуалізує бачення поняттєвої константи «групово пам'ять» [1, с. 142]. Ця константа створила можливість побутування категорії «стабільності групи». Можна говорити у такому випадку, як уточнював П. Нора, про феномен «розірваної» пам'яті. Дослідники пишуть і про руйнацію групи – як «оселі Божої», як Родини, як «всесвіту Слова». Це уже не дискурс про «розірвану пам'ять», а справжня «родинна руйнація», елементи якої простежуємо в аналізованих творах У. Старка. Стосовно домінування особистісного, тобто персонального рівня (до нього ми досить часто апелюємо у статті), то на формування пам'яті конкретного індивіда впливає найбільшою мірою якраз родина. В аналізованих творах У. Старка найчастіше йдеться про «родинну пам'ять», про батьків, родичів і загалом найближче оточення. У них не ігноруються друзі-однокурсники, вчителі, засоби масової інформації, про що пишуть С. Дегтярьов та В. Нестеренко [7, с. 49].

На межі ХХ – ХХІ століть відбувся зримий поворот, який небезпідставно називають «поворотом до пам'яті», що призвело до своєрідного буму, а навіть до відчутної втоми від пам'яті (висловлене ілюструє насамперед батько Сікстена, персонаж однойменної повісті). У романі «Диваки і зануди» численні позиції із цієї сфери – належно «непрояснені», «обмежені і приблизні», із мимовільними «прогностичними вимірами» – провокують конфлікти різних пам'ятей [9, с. 4]. Звідси як головну гегелівську константу можна розглядати сучасну актуалізацію пам'яті, тобто осучаснення подій минулого, особливо прагматизацію сьогоднішніх реалей, що яскраво виражені у праці філо-

софа «Феноменологія духу». Ця «прагматизація» сьогоденності пов'язана з історичною пам'яттю, яка є вічною онтологічною основою, одвічним батьківським началом і найбільш тривким зв'язком з батьками. Ця «корисність для сучасності» [9, с. 19] художньо проілюстрована у повісті «Сікстен».

Мета статті – розглянути проблему пам'яті як таку, що формує композиційну структуру та специфіку моделювання «життєвих» («родинних») історій у художніх творах Ульфа Старка; обґрунтувати наукову потребу в уточненні термінологічного інструментарію, який обслуговує науковий дискурс різних видів пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Композиційний фон «життєвих» («родинних») історій у творах У. Старка пов'язаний із пам'яттю родини. Як уже вказувалось, родинна пам'ять невіддільна від пам'яті індивідуально-культурної, оскільки їх точки фіксації не є антитетичними (фотографії, родинні традиції, ритуали, книги, етичні і культурні засади, обереги духовності). Уточнимо, що найчастіше повторюваною точкою фіксації в текстах У. Старка є фотографії. Про них найчастіше йдеться у повісті «Сікстен». Фігури пам'яті ґрунтуються насамперед на об'єктах індивідуальної пам'яті, втіленої у названих художніх творах (для аналітичного розгляду беремо до уваги фонди індивідуальної пам'яті трьох поколінь художніх персонажів).

Коли аналізувати персональну, тобто індивідуальну пам'ять, то дослідники виокремлюють у ній насамперед два пласти. Перший із них – це той, учасником якого був сам індивід. Наступний пласт пам'яті привнесений у свідомість персонажа засобами сприйняття певної інформації. Так, на свідомість Симони («Диваки і зануди») впливає не тільки родина, але й школа (особливо вчителька), друзі і навіть засоби масової інформації. Наприклад, на сміттєзвалищі Симону вражав несамопитий чайний крик, який змішувався у її навушниках із уявним шумом гарячого окропу. Одночасно із цим несамопитим «синтезом» в уяві тривав «дурний англійський серіал», який вона дивилася уже десятки разів. Якщо брати до уваги контекст твору, то термінологічний ряд в У. Старка не тільки увиразнюється, але й присутньо уточнюється змістовим наповненням понять комунікативної пам'яті.

Комунікативна пам'ять у творах «Диваки і зануди», «Мій друг Персі, Бофало Біл і я» і «Сікстен» є такою, що «забальзамовує» дух минулих подій. Дух, за Г. В. Ф. Гегелем, «це моральне життя народу тією мірою, якою дух є безпосе-

редньою істиною... Дух повинен іти до усвідомлення того, чим він є безпосередньо, повинен... відрізнятись від попередніх форм тим, що вони є реальними духами, власне реальностями і, замість бути лише формами свідомості, є формами світу» [3, с. 303]. Дослідники акцентують, що цей дух зазнає руйнування у сучасності, але не втрачає перспективи зцілення у майбутньому. А. Ассман уточнює, що пам'ять-як-досвід мусить бути перенесеною у «скриню» культурної пам'яті і що «жива пам'ять поступається пам'яті, яка оперта на підтримку засобів інформації, тобто на матеріальні носії... такі як пам'ятники, пам'ятні місця, музеї та архіви» [1, с. 24]. Це той дискурс пам'яті, який Л. Нагорна називає «бурхливою метафоризацією».

Як підсистема, колективна пам'ять має вмичувати й зберігати адекватну інформацію (тобто знання) про пережитий спільний досвід. У необхідні моменти ці знання дають можливість себе актуалізувати, переосмислювати й використовувати задля самозбереження, саморозвитку спільноти. Минуле (пам'ять) постійно опосередковується теперішнім, пристосовується до нього. П. Рікер зауважував із цього приводу: «... Минулого не можна просто «забути» й витерти з пам'яті, його можна хіба що відсунути набік..., щоб потім знову ввести до вжитку...» [6, с. 13]. Подібне прочитуємо про пам'ять як про життєву історію у повісті «Мій друг Персі, Бофало Біл і я». У цьому творі простір пам'яті проглядається як процес «життєвого сум'яття», а точніше – як незвичайна життєва історія. Символічною постає пам'ять про Бофало Біла (письменник Вільям Коді, популярний актор мандрівного «Цирку Дикого Заходу», активний учасник війн з індіанцями). Посиленого зацікавлення сюжетним пережиттям тут надає хвилююча розповідь Ульфового дідуся Готфріда, моряка у молодості. Його пам'ять до деталей зберегла усі подробиці перебування у Лондоні, де Готфрід вперше побачив Бофало Біла. Зупинившись на причалі, він почув про виступ знаменитого «Цирку Дикого Заходу». Щоб дістати кошти на недешеві квитки, Готфрід продав ланцюжок від годинника, який символізував його пам'ять про молодість і любов до Еріки. Неспокійні стада диких буйволів, натовпи галасливих індіанців та ковбоїв, а насамперед постать красеня Бофала Біла на красивому білому коні – все це у творі постає як іманентна сила, яка діє за особливими законами. Яскрава картина кількадесятилітньої пам'яті-спогаду колишнього моряка була б не тільки спрощеною без Еріки, а виявилась би «порожньою». Крім монети срібного

долара, у центр якої безпомилково влучив Бофало і яку так же безпомилково спіймав у повітрі молодий тоді Готфрід, у творі постає ще одна символічна деталь, яка довгі роки не зникла з пам'яті моряка. Це фотолистівка, на якій красень Бофало Біл сидить на коні у ковбойському капелюсі і привітно посміхається. Моряк попросив легендарного героя написати на листівці вітання коханій Еріці. Бофало Біл люб'язно занотував: «Еріці Старк із любов'ю, Ваш Бофало Біл» [12, с. 64]. Юна дружина Готфріда повірила у написане. Воно увійшло у її довірливу пам'ять на все життя. Готфрід докладав чимало зусиль, щоб стати подібним на ковбоя, хоча це аж ніяк не вдавалося.

У дослідженнях сфери пам'яті як історії життя особистості промовистою виявляється модель глибини, з якою корелює модель простору. Концепти глибини і простору ілюструють, що для «похованого» у душі не зникає можливість нового народження того, що довгий час було приспаним: «Його образ щодо цього являє собою надгробне покривало забуття, що трохи відкривається у вирішальну мить між життям і смертю» [1, с. 172]. Стосовно тексту аналізованої повісті, то про «покривало забуття» говорити є зайвим. Символічним виявився образ каменя-валуна, своєрідного мірила випробувань, який особливо зацікавлює читачів. Готфрід-старший, який і досі палко закоханий в Еріку, стоїть біля каменя-валуна, який чорніє посеред грядки червоних полуниць. Темний круглий камінь нагадує надгробок. Готфрідові видавалося, що цей камінь з кожним роком усмоксував у своє ество «горе, злість та розчарування й робився дедалі важчий і чорніший. Дідусь прихилився чолом до його шорсткої поверхні й заклятого мовчання» [12, с. 95].

Перш ніж деталізувати «життєві історії» у «Диваки і зануди», треба увиразнити поняття наповнення «пам'яті групи». Якраз групову пам'ять вважаємо за доцільне називати «життєдайною» пам'яттю або, виходячи зі змісту аналізованого тексту, *життєдайною/родовою* пам'яттю. Так, дідусь покинув облаштовану квартиру і пішов «помирати» у пансіонат для літніх людей. Читач легко здогадується, що «життєва історія» дідуса – туга за дружиною – «спричинила зміну теперішнього» (П. Нора). Він залишив рідним багато вишуканих речей (здоровецькі старовинні дзигарі, дзеркало у позолоченій рамі, стародавнє ліжко з червоного дерева, дорогий саксофон, кришталеву люстру тощо). Зміна теперішнього супроводжує таку ж радикальну і не менш трагічну зміну життєвої історії Симони – адже мама вирішила зійтися з «кре-

тином» Інґве і переїхати на нову квартиру біля сміттєзвалища.

Лексема «сміттєзвалище» досить часто реінкарнує у тексті роману. Стосовно персонажів твору, то вона окреслює їхнє внутрішнє спустошення, постає символом руйнації дому. У квартирі, яку мали покинути мама з Інґве, «все стало догори дригом»; «купами лежали простирадла, штори, старезні лахи». У день дванадцятиліття Симони довелося довго шукати каструлю і свічечки для торта іменинниці (у квартирі не було жодної). Щоб знайти відповідний подарунок, мама нишпорилла між мотлохом із таким азартом, що аж порох кружляв навколо неї. Це видавалося Симоні подібним до кружляння хурделиці у сибірській тундрі. Після нетерпеливих очікувань нарешті з'явилися вантажники, які повинні були занести дідусеві речі у нову квартиру біля сміттєзвалища. Загалом колишня дідусева квартира нагадувала Симоні комедійну виставу прощання із сусідами: один із них недбало грав на гармонії, а мама підіграла на саксофоні. Бравий танцюрист Седерстрем заплющив очі і водив колом немолоду довготелесу пані Білунд; вантажник задоволено кружляв із поважною дамою Енгман; пан Вікман послизнувся на крихтах рибних котлет і наступив собаці Кільроєві на хвоста. Ясний місяць своїм зневажливим оком споглядав те, що відбувалося: танці посеред покинутих меблів; столи, завалені недоїдками та незагашеними недопалками цигарок.

Кільрой дивився на Симону сумними очима, а дівчинка обмізковувала своє безбарвне майбутнє. Вони удвох добре розуміли, що все у цьому дійстві було погано і що далі буде ще гірше. Симона тулилась до сумних очей Кільроя, занурювала обличчя у м'яку білу шерсть і поринала у пам'ять. Згадувала день, коли дідусь (батька у Симони не було) приніс шестирічний хворий на краснуху дівчинці малого Кільроя, заховавши його у пазуху пальта. Тоді на дворі бушувала метелиця. У вухах і досі звучали дідусеві слова: «Ось тобі товариство для твоєї краснухи» [11, с. 78]. Кільрой став надійним сховком пам'яті Симони. Всі свої смутки вона ховала у його білій шерсті. Видавалось, що Кільрой знав і те, в чому мама з дідусем не могли погодитись. Їй, як ілюстратору журналу, було доручено намалювати на журнальній обкладинці «радощі родинного життя». Це виявилось дуже непросто, хоча мама була неабияким художником. Вона стояла на підлозі навкарачки, тримаючи у правій руці малювальне причандалля, тісно обв'язавши голову хусткою. Усі ці вечірні миті ілюстраторки були пронизані

пам'яттю, у якій вона інтенсивно відшукувала власні «життєві історії». Навіть левам на поручнях ліжка у таких випадках ставало смішно. Видавалось, що вони хотіли запитати: «що ти знаєш про радощі життя?» [11, с. 75]. Симона з матір'ю, її другом Інґве та собакою Кільроєм прийняли радикальне рішення залишити стару квартиру, щоб поїхати у безбарвне майбутнє недалеко від сміттєзвалища. Старих пожитків мама забирати не хотіла – віддала їх сусідам. Дзигарі вибивали час, який могли досягнути у хаотичному просторі нової квартири: вони стояли, висіли, цокали, дзвеніли, а загалом йшли, як попало. Несподівано дівчина оскаженіла – виявилось, що вони забули на старій квартирі Кільроя. Пам'ять її дитинства миттю наповнилася злобою.

Одного ранку у двері квартири на сміттєзвалищі хтось настирливо затарабанив. Симона і мама побачили внизу під дверима чорні жіночі чоботи. Поверх них білили кальсони. Сорочка лікарняного крою була підперезана в поясі шматочком червоної трубки від крапельниць. На шії теліпався старовинний золотий годинник: з пансіонату для літніх людей повернувся дідусь. По його щоках текли сльози. Від погляду Симони не заховався спогад про дім її дитинства. Ніби з якогось містичного простору виринули годинники, які вибивали останній час дідуся. «Я прийшов сюди помирати, – сказав він. – Саме тому я тут» [11, с. 29]. Годинники раптом затамували подих. Коли дідусь заспокоївся, то продовжив: «Нічого нарікати... Прекрасний догляд, всього одна чи дві фурії і чудовий оркестр. Але там нема де помирати» [11, с. 29]. Дідусь босоніж потупав по будинку і на кожному годиннику перевів стрілки на правильний час. Позаводив ті, що давно зупинилися.

Симону драгував розгардіяш, від пороку якого чхало і поблискувало очима-камінцями мале цуценя, яке приніс додому Інґве, щоб її втішити. Але злість її була непогамовною: видавалось, що саме через нього, через те, що його приніс у квартиру Інґве, додому не повертався Кільрой. Виникло нестримне бажання припинити цю божевільну життєву історію дванадцятирічного буття Симони. Цуценя розчаровано споглядало на порожній Кільроєвий кошик, з якого ще не вивітрився запах сонця, солі та риби. Але цей запах був для нього чужим. Раптом воно спіткнулося об мамин рулон паперу (рулони всюди валялися у квартирі), зачепило лапкою пляшечку туші, від якої на всі боки попливли чорні бризки. Мама з любов'ю посадила цуценя на коліна, воно задоволено дзявкнуло і по-дитинному притулило

свою голівку до її грудей. Симоні, як ніколи, захотілося так само притулитися до маминих грудей, згорнутися калачиком у її обіймах, вдихнути запах парфумів. А далі її коротка життєва історія мала би стати набагато кращою, ніж на обкладинці журналу: мама уявно гладила її, свою Симону, по голівці. А дівчинка розповідала-страждала про власну життєву історію у дідусевому домі.

Загалом дім у творах У. Старка – це певна програма із широким набором життєвих принципів і відповідно життєвих історій. Дім на перший погляд видається досить прозаїчною побудовою. Але його поетологічний аспект являє вишукану художню цілісність або ж багатосистемний символ, унікальний гармонійний космос. Це упорядкований світ, хоча не позбавлений іноді втручання у його структуру хаосу і безладу (метафора «сміттєзвалища»). Якщо брати до уваги антитетичну у більшості творів цього письменника модель «дім – бездомність», то про антитетичність душі «дому» і душі «родини» говорити недопустимо. В цілості локус дому і локус родини програмують читача на родову спадкоємність, на родинну традицію. Такою програмою постає підготовка дідуся до зустрічі з Катериною, якої вже п'ять років немає в живих. Прочитування рецептів («текстових слідів») – це нелегка підготовка до зустрічі з пам'яттю. Цей спогад – наче живий, наче вчорашній день. У даному випадку текстовий слід не лише супроводжує думку – він передує їй як «сигнал активування, інструкція» [1, с. 225]. Далі читач прочитуватиме яскраву метафору «квітчастої сукні», у якій бабуся прийшла на перше побачення із дідусем. Хоча функція цієї метафори виходить за межі звичайного сюжетного аспекту: вона є завершеною життєвою історією; зближує часи і ставить перед Симоною сумнів про можливість у сучасні часи подібного кохання. Зрештою, квітчаста сукня – це уже не просто метафора, це розгорнута модель дому, який живе своїм життям ще від часів дідусевого дідуся. Дім-як-споруда у творах У. Старка хоча і постає мотивом сюжетної дії, але не стає, кажучи словами А. Ассман, звичайною «інструкцією». Дім – це завжди духовний часопростір, що підпорядкований вагомій меті. Це простір завжди первинного духовного начала. Нагадаємо, що символічного навантаження дім набуває уже в повісті «Тоді я був просто Ульф». Тут місце восьмирічного персонажа уже визначене «дитячою» долею – п'ять гілок нижче від місця на ялині, яке належало старшому братові. Незважаючи на це, модель майбутньої життєвої історії Ульфа як майбутнього письменника спрогнозоване у творі авторитетом батька.

Симона переживала своє друге народження. Мусила стати Симоною, а не Симоном. Мама блукала з Інґве і ніяк не могла придумати, як намалювати для журналу ті «бісові» життєві історії. Симона відшукувала у старій шафі під сходами свої колишні платтячка, спіднички, блузочки. На шийку наділа золоте сердечко, що його подарували їй бабуся і дідусь. Симона не приховувала від дідуся, що з нею відбувалося останнім часом, а найголовніше того, як у її серці поселилася злоба. Все, що вона розказувала, було сумне, заплутане і безнадійне. Дідусь і внучка не могли збагнути, чи то вони «плакали, чи сміялися, чи сміялися і плакали водночас» [11, с. 81]. Найбільшим дивом, яке пережила згодом Симона, стала з'ява Кільроя. Цей тривожний епізод довелося пережити на сміттєзвалищі: «Зателепана брудом звірюка... уперлася в мої груди своїми сильними лаписьками... А там заходилася тицятися смердотною мордою мені в обличчя і злизувати з мене своїм шорстким, як мачула, язиком усю мою машкару... Кільрой! – заверещала я. – ... По яких таких смітниках ти валандався, що так смердиш?» [11, с. 144].

Після трагічно-радісної зустрічі почалася гроза. Спалахували блискавки. Повітря здригалося від страху. Дощ лив як з відра. Чорні валуни мало не полягали на дахи. Іскри розсипалися як при електрозварюванні. На сміттєзвалищі спалахувало небо, наче блискавки провадили фотозйомку. Там земля зливалася з небом. А вже потім, коли мамі вдалося оформити обкладинку журналу, вся родина сиділа за столом і смакувала червоним борщем зі сметаною та свіжим хлібом. Дідусь відбував жартами. Нагадав Симоні, що Хтось, хто створив цей дивовижний світ, цей Хтось створив на небесах Рай. І в цьому Раю з'явилося багато життєвих історій. Дідусь розумів, що людина, яка в своїй буттєвій сутності скерована в безмежність, завжди переживає глибинні життєві історії. Бо подібно до образу Божого, «вона носить у своєму серці тугу за вічністю, за небом» [5, с. 207]. Мама-ілюстраторка, яка здебільшого палала від гніву, бо ж не могла збагнути, що таке «радощі життя», на цей раз повірила: якраз пережиті історії – це і є історії радощів життя. «Ось вони – радощі життя! – вигукнула мама. – Образ радощів. Образ любові, достатку, барв, насолоди, гри й божевілля» [11, с. 98].

Дідусь напередодні відходу у далекі світи вирішив «передати» своїй родині пам'ять про пережиті життєві історії. Він акуратно гортав засмальцьовані сторінки постарілих від часу кухарських книжок, відкладав убік довгі арку-

шки паперу, списані бабусиними рецептами. Його погляд часто вдивлявся у негоду за вікном. «Дитинка», тобто Симона, мала йому допомогти зібратися для виїзду у подорож Пам'яті, тобто у родинний п'ятипоколінневий дім на острові Мейя. Раніше Симона якось і не бачила, що саме виносили мама з Інґве на горище у новій квартирі біля сміттєзвалища. Тепер це горище стало, за Г. Башлярем, наче «колискою дому», «першо-світом» Симони. У старих ящиках і картонних коробках вона знаходила все, що було важливим для дідуся: палицю із срібним руків'ям у формі вовчої голови, фетровий капелюх кремової барви, сорочку з відчіпним комірцем. Дідусь, сяючий, дужий, високий, пах літом і дитинством – справжній франт. Інґве з ними не поїхав: знав, що вони прямують у простір родинного життя, у спогад, який йому, зрозуміло, нічого не навівав.

П'ять років дідусь прожив без бабусі – це був простір із замкненими дверима, у якому продовжувало тривати горе. Квіти, що їх доглядала бабуся, давно зів'яли. Супниця на обідньому столі, накритому на двох, покрилася густим порошком. Вино у кришталевих келихах випарувалося. На поруччі стільця висів елегантний бабусин капелюшок. Її черевики лежали під канапою, наче два перевернуті човни. Старовинний годинник мовчав. Дідусь мовчки гладив долонями дороги для нього речі. І раптом підняв з підлоги жіночу шпильку – завмер із нею в руках. Потім закрив розгорнуту на письмовому столі книжку. Ступив крок і став перед канапою. Біля одного поруччя лежала вишита подушка. На ній наче ще недавно лежала чиясь голова. Сховав у ній своє обличчя і вдихав знайомий запах.

Вечірнє сонце освітлювало затоку і пагорб, на якому дідусів дідусь побудував будинок. Місток виявився уже потрощеним. У домі ожидали звуки – тужливі, муркотливі, злостиві, ніжні. Симона не раз уже слухала у дитинстві цю музику, тобто Другу сонату Баха для віолончелі та фортепіано. На фортепіано ще п'ять років тому грала бабуся. Тепер замість неї кричали чайки, які тужливо оповідали про втрату. Весь звуковий пласт родинної пам'яті був дуже подібним до чорного корпусу фортепіано – дідусь доживав своє життя. І раптом сталося диво: Симона побачила біля нього бабусю, яка своїм вилицюватим обличчям ніжно торкнулася щокою його лисини. Не зводячи погляду з віолончелі, він усміхнувся. Раптом бабуся знову повернулася в музику, звідки і прийшла. Симона подумала: «Невже таке кохання ще буває? ... Може, вічне кохання відійшло в небуття так само, як відійшли в небуття мамонти, гасові

ліхтарі та грамофони? ... Аж тут темний дерев'яний інструмент мовби захлинувся ні на що несхожим сміхом» [11, с. 115].

Симона прокинулася від того, що дідусь сидів і вдивлявся в її личко, мабуть, хотів увібрати його у свою пам'ять, так само, як і пам'ять про бабусю. Так неодноразово було в дитинстві, коли Симона хворіла і дідусь сидів біля неї на ліжку, тримаючи за руку. Тепер вони разом помандрували у мерехтливую пам'ять: у прохолоду лісів, у кущі чорниці і малини. «Не побивайся так, любонько моя хороша... Я старий... А крім того, мені цікаво, що буде потім. ... Або вічний сон, або безсмертя» [11, с. 149]. Дідуся винесли у сад, де він лежав на горі подушок, дуже подібній до купи пелехатих літніх хмар, що злітали з неба. Симона стояла біля його ліжка у квітчастій шовковій сукні, яку бабуся носила дівчиною. Вона не могла зрозуміти: чому на неї все звалилося одночасно? Дідусь наче відчув запитання: «У нашій великій родині є нормальні й ненормальні, диваки й зануди. Твоя мати належить до ненормальних. Я також. Та й моя мати була не така, як усі. Я знаю, що з такими нелегко жити» [11, с. 33]. Він ніжно погладив долонею потилицю Симони. Сонце, таке подібне на достigliй солодкий персик, пливло за пагорбок у бік сміттєзвалища. А «дідусь сидів на ліжку, як усміхнений Бог, спираючись спиною на свої хмари» [11, с. 153]. Западала ніч.

У повісті У. Старка «Сікстен» дещо інший характер моделювання життєвих історій. Після того, як мама залишила Сікстена, переїхавши у Данію, у тата ні до чого не доходять руки. Чистого одягу у хлопця немає: пральна машинка поламалася. Тільки деталі лежать на газеті у ванній кімнаті. На підлозі валялися невипрані футболки і труси. У спекотний день закінчення навчального року Сікстен одягнув уже досить тісні на нього лижні штани, підходящий до них светр і сірі вовняні шкарпетки. Від однієї думки, що треба іти до школи у зимовій одежі в останній день навчального року, Сікстен щораз більше пітнів. У цей день він ще й пережив трагічний для нього випадок: однокласники, наздогнавши на велосипедах, накинулися на нього з кулаками. Сікстен лежав на шкільному подвір'ї доти у своїх лижних штанах, доки хлопці не стомилися його гамселити. Вдома він зачинив двері, заглядаючи в дзеркало і намагаючись осмислити свою зовнішність: а що, якби його таким побачила Емма? Дзеркало в передпокої було тріснуте ще від того часу, коли вони грали з татом у футбол подушками. Тепер тріснули штани. Тріснула губа. Кров'ю заляпаний светр. Те, що тріснули штани, так само

не мало ніякого значення – в цей час він споглядав, як над головою тривожно верещали чайки. Зрозуміло, що тато захотів дізнатися, як все це сталося: як Сікстен стояв на воротах, як хлопець з іншої команди розквасив йому губу. Бажаючи відтворити цю картину, батько тримав подушку, перекидаючи її з ноги на ногу. Подушка пролетіла над телевізором і збила із стіни годинник.

У повісті «Сікстен» декілька разів згадується фотографія мами. Уже на першій сторінці читаємо: Сікстен спить у своєму ліжку. Над ним на стіні висить мамина фотографія. Тут же одразу і погляд батька, який їде нічними вулицями і дивиться на фотографію Сікстена. Вся нічна дорога батька – це думки про сина: чи він не грався сірниками у час батькової відсутності; чи не забув зачинити двері квартири; чи у хату не залізли якісь покидьки; чи у квартирі, бува, не замкнулися проводи. Таких думок у тата досить багато, але він все-таки усміхається, хоча і зітхає так голосно, що, здається, наче хтось відчиняє двері автобуса. Сікстен у той час намагається прикидатися – вдавати з себе щасливу людину. Він малює корову з великими очима, демонструє перед вчителькою свою байдужість до краси сонячного дня. Коли ж батько їде на роботу, зачинається у ванній кімнаті і лежить там разом з одягом, який треба буде до завтра висушити, щоб одягнути його. Ванна дуже гарне місце – місце його спокою. Сікстен хоча і не любить прикидатися, але мусить. Він, наприклад, сидить на кухні у завеликому для нього батьковому халаті. І ніби зовсім байдуже повідомляє, що телефонувала мама. «Нічого, – каже Сікстен. – Мені подобається бути самому» [13, с. 7]. Тому щасливий, що сам вдома.

Ідея друга Юнте одружити Сікстенового батька глибоко проникла у душу хлопця. Таким способом він дав би синові спокій, позбавив би його надмірної опіки. У такій ситуації на допомогу міг прийти Сліпий Свен. Сікстена зацікавлювали всі аспекти життя, побуту, намірів, мистецьких уподобань, навіть віку Свена – у свої п'ятдесят років той мріяв одружитися. Сліпий на одне око Свен не втрачав надії щасливо пережити операцію на друге око і зазнати таким чином щасливого кохання. Ось Свен очікує вечірнього приходу жінки. Юнте намагається розкрити другові таємниці щасливого кохання. Він схвильовано натискує на кнопки телевізора: «Бачиш? ... Вони просто дивляться одне на одного. Їм не треба нічого говорити. Бо для них немає нікого іншого в світі. Оце таке кохання, Сікстене. Воно схоже на розмову подумки» [13, с. 27]. Хлопці ще трохи дивляться «сеанс кохання» і хочуть збагнути

цю «розмову подумки». Сікстен зосереджено дивиться на чоловіка і жінку, що стоять, притулившись одне до одного. У його уяві в цей час оживає Емма. «Моя мама розлучається», – каже Сікстен. «А я майже не бачу свого тата», – услід повторює Емма. Увечері батько Сікстена розмовляє по телефону. Хлопець здогадується, що він розмовляє з мамою. «Що вона казала», – запитує він. «Щоб я тебе обняв... Вона не приїде. Бо вони вже знов помирилися» [13, с. 55]. Тоді тато підходить до телевізора і вдаряє по ньому рукою так, що той зовсім гасне.

Висновки. Пам'ять індивідів і поколінневих груп у творах У. Старка різною мірою збігається з минулим і сучасним, а звідси пропонує різні варіації художнього творення життєвих історій. Ці історії у творах художньо приглушуються, коли фонд спільного родинного знання втрачає метафоричне забарвлення. Поколінневі моделі, що опираються на індивідуальну і комунікативну

пам'ять, часто ґрунтуються на усних спогадах індивідів. Незгасний інтерес до теми пам'яті є сьогодні доказом того, що в межах цієї теми цілком доречно перетинаються різні інтереси, які формують потужний міждисциплінарний фонд родинної, індивідуальної, соціально-культурної, комунікативної пам'яті. У творах У. Старка належне місце займає образ латентної пам'яті. Загалом цілісний фонд пам'яті накопичення епізодично занурюється у пам'ять-забуття, яка ще не втратила здатності до впорядкування і структуривання. У композиційній побудові життєвих історій вагому функцію виконують точки фіксації, які постають метафоричною засадою пам'яттєвих історій кількох поколінь і символізують старківський концепт духовного буття родини. «Звичайні люди» в аналізованих пам'яттєво-життєвих історіях У. Старка постають художніми моделями «голосів» минулого / теперішнього / майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічевої, О. Юдіна. К. : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Беньямін В. Щодо критики насильства : статті та есеї / пер. з нім. І. Андрущенко. К. : Грані-Т, 2012. 312 с.
3. Геґель Г. В. Ф. Феноменологія духу / пер. з нім. П. Таращука. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.
4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти / пер. з польськ. В. Ф. Сагана. К. : Ніка-Центр, 2022. 216 с.
5. Григорчук Ю.М. Діалектика меж і безмежжя в поетичній інтерпретації Григорія Сковороди. *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 43. Т. 2. С. 206-211.
6. Гриценко О. Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014) : підґрунтя, послання, реалізація, результати. К. : «К.І.С.», 2017. 1136 с.
7. Дегтярьов С.І., Нестеренко В.А. Друга світова війна в політиці пам'яті та «родинній пам'яті». *Сумська старовина*. 2017. № LI. С. 48-63.
8. Касьянов Г. Past Continuous: історична політика 1980-х – 2000-х. Україна та сусіди. К. : Laurus, Антропос-Логос-Фільм, 2018. 420 с.
9. Нагорна Л. Історична пам'ять : теорії, дискурси, рефлексії. К. : ІПіЕНД ім.І.Ф.Кураса НАН України, 2012. 328 с.
10. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Рєпи. К. : ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. 272 с.
11. Старк У. Диваки і зануди / пер. з швед. Г. Кирпи. Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. 156 с.
12. Старк У. Мій друг Персі, Бофало Біл і я / пер. з швед. Г. Кирпи. Вінниця : Теза, 2008. 224 с.
13. Старк У. Сікстен / пер. з швед. Г. Кирпи. Львів : Вид-во Старого Лева, 2019. 96 с.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026