

DOI 10.15407/mics2020.09.141

УДК 94(477.83):82-31

Іван Монолатій,

доктор політичних наук, професор

Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника

iwana.monolatij@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8963-774X>

ВІД МІСТА-ПЕРЕХРЕСТЯ ДО МІСТА-ЖЕРТВИ: ЛЬВІВ У РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»

У статті на основі аналізу особливостей роману Юрія Винничука «Танго смерті» проаналізовано авторські наративні стратегії переосмислення на прикладі Львова сюжетів міської історії у 1930–1940-х роках, реконструкції колективної і персональних пам'ятей містян. Проаналізований письменницький текст є суттєвим прикладом «вписування» Львова у пам'яттєвий дискурс сучасної української літератури, а тому має два часові зрізи – довоєнний/воєнний (міжвоєнний період, роки Другої світової війни) і сучасний. Досліджувані події вивчаються як історія містян (зокрема взаємин дітей бійців Армії УНР, розстріляних 1921-го під Базаром), які є носіями різних, часто конфліктних національних ідентичностей, виклику щодо можливостей реконструкції пам'яті про «спільний» Львів в умовах військово-політичного конфлікту і радикального загострення міжнаціональних взаємин, а також як відновлення пам'яті про Янівський концентраційний табір. Стверджується, що уявну та справжню поліфонію взаємин у передвоєнному Львові (як і в інших містах Галичини), а також дитинство-юність героїв «історичної» частини роману Ю. Винничука руйнує вересень 1939 року. Події Другої світової війни, описані на прикладі Львова, є важливим компонентом міської пам'яті, а пережиті страждання героїв роману можна назвати одним із потужних детермінантних елементів національної ідентичності. У своєму романі Ю. Винничук вдається до отілеснення музики, інсценізуючи текст роману як «танго», створюючи тим самим партитуру поліфонічності Львова з міста-перехрестя у місто-жертву з його мешканцями. На прикладі роману Ю. Винничука показано, що «львівська» пам'ять є маркером темпорального горизонту, зокрема комунікативна пам'ять передає історичний досвід міста у межах індивідуальних біографій протагоністів роману за допомогою живих спогадів, безпосереднього досвіду й усної оповіді. Запропоновано розглядати письменника як носія мнемонічного інформаційного ресурсу, того, хто накопичує пам'ять про трагічні сторінки міської історії і ретранслює до своїх сучасників. Аналіз роману Ю. Винничука «Танго смерті» показує, що, по-перше, Львів є прикладом не так символічного, як цілком реального місця пам'яті, і, по-друге, підтвердженням сучасної тези А. Асман про місце пам'яті, що «освячене присутністю мертвих».

Ключові слова: *Львів, комунікативна пам'ять, пам'яттєві репрезентації, травматичний досвід, Юрій Винничук.*

© Монолатій Іван, 2020

Пошуки місця й не-місця у сучасній українській літературі, зокрема творення письменницьких образів світу, людських уявлень простору, поєднуються нині з символічними і уявними локаціями. Серед них власне й рецепція «міської пам'яті» і (ре)конструювання письменниками символічного простору міста, його просторів спогаду – свідомого чи несвідомого згадування про досвід, пережитий і/або перетворений на правду чи міт.

І саме вони завжди формують нескінченну палітру відтінків пам'яті – активної, латентної або «пам'яті без пам'яті» (вислів П. Нора ¹). А що «певне місце пам'яті передбачає відчуття належності, досвід розділеної спільноти; передбачає належність часові, тривалість створення, ферментації» ², сучасна література розрізняє історичну та колективну пам'ять, визначає пам'ятєву спадщину тієї чи тієї нації. Парадигмальними медіями пам'яті (поняття А. Ассман ³), окрім зображень, почасти може бути й сучасна література про міста. Її підвалинами завжди є зустріч – саме те, що артикулює досвід контакту однієї людини з іншою, з іншою статтю, іншими поглядами, іншими відчуттями, словом, іншим світом, що завжди поруч. Адже, як висновує Л. Ірігаре, «перехрестя між обома нашими існуваннями повертає кожного з нас до самого себе. [...] Ми повертаємось до знехтуваного, однак визначального для людей буття-у-світі: буття з іншим як іншим» ⁴.

В Україні небагато міст, які можуть похвалитися тим, що їхню біографію упродовж давньої і нової історії писали не лише окупанти, а й «Інші свої», рясно занотовуючи розмаїтість «строкатої плями на сході Європи» ⁵. Тож характеристика, що її дав 1924-го Львову Й. Рот, на той час журналіст «Frankfurter Zeitung», ніби підсумувала попередній досвід міста: «Місто – строката пляма, червоно-біла, синьо-жовта і трішки чорно-жовта. Не знаю, кому може це завадити. Та строкатість не кричить, не засліплює, не повертає до себе загальної уваги, вона не самодостатня, як строкатість східних містечок на Балканах [...]. Багатомовна барвистість міста Лемберга ще тільки-но прокидається, ще не набрала сили. То ніби провесінь розмаїття» ⁶.

«Львівський текст», як і саме це місто в літературі – вже давно стали поняттями метаісторичними. Приміром, лише сучасна оцінка місця Львова в антологіях, як одного зі способів репрезентації української літератури початку ХХІ ст., балансує між двома поняттями – «місто в мініатюрі» й «залізничний вузол літератури» ⁷. Додаймо сюди й «львівську» літературну легенду, що її створили в українській діаспорі письменники-вигнанці з рідного міста. Їхнім своєрідним маніфестом можна вважати рядки З. Тарнавського: «Намовляв я своїх приятелів і знайомих, щоб ішли зі мною до Львова. Ніхто з них не хотів. Ніхто. Тому я пішов сам. І був я у Львові. Недавно. Розкажую це тільки вам одному, вам, що так любили Львів, і, може, ще далі його любите» ⁸.

На межі нового тисячоліття в українське письменство «львівського» героя – Уліссея – запровадив І. Лучук: «Улісей жив у Львові. Жив Улісей у Львові граді та й нікуди не хотів з нього вибиратися. Ніколи не виникало в нього бажання покидати своє рідне місто. [...] Львів не був ні Аргосом, ні Атенами, ні Колофо-

¹ Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять* (Пер. з фр. А. Рєпи). Київ: Кліо, 188.

² Там само, 244.

³ Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті* (Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Дорошкічева, О. Юдін). Київ: Ніка-Центр, 241.

⁴ Ірігаре, Л. (2018). *Світ по той бік світу* (Пер. з англ. А. Кравець). У К. Міщенко, Штретлінг (Ред.), *Рухливий простір. Міждисциплінарна антологія*. Київ: Медуза, 120.

⁵ Рот, Й. (2011). *Вибране* (Пер. з нім. М. Ільгичної за ред. І. Андрущенко). Київ: Україна: Український письменник, 230.

⁶ Там само.

⁷ Галета, О. (2015). *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття*. Київ: Смолоскип, 329, 349.

⁸ Тарнавський, З. (1954). *Дорога на Високий Замок. У Б. Романенчук (Ред.), Львів: літературно-мистецький збірник. В 700-ті роковини заснування княжого городка. Філадельфія; Київ, 59.*

ном, ні Родосом, ні Саламіном, ні Смірною, ні Хіосом. Теж Львів не належав до жодної із сімох Церков: ні до Ефесу, ні до Смірни, ні до Пергаму, ні до Тіаридів, ні до Сард, ні до Філадельфії, ні до Лаодикії. Львів двічі не був Смірною, і тричі не був магометанським Ізміром. Львів належав Богові і собі»⁹. І лише після 2000-го розпочалися справжні «Страсті за Львовом», описані Я. Грицаком в однойменному есеї 2002 р., що підсумував чи, радше, роз'ятрив сюжети пам'ятей/мітів про «міт австрійського Львова», «міт утраченого центральноєвропейського Львова», «Львів східноєвропейський, незмітологізований» чи «Львів постсоветський, між Палермом і Парижем, Вроцлавом і Донецьком»¹⁰.

Тож не знати, чи закономірно, а чи ні, однак до дискусії про те, як Львів пам'ятає і забуває, долучилися й зарубіжні не-письменники. І якщо для Я. П. Гінріхса Львів – це «фатальне місто» («Львів скидається на меланхолійні декорації, що стоять на задньому плані, простір якого щораз використовувався і оформлявся в двадцятому сторіччі наново, а мешканці були маріонетками, які не розпоряджалися своєю долею») ¹¹, то для К. Шльогеля Львів – «столиця європейської провінції» («Місто, здатне говорити про себе, знайде й мову для того, що з ним відбувається. Може, воно навіть поверне собі те багатоголосся, за допомогою якого лише й можна розповісти про долю цього центральноєвропейського міста. І не тільки Львова») ¹².

Охопити деякі значення Львова зі змінними властивостями почасти вдалося Ю. Андруховичу, адже він стверджував, що «Львів романний – у тому сенсі, що його романи ще не написані» ¹³, а тому переконував, що Львів – «місто-порт», «місто-перехрестя», «місто-цирк», «місто-дури́світ», «місто-кат», «місто-жертва», «місто-патріот», «місто-дисидент», «місто-цвинтар», «місто-симулякр» і «місто-фантазм» ¹⁴.

А що Львів, як і більшість українських міст, є прикладом не лише символічного, а й цілком реального місця пам'яті, того, що «освячене присутністю мертвих» ¹⁵, важливими є рядки Ю. Андруховича про це: «Усі, кого мені так не вистачає в місті, або замордовані, або втекли, або не витримали, або не народилися. У Львові забагато, як на таке невелике місто, проклятих місць. Їхні імена – Тюрма на Лонцького, Бригідки, Шталаг 328 – Цитадель, Янівський концтабір, гетто, Лисинецький ліс» ¹⁶.

Тож суттєвим прикладом «вписування» Львова у пам'яттєвий дискурс сучасної літератури став роман Юрія Винничука «Танго смерті». Вже загальновідомо, що події у цьому творі, який має два часові зрізи – довоєнний/воєнний (Другої світової війни) і сучасний, розгортаються, передусім, у Львові як історія взаємин дітей бійців Армії УНР, розстріляних 1921-го під Базаром ¹⁷. Той факт, що ці батьки та їхні діти є носіями різних, часто протилежних, національних ідентичностей – української, польської, німецької та єврейської, становить від самого початку оповіді, з одного боку, виклик щодо можливостей (ре)конструкції пам'яті про «спільний» Львів в умовах військово-політичного конфлікту і радикального загострення міжнаціональних взаємин, а з іншого – відновлення пам'яті про один з «отруєних пейзажів» (поняття М. Поллака ¹⁸) міста – Янівський концентраційний табір.

⁹ Лучук, І. (2000). *Уліссея: роман*. Львів: Класика, 4.

¹⁰ Грицак, Я. (2011). *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад. Есеї*. Київ: Критика, 103–124.

¹¹ Гінріхс, Я. П. (2010). *Lemberg – Lwów – Львів: Фатальне місто* (Пер. з нідерланд. Я. Довгополий). Київ: Видавництво Жупанського, 14, 15.

¹² Шльогель, К. (2016). *Український виклик. Відкриття європейської країни* (Пер. з нім. Н. Комарової). Київ: Дух і Літера, 321.

¹³ Андрухович, Ю. (2011). *Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геооптики та космополітики*. Київ: Meridian-Czernowitz, Майстер книг, 261.

¹⁴ Там само, 261–281.

¹⁵ Ассман, А. *Простори спогаду*, 343.

¹⁶ Андрухович, Ю. *Лексикон інтимних міст*, 275.

¹⁷ Винничук, Ю. (2013). *Танго смерті: роман*. Харків: Фоліо, 2

¹⁸ Поллак, М. (2015). *Отруєні пейзажі* (Пер. з нім. Н. Ваховська). Чернівці: Книги-XXI, 20.

Історичний вимір роману Ю. Винничука одразу апелює до пам'яті і трагедії, фактично, до трагічної пам'яті про українські національно-визвольні змагання ХХ ст., дихотомію «кат»/«жертва»: «Там нагорі падає сніг, каркають ворони, тріщать дерева від морозу, а десь далеко порипує сніг під чоботами убивць. [...] Четверо молодих чоловіків сидять у схроні, прислухаються до гавкату, потім, презирнувшись, палять якісь папери, з продухвини виповзає дим. Відтак вони перевдягаються у чисті сорочки і моляться. Моляться різними мовами не разом, а кожен окремо, і молитви їхні різними мовами. [...] Троє сідають [...] руки усіх трьох влягаються поруч. Вони мовчки чекають. Страху нема в їхніх очах. Кожен думає про своє. Четвертий бере з руки скрипку [...] Рука зі смичком торкається скрипки, і лунає мелодія танга. [...] А потім рука одного з них тягнеться до в'язанки гранат...»¹⁹.

¹⁹ Винничук, Ю. Танго смерті, 4.

Лише на перший погляд такий авторський прийом – почати роман із одним із його фіналів. Ймовірно, місія наратора – представлення тих, про кого оповідатиме і/або пошук відповідей на запитання, що означає бути людиною, а що таке людське забуття. Тож тут дві травми життя (почуття кривди, несправедливості, біль) і смерті (жалоба) осмислюватимуться як певний переказ, передання життєпису померлого, його відомих і невідомих взаємин, контактів, впливів тощо²⁰.

²⁰ Монолатій, І. (2015). *Вічний жид з Коломиї. «Українець» Мойсеевого визнання Яків Саулович Оренштайн*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 374.

Автор, без непотрібних відступів, апелює до родинних історій своїх героїв, їхніх спогадів про батьків: «Я знав свого тата більше з фотографій, бо мій тато Олександр Барбарика загинув 22 листопада 1921 року, коли мені було чотири роки [...]. Усе життя мені не вистачало татка, і з кожним роком все дужче [...]. Але не тільки я не міг змиритися із загибеллю батька, бо там, під Базаром, загинули батьки трьох моїх друзів Йоська, Вольфа і Яська: Леопольд Мількер, жид, [...] під час походу завідував аптекою лазарету; Броніслав Білевич, поляк [...] в армії УНР з 1919 року; Енерст Єгер, німець, [...] в армії УНР з 1920 року. Усі вони загинули за Україну, але чим для них була Україна?»²¹.

²¹ Винничук, Ю. (2013). Танго смерті, 15.

Цей вступний сюжет нерозривно пов'язує спогади та історію, адже, як зауважує наратор, «ми пам'ятали уже до деталей, що і як тоді відбувалося [...] вгадуючи, де чий батько [...] то все одно кожен уже встиг вибрати “свого” батька, який бодай трохи скидався на імлаві спогади дитинства і на ті фотографії, які залишилися у нас»²². Згадка про спогади дитинства і зокрема перегляд світлин свідчить не тільки про свідоме заперечення Винничуковими героями факту забуття власних батьків, а й про втечу в абстракцію через прискіпливу деталізацію у фотографіях.

²² Там само, 16.

Надзвичайно важливо, що прототипами героїв Ю. Винничука, фактично, стали реальні герої – вояки Повстанчої армії, учасники Першого Зимового походу, страчені у м. Базар 21 листопада 1921 р.: Олександр Барбарика (насправді – Олександр Опанасовий Барбарина (нар. 9.11.1905, Подільська губернія, писар штабу 4-ї Київської дивізії)); Леопольд Мількер (насправді – Леопольд Адольфович Мількер (1901, Галичина, завідувач аптеки лазарету 4-ї Київської дивізії)); Броніслав Білевич (насправді – Броніслав Францевич Білевич (1895, с. Гвозді (?) Новоград-Волинського по-

віту Волинської губернії, козак 29-го куреня 4-ї Київської дивізії, лицар Залізного Хреста)) і Ернест Єгер (насправді – Ернест Артурович Єгер (1890, м. Прага, завідувач зброї 4-ї Київської дивізії))²³.

А що головним для дітей героїв було загальне запитання «За що згинули?» («я не раз ставив собі питання: якщо мій тато загинув за Україну, то за що згинули батьки Яся, Вольфа і Йоська? Та й вони самі теж цього не знали, і це нас найбільше мучило»²⁴), важливою на цьому етапі читання твору стає тема дітей багатонаціонального Львова.

Саме ця ознака, передусім і в цілому, стала для сучасників фігурантів Винничукого твору тим пробним каменем, коли «майже кожний окремо і різними дорогами, позасвідомо, потім і свідомо, находив зв'язок з народом, один скоріше, інші пізніше [...]. Проте тільки незначна кількість потонула в чужому морі»²⁵. Однак, ніби заперечуючи усталену серед львів'ян того покоління тезу, що «доля не пощастила черпати з традиції, яку виносить з рідної хати»²⁶, наратор розповідає про зустрічі дітей та їхніх матерів – спочатку на символічній могилі (що надає цьому сюжету мнемонічного виміру), а потім – у їхніх помешканнях, актуалізуючи, таким чином, ідею «символічної родини» (поняття Д. Морлі²⁷): «Наші матері – Влодзя Барбарика, Голда Мількер, Ядзя Білевіч і Ріта Єгер – зазнайомилися у десяту річницю Базару, зійшовшись до символічної могили на Янівському цвинтарі, а що всі четверо були львів'янками, то хутко заприятелювали і стали все частіше здибатися, а дітлахам з того тільки радість, бо мали ми аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – і залюбки гостювали одні в одних, ласуючи то червоним козацьким борщем [...], то надіваною рибою [...], то пирогами з квашеною капустою, то кислими голубцями [...], то ковбасками по-баварськи, то фантазійними перекладенцями, пляцками, струдлями і прецлями [...]»²⁸.

Більше того, автор «поселяє» своїх персонажів «одне від одного неподалік» у межах міста: «Я з мамою і Йосько з пані Голдою на Клепарові, Ясь із пані Ядзєю на Браєрівській, [...] а Вольф із пані Рітою на Городоцькій»²⁹ (а також посилає їх вчитися до однієї школи). Однак разом колядують вони вже поза містом, передусім для «чужих» і людей старших віком: «Колядували ми на трьох мовах і навіть їздили у Винники, де була німецька колонія, і колядували для німців, а ті не могли натішитися, бо там залишилися уже здебільшого старші люди, а молоді повийжджали до фатерлянду, і не було кому їм рідною мовою заколядувати, аж поки ми не з'явилися»³⁰.

Ці «різноетнічні» дитячі спогади, репрезентовані у романі Ю. Винничука, суттєво доповнюють оповіді про епіцентри міської торгівлі, а, отже, й міжнаціональної (міжконфесійної) взаємодії. Тут Львів виступає містом діалогу «інших», передусім у царині етнічного бізнесу – покупців і продавців, що їх автор свідомо наділяє «єврейськими» і «польськими» образами, натякаючи на матерів своїх героїв:

«Коли посеред Ринку зустрічаються оздоблені квіточками і пір'ячками два капелюшки, це подія звична і повсюдна, на неї

²³ Тинченко, Я. (2017). *Лицарі Зимових походів 1919–1922 рр.* Київ: Темпора, 591, 559, 591, 560.

²⁴ Винничук, Ю. (2013). Танго смерті, 17.

²⁵ Білозор, В. (1953). Діти Львова. У *Наш Львів. Ювілейний збірник 1252–1952*. Нью-Йорк: Червона калина, 109.

²⁶ Там само.

²⁷ Morley, D. (2011). *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość* (Przełożyła Jolanta Mach). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 41–43.

²⁸ Винничук, Ю. Танго смерті, 17.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само, 19.

жоден перехожий уваги ніколи не звернув би, та коли до купи сходяться аж чотири капелюшки, [...] їхні власниці лопочуть, не переводячи духу, захлинаючись словами і враженнями:

Пані Голдо, як ся маєте?

- Гут, гут, пані Влодзю. Лікоть мені цілий день болит. А ось і пані Ядзя! Пані Ядзю, що купилисьте? Каляфйори нинька подуріли в ціні!

- То не каляфйори подуріли, а люди. Де ж бо такі ціни правити!

- Пані Ріто! І ви тут! Як файно, жи ми ся всі до купи зійшли не?»³¹.

Як бачимо, суттєвим тут є показ (хоча й не надто детальний) тих «жіночих образків», про які писав ще Л. фон Захер-Мазох у своєму однойменному творі. Взагалі-то осмислення прийомів німецькомовної літератури ХІХ ст. і перекочування їх в авторську мову є притаманним Ю. Винничукові. Скажімо, текстуальною подібністю *a la* К. Е. Француз і паралелізмами віє від невеличкого фрагмента про купівлю риби на львівському ринку, про що розвідала своїм товаришкам Голда Мількер – варіація на кшталт «Ярмаркового дня у Барнові» (єдине застереження – у К. Е. Францоza торговка-єврейка пропонує покупцеві качку)³²:

« - Я ледве-м зіпсованого коропа не купила. Питаю перекупку, чи він бодай ще живий, а та мені відказує: “Йой, пані, я сама не знаю, чи жива в такі тяжкі часи, то звідки маю знати, чи та риба жива”. – “А може, – кажу, – вона здохла?” – “Ай, та де здохла? Спить!” – “Спить? А я чую, жи шось від неї тхне”. А вона: “Ай, пані, а ви коли спите, хіба за себе ручаєте?”

А йдіт!

- Я їй по жидівському і вона мені по-жидівському, і все одно бреше в живі очі! [...]»³³.

І вже аналогічно до коломийського «жіночого» ринку ХІХ ст. Л. фон Захер-Мазоха³⁴, на ринку, «жіночому», львівському 1920-х, «все шумує, гуде, злива голосів хлюпотить, розтікається, перетворюючись на різнокрилу какофонію, а серед того всього виділяються голоси перекупок, які здатні загулюкати будь-кого і нікого не бояться [...]», а тому Винничуковий наратор зауважує, що він «завше любувався тими поважними персонами, більшість із пережили не одного свого чоловіка і хуленько віддавалися за іншого так, мовби то були писані кралі [...]»³⁵.

Натомість для дітей-хлопчаків найбільшу цікавість, побіч запахів Львова у різні пори роки й оглядин на львівському Ринку торговців і гуцулів зі Сколого, Косова, Жаб'єго³⁶, становила та частина міста, куди ходилося з мамою залюбки:

«Кракідали – дивовижний світ, який розпочинався за Оперним театром і манив до себе уже одною лише назвою, у якій причаїлася велика загадка, бо в уяві одразу спливають крокодили, хоча жодних крокодилів там не було, то був лише чудернацький покруч з назви Краківського передмістя, де кипіли базарні пристрасті й вирувала тандита чи, як її називали жиди, Тандмарк. Мабуть, саме так виглядають і легендарні базари Близького Сходу, довкола площі розташувалися крамниці, а перед ними і всюди, куди лиш оком

³¹ Винничук, Ю. Танго смерті, 36.

³² Француз, К. Е. (2010). *UCRAINICA. Культурологічні нариси* (Упор., пер. з нім., передм., комент. П. Рихла). Чернівці: Книги-XXI, 44–45.

³³ Винничук, Ю. Танго смерті, 36–37.

³⁴ Захер-Мазох, Л. (1999). *Вибрані твори*. Львів: Літопис, 19–20.

³⁵ Винничук, Ю. Танго смерті, 37–38.

³⁶ Там само, 41–46.

не кинь, ятки з розмаїтим товаром, передусім з одягом і взуттям. Кракідали – це справжнє царство жидівське, тут можна побачити і вбраних на європейський манір поважних пань та панів, і бородатих хуситів з довгими пейсами в чорних атлясових халатах і капелюхах, і засмальцьованих жидівок, які, понатягавши на себе незліченне манаття, скидалися на головки капусти. Посеред тісноти тієї безлічі яток перекупники й шахраї голосно вихваляють свій товар, а поміж тим димлять п'єцики на коліщатках, на яких парують нехитрі перекуски. А головне – треба пам'ятати, що так само, як на базарах Стамбула, Танжера, Маракеша чи Каїра, можна і навіть треба торгуватися й збивати ціну, починаючи від її половини. Поруч із гендльрами жидівськими сновигають українці й поляки, панує постійний рух, а в повітрі бринить какофонія звуків»³⁷.

³⁷ Там само, 48.

Такий опис Кракідалів, погодьмося, викликає у нашій уяві призабуті ярмаркові описи Л. фон Захер-Мазоха. Щоправда, вже у роки Другої світової війни ця торговиця, хоча й не втратила «свого значення і свого імені», була вже іншою: «...тут сновигали своєрідні маклери, які вміли полагоджувати контакт з чекістами і працівниками тюрем, тут можна було дізнатися останні новини лондонського радіо і дату та час чергової міліцейської облави, купити німецького паспорту і знайти провідника через кордон»³⁸.

³⁸ Там само, 289.

Уявну та справжню поліфонію взаємин у передвоєнному Львові (як і в інших містах Галичини), а також дитинство-юність героїв «історичної» частини роману Ю. Винничука руйнує вересень 1939 року. Найперше хлопці зголосилися до польського війська як ополченці, адже, як і решта оборонців міста, знали: «...треба боронити Львів, і боронити його мали командири, які потрапили сюди випадково й ніколи не працювали в штабах, недобитки, резервісти, поліція і ми, ополченці, які ще й не нюхали пороху»³⁹. Однак 17 вересня, коли вони дізналися про вступ радянських військ на східні терени Польщі, «уже розпач закрадається в душу, розпач і невідомість»⁴⁰. До Львова більшовики входили «правим хідником», а роззброєна польська армія покидала місто «лівим хідником»⁴¹, розпочинався період арештів, реквізицій, депортацій. Після першої ночі радянської окупації 22–23 вересня 1939 р. Львів «прокинувся вже від зовсім інших незвичних звуків. Не чути було усіх тих голосів, якими жило місто дотепер [...] тепер то вже було місто переможене, впокорене і полонене, місто-невольник, смуток і зневіра з'явилися на обличчі львів'ян»⁴².

³⁹ Там само, 238.

⁴⁰ Там само, 245.

⁴¹ Там само, 258, 259.

⁴² Там само, 268.

Задля більшої аргументації зла, яке входило у повсякдення містян, письменник описує ті «порядки», що їх принесли «колонізатори із Союзу» до Львова, здивування його героїв від «радянських людей, які прибули в Галичину», брутальність тієї атмосфери, яку вони активно конструювали у місті⁴³. Її початковий етап – «визволення львів'ян з їхніх помешкань і майна», епоха «уплотнення», депортації «ворогів пролетаріату» углиб Радянського Союзу, спалювання книг, виданих «українськими націоналістами», боротьба проти дзеркал, які «нізашо не бажали розлучатися з відображеннями своїх колишніх господарів» і прокляття «ненависного світу, який загарбали, але не підкорили»⁴⁴. Фінал радянської окупації Львова – «кривава неділя» 22 червня 1941 р. – розстріли енкаведистами безневинних жертв сталінського режиму.

⁴³ Там само, 306–311.

⁴⁴ Там само, 318–319.

⁴⁵ Марська, В. (1952). *Буря над Львовом. Повість у двох частинах*. Філадельфія; Київ, 121, 122, 131, 141, 143, 159, 171, 209.

⁴⁶ Там само, 131, 147.

⁴⁷ Марська, В. *Буря над Львовом*, 48; Винничук, Ю. *Танго смерті*, 57.

⁴⁸ Марська, В. *Буря над Львовом*, 84, 85, 105; Винничук, Ю. *Танго смерті*, 237–243.

⁴⁹ Винничук, Ю. *Танго смерті*, 322, 323.

Зауважмо: цей «логічний ряд» підтверджують відомі в українській діаспорі літературні твори 1950-х про Львів у часи першої советської окупації ⁴⁵, а тому, здається, що Ю. Винничуку вони додавали творчої снаги ув описові перетворення Львова на «місто чуже тепер», «місто порошке, місто у скаженому русі» ⁴⁶. Таких «збігів» ідей і фактів, що їх активно використали навзаєм В. Струтинська (літ. псевдо – Віра Марська) (1952) і Ю. Винничук (2013), є кілька: опис легендарної кав'ярні «Де Ля Пе», про яку обидва автори іронічно відгукуються як про «Де Ля Пейс» ⁴⁷; або ж їхні тексти про вересень 1939 р., атаки німців під Львовом та їхні спроби захопити місто ⁴⁸.

Доля героїв Ю. Винничука невіддільна від тюрми: вони, як «дітки повстанців», опиняються у сумнозвісних Бригідках ⁴⁹. Важливими у цьому сюжеті є думки протагоніста перед імовірним розстрілом: «Неділю 22 червня 1941 року я вже не забуду до смерті. [...] Пополудні затрaskали двері камер, енкаведисти стали виводити по кілька в'язнів на подвір'я і там серед гуркоту моторів вантажівок розстрілювати. Лунали розпачливі зойки, благання, прохання помилувати, слухати ці крики було понад сили. [...] Я складав у думках перелік усіх своїх гріхів, переді мною з'являлися ті, кому я завдав якоїсь прикрості, дивилися мені у вічі, але мовчали, і я не знав – відпускають вони мій гріх чи ні, гріхи приходили по черзі, але того найголовнішого не було й не було [...]. Я добре знав, що я не герой і не святий, і все, що я колись зробив лихого, не переважить грішків, які вчинили інші [...]. Я почав пригадувати різкі слова, які кидав в обличчя рідним, а вони їх швидко забували і ніколи мені не спімнули [...]. Подумавши про смерть, я відчув, що мені стає легше, не страх смерті був найдіймавішим, а страх перед тортурами [...] до смерті від кулі в потилицю я готовий не був. Раптом я усвідомив, що став вслухатися до звуків скрипки, що лунали десь із далини, звуки ці перебивало скавуління і дзвінки трамваїв, людські голоси, але скрипка продовжувала грати, а я упізнавав у тих звуках танго, яке так часто грав Йосько, танго смерті» ⁵⁰.

⁵⁰ Там само, 323, 234, 235.

⁵¹ Янів, В. (1948). *Німецький концентраційний табір (спроба характеристики)*. Доповідь на першу конференцію НДІУМ. Мюнхен: Науково-дослідний інститут української мартирології, 3–4.

⁵² Там само, 4.

⁵³ Винничук, Ю. (2013). *Танго смерті*, 321–322.

⁵⁴ Яхненко, Н. (1986). *Від бюро до Бригідок. Трохи спогадів з 1939–1941 років*. Львів. Бералія; Мюнхен, 180–189.

У цьому сюжеті не знайдемо тих ключових елементів ув'язнення, які наважувалися виокремлювати ті поодинокі, котрі безпосередньо відчули на собі усі принади ув'язнення, зокрема стану «обезцінювання» життя людини, усвідомлення власної «непотрібності» і жаху перед «порожнечою» ⁵¹. Це свідчить, певною мірою, що письменник наділив свого героя винятковою характеристикою – бажанням вижити. Адже, як виснував В. Янів, «змальований душевний стан веде послідовно до ділеми: в'язень бажає або вирватись зі запертя або загинути» ⁵². А той факт, що Ю. Винничук «садить» героїв до Бригідок ⁵³, свідчить не так про добре знання історії описаного у його романі періоду, як про специфіку насильного тримання під вартою у цьому закладі, описану, скажімо, у спогадах про це місце ⁵⁴. Окрім умов перебування у в'язниці советських жертв, ув очі впадає кардинальна різниця: якщо Н. Яхненко, котру також ув'язнили у Бригідках, описала жінок у тюрмі, то у Ю. Винничука там перебувають чоловіки, хоча, в підсумку, на долю в'язнів їхня стаття не вплинула. Та й це не важливо, а от

⁵⁵ Там само, 182.

⁵⁶ Гнатюк, О. (2017). Образ «Іншого» у спогадах мешканців Львова часів Другої світової війни. У В. Москович, А. Родал (Ред.). *Євреї та слов'яни. Українсько-єврейська зустріч: культурні виміри*. Київ: Дух і Літера, 193–203.

⁵⁷ Яхненко, Н. Від бюро до Бригідок, 223; Винничук, Ю. Танго смерті, 325.

⁵⁸ Монолатій, І. Вічний жид з Коломиї, 374.

⁵⁹ Винничук, Ю. Танго смерті, 334.

⁶⁰ Там само, 334–335.

⁶¹ Яхненко, Н. Від бюро до Бригідок, 233–237.

⁶² Наконечний, Є. (2004). *«Шоа» у Львові. Спогади*. Львів: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАН України, 208, 209, 116, 117, 121, 126; Himka, J.-P. (2011). The Lviv Pogrom of 1941: The Germans, Ukrainian Nationalists, and the Carnival Crowd. *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*, LIII (2–3–4), 209–243; Рябенко, С. (2013). Слідами «львівського погрому» Джона Пола-Химки. *Український визвольний рух*, 18, 258–328.

⁶³ Снайдер, Т. (2017). *Чорна земля. Голокост як історія і застереження* (Пер. з англ. П. Білак, О. Камишнікова, Т. Родіонова). Київ: Медуза, 142.

⁶⁴ Винничук, Ю. Танго смерті, 343.

⁶⁵ Снайдер, Т. Чорна земля, 143.

⁶⁶ Винничук, Ю. Танго смерті, 334, 335.

⁶⁷ Марська, В. Буря над Львовом, 210.

що: як у тексті Ю. Винничука, так і у споминах Н. Яхненко поряд зі «своїми» (українцями) фігурують «чужі» (поляки і євреї) ⁵⁵. Зауважмо, що цей прийом підтверджують сучасні дослідження образу «Іншого» у пам'яттєвих практиках львів'ян за часів воєнної доби ⁵⁶. А ще, так само і як у Н. Яхненко («в'язні – визволяють в'язнів»), Винничукових героїв рятують їхні товариші у нещасті ⁵⁷.

Оскільки фігура «мовця мертвих» акумулює таке собі «потрійне плус» зобов'язання – щодо власне нього, вже померлого; щодо його рідних; щодо всіх інших, а у разі біографічної оповіді – і щодо всіх її читачів ⁵⁸, важливим є продовження «пригод» дітей повстанців – в умовах нацистської окупації Львова: «30 червня, у понеділок німці вже вступили до Львова. Я вийшов у місто і побачив, як люди зустрічають їх з квітами, дівчата роздають усім по квітці, а то й цілі букети, обнімають і цілують, і не лише українки, а й польки, ба навіть жидівки, мені й самому хочеться потиснути руку якомусь воякові, який визволив нас від тієї большевицької напасті, але щось мене стримує» ⁵⁹. Стримало це наратора й після чутки про «помордованих в'язнів у львівських тюрмах» і враження, що «ти потрапив у пекло або ж в одну з картин Брейгеля чи Босха» ⁶⁰, адже йшлося про виявлення жертв советського режиму в львівських тюрмах ⁶¹.

Як відомо, це спровокувало сумнозвісні погроми у Львові в липні 1941 р., щодо яких досі тривають дискусії ⁶², адже йдеться про те, що коли у в'язницях НКВС знайшли трупи ув'язнених, німецька пропаганда назвала катами євреїв, а українські націоналісти допомогли зобразити ці убивства як «злочин євреїв проти українського народу» ⁶³:

«[...] цілі зграї вуличного шумовиння кинулися до шляхетної праці – лупцювати жидів, били усі – і українці, й поляки – били, бо мусили бити, бо мусили вилити свою лють до більшовиків, відплатити комусь за свої страждання, за свої муки, за смерть своїх рідних, а що преса за німецькою вказівкою підказала, хто саме винен у всіх більшовицьких злочинах, то це скидалося ледь не на святий обов'язок. Вулицями літали розпатлані жінки, з яких поздирали одяг, дерли на них усе, навіть майтки здирали і змушували бігти голими, німці сміялися і знімкували, то й справді було кумедне видовище, безліч львів'ян висипало на вулиці, повисовувало голови з вікон і любувалися тією захопливою картиною. Хтось кричав з вікна:

- Та що ви ду хулери роздягаєте самих старих порхавок? Ану яку молодицю розберіть! Або яку дівку, жиби ся подивити було на шо!» ⁶⁴.

Сучасне розуміння погромів влітку 1941 р. свідчить про перетворення політичного злочину на етнічний: «Етнічний злочин означав етнічну відповідальність; вбивство тих, хто вважається відповідальним, було не стільки помстою, як трансформацією минулого» ⁶⁵.

Зауважмо: якщо Винничукові йшлося, передусім, про шок і гнів львів'ян від побачених жертв тюрми на Лонцького ⁶⁶, то у авторів української діаспори – те саме, але щодо Бригідок ⁶⁷ і, як наслідок, насильство над євреями: «Коли Віра, проведена Окса-

⁶⁸ Марська, В. Буря над Львовом, 211.

ною, верталася пополудні додому, їм промарширував відділ жидів з (українським? – І. М.) міліціантом на чолі. На команду жиди падали на всі чотири і, стрибаючи на команду, гавкали, як собаки. На звороті в Зигмунтівську вулицю перестрів їх старий жид з розкривавленим обличчям, йому навздогін біг підросток з нагайкою. Оксану шпигало у саме серце, Віра не бачила нічого»⁶⁸. Не намагаючись з'ясувати усі обставини такої нелюдської поведінки, письменниця української діаспори підсумовує про свою героїню так: «Який несамовитий галас відвертає її думки. Це знову йдуть під ескортою, гавкаючи жиди. З відкритого вікна випливає нагло могутніми тонами Марш Фюнебр Бетовена. Звіддала – знову голо-сіння жінок. В жахливій симфонії цього вечора є щось понадлюдськи страшне, несхоплене розумом. Є в ній страшні образи близької смерті, поневіряних, що їм кажуть прикидатися собаками, є в ній короткі фуґи громів-передвісників катаклітичної загибелі тих, що, хоч носять на поясах Боже ймення (на пряжці Ваффен-СС був напис “Із нами Бог!” – І. М.), забули Бога. Та все покриває сопух розкладених трупів, прокльони і слъози народу. “Без Божого благословення...” – думає раптом Оксана. Вона думає про своє власне зломане ще раз життя, про огиду знущання над людиною і про жах всього, що відкрилося у всій наготі двадцятьсьомого червня року божого тисяча-дев’ятсотсорокпершого»⁶⁹.

⁶⁹ Там само, 212.

Звернімо увагу не лише на помилкову дату злочину проти львівських євреїв (27 червня 1941 р.) чи «прогностичність» стосовно катів та інформування про їхніх поплічників, адже їм письменниця пророкує загибель, а й на те, що у тексті починає луна-ти марш-фюнебр симфонії № 3 Л. фон Бетховена за львівськими євреями. Пригадаємо, що Йосько Мількер грає у Винничуковому творі на скрипці 24 червня 1941 р., стоячи навпроти Бригідок, у яких ще перебували його товариші⁷⁰. Тож ідеться тут про те, що ці два романи (меншою і більшою мірою) тяжіють до музики – тієї «інтеграційної форми» (поняття А. Койзера⁷¹), що означає «тривалий взаємний інтерес літератури й музики як “споріднених мистецтв”», і окреслюють широке тло поняття «музична проза» (поняття К. Дальгаус⁷²) у «львівському» тексті української літератури. Тому прикладом «отілеснення музики» тут і буде роман «Танго смерті» Ю. Винничука, адже йдеться про медіалізацію письма, інсценізування тексту як музичної події⁷³.

⁷⁰ Винничук, Ю. Танго смерті, 332.

⁷¹ Маценка, С. (2017). *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Львів: Апіорі, 43.

⁷² Там само, 46.

⁷³ Там само, 81.

Завершення роману – важливий компонент персональної і колективної пам’яті, а пережиті страждання одного з героїв – один із потужних детермінантних елементів національної ідентичності. Йдеться не лише про «великий Ісход» львівських євреїв, переселення їх у гетто⁷⁴, а й про виконання партитури «Танго смерті» в Янівському таборі під час розстрілів євреїв⁷⁵. Уже у наш час Йосиф Мількер згадував: «Оркестра грала в’язням, коли вони вирушали на працю і коли поверталися, але грала також і під час селекції – коли в’язнів оглядали і відбирали німецьких та непридатних до праці, їх вели в Долину Смерті й там розстрілювали, а ми грали під цокіт кулеметів і автоматів. [...] І під час того розстрілу грав наш оркестр, а я навіть не знав, що серед розстріляних була і моя кохана Рут... [...] Усім їм я грав на вічність...»⁷⁶.

⁷⁴ Винничук, Ю. Танго смерті, 344–353.

⁷⁵ Там само, 354–357.

⁷⁶ Там само, 355, 357.

Уже після утечі з Янівського табору колишніх хлопчаків-львів'ян автор «влаштує» у Рух Опору: поляка Яся – в Армію Крайову, українця Ореста і німця Вольфа – в УПА ⁷⁷. Відтак у одному схроні друзі опиняються взимку 1947-го, коли вони вирішили пробиватися через Карпати на Захід: «День, коли ми повинні були загинути, наближався так, як наближається будь-який день смерті, з тією лише відмінністю, що ми цей день передчували дуже ясно й готові були до його приходу, ми знали, що помremo, що нас вб'ють або ми самі себе вб'ємо, щоб не датися їм у руки» ⁷⁸. А що роль «мовця померлих» – це ще й символічне оприлюднення посмертної мови протагоніста ⁷⁹, важливими є слова Ореста Барбарики: «Ми так довго не могли змиритися з вчинком наших батьків, які вибрали смерть замість зради, а самі теж опинилися перед вибором: смерть або неволя» ⁸⁰, після чого Йосиф Мількер (лише він із цієї четвірки залишився живим і відбув покарання 25-літньою неволею у радянських таборах), заграє «Танго смерті».

Як бачимо, тут автор, як «мовець померлих», не лише мовби символічно «звітує» своєму протагоністові, а також читачам і власному сумлінню про ті драматичні епізоди життя своїх героїв (їх убивство, як і розстріл енкаведистами біля схрону матерів Ореста і Яся – Владзі Барбарики і Ядзі Білевіч ⁸¹), а й підсумовує завершення їхнього земного життя, спонукаючи до гідного пошанування безневинних жертв. Більше того: у своєму романі Ю. Винничук вдається до отілеснення музики, інсценізуючи текст роману як «танго», створюючи тим самим партитуру поліфонічності Львова з міста-перехрестя у місто-жертву з його мешканцями. А позаяк тіла «різноетнічних» містян-жертв, якщо йтиметимемо логікою Р. Барта, стають музикою, а відповідно – письмом ⁸², постає мнемонічний простір музики, адже рідне місто Винничукових героїв стає не лише альфою і омегою їхніх персональних, «національних» історій.

Отже, роман Ю. Винничука є добрим прикладом того, як «суспільства пам'ятають» (Пол Коннертон) і як через спогади «уявляють самі себе» (Ян Ассман). Для обраного письменником хронотопу саме пам'ять є маркером темпорального горизонту. Зокрема комунікативна пам'ять передає історичний досвід міста у межах індивідуальних біографій (згадаймо протагоністів «Танго смерті») за допомогою живих спогадів, безпосереднього досвіду і усної оповіді. Адже у своєму романі Ю. Винничук вибудовує генеральну лінію письменницької оповіді довкола розуміння того, що українські землі (чи окреме місто) були і будуть Батьківщиною не лише для етнічної більшості, а й для рівно- і різностатусних етнопонаціональних спільнот.

Артикуляція Ю. Винничука до Львова як до травматичного місця є важливим здобутком не лише художнього мовлення, а й історичної політики, увиразненої у сучасній українській літературі. Як і будь-який художній твір, роман Ю. Винничука «Танго смерті» не слід ототожнювати з науковою працею, яка містить лише перевірені факти, відображені в історичних чи іншого типу джерелах. Натомість значущим у письмі Ю. Винничука є уведення ним у текст різних засобів пригадування (факти, дати загальновідомо-

⁷⁷ Там само, 359.

⁷⁸ Там само, 359–360.

⁷⁹ Монолатій, І. Вічний жид з Коломиї, 374.

⁸⁰ Винничук, Ю. Танго смерті, 360.

⁸¹ Там само.

⁸² Маценка, С. Метамистецтво, 83–84.

го порядку, які не потребують доведення), це, зокрема, допомагає зрозуміти, які змісти та значення припускає згадуване минуле. Винничуковий текст про Львів уже цікавий як такий, адже дає змогу побачити ще й еволюцію досвіду автора, який не побоявся в умовах травмованого тоталітаризма українського суспільства роз'ятрити живі рани пам'яті про події напередодні й під час Другої світової війни – через (ре)трансляцію окремих сюжетів міжгенераційної взаємодії й міжнаціональної комунікації у колективну долю окремо узятого міста та персональну долю – героїв роману. Тому письменника слід розглядати як носія певної інформації, індивіда всередині культурної спільноти, того, хто накопичує пам'ять про трагічні сторінки міської історії і (ре)транслює до своїх сучасників. Проте «Винничуковий» Львів повною мірою не показує, чи практика актуалізації спогадів про певний хронотоп, переплетена в авторській уяві з «чужими» текстами, може позбавити сучасних українців небезпеки самоізоляції та національного самозахоплення, а також не передбачає читацького шоку, щоби по-справжньому перетворити власне минуле на майбутнє. Тому, в подальшому, необхідним є вивчення особливостей творення і руйнування письменниками мітів, пов'язаних із пам'яттю міст України та їхніх мешканців. Їхній травматичний досвід зокрема у подіях Голокосту, відображений у художній літературі, може стати справжнім ключем до нашого сьогодення.

References

- Andrukhovych, Yu. (2011). *Leksykon intymnykh mist. Dovol'nyj posibnyk z heopoetyky ta kosmopolityky*. Kyiv: Meridian-Czernowitz, Majster knyh.
- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kul'turnoi pam'iaty* (Transl. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin). Kyiv: Nika-Tsentr.
- Bilozor, V. (1953). Dity L'vova. In M. Shlemkevych (Ed.), *Nash L'viv. Yuvilejnyj zbirnyk 1252–1952* (pp. 106–109). New York: Chervona kalyna.
- Frantsoz, K. E. (2010). *UCRAINICA. Kul'turolohichni narysy*. Chernivtsi: Knyhy-XXI, 2010.
- Haleta, O. (2015). *Vid antolohii do ontolohii: antolohiia iak sposib reprezentatsii ukrains'koj literatury kintsia XIX – pochatku XXI stolittia*. Kyiv: Smoloskyp.
- Himka, J.-P. (2011). The Lviv Pogrom of 1941: The Germans, Ukrainian Nationalists, and the Carnival Crowd. *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes, LIII* (2–3–4), 209–243.
- Hinrikhs, Ya. P. (2010). *Lemberg – Lwów – L'viv: Fatal'ne misto* (Transl. Ya. Dovhopolyj). Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho.
- Hnatiuk, O. (2017). Obraz “Inshoho” u spohadakh meshkantsiv L'vova chasiv Druhoi svitovoi vijny. In V. Moskovych, A. Rodal (Eds.), *Yevrei ta slov'iany. Ukrains'ko-ievrejs'ka zustrich: kul'turni vymir* (pp. 193–203). Kyiv: Dukh i Litera.
- Hrytsak, Ya. (2011). *Strasti za natsionalizmom: stara istoriia na novyj lad. Esei*. Kyiv: Krytyka.
- Irigare, L. (2018). Svit po toj bik svitu (Transl. A. Kravets'). In K. Mischenko, S. Shtretlinh (Eds.), *Rukhlyvyj prostir. Mizhdystyplinarna antolohiia* (pp. 98–120). Kyiv: Meduza.
- Luchuk, I. (2000). *Ulissea: roman*. L'viv: Klasyka.

Mars'ka, V. (1952). *Buria nad L'vovom. Povist' u dvokh chastynakh*. Philadelphia: Kyiv.

Matsenka, S. (2017). *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury j muzyky*. L'viv: Apriori.

Monolatiij, I. (2015). *Vichnyj zhyd z Kolomyi. "Ukrainets'" Mojseievoho vyznannia Yakiv Saulovykh Orenshtajn*. Ivano-Frankivs'k: Lileia-NV.

Morley, D. (2011). *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość* (Przełożyła Jolanta Mach). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Nakonechnyj, Ye. (2004). *"Shoa" u L'vovi. Spohady*. L'viv: L'vivs'ka naukova biblioteka im. V. Stefanyka NAN Ukrainy.

Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pam'iat'* (Transl. A. Riepy). Kyiv: Klio.

Pollak, M. (2015). *Otruieni pejzazhi* (Transl. N. Vakhovs'ka). Chernivtsi: Knyhy-XXI.

Riabenko, S. (2013). Slidamy "l'vivs'koho pohromu" Dzhona Pola-Khymky. *Ukrains'kyj vyzvol'nyj rukh, 18*, 258–328.

Rot, J. (2011). *Vybrane* (Transl. M. Il'tychna). Kyiv: Ukrains'kyj pys'mennyk.

Shl'ogel', K. (2016). *Ukrains'kyj vyklyk. Vidkryttia ievropejs'koi krainy* (Transl. N. Komarova). Kyiv: Dukh i Litera.

Snajder, T. (2017). *Chorna zemlia. Holokost iak istoriia i zasterezhennia* (Transl. P. Bilak, O. Kamyshnykova, T. Rodionova). Kyiv: Meduza.

Tarnavs'kyj, Z. (1954). Doroha na Vysokyj Zamok. In B. Romanenchuk (Ed.), *L'viv: literaturno-mystets'kyj zbirnyk. V 700-ti rokovyny zasnuvannia kniazhoho horoda* (pp. 59–68). Philadelphia: Kyiv.

Tynchenko, Ya (2017). *Lytsari Zymovykh pokhodiv 1919–1922 rr.* Kyiv: Tempora.

Vynnychuk, Yu. (2013). *Tango smerti: roman*. Kharkiv: Folio.

Yakhnenko, N. (1986). *Vid biura do Brygidok. Trokhy spohadiv z 1939–1941 rokiv*. L'viv. Beralia; Munich.

Yaniv, V. (1948). *Nimets'kyj kontsentratsijnyj tabir (sproba kharakterystyky). Dopovid' na pershu konferentsiiu NDIUM*. Munich: Naukovo-doslidnyj instytut ukrains'koi martyrolohii.

Zakher-Mazokh, L. (1999). *Vybrani tvory* (Transl. I. Herasym). L'viv: Litopys.

Ivan Monolatii

FROM A CROSSROADS CITY TO A VICTIM CITY: LVIV IN YURIY VYNNYCHUK'S NOVEL *TANGO OF DEATH*

Based on an analysis of the peculiarities of Yuriy Vynnychuk's novel Tango of Death, the author analyzes the author's narrative strategies of rethinking the examples of urban history in the 1930s and 1940s, reconstructing the collective and personal memories of citizens on the example of Lviv. The analyzed text of the writer is a significant example of Lviv's "inscription" into the discourse of memory of modern Ukrainian literature, and therefore has two time sections – the pre-war / military (interwar period, years of World War II) and the modern time. The events under study are studied as the history of the townspeople (in particular, the relationship of the children of the soldiers of the UNR Army, who were shot in 1921 near Bazar), are carriers of different, often conflicting, national identities, a call about the possibilities of reconstructing the memory of the "common" Lviv in the conditions of military-political conflict and a radical aggravation of interethnic relations, as well as the restoration of the memory of the Yanovsky concentration camp. It is argued that the imaginary and real polyphony of relations in pre-war Lviv

*(as in other cities of Galychyna), as well as the childhood and youth of the heroes of the “historical” part of the novel by Yu. Vynnychuk, are destroyed in September 1939. The events of World War II, described by the example of Lviv, are an important component of urban memory, and the suffering suffered by the heroes of the novel can be defined as one of the powerful determinant elements of national identity. In his novel Yu. Vynnychuk resorts to embodying the body in music, staging the text of the novel as “tango”, thereby creating the score of the polyphonic character of Lviv from the crossroads to the victim city with its inhabitants. By the example of the novel by Yu. Vynnychuk, it is shown that the “Lviv” memory is a marker of the temporal horizon, in particular, the communicative memory conveys the historical experience of the city within the individual biographies of the novel’s protagonists using live memories, direct experience and oral narration. The author of the article suggests considering the writer as a carrier of a mnemonic information resource, one who accumulates memory of the tragic pages of urban history and relays to his contemporaries. An analysis of Yu. Vynnychuk’s novel *The Tango of Death* shows that, firstly, Lviv is an example of not so much a symbolic but a real place of memory and, secondly, a confirmation of A. Assman’s modern thesis about a place of memory that is “sanctified by the presence of the dead”.*

Keywords: Lviv, communicative memory, memory representations, traumatic experience, Yuriy Vynnychuk.