

<http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.338>

УДК 821.161.2-2.09:791

МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ ВИМІР ЛІТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРІЮ «САДОК ВИШНЕВИЙ...» (2008) ТА ФІЛЬМУ «ПОВОДИР» (2014)

Наталія Нікоряк

orcid.org/0000-0001-6658-0114

n.nikoriak@chnu.edu.ua

Кандидатка філологічних наук, доцентка

Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вул. Коцюбинського, 2, 58002, м. Чернівці, Україна

Анотація. Здійснено спробу комплексного аналізу літературного сценарію «Садок вишневий...» (2008) О. Саніна та І. Роздобудько та його кіноадаптації – фільму «Поводир» (2014) у контексті естетичних домінант метамодернізму. Увага зосереджена на виявленні ключових ідеологічних і художніх засад метамодерного світогляду, зокрема таких, як нова щирість, осциляція, персоналізм, імерсивність, а також на виявленні провідних метанаративів – національної ідентичності, історичної пам'яті та персональної причетності суб'єкта до соціальних і культурних трансформацій. Розглянуто еволюцію авторської концепції від поетичного коду шевченківського тексту до глибоко персоналізованої історії духовного прозріння, яка осмислює національну трагедію крізь призму індивідуального досвіду. Особливу увагу приділено аналізу образів Івана Кочерги та Пітера Шемрока як носіїв і трансляторів культурної пам'яті, що постають у статусі репрезентантів екзистенційного пошуку сенсу в умовах історичної катастрофи. Зауважено, що сценарій та фільм функціонують як зразки національного кінематографу метамодерної доби, в яких синтезується документальна правда і художня умовність, емоційна достовірність і символічна багатоплановість. Через діалогічну природу наративу, апеляцію до архетипних образів, інтеграцію національних кодів і актуалізацію травматичного історичного досвіду досліджувані твори репрезентують новітній тип естетичної рецепції, що забезпечує

рефлексивне осмислення минулого та формування сучасної ідентичності. Тож фільм «Поводир» та його літературна основа розглядаються як вагомі маркери сучасного українського метамодерного дискурсу, що сприяє реконструкції історичної пам'яті, гуманістичних орієнтирів та національного самопізнання.

Ключові слова: «Садок вишневий...»; «Поводир»; метамодернізм; метанаратив; літературний сценарій; «нова щирість»; осциляція; імерсивність.

У межах сучасного літературного процесу питання визначення художнього статусу метамодерної творчості постає як одне з ключових і викликає посилений науковий інтерес як серед українських літературознавців, так і зарубіжних. Сформульовані Т. Вермюленом і Р. Ван ден Аккером художньо-естетичні маркери метамодернізму як ключової парадигми сучасності знаходять подальший розвиток у працях зарубіжних дослідників: С. Абрамсона, Р. Ешельмана, М. Заварзаде, Л. Тернера, Л. Гатчеон, Г. Фрайнахта, А. Фурлані, Т. Юсефа. В українському літературознавчому дискурсі на сьогодні також сформовано вже досить репрезентативну джерельну базу, присвячену концептуалізації метамодернізму, визначенню його ключових характеристик і висвітленню основних етапів його становлення: праці О. Бандровської, М. Борзової, С. Вардеванян, Т. Гребенюк, Ю. Мариненка, Л. Мірошниченко, Г. Помилуйко-Недашківської, Г. Рикової, С. Чернишової, Р. Кохан, В. Пахаренка.

Крізь призму метамодерної естетики проаналізуємо літературний сценарій «Садок вишневий...» (2008) О. Саніна та І. Роздобудько та фільм «Поводир» (2014), знятий О. Саніним на його основі.

Літературний сценарій «Садок вишневий...» створений у 2008 році за ідеєю Олеся Саніна та в сценарній розробці Ірен Роздобудько (Роздобудько і Санін 2016). У 2011 р. цей текст здобув спеціальну відзнаку в номінації «Кіносценарії» на Міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова». У 2013 році, після суттєвої художньої та структурної переробки, сценарій став основою для повнометражного художнього фільму «Поводир» у режисурі Олеся Саніна (Санін 2014). До когорти сценаристів фільму долучився ще й поет, прозаїк та драматург Олександр Ірванець.

Віра у можливість сенсу попри втрати. Зміни, що відбулися у заголовковому комплексі фільму, свідчать про динамічну еволюцію авторської концепції, яка знаходить вияв у поетиці назви. Початковий варіант – «Садок вишневий...» – містить очевидну інтертекстуальну алюзію на поезію Тараса Шевченка, що інтегрує сценарій/фільм у національно-культурний контекст. Згодом назва змінюється на «Кобзарі», де акцент зміщується на історичну подію з'їзду кобзарів у Харкові, що передбачає документально-історичну домінанту у змістовому наповненні фільму. Остаточний варіант – «Поводир» – вказує на переорієнтацію авторського фокусу на індивідуальний наратив, зокрема на постать головного героя, чим підкреслюється особистісний вимір історичної драми. Друга метафорична назва – «Квіти мають очі» – посилює символічний рівень інтерпретації, натякаючи на глибшу алегоричну структуру фільму та можливість бачення істини поза межами зору, що співзвучно з центральним образом сліпого кобзаря Івана Кочерги. Усі ці варіанти засвідчують багатовекторність авторського задуму, а також поступове зміщення від загальнонаціонального дискурсу до особистісно-екзистенційного. О. Санін в інтерв'ю ділився спогадами, які надихнули його на створення цієї драматичної кіноісторії. Зокрема, пояснюючи поетику другої назви «Квіти мають очі», режисер зазначав:

Це історія, яку я сам переживав, коли короткий час був поводитирем в одного сліпого лірника, в якого я вчився грати. Закарбувалася в пам'яті одна історія, пов'язана з ним. Рано-вранці він стояв біля стіни і своїми сліпими зіницями ловив перші промені сонця, яке сходило. Своїми мертвими очима ловив сонце. Усі сліпі так роблять. Так само кожного ранку всі на світі квіти повертають свої голівки до сонця. Воно ще не зійшло, а вони вже чекають... Так само проводжають його на заході. Вони мають очі – у своїх серцях, може, заховані десь усередині їхніх душ (Бондарчук 2006).

Індивідуальні спостереження режисера чітко оприявлені в тексті сценарію та у фільмі:

Пітер тихесенько виходить з хати. І бачить, як, притиснувшись до стіни, стоїть Іван, ловить обличчям сонце. Пітер захоплено спостерігає за ним і, копіюючи його, стає так само поруч. Притискається до стіни.

Іван каже тихо:

- Квіти вже прокинулись?
- Як це? – не розуміє Пітер.
- Поглянь, вони відкрили очі?

Пітер дивиться на садок – квіти повернулися до сонця.

Пітер все розуміє.

- Вони, як ми...

- Так, – каже Іван. – Квіти завжди йдуть за сонцем.

За першими променями. Вони мають очі... (Роздобудько і Санін 2016: с. 137–138).

Отже, у центрі – феномен відкритості людської душі до позитивних трансформацій. Зокрема, мова йде, за метафоричним висловом режисера, «про душі людей, які відкриті сонцю» (Бондарчук 2006). Звідси й основна ідея майбутнього фільму, яка полягає в утвердженні тези про необхідність збереження надії як екзистенційної константи. Незважаючи на складні обставини, людина повинна зберігати віру у внутрішнє оновлення – «ранок твоєї душі настане». І хоча, стверджує автор,

події, про які розповідаю, звичайно, відбуваються в дуже драматичний час, страшний, дуже гнітючий, але фільм не про це. Він про те, що люди все-таки це витримують, тому що мають надію в серці (Бондарчук 2006).

Попри трагічність, ця кіноісторія закінчується на ноті надії – збереження пам'яті, національної ідентичності, культури. А це яскраво виражена метамодерна риса – прагнення до сенсу не шляхом цинізму (як у постмодернізмі), а через глибокий емоційний досвід. Отже, метанаратив стрічки, що ґрунтується на концепції надії як рушійної сили духовного відродження та конструктивного світоглядного поступу, це фактично «історія надії» для сучасного покоління.

«Нова щирість». Однією зі складових метамодерного світогляду дослідники називають «нову щирість», що виникає як реакція на домінування іронії, цинізму та постмодерністської дистанції в мистецтві, літературі та масовій культурі кінця ХХ століття. Поняття, введене в літературознавчий дискурс ще в 1993 р. американським письменником-метамодерністом Д. Ф. Воллесом (Wallace 1993),

полягає у поверненні до справжніх емоцій, чесності, наївності, віри у справжні цінності – без сарказму та іронічного підриву. Т. Гундорова означає це поняття «ною сентиментальністю» (Гундорова 2013).

Для досягнення ефекту наративної щирості автори вдаються до оповіді від першої особи – від імені головного героя, дорослого чоловіка Пітера Шемрока, американця, що опинився в Україні у 1930-х роках і став поводителем сліпого кобзаря Івана Кочерги. Фактично у сценарії ми маємо щире сповідь літнього чоловіка, який розповідає свою історію Мері, у фільмі – глядачу. І тут додамо, що «наявність специфічного зв'язку між автором і читачем» є також важливою рисою «ною щирості».

Перші ж кадри фільму з початковими титрами нам покажуть, як кобзарів уночі заштовхують у товарні вагони, як в один із ящиків вагона ховається маленький хлопчик. Хронотоп чітко означений – «Україна, Харків 1934 рік» (Санін 2014). І лише потім глядач почує голос оповідача – дорослого чоловіка, що у сповідальній манері буде провадити свою оповідь:

Тоді мені було тринадцять. / Моє справжнє ім'я було – Пітер Шемрок. Але шпана мене кликала – американець. / В ті часи поїзд з арештантами не був чимось особливим. Тисячі вагонів їхали напхані тими, кого називали ворогами народу. Таких везли до Сибіру. У виправні трудові табори. Будувати дороги, заводи, електростанції, канали. Будувати світле майбутнє. / Але користі від незрячих калік у таборі не було. А примусити кобзарів співати про Сокола Сталіна – ніхто не зміг. / Все життя я шукав документи, ще когось зі свідків. Бо такому, як я, ніхто й не повірить (Санін 2014).

Пітер Шемрок включає до свого трагічного епічного наративу оповіді про долі ще кількох ключових персонажів на тлі трагічних часів знищення українського кобзарства та часів Голодомору. Це доля його батька та матері, сліпого кобзаря Івана Кочерги, співачки Ольги Левицької (у сценарії – Висоцької). Щира сповідь головного героя оприявнює ще одну метамодерністську рису – «наділення пережитого (перевідчутого) досвіду найвищою цінністю», що, на думку Т. Гребенюк, постає також однією зі стрижневих ознак нової естетики (Гребенюк 2023: с. 39).

Осциляція. Однією з характерних рис метамодерністської естетики є осциляція, яка виражається як постійне коливання між протилежними станами або ідеями. У контексті метамодернізму це коливання відбувається, зокрема, між: іронією та щирістю, надією та скепсисом, цинізмом і вірою, раціональним і емоційним, модерністською серйозністю та постмодерністською іронічністю. Це не синтез і не компроміс між цими крайнощами, а саме рух між ними, наче маятник. Продовжувач ідеї Вермюлена й ван ден Аккена британський художник Люк Тернер у 2011 р. сформулював свій «Маніфест метамодернізму», де наріжною стає теза про осциляцію як коливання між протилежними ідеями: «дискурс щодо метамодернізму пов'язаний із відродженням щирості, надії, романтизму, афекту та потенціалу великих наративів і універсальних істин, при цьому він не втрачає всього того, чого ми навчилися від постмодернізму» (Turner 2015). Метамодерністський автор чи художник може одночасно вірити і сумніватися, бути і наївним, і самоусвідомленим – і цей парадокс вважається не помилкою, а природним способом існування в сучасному світі. «Осциляція в сучасних текстах здебільшого реалізує себе як коливання протагоніста (наратора) між відчаєм і надією, осудом і прийняттям» (Гребенюк 2023: с. 48).

Так, цікавий і водночас парадоксальний феномен осциляції, або поєднання щирості з певною іронічністю, можна спостерігати в автобіографічних спогадах Пітера щодо його батька, який у часи Великої депресії (кінець 1920-х – 1930-ті рр.), щоб вирвати свою родину з бідності, вирішив «робити бізнес» в Радянській Україні. Позаяк вірив, що там «справжнє життя», «свобода», «демократія». «Батько казав, що, продавши трактор, ми зможемо купити багато хліба» (Роздобудько і Санін 2016: с. 87). Подорож через море до «казкової країни» викликала тоді у Пітера сильні емоції, для нього це була велика пригода. Тоді він ще не усвідомлював справжню природу радянського режиму. Тут можемо спостерігати певну тенденцію до ідеалізації, романтизування Радянського Союзу іноземцями, які наївно вірили його керівництву в обіцянки рівності, справедливості та достатку. Радянська влада використовувала таких іммігрантів у пропагандистських цілях, показуючи, що до СРСР нібито тягнуться люди з капіталістичних країн: «На харківському

тракторному ох як потрібні іноземні фахівці! Будемо працювати! Квартиру дамо! Найкращу! Пацана – до школи для дітей дипломатів, на повне забезпечення. Це вам, товаришу, не Америка!» (Роздобудько і Санін 2016: с. 88).

Підтримувалася й закріплювалася така пропаганда демонстрацією відповідної пропагандистської кінохроніки. Режисер, вдаючись до прийому «фільм у фільмі», яскраво презентує цей момент: глядачі у кінозалі спостерігають на екрані за кіножурналом про юрби безробітних в Америці, Лондоні й Парижі, про американських робітників, що стають у чергу за «мискою безплатного супу». Натомість «Країна Рад буде нові заводи», «невпинно рухається вперед, шляхом будівництва першої у світі держави робітників і селян» (Санін 2014).

Однак реальність виявилася жорстокою, навіть драматичною, і в цьому Пітеру довелося незабаром переконатися. Отже, можемо зафіксувати осциляцію між щирістю та іронією, коли автор навмисно використовує слова «багато хліба», «свобода», «демократія», щоб іронічно підкреслити контраст між очікуванням і дійсністю, ілюзією та реальністю. Справжня щирість, що потім в контексті перетече в іронію, відчутна у фразі Пітера: «Починалося нове життя – в новій, щасливій країні» (Роздобудько і Санін 2016: с. 89). І в діалозі його батька з партійним робітником Миколою:

– Чудове свято! Чудове! – збуджено каже Майкл. – Ви знаєте, Товаришу Миколо, я зовсім не сумую за батьківщиною. Хоча це для вас, певно, дивно. Але тут я вперше відчув себе потрібним. У вас велична країна, товаришу Миколо!

Микола знизує плечима, погоджується:

– Так... Велична... (Роздобудько і Санін 2016: с. 98).

Водночас можна говорити й про певне коливання між ілюзією та реальністю, щирістю й іронією в цілому. І фільм, і літературний сценарій має щиру, навіть патетичну емоційну лінію – історію дружби американського хлопчика та українського кобзаря, але не уникає символізму та постмодерністських прийомів відсторонення: позаяк американський герой у радянській Україні – своєрідний культурний «аутсайдер», що підсилює контраст і відкриває місце для рефлексії.

«Туга за справжнім», «за минулим». В. Пахаренко зауважує: «І в мистецтві, і в повсякденному спілкуванні щораз помітніше повернення до ліризму, високих образів, до непідробного патосу – героїчного, трагічного, патріотичного. Науковці іменують цю тенденцію транссентименталізмом, або всепроникною сентиментальністю» (Пахаренко 2021: с. 12). Туга Пітера Шемрока-дорослого чоловіка за щасливим дитинством, за щасливою родиною, за мамою, яку він ледве пам'ятав, чітко відчувається у його спогадах:

На причалі стоїть родина Шемроків: Майкл, його дружина і десятирічний син Пітер.

Пітер, щасливий і веселий, першим збігає по трапу, дивиться на матір і батька згори.

Мати – вродлива жінка у великому капелюсі, щось гарячково каже батькові, киваючи на автомобіль, що стоїть неподалік.

До неї підходить водій. Відводить жінку до авто. Авто від'їжджає.

Пітер дивиться услід (Роздобудько і Санін 2016: с. 86).

Туга за минулим засвідчує водночас глибоку особисту травму Пітера, спричинену втратою матері в ранньому дитинстві. Цей останній образ матері закарбується на все життя у дитячій свідомості:

На тлі візуального ряду лунає голос Пітера Шемрока:

– Свою матір я майже не пам'ятав. Уявляю її вродливою жінкою у великому чорному капелюсі, що закривав півобличчя...

Батько казав, що вона мріяла стати актрисою і поїхала до Голлівуду. Згодом у всіх голлівудських красунях я вбачав свою матусю. Хоча, гадаю, це була лише родинна легенда (Роздобудько і Санін 2016: с. 87).

Цей фрагмент демонструє, як пам'ять і уява формують емоційний автопортрет героя, а втрата матері виступає не лише як біографічний факт, а як чинник його душевної травми й внутрішнього пошуку. Тут яскраво оприявнюється художній механізм ностальгії – туги за утраченим раєм дитинства, зосередженим довкола постаті матері. Образ жінки в капелюсі, авто,

що від'їжджає, і погляд дитини, що стежить за нею – це символи віддалення, відчуження та травми, які закарбувалися в підсвідомості героя і стали осердям його екзистенційної самотності.

Феномен впливу історичної пам'яті на сьогодення. Колективне сприйняття минулого є визначальним фактором формування цінностей, національної ідентичності, соціальних настроїв та політичних рішень у сучасному суспільстві. Історична пам'ять, що передається через покоління, не лише впливає на громадську думку, але й активно формує світогляд людей. Т. Гребенюк зауважує, що

сучасні письменники часто обирають для своїх творів хронотопи найбільших історичних катаклізмів 20-го століття, в яких українці як нація мужньо боролися й таки вижили, у такий спосіб актуалізуючи віру в перемогу і в нинішній війні (Гребенюк 2023: с. 42).

О. Санін обирає для сценарію та фільму переломний та трагічний історичний час – «початок 30-х років минулого сторіччя» (Роздобудько і Санін 2016: с. 86), коли «на вечірках міської інтелігенції ще вчувається відголос веселої епохи непу, а в селах уже тривають “розкуркулення” та “хлібозаготівля”» (Тетерюк 2014). «Авто їде вулицями Харкова часів НЕПу. Скрізь модно вдягнені люди, багаті вітрини – ніби знову повернулися старі часи...» (Роздобудько і Санін 2016: с. 91). Але водночас це трагічні часи індустріалізації, колективізації, часи Голодомору й репресій представників Розстріляного відродження. Дослідниками зазначається, що

цей сюжет Санін написав на основі роботи в архівах спецслужб та під враженням від двох не пов'язаних між собою газетних заміток тридцятих років: про хлопчика-іноземця, який став поводитим у кобзаря, та про знайденого на вулиці сироту, який стверджував, що його батько – іноземний спеціаліст (Тетерюк 2014).

Сценаристи майстерно вплітають у сюжет реальну /напівлегендарну історичну подію – «З'їзд народних співців Радянської України», що відбувся у Харкові за радянських часів приблизно 1934 року. Тоді велику кількість українських кобзарів

і лірників було зібрано на з'їзд, після чого більшість із них знищено органами НКВС. Цей з'їзд пізніше назвуть «Розстріляний з'їзд кобзарів» (Литвин 2016). Позаяк українські історики не знайшли документальних свідчень конкретного масового розстрілу кобзарів саме на «з'їзді», припускають, що подія могла бути символічним узагальненням репресій проти кобзарів – «аєдів українського народу», які зазнали утисків у 1920–1930-х роках: їх переслідували, забороняли творчість, нищили інструменти, примушували грати за радянськими канонами, намагаючись створити нове явище – «соціалістичне кобзарство» (Санін 2014). Це чітко презентовано і в сценарії, і у фільмі. Незалежно від історичної точності, ця подія стала символом культурного геноциду – знищення української національної ідентичності через репресії проти її носіїв, перейшла у статус глибокої історичної травми.

У такий спосіб автор у руслі метамодерністської естетики намагається «реконструювати світ», обережно, але наполегливо встановити істину, відновити і зосередити увагу суспільства на важливих історичних подіях. Фільм починається з титрів, які стають своєрідним зачином трагічної історії:

У часи, тиранії і несправедливості завжди знаходяться співці – ті, хто розповідає людям про часи, коли вони були сильні, горді і вільні. / У 30-х роках радянська влада заарештувала сотні кобзарів, і вони зникли без сліду (Санін 2014).

Як літературний синопсис, так і фільм одночасно романтизує й демонізує українське минуле: кобзарі постають як носії сакрального знання та духовного світла, але поряд із цим є страшна правда про радянські репресії, переслідування, тортури, вбивства. Попри трагічність історії, фільм закінчується на ноті надії. В. Пахаренко підкреслює, що метамодерністська людина обирає шлях «подолання страху», тому «уважно переосмислює, переоцінює досвід попередників різних епох», «прагне відродити, осучаснивши, істини справжні й відкинути оманні, вивести людство з модерністських і постмодерністських глухих кутів» (Пахаренко 2021: с. 59). Тут, у контексті українського метамодернізму, можемо

констатувати відновлення інтересу до історичного минулого, прагнення до синтезу традиційного й сучасного, помітне намагання переосмислити історичний досвід, включаючи як національні травми, так і моменти духовного піднесення, крізь призму нової чуттєвості. Таке повернення до історичності є не спробою втечі в минуле, а радше пошуком опори для сьогодення.

Національна ідентичність як метанаратив. Національна ідентичність, пригадаємо, це усвідомлення/ідентифікація людиною своєї приналежності до певної нації, що включає спільну мову, культуру, традиції, історичну пам'ять, символи, а також відчуття єдності з іншими представниками цієї нації. Вона формує відчуття приналежності до спільноти та відрізняє одну національну спільність від іншої. Т. Гребенюк зауважує, що «метанаратив національної ідентичності в українській літературі й мистецтві залишився присутнім – як щойно відвойована святиня або ж як повітря, котрим дихали, не помічаючи навіть факту його існування», фактично перейшов у спадок від постмодернізму своєму «свідоглядному наступнику» (Гребенюк 2023, с. 44). І в літературному сценарії, і у фільмі метанаратив національної ідентичності чітко оприявнюється вже від самого початку, хоча й у різний спосіб.

У літературній версії в експозиції до основної оповіді читач/глядач знайомиться з персонажем Мері – американкою, яка прибуває потягом на «мальовничу станцію» у передмісті Швейцарії, щоб знайти «будинок номер чотирнадцять», колишній притулок для сиріт (Роздобудько і Санін 2016: с. 80). Виявляється, що він давно зруйнований, а на його місці – садок, який насадив один із колишніх вихованців, якого кличуть Сталевий Костур. Можемо спостерігати, що вже в перших «кадрах» автори вводять ключовий код до розуміння поетики назви літературного варіанту, даючи візуальне його підтвердження – вишневий сад, насаджений колишнім вихованцем притулку. Господар пабу, який помічає незнайому дівчину, розповідає про цього «божевільного» чоловіка – чудернацького «викладача етнографії східних країн», який привіз собі індіанку, співає «дивні пісні чужинською мовою», «вдає із себе сліпого» (Роздобудько і Санін 2016: с. 81–82). У такий спосіб

читач/глядач, поки заочно, лише з описів та вражень односельця знайомиться з ключовим персонажем твору (й кінотвору) – професором Пітером Шемроком.

Наступний кадр літературного синопсису дуже показовий, позаяк кількома реченнями презентовано ще один національний код, що виражається через детальний опис простору, насиченого етнокультурними маркерами: «Подвір'я будинку Пітера Шемрока. / Будинок потопає в дивних квітах: тут і мальви, і соняшники, і чорнобривці. / Паркан побудований у вигляді українського тину, на нього нанизані глиняні глечики...» (Роздобудько і Санін 2016: с. 82). Через зображення традиційних символів відбувається актуалізація національної ідентичності, що свідчить про цілеспрямовану стилізацію довкілля персонажа як простору, вкоріненого в українську етнокультурну традицію. Продовженням таких маркерів стає опис кабінету Шемрока, де можна спостерігати колекцію старих музичних інструментів – кобз і бандур. А також зібрання видань однієї і тієї ж книги – «Кобзаря» – «різними мовами, різних років видання» (Роздобудько і Санін 2016: с. 86).

З розповіді Мері Пітеру стає зрозумілим причини пошуку притулку: вона шукає інформацію про одного свого пращура – журналіста, який першим написав про Голодомор у Радянській Україні, а пізніше трагічно загинув; у родині зберігається стара книга, на якій – адреса дитячого притулку в Швейцарії. Мері хоче з'ясувати, чия вона, звідки і чому зберігається у їхній родині. Цією книгою виявляється «Кобзар», що знову інтертекстуально апелює до творчості Т. Шевченка. Шемрок, узявши книгу до рук, «відділяє від титульної сторінки ще одну – “потаємну”», зсередини випадає пожовклий від часу конверт із підписом «Я вас шукав... Гарету Джонсу з вдячністю за правду» (Роздобудько і Санін 2016: с. 85). А далі зізнається, що підпис його. Отже, шанована кожним українцем книга стає не лише черговим національним кодом, а й своєрідним медіатором між минулим і сьогоденням. Тут можна спостерігати своєрідне «занурення» в минуле через сьогодення, позаяк Мері доведеться фактично пережити «занурення» в інший світ через розповідь/сповідь Пітера, доторкнутися до чужого досвіду. В. Пахаренко наголошує, що сучасне мистецтво активно розробляє

мотиви подорожей у минуле – з метою відчувати, відчитати й максимально достовірно відтворити, оживити дух, неповторний локальний колорит тієї епохи і водночас – відблиск глобальних, вічних проблем у ній, простежити тяглість поколінь, перегук часів, родову й національну пам'ять (Пахаренко 2021: с. 15).

При зміні ключової концепції кінотвору, режисер відмовився від цієї експозиції, розпочавши фільм одразу з оповіді-спогаду Пітера Шемрока.

У фільмі зв'язок із «Кобзарем» та згаданою поезією все ж збережено в одному з епізодів, який у літературному сценарії має більш широкий контекст. Так, директор школи доручає головному героєві – Пітеру – вивчити та продекламувати зі сцени вірш «Садок вишневий коло хати...» під час урочистостей з нагоди святкування Першого травня – «дня солідарності трудящих!» та випуску «сотого трактора» (Роздобудько і Санін 2016: с. 89–90). У фільмі Пітеру дійсно доручають читати вірша «про наше світле майбутнє» під час святкування дня трудящих (Санін 2014). Поетичні рядки, промовлені хлопчиком, перетікають у кадри вилучення радянською владою зерна у селян, тому дуже контрастують, певною мірою навіть іронізують над бутафорною радянською дійсністю, що намагалася приховати, спростувати факти, які іноземні журналісти висвітлювали у пресі. І цей контраст ще більше поглиблений у сценарії, але саме він дає відповідь на запитання, чому саме цей вірш Шевченка. Коли Пітер запитує Володимира: «“Са-док виш-невий” – що це?», той відповідає: «– Це, брате – комунізм! Те, що ми будемо з твоїм батьком. Садок вишневий! Увесь світ – як садок вишневий!!!» (Роздобудько і Санін 2016: с. 92). Попри певну штучність, не до кінця зрозумілість цього епізоду в контексті фільму, він виконує важливу функцію – забезпечує інтертекстуальний зв'язок із поетикою заголовка сценарію, поглиблюючи ідейно-художню концепцію кінотвору, стаючи своєрідним національним ідентифікатором.

Національний код яскраво представлений у сцені запрошення нареченої на весілля, де традиційні обрядові елементи переплетені з ознаками зміненої соціальної дійсності:

Село.

По селу ходить наречена у вінку, з тацею, на якій чарки і пляшка із самогонкою. Вона зупиняється біля людей, кланяється. Наливає.

Таким чином, за старовинним обрядом, вона запрошує селян на весілля.

Люди швидко випивають – їм зараз цікавіше подивитися на загін комсомольців. «Молода» з подружками йде далі, бачить Івана з Пітером, котрі увійшли до села. Наречена прямує до них, кланяється:

– Доброго здоров'я!

Вона простягає Івану тацю з чаркою. Той випиває:

– І тобі, красуне, нехай Бог помагає!

– Приходьте, дядько, до нас в неділю на весілля! Пограйте! – просить «молода».

– Прийдемо. Дякую.

Наречена кланяється. Йде далі (Роздобудько і Санін 2016: с. 127).

Глибоко закорінена українська традиція – запрошення на весілля – виконує тут не лише практичну, а й символічну функцію: свідчення гостинності й радості. Втім, у фоновому плані відчувається і нова реальність – «загін комсомольців», на який мешканцям цікавіше дивитися, – це натяк на радикальні зміни епохи: давня культура співіснує/поступово відходить під тиском нової радянської ідеології.

Українська ідентичність проявлена ще в одному яскравому епізоді з ворожінням, що постає як частина народної культури ще з дохристиянських часів. Здавна люди вірили в магічну силу природи, духів, знаки долі. Тому ворожіння слугувало способом дізнатися про майбутнє (шлюб, урожай, смерть, погоду), отримати пораду чи попередження, знайти викрадене або викликати любов/удачу:

Хата Орисі на краю лісу.

Пітер спостерігає у вікно. Бачить: в хаті Орися і Дівка, що прийшла поворожити на нареченого.

Чує, як Орися промовляє, ворожачи над головою Дівки:

– «Свята Покрівочка, покрий мені голівоньку, хоч ганчіркою – аби не зостатись дівкою...»

Простягає Дівці суміш трав:

– Зробиш зілля опівночі. Та не забудь, як я казала: в тій послідовності завариш! Даси випити опівдні.

– І – полюбить? – питає Дівка.

Орися замислюється:

– Приворожити зможеш... А от чи полюбить... Хіба через зілля можна полюбити? Якби я то знала... (Роздобудько і Санін 2016: с. 131–132).

Якщо поглянути ширше і на сценарій, і на фільм, то національні коди презентовані від початку і до фіналу історії. Однак характер їх різний. У метамодерністському зрізі можемо говорити й про презентацію національної ідентичності й на персонажному рівні. Мова насамперед йде про кобзаря Івана Кочергу, роль якого у фільмі виконує С. Боклан. Образ Івана постає ключовим для розуміння теми національної ідентичності українців у складному історичному контексті 1930-х років. Він символізує глибокий зв'язок між українською культурою, народною традицією, духовністю та боротьбою за самозбереження нації в умовах радянського тоталітаризму. У контексті цього образу можемо виокремити ще одну метамодерністську рису – персоналізм.

Персоналізм. В. Пахаренко підкреслює, що метамодернізм почався «з реконструкції особистості – самодостатньої і самоцінної, із централізації суб'єкта», відповідно «тепер мистецтво фокусується на характері й досвіді конкретної людини» (Пахаренко 2021: с. 9). Саме персоналізм постає центральною, «найбільш авторитетною» філософською настановою, що ставить особистість у центр світогляду. Головними постулатами персоналізму постають твердження: людина не просто «індивід», а унікальна особистість, наділена свободою, гідністю, здатністю до творчості; особистість має внутрішню цінність, яку не можна звести до соціальної ролі, користі чи функції; важлива ідея вільної творчої активності людини як найвищого вияву її сутності. Отже, персоналізм у добу метамодерну постає своєрідною відповіддю на кризу відчуження, знеособлення та маніпуляцій, що були характерними для доби постмодернізму. Дослідник підкреслює, що особливо близький метамодернізмові «діалогічний персоналізм», що «розглядає діалог як форму існування особистості і пізнання світу, творчості,

пошуку істини; пропонує нові екзистенційні категорії – Я, Ти, Ми» (Пахаренко 2021: с. 10). Звідси можна означуються й ключові риси: діалог як форма буття – людина не існує в ізоляції, вона стає особистістю лише через взаємне «зустрічання», відкритість до іншого; істина народжується в спільному пошуку, а не є «власністю» однієї сторони; етика відповідальності перед Іншим: Інший (Ти) – не об’єкт, а рівноправний співрозмовник, що має цінність сам по собі.

Іван Кочерга у кінотексті не просто національний символ, а глибоко персоналізований образ – із власною історією, трагедією, болем і переконаннями. Перше знайомство з Іваном відбувається на тому ж вокзалі, де Пітер разом з батьком повинен вирушити до Москви: «В кінці вагонів причеплений “товарняк” для перевозки коней. До товарняка підходить чоловік у солдатській шинелі, з костуром і бандурою за спиною. Він важко залазить усередину товарняка (Роздобудько і Санін 2016: с. 106).

Однак підступне вбивство Майкла радикально змінює долю хлопчини, який тепер змушений утікати від переслідувань енкавееців. Саме Іван подає Пітеру руку і «втягує його до товарняка», несвідомо рятуючи йому життя, сплутавши зі своїм поводитирем Андрієм (Роздобудько і Санін 2016: с. 108; Санін 2014). А згодом допомагає йому й змінити зовнішність, замаскувавши під свого поводиря:

Іван втихомирює хлопчика, мов полохливе лоша, повертає до себе і... обрізає його кучері тупими ножицями. Пітер кривиться, збирається заревти.

Іван незворушно промовляє:

– Ну от, так добре...

Бере багнюку, мастить хлопцеві обличчя:

– А так – ще краще. Та стій ти, йолопе!

Промовляє «по-кобзарському»:

– Не плакай – і без тебе досадно!

І пояснює:

– Тобі ховатися треба. Від тебе за версту чужинцем тхне...

Підемо в село – не базікай. Ти – поводитир. Звуть тебе Андрій (Роздобудько і Санін 2016: с. 125).

Так відбувається переплетення долі двох ключових персонажів кінотексту, своєрідний перехід від «Я», «Ти» до «Ми». У сценарії Пітер Шемрок, дорослий чоловік, зауважить Мері: «...так я зустрів людину, яка перевернула всю мою уяву про світ...» (Роздобудько і Санін 2016: с. 108).

Не лише через власну рецепцію, а й через сприйняття хлопця ми будемо спостерігати за еволюцією цього персонажа. Зауважимо, що Іван сліпий («каліб») не від самого народження, тому прояви «зорового мислення», «тілесного мовлення» доволі чіткі: «Роздивляється (Пітер. – *Н. Н.*) обличчя мовби заснулого Івана. І раптом здригається від його голосу. / – Я ж казав: не зир на мене!» (Роздобудько і Санін 2016: с. 113). Або: «Іван підводить обличчя до променя сонця, що пробивається крізь щілини» (Роздобудько і Санін 2016: с. 113). У фільмі режисер ретроспективно покаже глядачу причину сліпоти Івана (Санін 2014).

Його сліпота не є ознакою слабкості, а навпаки – метафора внутрішнього прозріння, що контрастує зі «зрячими», але духовно сліпими функціонерами радянської системи. На запитання Пітера: «А ти зовсім-зовсім не бачиш?», Іван відповість: «Тілесні очі часом бувають порожні» (Роздобудько і Санін 2016: с. 119). Хоча він фізично сліпий, саме він веде героя – американця – шляхом прозріння. Це ніби обернена метафора: сліпий кобзар бачить істину краще, ніж ті, хто мають очі. Його стосунки з хлопчиком-поводирем стають метафорою трансляції національної ідентичності через покоління та культури. Кочерга вчить Пітера не лише жити, а й розуміти й відчувати Україну:

- Г-м... Добра байка. Який же світ малий...
 - Як це – малий? Він – ого-го! – який великий!
 - Малий – тому що скрізь люди хочуть бути вільними...
- Тому і малий, бо казки збігаються... (Роздобудько і Санін 2016: с. 124).

Кочерга постає символом збереження української культури, духовності та традицій. Він вчить Пітера й кобзарської премудрості: «А кобзарська наука така: – “ой, хто буде в світі правду ісповняти – тому зошлеть господь щодня благодаті...”» (Роздобудько і Санін

2016: с. 124). Він розповідає Пітеру чимало легенд про давні часи, про подвиги козаків, про знищення козацтва (Санін 2014). Це своєрідний акт «прищеплення» національної пам'яті.

Іван, як і інші кобзарі, подорожує Україною, немов оберіг національної пам'яті, який несе в собі голос предків, незнищенну традицію. Щоб орієнтуватися на шляхах, у кобзарів є свої орієнтири і свій спосіб передачі інформації:

Пітер із цікавістю спостерігає, як Іван обмацує пальцями стовбур – на ньому якісь загогулини, вирізані ножом.

Іван пальцями «зчитує» це послання.

Замислюється. Каже:

– Плани змінилися... Вранці підемо на хутір разом...

Пітер аж підстрибнув від цікавості:

– Це тобі дерево сказало?

– Не твоє діло... Біда йде. Ох, біда, шлях би трафив!

Каже задумливо:

– Тут на корі кобзарське послання: голод гряде. Треба людей попереджати... (Роздобудько і Санін 2016: с. 121).

Пізніше Іван використає ще один спосіб передачі повідомлень кобзарям-побратимам – «дерев'яну дощечку з вирізьбленими знаками», яку віддасть китайцю-фокуснику, що також мандрує різними шляхами України (Роздобудько і Санін 2016: с. 130).

Інструмент Кочерги також постає носієм національного коду, тому Іван детально розповідає Пітеру про те, як «влаштована бандура»:

Іван показує Пітеру бандуру:

– Оце – «брямка»...

Він гладить по закругленню інструмента:

– Дивись, які лінії! Вона ніжна і гладка, мов стегно жінки.

Але кобзар завжди сам ходить – і в мороз, і в спеку, і в дощ. Бандура – його дружина.

Показує далі:

– А це «верхняк», або ще називають «дека».

Торкається пальцями верхньої настилки:

– А це – приструнник...

– А що то за дощечка? – питає Пітер.

– Це – найголовніше, без чого бандура не співає. Називається ця дощечка «душа». Без неї звуку немає. Загубиш «душу» – себе загубиш...

– Чия душа?

Іван посміхається:

– Того, хто грає...

– Ти навчиш мене грати?

– За кобзарським законом, не маю на те права: ти – зрячий, до того ж – не нашого роду. Не можеш ти старцювати.

Пітер мурмоситься:

– Неправильні якісь закони! А якщо я хочу?

– Наші закони – древні, їм вже триста років! Порушити їх – гріх. Те, що я тебе підібрав – вже порушення таїнства цеху! Не мав я права долю твою кроїти (Роздобудько і Санін 2016: с. 135–136).

У фільмі глядач фрагментарно буде мати змогу побачити і процес виготовлення бандур майстром Богданом, у курінь до якого завітав Іван із Пітером. Саме він і розповість, як влаштована бандура (Санін 2014). А згодом буде показано, як знищувалися інструменти, як було видано наказ ЦК ВППБ «о запрете попрашайничества и об обязательной регистрации музыкальных инструментов в отделах милиции и ГПУ», де звернено увагу на те, що «кобза и бандура – опасные и социально чуждые элементы украинской культуры», тому вимагається вжити найрішучіші заходи по викоріненню українського націоналізму (Санін 2014). Через образ Івана автори показують, як великі національні травми відбиваються в особистій долі. Кочерга є свідком і жертвою тотального репресивного апарату, що вдається до фізичного винищення носіїв культури: «..На вулиці містечка старого кобзаря хапають НКВДисти, заштовхують у машину, трощать бандуру, вбивають поводи́ря» (Роздобудько і Санін 2016: с. 155). Водночас його особиста доля постає узагальненням долі цілого прошарку української інтелігенції та митців.

У канву сценарію, а згодом і фільму вплетені слова пісні про архетипне протиставлення Добра та Зла, Правди і Неправди, що постають алегорією соціальної несправедливості, знецінення істини та торжества лицемірства й підлості в умовах морального занепаду:

Іван дістає кобзу, починає співати:
 – Нема в світі Правди,
 Правди не з'искати,
 Що тепер Неправда
 стала правдувати.
 Уже тепер Правда
 стоїть у порога,
 А тая Неправда
 сидить кінець столу.
 Уже тепер Правду
 ногами топтають,
 А тую Неправду
 медом напувають.
 Уже тепер Правда
 сидить у темниці,
 А тая Неправда
 з панами в світлиці.
 А вже тая Правда
 сльозами ридає,
 А тая Неправда
 все п'є та гуляє... (Роздобудько і Санін 2016: с. 128–129).

Хоча сама пісня має давніше походження, але її зміст універсальний і актуальний у будь-яку епоху, коли суспільство стикається з несправедливістю чи моральною деградацією. Його виконання народних дум і пісень стає актом спротиву русифікації та знищенню української ідентичності. У фільмі Пітер підкреслить, що кобзарі збиралися у «старій козацькій фортеці», яка «давно вже була руїною, але вони цього не бачили», «не хотіли бачити»; «вони співали про свободу, віру, славні подвиги козаків» (Санін 2014).

У системному дискурсі кінотексту Кочерга – антагоніст до тоталітарної влади. Його мовчазний опір – це форма громадянської, моральної та національної гідності. Тому Іван бере з Пітера обіцянку вбити його, якщо «трапиться біда»: «Поки є в мені сила – я живий. А мертвим за життя бути не хочу!» (Роздобудько і Санін 2016: с. 136). Сцена, де НКВДист Володимир намагається «вбити» з нього зізнання, сповнена трагізму, але водночас і сили духу, стійкості, мужності. Як і інші кобзарі, Кочерга врешті стає жертвою репресивної машини: «...Кобзарі, проходячи повз дерево, по черзі торкаються Іванового обличчя... / На краю яру їх розстрілюють.

Кидають вниз» (Роздобудько і Санін 2016: с. 166). Навіть перед обличчям смерті він зберігає гідність, не зраджує пам'ять і не стає інструментом режиму. Його смерть – це акт жертвовності, що зміцнює головного героя й формує його нову ідентичність.

Персональна причетність людини до життя суспільства. Одним з актуальних метанаративів сьогодення Т. Гребенюк називає «персональну причетність людини до життя суспільства», що найяскравіше проявляється у текстах, присвячених політичній та військовій тематиці (Гребенюк 2023: с. 162–163). В аналізованому кінотексті цей метанаратив дуже чітко оприявлений у кількох ракурсах. Це і «причетність» американського хлопчика до долі українського народу в один із найтрагічніших періодів його історії – в період Голодомору. «Причетність» до висвітлення трагічної долі кобзарів, зокрема й в особі Івана. Це і «причетність» Івана Кочерги до збереження національної ідентичності й пам'яті. Відбувається своєрідне злиття локального й глобального: через героя-американця глядач бачить українську трагедію очима «іншого», що дозволяє локальній історії стати глобально значущою. Так звана метамодерна «небайдужість» стає тут домінантною.

Метанаратив «небайдужості» та «причетності» ми можемо спостерігати не лише на прикладі головних персонажів Пітера та Івана Кочерги, а й на другорядних/епізодичних постатях. Так, партійний працівник Микола Ситник просить Майкла Шемрока, який повинен був поїхати на кілька днів до Москви, «столиці світового пролетаріату», передати важливі документи журналісту Гарету Джонсу про реальну ситуацію в українських селах. Батько Пітера, розуміючи небезпечність таких дій, вагається:

- Це не наклепи, Майкле. На жаль, це – правда.
- За правду не судять, – відказує Майкл.
- За правду – вбивають, – суворо продовжує Микола. –
Вибачте. У мене обмаль часу. І немає іншого виходу. Візьміть це.
Він дістає конверт:
- Просто – візьміть і передайте. Ви порядна людина. Як будете в Москві – знайдіть Джонса.
- Схвильовано продовжує:
- Гряде велика біда... Голод. Повірте мені... Світ має знати.
Вибачте, що потурбував. Прощайте! (Роздобудько і Санін 2016: с. 99).

Пізніше Майкл, перечитавши Миколиного листа, заховав конверт у Пітерову книгу під обкладинку.

У фільмі Микола передає Майклові книгу як подарунок для журналіста, куди вкладає листа і документи. Майкл навіть не здогадується, що стає мимоволі причетним до передачі секретної інформації. Бачимо, що навіть серед представників партійної номенклатури знаходилися люди, які не могли миритися з тотальною брехнею, які хотіли зупинити «машину вбивства невинних людей і знищення народу» (Санін 2014). Вони відчували моральну відповідальність і не були здатні мовчки спостерігати за злочинними діями влади. Усвідомлюючи ризики, ці люди прагнули бодай у якийсь спосіб донести правду, зберегти людську гідність і нагадати, що не всі в системі готові бути сліпими виконавцями репресивної політики.

Смерть Миколи Ситника у сценарії та у фільмі подана двома принципово різними способами, і ця різниця має суттєве семантичне та емоційне навантаження. У сценарії, одразу після розмови з Майклом, Микола виходить на вулицю:

Майкл бачить, як Микола переходить майдан.

Раптом виникає миттєва фантазмагорична ситуація: з-за рогу вилітає авто, збиває Миколу на повній швидкості.

З авто вискакують люди, швидко кидають труп до кузова.

Швидко зникають.

Майкл біля вікна – закляк від переляку (Роздобудько і Санін 2016: с. 100).

Тут смерть виглядає як раптове, жорстоке вбивство. Підкреслена авторами – фантазмагорична, майже нереалістична ситуація – постає як гротеск або алегорія насильства тоталітарного режиму. Підсилює драматичний момент Майкл як свідок, що бачить злочин, але не може нічого вдіяти. Це створює відчуття безсилля, страху та несправедливості. Семантичне навантаження цієї сцени – показати репресивну машину в дії, підкреслити цинічність і механічну жорстокість вбивства, відтворити хаос і насильство часу. Така смерть – це акт знищення особистості державою, вона акцентує на фатальності та абсурдності радянського терору.

У фільмі смерть Миколи подається як трагічне, але свідоме самогубство. Вона не випадкова, а фатальна. Микола обирає померти на власних умовах. Усвідомлюючи, що за ним зараз прийдуть, повертається до свого кабінету, дістає іменний револьвер, пише прощальну записку і свідомо вчиняє самогубство. І револьвер, і записка надають смерті інтимності, гідності, а також натякають на внутрішній моральний кодекс героя. Завдяки по-черговому монтажному зчепленню кадрів – дій Миколи і входження в будівлю чекістів, підсилюючись ще й відповідним музичним супроводом, напруга досягає своєї кульмінації під час пострілу револьвера (Санін 2014). Звук пострілу – як крапка у житті особистості, що намагається зберегти гідність у безвиході, як її протест і єдиноправильний вибір. Така смерть – це акт внутрішнього спротиву й збереження честі. Так чи інакше, обидва варіанти – і жорстоке знищення системою, і свідомий акт спротиву – підкреслюють гідність особистості перед обличчям терору, справжню жертвовність заради правди і людей.

Ще один яскравий зразок «небайдужості» і причетності до життя громади спостерігаємо у сцені з головою колгоспу – матросом Павловим, який усіляко намагався захистити селян, коли ватажок продзагону намірився забрати все зерно в людей. Навіть те, що залишилося на посіви:

– Я линию партии знаю! – зопалу кричить Павлов. – Но мы все уже сдали – осталось только на семена! Что я людям скажу? Хлеб весь сдали! Сами не знаем, что есть будем. Сдали все подчистую, братки! Богом... товарищем Лениным! – клянуся! (Роздобудько, Санін 2016: с. 140).

Але будь-які вмовляння не зупиняли безжальну тоталітарну машину: «Розбиваємося на групи по десять чоловік! Заходити в кожну хату. Забирати все! Чуєте – все!» (Роздобудько і Санін 2016: с. 141).

Уся сцена постає потужною ілюстрацією радянської політики примусового вилучення зерна, що призвело, зрештою, до фізичного знищення людей. Будь-які спроби захистити селян Павловим – марні, оскільки існує «постанова партії»:

Візуальний ряд.

...По хатах нишпорять комсомольці, забирають зерно, виводять худобу.

Жінки голосять, хапають їх за руки і т. ін. <...>

Павлов, мов курка, що захищає курчат, кидається до гори зерна, затуляє собою. <...>

– Не дам! Зерна не дам! – кричить Павлов. – Хоть стреляйте! Это посевные! Я в район жаловаться буду!!!

Володимир намагається заспокоїти юрму:

– Та зрозумійте ж, люди, це – наказ партії!

– Що за наказ такой? Людей грабить?! – кричить Павлов, затуляючи собою зерно (Роздобудько і Санін 2016: с. 142).

У фільмі Павлов стає також жертвою НКВДешних катів, якого швидко прибирають за його позицію (Санін 2014). Сцена, коли на весілля його доньки привозять тіло вбитого батька, вражає своєю трагічною глибиною (Санін 2014).

У такий спосіб трагічні історичні події знову вплітаються у канву кінотексту. Розпочата радянською владою у 1930-х роках насильницька колективізація, що супроводжувалася масовим знищенням заможного селянства (куркулів) як «класу» та репресії проти селян, які чинили опір; вилучення у селян зерна та інших продуктів, залишаючи їх без засобів до існування; надмірні хлібозаготівлі, поєднані з репресивними заходами, блокадами сіл та заборонаю виїзду, призвели до страшної трагедії – Голодомору 1932–1933 років – штучно зорганізованого голоду, який забрав мільйони життів українців. Пітер Шемрок у своїй сповіді зауважить: «Так розпочався великий голод у цій країні. А для мене скінчилися ілюзії і дитинство. Скрізь ходила смерть...» (Роздобудько і Санін 2016: с. 157).

Отже, у фільмі «Поводир» та його літературному першоджерелі «Садок вишневий...» чітко окреслюються ключові риси метамодерної естетики – осциляція між іронією та щирістю, наївністю і самоусвідомленням, історизмом і сучасною чуттєвістю, що виявляються як у стилістиці, так і в тематичних наративах. Автори через персоналізований досвід головних героїв – американського хлопчика Пітера Шемрока та українського кобзаря

Івана Кочерги – транслують глибокі травми національної пам'яті, спроби осмислення і збереження національної ідентичності в добу тоталітаризму. У цьому метанаративі на перший план виходять такі метамоdernістські категорії, як «нова щирість», персоналізм, надія як екзистенційна константа, інтертекстуальна глибина та культурна пам'ять, що поєднують історичну правду з художнім переживанням. Проаналізовані твори постають не лише як знакові зразки метамоdernістського дискурсу в українському мистецькому просторі, що естетично осмислюють національні травми ХХ століття, а й репрезентують нову етичну та емоційну парадигму мислення. Вони відображають прагнення до цілісного бачення людини у світі – як істоти, що вміє співпереживати, емпатійної, відкритої до діалогу та здатної зберігати надію, попри досвід втрати й болю. Ця естетична стратегія надає тексту й кінотексту не лише мистецької, а й суспільної ваги, актуалізуючи необхідність культурного діалогу між поколіннями.

- Бондарчук, Л. (2006). Олесь Санін: «Сценарій – це дуже утилітарний твір...». *Кіно-Театр*, № 6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=605 (дата звернення: 13.04.2025).
- Гребенюк, Т. (2023). Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамоdernізму. *Сучасні літературознавчі студії*, вип. 20, с. 30–58. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.20.2023.293539>
- Гундорова, Т. (2013). *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмоdernізм*. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ : Критика, 342 с.
- Литвин, М. (2016). Розстріляний з'їзд кобзарів: забута трагедія. *На скрижалях*. URL: https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post_9.html (дата звернення: 28.04.2025).
- Пахаренко, В. (2021). Метамоdernізм як художній напрям: Роздуми про новий тип світосприйняття. *Українська мова та література*, № 7–8, с. 56–68.
- Роздобудько, І. і Санін, О. (2016). Садок вишневий...: літературний синопсис. В: *Кіно на папері*. Київ : Нора-друк, с. 79–169.
- Санін, О. (реж.) (2014). *Поводир*. Pronto Film.
- Тетерюк, М. (2014). «Поводир»: вигадані пригоди на тлі реальних смертей. *Кіно-Театр*, № 5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1666 (дата звернення: 14.04.2025).

Turner, L. (2015). Metamodernism: A brief introduction. *Notes on Metamodernism*, January 12. URL:

<https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата звернення: 13.04.2025).

Wallace, D. F. (1993) E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2, pp. 151–194.

THE METAMODERNIST DIMENSION OF THE LITERARY SCREENPLAY “THE CHERRY ORCHARD...” (2008) AND THE FILM “THE GUIDE” (2014)

Nataliia Nikoriak

orcid.org/0000-0001-6658-0114

n.nikoriak@chnu.edu.ua

Department of World Literature and Theory of Literature

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

2 Kotsiubynsky Street, 58002, Chernivtsi, Ukraine

Abstract. The article attempts a comprehensive analysis of the literary screenplay “The Cherry Orchard...” (2008) by O. Sanin and I. Rozdobudko and its film adaptation – the film “The Guide” (2014) in the context of the aesthetic dominants of metamodernism. The attention is focused on identifying the key ideological and artistic foundations of the metamodern worldview, in particular, such as new sincerity, oscillation, personalism, immersiveness, as well as on identifying the leading metanarratives – national identity, historical memory and personal involvement of the individual in social and cultural transformations. The author’s concept evolved from the poetic code of Shevchenko’s text to a deeply personalised story of spiritual insight that comprehends the national tragedy through the prism of individual experience. Particular attention is paid to the analysis of the characters of Ivan Kocherha and Peter Shemrok as carriers and translators of cultural memory, who appear as representatives of the existential search for meaning in the context of a historical catastrophe. It is noted that the script and the film function as examples of national cinema of the metamodern era, which synthesise documentary truth and artistic convention, emotional authenticity and symbolic versatility. Through the dialogic nature of the narrative, the appeal to archetypal images, the integration of national codes and the actualisation of traumatic historical experience, the works under study represent a new type of aesthetic reception that ensures a reflective understanding of the past and the formation of a modern identity. In this way, the film “The Guide” and its literary basis are considered as significant markers of the contemporary Ukrainian

metamodern discourse, which contributes to the reconstruction of historical memory, humanistic guidelines, and national self-knowledge.

Keywords: “The Cherry Orchard...”; “The Guide”; metamodernism; metanarrative; literary screenplay; “new sincerity”; oscillation; immersiveness.

References

- Bondarchuk, L. (2006). Oles Sanin: “Stsenarii – tse duzhe uytilytarnyi tvir...” [Oles Sanin: “A screenplay is a very utilitarian work...”]. *Kino-Teatr*, no. 6. (in Ukrainian). URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=605 (accessed: 13.04.2025).
- Hrebeniuk, T. (2023). Spilnyi bil', viina i identychnist': natsional'na spetsyfika ukrains'koho literaturnoho metamodernizmu [Shared pain, the war and identity: peculiarities of Ukrainian literary metamodernism]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, no. 20, pp. 30–58. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.32589/2411-3883.20.2023.293539>
- Hundorova, T. (2013). *Pisliachornobyl'ska biblioteka: Ukraïns'kyi literaturnyi postmodernism* [The post-Chernobyl library: Ukrainian literary postmodernism]. Kyiv : Krytyka, 342 p. (in Ukrainian).
- Lytvyn, M. (2016). Rozstriliani zïzd kobzariv: zabuta trahediia [The executed congress of Kobzars: a forgotten tragedy]. *Na skryzhaliakh*. (in Ukrainian). URL: https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post_9.html (accessed: 28.04.2025).
- Pakharenko, V. (2021). Metamodernizm iak khudozhnii napriam: Rozdumy pro novyi typ svitospryniattia [Metamodernism as an artistic direction: Reflections on a new type of worldview]. *Ukraïnska mova ta literatura*, no. 7–8, pp. 56–68. (in Ukrainian).
- Rozdobudko, I. and Sanin, O. (2016). Sadok vyshnevyi...: literaturnyi synopsys [The Cherry Orchard...: literary synopsis]. In: *Kino na paperi*. Kyiv : Nora-druk, pp. 79–169. (in Ukrainian).
- Sanin, O. (dir.) (2014). *Povodyr* [The Guide]. Pronto Film. (in Ukrainian).
- Teteriuk, M. (2014). “Povodyr”: vyhadani pryhody na tli real'nykh smertei [“The Guide”: fictional adventures set against the backdrop of real deaths]. *Kino-Teatr*, no. 5. (in Ukrainian). URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1666 (accessed: 14.04.2025).
- Turner, L. (2015). Metamodernism: A brief introduction. *Notes on Metamodernism*, January 12. URL: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (accessed: 13.04.2025).
- Wallace, D. F. (1993) E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2, pp. 151–194.

Suggested citation

Nikoriak, N. (2025). Metamodernists'kyi vymir literaturnoho stsenariiu "Sadok vyshnevyi..." (2008) ta fil'mu "Povodyr" (2014) [The Metamodernist Dimension of the Literary Screenplay "The Cherry Orchard..." (2008) and the Film "The Guide" (2014)]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 111, pp. 338–365. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.338>

Стаття надійшла до редакції 1.05.2025 р.

Стаття прийнята до друку 15.06.2025 р.