

«А пам'ять лишиться лежати поза межами...»

Іван Монолатій



**ПАМ'ЯТТЄВІ ВИКЛИКИ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА ДЛЯ
МИКОЛАЄВА**

Each man is a memory for himself

(Кожна людина – пам'ять для самої себе)

Вільям Вордсворт. Прелюдія.

Невже так важливо – пам'ятати?

Ольга Деркачова. Гуртівня штучних квітів.

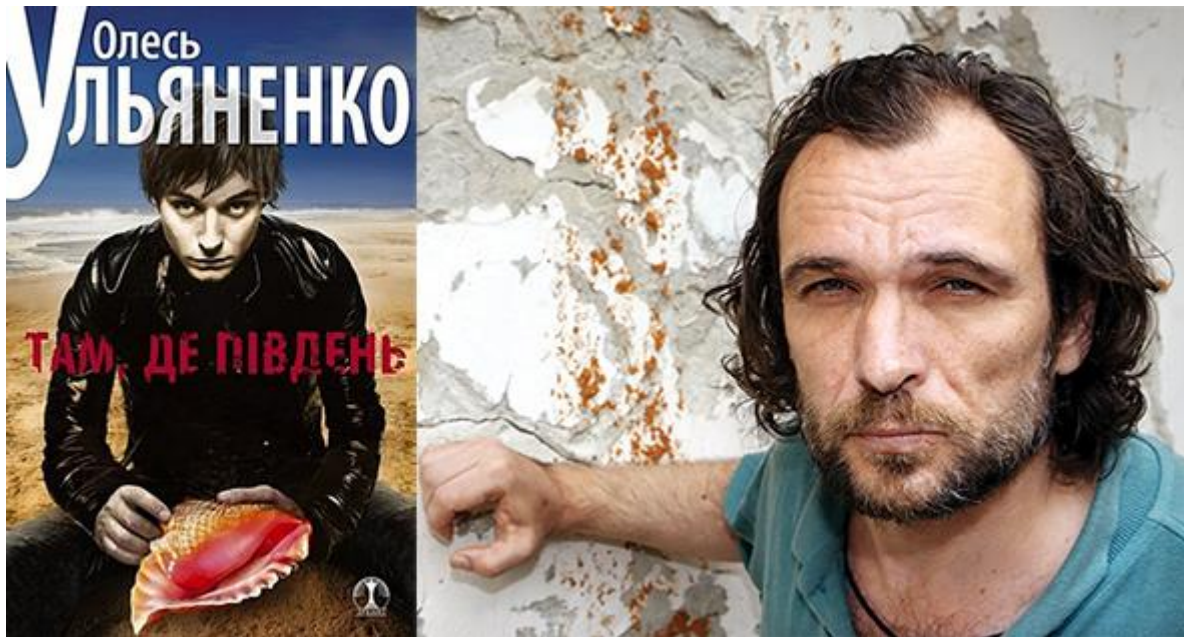


Простір пам'яті є образним окресленням культури, символічним культурним кодом, що репрезентує унікальний індивідуальний досвід біографічної пам'яті. Адже, як зауважував П. Коннертон, «світ того, хто сприймає (акт чи об'єкт. – *I. M.*), визначений межами часового сприйняття і є структурованим, це комплекс очікувань, базованих на запам'ятовуванні» [6, с. 21]. А що простір пам'яті наповнюють спогади-образи, котрі визначаються, по-перше, мотивацією і емоціями, а по-друге, спонтанністю, цілеспрямованістю чи ситуативністю згадуваних подій, його наповненість залежить від сфери особистісних смислів [5, с. 166]. Адже, як встановила А. Ассман, «частина нашої пам'яті може бути вибудована систематично, як накопичувач знання, інша ж частина, яка скеровує наше чуттєве сприйняття та біографічний досвід, залишається, за всіма правилами, хаотичною й невпорядкованою» [1, с. 170]. Таку констатацію доповнює трактування В. Масненка про «історичну пам'ять» як своєрідне психологічне оснащення спільноти чи окремої особи, як «матрицю-сито», через отвори якого просіюється лише те, що викликає емоційне навантаження чи збурення суспільних пристрастей [5, с. 75].

Тексти сучасної української літератури свідчать і про те, що художнє мовлення авторів балансує на межі спогадів про втрачене й уявне місто, яке для літературних героїв стає «пробним каменем» [3, с. 335].

Тому, звертаючись до міст, автори зазвичай повертаються до себе через ностальгію. А от жанрова своєрідність роману-біографії митця, за визначенням С. Маценки, полягає, зокрема, й у тому, що «до життєпису долучаються концепти пам'яті і пригадування» [9, с. 103]. Адже, згідно зі спостереженнями культурологів, «спогади тривалий час приглушують, можливо витісняють, намагаються забути, аж тут раптом вони прокладають собі шлях і вибухають, часто без якоїсь видимої причини» [11, с. 11]. Тож кожен літературний опис – це вид двоякої інтерпретації: «зображеного світу, реалізованого в самому тексті» та «дійсності, яку творить текст» [7, с. 196]. Більше того: художня семантика літературного процесу оперує поняттями «автора-ізгоя» та «автора-художника». Якщо, згідно з першим, автор розуміє марноту світу і намагається відсторонитися від нього, щоби зберегти свою честь, то друге стверджує, що автор чує і бачить не себе, а світ довкола [4, с. 153, 163]. Гадаємо, що подібні характеристики почасти можуть увиразнювати й особливості окремих українських міст, котрі вже «вписані» на літературну мапу нашої країни.

Літературі твори сучасності важливу увагу надають історичному топографуванню місць, означенню їх як «місць пам'яті, що поєднують географічну локацію з певними культовими подіями, тобто темпоральністю» [10, с. 28]. Серед таких – Миколаївщина, «мала вітчизна багатьох епох і цивілізацій», що здатна зберегти «скарби людської гордості і пам'яті» [14, с. 238] з адміністративним центром у Миколаєві, у якому «могили предків [...] мстять», а «новочасні варвари розкривають древні могили – у пошуках скарбів» [14, с. 230]. Лише на перший погляд Миколаїв не може похвалитися суттєвою присутністю в літературних текстах, створених сучасними українськими авторами. Адже тут важливим є інше: це місто в сучасний літературний канон увів Олесь Ульяненко своїм романом «Там, де Південь» (2007). Адже, як зауважує сам автор на перших сторінках твору, «все, що замальовує мені пам'ять, нагадує витончені часом сторінки перечитаної кимось книги...» [16, с. 7]. А от на останній сторінці роману його протагоніст констатує, що «минуле повернулося боком і зникло за першим поворотом [...] там, де тільки що був Південь» (с. 102).



Однак щоби все зрозуміти – чи бодай спробувати зрозуміти, мусимо вирушити у подорож з наратором і протагоністом цього твору («І все то, що ми проживаємо, лишаючи у минулому. Одні мрії, як ореол слави чи прокляття. Ось так» (с. 12). Бо саме у «Там, де Південь» автор, за визначенням М. Нестелеєва, «тяжіє до сповідально-мандрівної тематики із використанням псевдобіографічної манери письма», натякаючи на час свого навчання в Миколаївському морехідному училищі [12, с. 207]. Сам же О. Ульяненко зізнавався, що «взяв ретро, 1979 рік. Просто захотів прослідкувати, класифікувати, як кримінальні сили впліталися у “світське життя”, пробиралися у владу» [12, с. 206]. І оцеї нібито нічим не примітний 1979-й виринатиме тільки на порваному/вигорілому плакаті (с. 10, 82) чи нагадуватиме, що скоро 1980-й (с. 101). І в цьому ще одна з відмінностей його роману з історіями, що їх описав згодом А. Санченко у «Нарисах бурси», – дотепного твору, просякненого живою іронією і ліризмом спомину про Херсонське морське училище рибної промисловості¹. Адже у своєму творі О. Ульяненко, навпаки, «спостерігає за декласованим прошарком суспільства – босотою, наркоманами, зеками», а «невеличне південне місто, де відбуваються події, нагадує резервацію, у якій пересічні порядні люди віддані на поталу різноманітним злочинцям» [13].

Власне, місто майже завжди було присутнє у творах автора, герої яких, утікаючи до нього, лише посилюють трагічність і розпач [12, с. 110]: «Що таке місто? Голос ревучого моря, жорстоко переламаного у небоскидах рутинного пошуку існування? Що місто – голоси, голоси, голоси, удари трамваїв, електричок, метро, важкий подих коліс, які перетинають сонні артерії? [...] Що місто – коли дорога тяжить чужиною загубленої домівки, коли дорога колисає повітря [...] коли ти потрапляєш до Великого Міста, що недавно любить і ненавидить тебе

[...] місто, що підлещується до тебе, привчаючи своїх законів, розвіює срібло твоєї юності або ти сам розпорошуєш його [...] Що воно – місто? Це потоки людей, що плекають свою трагедію на ці часи, на ті часи, прийдешність котрих неминуча, як джергава коса смерті [...]» [15, с. 42, 43].

Тож незважаючи на те, що «Велике місто» час від часу виринає у творах письменника, майже завжди показовою є трагічність перебування в урбаністичному просторі його героїв – тих, котрі зазвичай перебувають на соціальному дні. Відтак роман «Там, де Південь» не є тут, за визначенням дослідників творчості О. Ульяненка, винятком, адже у ньому йдеться про місто значно менше, аніж, скажімо, Київ. Бо стосовно творчості письменника «сигнальною метафорою» (теза О. Пуніної) є думка про О. Ульяненка як «речника апокаліпси» (теза О. Солов'я) – «того, хто прорікає небезпричинне кінцесвіття для людства» [12, с. 207].

Опис Миколаєва у романі О. Ульяненка є різносюжетним: «Місто виповзало десь із чорнильної ночі степів, ліниво падаючи в Лиман, ковтаючи трамвайні колії і запізнілих перехожих» (с. 6); тут є єдиний на ціле місто пагорб (с. 12); від цього міста нудить (с. 25); у ньому є «десятки тисяч чоловік» (с. 37); це місто – вічно сонне (с. 42); беззаконня і насилля – норма цього міста («Це в нормі цього міста. Закон зони: на тихих вулицях притлумленого міста з широкими шикарними вулицями, розкішними жінками з волоокими очима, м'якими рухам, жадними до траха і слабкими щодо супружньої моралі») (с. 44); це місто, з якого слід виїхати (с. 53) або «Проститутки в цьому місті мало цим різнилися від блядей. Місто закрите, жодного іноземного туриста, одні чурки» (с. 73); це «взагалі місто: підвішені ліфти, червоні черв'яки трамваїв, рогаті тролейбуси, жовті від сонця блюда площ, апендикс моря, що називається лиманом» (с. 82-83). Наратор стверджує, що це «південне місто» (с. 76), «жовте південне місто», яке «пропадає в сталевій імлі, з суєтою, з криками, з людьми, з людьми» (с. 95); чи не єдиний натяк на реальний Миколаїв – у рядках «Стояла жирна миколаївська осінь» (с. 24). Більше того: місто «підпливало від духоти і спеки, наче хто вулицями розлив густу олію» (с. 100) і воно ж «нагадує купу серливих карликів, уйобків, кінчених дегенератів. Манія величі тут таки прямо счить усим на голову» (с. 101). Адже «тут немає обличчя, ані у міста, ані у людей» (с. 100).

Мнемонічну «легенду» міста увиразнюють просторові та словесні символи вулиць («І широкі простирадла вулиць, наче столичні проспекти») (с. 6), («А вулиці тут широкі, майже тобі проспекти. А от проспекти подібні на стічні канави» (с. 9), – сонних (с. 46) і/або порожніх (с. 99), які мають свої правила (с. 57); або деяких міських

об'єктів – міст, «трухлявою лапою перекинутий через дві вулиці» (с. 5-6); дім морських офіцерів (с. 7); зоопарк (с. 13); молодіжний театр (с. 24); аеропорт (с. 25); вокзал (с. 39); порт (с. 43). Важливими є й назви вулиць і проспектів – Советська (с. 5, 54); Третя Слобідська (с. 5) «У цьому місті кожна вулиця, кожна Слобідська, виходила в порт» (с. 18), а тому і Перша («темна, як діра в преісподні», с. 32) і Друга Слобідська/Слобідка (с. 9, 41), Четверта і Дев'ята Слобідка (с. 84); Первомайська лінія (с. 11), проспект Миру (с. 73) чи Сухий Фонтан (с. 12, 35, 37).

Власну картографічну легенду автор доповнює іншими значущими місцями, присутність яких суттєво змінює розуміння мнемотопосу міста. Найперше це окремі райони і поселення міста – Південь («На Півдні, цьому розмитому районі з його новітніми будинками, з навороченими бандитами усіх рангів [...]» (с. 38); Ялти, «гадюче поселення [...] де тусувалися цигани і греки» (с. 5) («Ялту перетинають андріївським хрестом дві вулиці» (с. 54); Абіссінія і Варварівка («Там, за сірим хоботом труби – Абіссінія, що провалилася в зелену пащу улоговини. Район, де люди виростили з покоління в покоління, не знаючи, де вони живуть, але готові перегризти навпіл. Дахи їхніх будинків зростаються з землею. [...] Тут ллють кров на фотокартки ворогів, колють ножами, перед тим, як вийти на вулиці, погукуючи ланцюгами, струнами від піаніно. Вони виходять, і відразу починається Варварівка. Дачі, солодкий спокій, встатковане життя. І там теж жовтою смолою смерть...») (с. 61). Про Варварівку маємо й такі рядки: «Якщо хто бачив грецьку Аркадію, то зараз для мене, саме для моїх очей, підіймалися прекрасні її сади у прозорому, як вода, повітрі» (с. 26). Тож, вочевидь, тут маємо два виразно крайніх полюси – негативний, злий (Абіссінія) і позитивний, добрий (Варварівка). А от над ними панує Південь – осердя міського життя.

Не знати, чи випадково письменник заселив у ці міські ділянки представників не-українського, а інших народів: ромів (у тексті – цигани), котрі «колотять» наркоти (с. 5), греків – на Ялтах (с. 5), молдаван – виключно «одеських» (с. 23). Зокрема цікавою є характеристика греків: «Греки, [...] взагалі вважалися за щось непристойне, але варте уваги за їхні бізнесові крутьки і навички. Їх не любили, але боялися. В Ялтах це сила і міць» (с. 53). Як бачимо, такі характеристики є, назагал, нейтрально-негативними з вкрапленням розуміння особливостей ведення етнічного бізнесу в міському середовищі. Такі фрагменти міської мозаїки окреслюють образ міста О. Ульяненка.

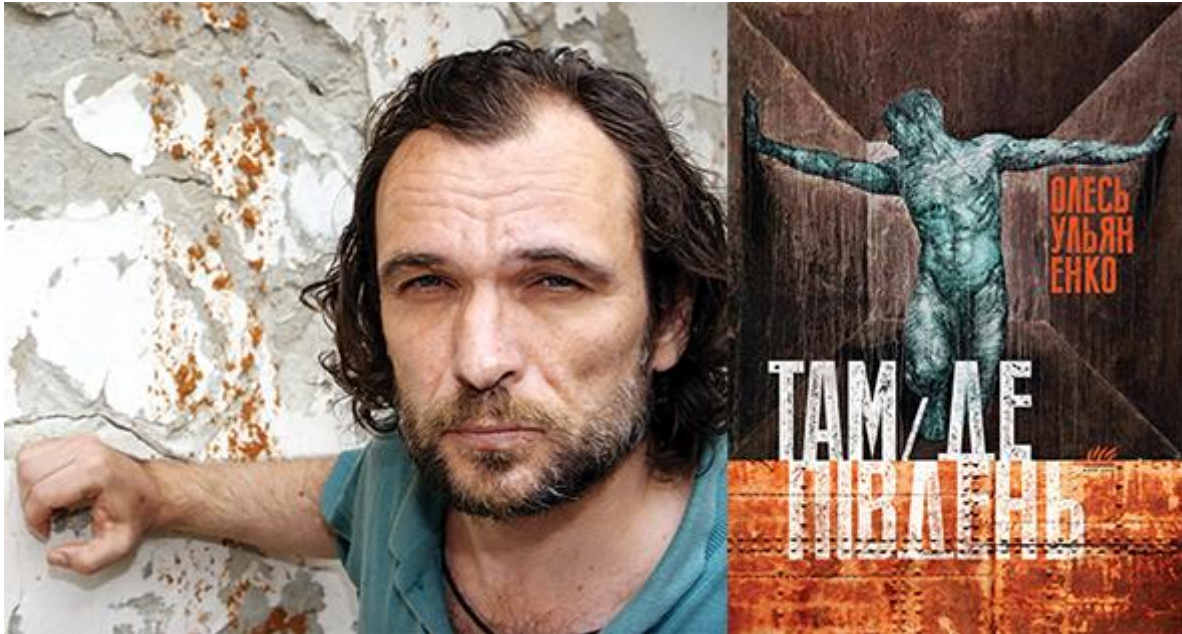
А що саме Миколаїв є, сказати б, тим мнемонічним простором, на тлі якого й розгортається основний сюжет роману – кохання Штурмана до

Ірки, то смисловим і емоційним епіцентром хронотопу є занедбаний цвинтар Аляуди (*цілком реальна частина сучасного Миколаєва – півострів Аляуди; назва походить від прізвища італійського купця Луїджі Аліауді, який приїхав до міста в 1820-х*), тільки над якими йшов чи стояв дощ (с. 31, 33) або «завжди чисте небо, як відкрита книга» (с. 45) або «налилося чорнилом небо» (с. 49). Цей прихисток мертвих, на протигагу містові живих, є тією формою культурного закорінення, що натякає на зв'язок автора і його героїв із землею: «Це Аляуди. Цвинтар. Ми йшли серед повивертаних плит, наче двоє варварів серед римських руїн» (с. 14), «сірий шматок Аляудів, з вивернутими плитами» (с. 18), «перевернуті плити, з розкритими хлябальниками могил, як беззубі роти бабів, що скучно позіхають на білі піски пустирища, перетятого стічною канавою під назвою Річка, що котила воніще, привидів, шматки прогнилої плоті, як людської, так і ні» (с. 45-46).

Правда, з огляду на центральну тему роману, зокрема порятунок головного героя саме коханням, що змінило його життєві орієнтири і маркувало інакшість, цвинтар не виступає тут контрапунктом, а радше є прямо оберненим до Шекспірової трагедії «Ромео і Джульєтта»². А що у романі «Там, де Південь» злочинний світ, як стверджує О. Соловей, упевнено вибудовує свою вертикаль, у його координатах рольовий поділ простий – жертви і кати, а вихід для героїв – цвинтар [13]. Саме ця сюжетна ідея роману О. Ульяненка робить очевидним у ній відлуння сюрреальної збірки поезій В. Стуса «Веселий цвинтар» (1970) з її буденною і сірою реальністю патологій і маразму щоденного існування людей-функцій³. Адже О. Ульяненко, як і В. Стус, звертався до опозиції «життя – смерть» через біографічний фактор і авторську позицію [4, с. 153-155], а тому був, подібно до В. Стуса у поезії, автором-ізгоєм в українській прозі.

А от реакцією на життя у тоталітарній державі, з'єднувальною ланкою тут виступає гротеск – як експресивно виражена правда про життя не лише цілої советської країни (В. Стус), а й її бандитських угруповань, хай і на локальному рівні (О. Ульяненко). Їх письменник означає семантикою відрази й огиди, осуду, неспокою, небезпеки, адже кримінальні фігури керуються у своїх діях знущанням, приниженням і вбивством [12, с. 208], а, отже, насиллям одних над другими. Таку авторську позицію ніби додатково окреслюють відомі діалоги З. Баумана і Л. Донскіса про «Плинне зло» – «Життя без альтернатив»: «Зі втратою пам'яті люди втрачають здатність критично аналізувати себе і навколишній світ. З утратою здатності бути особистістю та об'єднуватись втрачають свої основні моральні та політичні рефлексії. Так само, як, зрештою, і чутливість до інших людей. Диявол, глибоко прихований у найдеструктивніших проявах сучасності, позбавляє

людей відчуття свого місця, батьківщини, пам'яті й приналежності» [2, с. 40-41].



Тож палітра негідників, збоченців і злочинців, олюднена в романі «Там, де Південь», свідчить не лише про її «вписування» у логіку Т. Куннаса про «зло як порочність» (однозначне зло), а й про зло багатозначне, зокрема «бунт краси» [8, с. 58, 133]. Адже автор «елеганто» (вислів О. Пуніної) рятує головного героя – коханням, яке «змушує думати й повертає людині почуття й відчуття причетності до чогось більшого, аніж є сама людина» [12, с. 209]. І, додамо, кохання повертає й пам'ять, котра не випадково приходить через сон – в міркуваннях про вищу силу: «Сон свинцевий, як і рукав лиману під ударами дощу та вітру... [...] мені снився сон. Сон як сон. З народження, звідки я родом, нас привчали довіряти і вірити снам. Так тоді було. Світ, в якому ми існували, відвернувся від Бога, а ми, всі люди, шукали Його присутність у всьому: у снах, у людях, що тлумачили ті сни, шукали любові. І окрім любові з розсунутими ногами на ті часи нічого іншого не було. Була ще вулиця, на яку ти повинен вийти – жити і померти на ній; наприкінці, на середині, на початку... Так, потім мені снився сон, але я його не пам'ятав. Я лише прокинувся і фізично побачив, як життя витікає цими широкими теплими південними вулицями кудись у прірву. Так у мене вперше заболіло серце... Після цього про мене почали говорити, що я втратив нюх. Я вештався вічно сонним містом, просиджував у дешевих гадючниках, і вона, наче міраж, йшла за мною. Я не називав це природним словом, воно мені було ні до чого, це природне слово – кохання. Це був лише дотик, це було лише наближення...» (с. 42-43).

Відтак кохання Штурмана до Ірки Уварової є, «фромівським» процесом активного проникнення в іншу людину, коли бажання пізнання – є й шляхом єднання: «Вона ще не відійшла від сну, але звично підставляє обличчя під вітер. Вона сиділа, і не рухалася, але шамротіння води, приглушені голоси, виття буксирів нагадувало вікно лайнера, поїзда, і разом з вітром, зараз вловимим, створювали ілюзію руху, а ще, що світ твій, братику, змінився, і ти шукав те, чого не існує, але воно прийшло, наче тихий протяг, тихий голос, тиха вода. Так, наче це було завжди і звично: знаходити і втрачати. Її хотілося покликати, але навіть і позови її по імені, чи просто аговкни – нічого б не змінилося, не зміниться: рана зарубцюється, а пам'ять лишиться лежати поза межами цього плаского жовтого простору піску, води і галасу. Так, це в молодості ти ще не можеш грати печаллю...» (с. 78-79).

Така «діялогічність» снів Штурмана і Уварової, їх сповідальність і мнемонічність вказує на авторське відкриття двох закоханих, бажання жити й бути щасливими у південному містечку, яку не матиме майбутнього; врешті, вийти за межі інспірованого пекла. Однак, лише на перший погляд, для головного героя роману жінка є «ретранслятором найголовнішого відкриття і знання» [12, с. 210]. Адже, за визначення К. Г. Юнга щодо психології несвідомого і самоті, жінка компенсується чоловічим еством, натомість чоловік має відчуття, що лише зваблення і/або побиття, згвалтування мають для нього достатню «силу переконання» [17, с. 30, 31]. Гадаємо, що саме такою, поряд зі справжніми почуттями Штурмана, була «логіка» його стосунків з Іркою (с. 33, 98-99). Подібні мотиви могли керувати вчинками її батька, полковника-удівця: «І ось, він стоїть, чоловік середніх років, з широкими плечима, з легкою росою на лисіючій голові, а перед ним сизими димами підіймаються Аляуди. Полковник тільки зараз вперше побачив це місце. [...] Хитра механіка цього світу [...]: робота, коханки [...], випивка з друзями [...]. Нарешті він почав щось бачити, так, він нарешті все побачив: інкрустовані нитки, що зв'язували його з цим світом, вірніше, котрі зв'язували ці квартали, ці вулиці, ці площі в один вузол, зараз натягнулися і загрозливо задзвеніли. Йому захотілося жінки» (с. 82, 83).

Тож, виснуючи, зауважмо, що, якщо у романі О. Ульяненка «Там, де Південь» злочинний світ унаочнюється за допомогою макрообразів «світу-смітника» й керування найжорстокішими методами «генераційної боротьби» [12, с. 208], власне Миколаїв 1979-го (року вторгнення Советської Армії в Афганістан!) з його ледь уловлюваними палімпсестами пам'яті є, скоріш за все, некрополісом – іпостассю урбаністичного топосу – без виразної семіотичної формули. Цього, власне, О. Ульяненку не потрібно: його Миколаїв не має метафор, його

міська пам'ять колоніальна/зрусифікована, брутальна/вульгарна. Однак навіть у такій гранично-загроженій ситуації ця пам'ять, як зауважує наратор оповіді, має вихід – втечу/виїзд за межі створеного ж людиною міського пекла, одночасне впадання героя у сон (що, вкотре, свідчить про оніричний простір твору): «[...] я думав, чітко, прозоро: а чи змінив би я світ, аби це виявилось можливим; і як би я його змінив, аби це було суттєво необхідним. А для чого? Який сенс? [...] У вагоні я [...] спав темним сном, без картинок і продовження [...]» (с. 102).

Тож тут бачимо нестерпне бажання героя змінити «отруєний пейзаж» (вислів М. Поллака), вийти зі своєї резервації забуття, віднайти новий хронотоп/тіло задля власної свободи. Ним було/є/буде «Велике місто», столичне, Київ.



1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. - К.: Ніка-Центр, 2012. - 440 с.
2. Бауман З., Донскіс Л. Плинне зло. Життя без альтернатив; пер. з англ. О. Буценка. - К.: Дух і Літера, 2017. - 216 с.
3. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ - початку ХХІ століття. - К.: Смолоскип, 2015. - 640 с.
4. Деркачова О. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половині ХХ ст.). - Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. - 300 с.
5. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. - К.: Ніка-Центр, 2016. - 320 с.

6. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають; пер. з англ., наук. ред. С. Шліпченко. - К.: Ніка-Центр, 2004. - 184 с.
7. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового твору; пер. з пол. З. Рибчинської. - Львів: Літопис, 2009. - 208 с.
8. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві; пер. з фін. І. Малевич та Ю. Стояновської. - Львів: Видавництво Анетти Антоненко; К.: Ніка-Центр, 2015. - 288 с.
9. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. - Львів: Априорі, 2017. - 120 с.
10. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. - Чернівці: Книги-XXI, 2018. - 272 с.
11. Поллак М. Топографія пам'яті. Есеїстика; пер. з нім. Х. Назаркевич. - Львів: Човен, 2018. - 216 с.
12. Пуніна О. Самітній геній. Олесь Ульяненко. Літературний портрет. - К.: "Академвидав", 2016. - 288 с.
13. Соловей О. Інспіроване пекло [: рецензія на книгу О. Ульяненка "Там, де Південь"] [[Електронний ресурс](#)] // Дата звертання: 20.12.2018 р.
14. Соломонова Червона зірка. Про 25 регіонів України; ред. Л. Белей. - К.: Темпора, 2012. - 490 с.
15. Ульяненко О. Вогненне око: роман. - Х.: Фоліо, 2013. - 313 с.
16. Ульяненко О. Там, де Південь, [у:] Олесь Ульяненко. Там, де Південь. - Х.: Треант, 2010. - С. 3-102.
17. Юнг К. Г. АІОН. Нариси щодо символіки самості; з нім. пер. К. Котюк. - Львів: Астролябія, 2016. - 432 с.

¹ Ось як, на приклад, змальовується «чорноморський стиль»: «Один старшокурник так і не став чемпіоном Азово-Чорноморського басейну з греблі. А хотілося – страшно. Ні, якби він на ті змагання хоча б раз потрапив, були б і з нього люди. Але змагання проводилися лише раз на рік щоразу в іншому порту: не в Одесі, так в Білгород-Дністровському чи Єйську – скрізь, де ті мореходки були. А мореходні училища обсіли Чорне море, як жаби копанку» (Див.: Санченко А. Нариси бурси. – К.: Темпора, 2011. – 224 с.; тут с. 82)

² Скажімо, Шекспірові персонажі так оцінюють кладовище: «Земля на кладовищах резонує, / Бо ж вирито в ній повно порожнин – / Аж кожен крок відлунює» (Паріс), «Клянуся Богом – на дрібні шматочки / Тебе порву й розмажу по надгоробках» (Ромео до Балтазара), «Знесу тебе і покладу в чудову / Твою могилу. Ні, стривай, яка / Могила – ні, залита світлом зала!» (Ромео до Паріса) (Шекспір В. Ромео і Джульєтта. Трагедія; пер. Ю. Андруховича. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. С. 191, 192, 194).

³ Див. докл.: Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. – Вид. третє. – К.: Дух і Літера, 2015. – С. 241–243.



10.01.2019