

Наталія Білик (Nataliia Bilyk)

Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**«НЕБО ВЕЛИКИХ НАДІЙ»:
АРХІТЕКТУРНИЙ ЕКФРАЗИС У РОМАНІ
П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО *ДИВО***

**“The Sky of Great Hopes”:
Architectural Ekphrasis in P. Zahrebelny’s Novel *Miracle***

ABSTRACT: At the present stage in the development of comparative studies, the multifaceted phenomenon of ekphrasis has not lost its relevance; features of architectural ekphrasis are observed in Pavlo Zahrebelny’s novel *Miracle*. The research is based on cultural semiotic and structural-semantic analysis methods in combination with descriptive and comparative-typological approaches. Resultingly it turns out that there are complexes of consolidated, attributed, discrete ekphrasis of the Temple and related urban types of architecture. Through all the time planes of the novel, a vertical of ekphrasis develops, symmetrical to the main image of the Temple, presented in the work by the Church of the Mother of God and St. Sophia Cathedral. In the aggregate outlines of the temples topography, revealed by the contents of the ekphrasis, it is necessary to distinguish the resonant repetition of the elemental expressiveness of domes, naves, and iconostasis inherent within the genre. The manifested refrain of artistic language within the art of architecture intensifies and symbolizes a unifying semantic harmony, the sound of which leitmotivizes the desire for a higher comprehension of the sources of joy, goodness, beauty and harmony. From this perspective, the “Miracle” draws a line of meaning, which depicts the overall configuration, focused on the appreciation of benevolence, philanthropy, and on the outlines of humanization among the features of ekphrastic discourse. And therefore the multidimensional poetics of ekphrasis with its complex of aggregated, attributed, discrete ekphrasis of temple and related urban architectural types becomes noticeable. Selected features of ekphrasis are systematized by the integral main image of the Christian Temple. In the combined outlines, the topography of the temple is revealed by the expressiveness of the poetics of the genre: domes, nave, iconostasis. In these artistic language manifestations of the art of architecture, the leitmotif is the desire to understand the sources of joy, goodness, beauty, harmony, to appreciate benevolence, philanthropy. In these outlines of humanization, the semantic conclusion of the ekphrasis is the special “skyline” of church domes, which lead to the horizons of sacred thought as to the creation of a temple in the human soul, and from this semantic palette shaded is a kind of “sky of great hopes”, commensurate with the postulate of the “affirmation of faith”, of the Christian humanistic civilizational choice in the sense of eternal value.

KEYWORDS: ekphrasis, poetics, semantics, meaning, P. Zahrebelny

У сучасному науковому дискурсі з розвитком компаративістичних досліджень¹ дедалі активнішою стає увага до екфразису², ідентифікованого в поняттєвих кордонах приналежного до системи інтермедійності опису твору мистецтва в літературному тексті, пов'язаного з конкретним авторським витвором, або неіснуючим (але аналогічним за жанровою конвенцією) художнім варіантом із наслідуванням так званої художньої мови відповідного виду мистецтва³. Для наведеного явища було запропоноване й конкретизоване прочитання значеннєвої інтерпретації. Його узагальнена версія, за Т. Бовсунівською⁴, зосереджується на первісному змісті й умовному та внутрішньому, або символічному, значенні. Із увиразненням та удосконаленням дослідницької парадигми різномірний полівалентний потенціал екфразису набуває посиленої актуальності.

Мистецьке відлуння увиразненого компаративістичного напрямку слід передбачити, зокрема, у зразках української романістики. Вона видається окремим полем екфрастичних імпровізацій, сприятливим для них за сформованим національним досвідом і за питомими жанровими ознаками, зокрема коли йдеться про другу половину XX століття – час буремних викликів національній ідентичності українців і мотивованої ними потреби глобальних роздумів, осмислень і ментальних реагувань із зверненням до закономірностей буття, прагнення знайти опору в неминучих душевних переживаннях, реалізованих в одному з найсприятливіших для цього просторів: у мистецтві.

Відоме й (корельоване з компаративістичним висвітленням екфразису) розуміння письменниками засад і цілей опису твору мистецтва, про що свідчить екфрастичне наповнення відповідних студій, зокрема праць Северини Вислоух⁵, Григорія Клочека⁶, Валентини Нарівської⁷, Світлани Маценки⁸. Виразні симпто-

¹ Е. Касперський, *Про теорію компаративістики*, [в:] *Література. Теорія. Методологія*, Київ 2006, с. 518-540.

² *Шостий Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозиум «Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв»*, травень 2013, Київ 2013.

³ Р. Бобрик, *Деякі спостереження над взаємозв'язками літератури й живопису*, [в:] *Екфразис: вербальні образи мистецтва*, Київ 2013, с. 76.

⁴ Т. Бовсунівська, *Синкретизм мистецтв і становлення теорії екфразису*, [в:] *Екфразис: вербальні образи мистецтва*, Київ 2013, с. 14.

⁵ С. Вислоух, *Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв*, [у:] *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.*, Київ 2008, с. 314-315.

⁶ Г. Клочек, *Інтермедіальні стосунки художньої літератури та кіно: із теоретичних спостережень*, «Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика» 2016, вип. 19.

⁷ В. Наривская, *«Культурный трансфер»: возможности и смыслы термина (по материалам зарубежных исследований с попыткой украинских дополнений и комментариев)*, «Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика» 2016, вип. 19.

⁸ С. Маценка, *Інтермедіальні зв'язки романного слова з музикою*, [у:] С. Маценка, *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*, Львів 2017.

матичні риси архітектурного екфразису спостерігаються в романі *Диво* видатного діяча української літератури другої половини ХХ століття, класика національного мистецтва слова Павла Загребельного, автора значущих, масштабних за глибиною осягнення історії і буття загалом, епічних літературних полотен *Первоміст*, *Євпраксія*, романного циклу *Розгін*, *Роксолана*, *Я*, *Богдан*, дилогії *Левине серце* й *Вигнання з раю*, *Попіл снів*, *Тисячолітній Миколай*, *Брухт*, *Стовпотворіння* та ін. Потребу комплексного висвітлення твору *Диво* належить пояснити показовим референтним означенням поетологічних явлень власне творів мистецтва архітектури, здебільшого сакральної, а також ознаками концептуальної системності цих проявів, що зі свого боку посилює дослідницький інтерес.

Слід зауважити на сформованому завдяки вагомим дослідницьким студіям потужному досвіді різноспрямованого наукового осмислення творів видатного українського майстра художнього слова. Аналітична палітра присвячених митцеві відомих студій (авторства Ніни Бернадської⁹, Віталія Дончика¹⁰, Ніли Зборовської¹¹, Михайла Слабошпицького¹² та ін.) на сучасному етапі розвитку літературознавства забарвилася працями щодо питань архітектоніки, структури текстів та образотворення¹³, естетизації символів і деталей, насамперед роману *Диво*¹⁴ тощо. Між тим, у поняттєвих координатах власне екфразису образний матеріал великої прози П. Загребельного, зокрема *Дива*, розглядався лише в декількох розвідках¹⁵, у яких мистецькі описи з образним носієм, приналежним саме до мистецтва архітектури, залишилися поза сферою предметної уваги. Своєю чергою, зазначений аспект висвітлюється у цій статті й, таким чином актуалізує окремий розвиток наведеної екфрастичної проблематики.

Відповідно до окресленої актуальності, мета розвідки полягає у виокремленні в романі П. Загребельного *Диво* рис архітектурного екфразису, відповідних виражальним засобам цього виду мистецтва (насамперед жанровим проявам, матеріалу, деталям, оздобленню тощо), а також у виявленні їхньої семантики та, зрештою, спільних смислових обрисів в оприявленні творів архітектури.

Дослідження ґрунтується на методах структурно-семантичного та культурсеміотичного аналізу в поєднанні з порівняльно-типологічним і описовим підходом.

⁹ Н. Бернадська, Павло Загребельний, [у:] *Українська література ХХ століття*, Київ 2002.

¹⁰ В.Г. Дончик, *Істина – особливість: Проза Павла Загребельного. Літературно-критичний нарис*, Київ 1984

¹¹ Н. Зборовська, *Влада і свобода в романах Павла Загребельного*, «Слово і час» 2011, № 10.

¹² М. Слабошпицький, *За гамбурзьким рахунком: читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного*, Київ 2004.

¹³ В.К. Кунов, *Енциклопедичний словник «Світ людини у творах Павла Загребельного»*, Київ 2013, 490 с.

¹⁴ Н.П. Олійник, К.І. Скороход, *Художньо-естетична функція художньої деталі і романі Павла Загребельного «Диво»*, «Таїни художнього тексту» 2015, вип. 15, с. 41-49.

¹⁵ Приміром, Н. Білик, «Слався художницьке вміння»: екфразис образотворчого мистецтва в романі П. Загребельного «Диво», «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки» 2023, № 1 (25), с. 103-114.

Слід насамперед зауважити, що для архітекτονіки екфразису видається по-сутньою образна організація, відповідна хронологічній системі художньої дійсності роману: *Диво* охоплює три чітко окреслені площини сюжетного часу: X-XI сторіччя, роки Другої світової війни та 60-ті роки XX сторіччя, й усі часові площини набувають наскрізного означення спільним образним компонентом. Однією з його поетологічних іпостасей у творі виявляється Софія Київська: у характеристиці концепції твору В. Дончик навіть назвав споруду головною віссю роману¹⁶.

Зазначимо, що в культурній традиції храм здавна відомий в уніфікованому значенні культової споруди для виконання релігійних обрядів, у яких проявляється світовідчуття, засноване на вірі. Відповідно, в екфрастичному зверненні до цього феномену слід передбачити вагому потужність в актуалізації основоположних категорій етики (співмірно зі складниками образного поля в масштабах роману).

І власне архітектурний екфразис у поетиці *Дива* починає вибудовуватися, відповідно до прямої фабульної послідовності, у вимірах опису сакральної споруди: відносно до творчих передумов появи в історичній давнині Софійського собору й у зв'язку з персонажем на ім'я Сивоок (прозваним на навчання й на інших біографічних етапах також Божидаром та Михайлом), чия неперебутна місія в художній дійсності роману збагатила цивілізацію неперевершеним зведенням і оздобленням славетної Софії Київської. Але перед такою великою подією з'являється порух первинної дотичності митця-протагоніста до світу православної храмової культури. Йдеться про початкові спостереження персонажа над храмом, що передували зведенню ним Софії і формували перший, споглядальний, досвід співпричетності до світу «будівничої» творчості. Зокрема, змістом опису оприявнюється ситуація, в якій

хлопцеві перед очима, застилаючи весь світ, стояло тільки одне: кам'яне громаддя, рожево-сіре, розлоге й струнке водночас, неохопне у своїй великості, так ніби зібрало воно в себе весь камінь Руської землі, а водночас легколетюче, мов за-свічена сонцем хмара. Гостре колись каміння зляглося тут загладжено, подекуди зненацька розступалося, творячи химерні віконця-прозори, а то вигиналося потужними луками, схожими на вічно застигли хвилі, підняті над землею дивними силами. І над цим злагідненим, летючим, мов спів, каменем кругло вивишувалися чотири менші і п'ята найбільша і найвища чарівні шапки-покрівлі, а на кожній з них плавав у золотому озері неба схожий на квітку хрест, і всі п'ять хрестів запліталися в рухоме коло саява <...> над високою дерев'яною оградю потужно вигиналися кам'яні луки небаченої церкви¹⁷.

¹⁶ В.Г. Дончик, *Істина – особливість...*, с. 98.

¹⁷ П.А. Загребельний, *Диво*, [в:] П.А. Загребельний, *Твори в шести томах*, т. 2, Київ 1979, с. 84-87. Далі цитуватимемо твір за цим виданням, вказуючи у круглих дужках назву та сторінки.

У наступному фрагменті дискретного опису наголошується, що «святиня не стояла на землі. Піднята була на міцних стовпах, брунато-лискучих» (*Диво*, 132). Відповідно до інтелектуальної та емоційно-оцінної підготовки власне спостерігача, опис не містить вичерпного комплексу точних визначень складників архітектурної поетики. Між тим, у їхніх спрощених описових відповідниках, доступних осягненню маленьким глядачем, невтаємниченим щодо фахової таїни мистецтва, слід розпізнати цілу низку виражальних засобів, почасти ключових для актуалізованого жанру мистецтва архітектури. У наголошених в описі чарівних шапках-покрівлях вбачається неперебутній жанротворчий компонент образної мови цього сакрального витвору – куполи. Їхньою вочевидь аналогізованою округлістю, поєднаною із розкішним золотим виблискуванням оздобу, окремо підкреслюється тотожність описаної святині із дефінітивними форматами в (актуальній для Православ'я) візантійській храмовій традиції¹⁸, де варто передбачити й семантику актуальності маніфестованого нею світогляду. Своєю чергою, у наведеній смисловій проекції для оприсутненої змістом екфрази, репрезентативної поетики належить передбачити явлення нею вагомого обриса обговорюваної у філологічних студіях¹⁹, саме моделі світу із присутністю його Творця й афірмацією небесної сфери як ідеалу гуманної досконалості, що визнається апогеєм для особистої етичності. Тож наповнення екфрази безперечно здатне позначити для кожного глядача в дійсності твору перспективу єднання з горизонтом духовної вищості.

Привертають увагу й вияскравлені наразі християнські хрести як рішення змістовні й промовисті в суцільному смисловому проголошенні та постулюванні через символи Християнства й суті основоположної для цього храму релігійної доктрини. Слід відзначити згадку в описі саме п'яти куполоподібних верхівок. Вони, суголосно досвіду слов'янської православної храмової архітектури²⁰, засвідчують її складність, показову для семантики довершеності й осяжності мікрокосмосу для вірян, символізованого, таким чином, описаною спорудою.

В образному матеріалі, відповідному екфразі, слід вирізнити такий знаковий компонент сакральної архітектури, як вигнуті луки в ритмізованому чергуванні з віконними отворами, чия поетика здатна репрезентувати ефект членування простору. У художньому описі вони, за канонічною змістовністю у системі поетики сакральних споруд²¹, із наданою їм автором прикметною пропорційністю у візуалізованому розподілі об'ємів комплексу явленого об'єкта загалом, видаються директивними у семантичному орієнтуванні на символічне вивершення згладженої рівноваги й надалі у скеруванні смислоруху до визнання прагнення гармонійності.

¹⁸ С. Пеjiћ, *Велико и мало*, [в:] С. Пеjiћ, М. Продановић, *Рука. Боја. Храм*, Београд 2010, с. 14.

¹⁹ М. Продановић, *На слику целе земље*, [в:] С. Пеjiћ, М. Продановић, *Рука. Боја. Храм*, Београд 2010, с. 11.

²⁰ Там само, с. I-III.

²¹ G.C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Sansoni 1970, p. 26-28.

Посутню роль у смислотворенні екфрази відіграють порівняльно-метафоричні вкраплення тлумачного типу, промовисті для наголошення в описі святині її потужності, осяжності, величі й могутності, яка, на відміну від тяжіння над людиною, цілком дивовижно не створює утиску, натомість являє безмежність підтримки і свободи, визначальну наразі для окресленого в *Диві* осердя світу християнства.

Варто підкреслити, що наведені фрагменти екфрастичного поля надалі в романі набувають атрибутуваності: у наступному описовому компоненті з'являється назва оприявленої споруди. Однак вона виявляється реальною лише для художньої дійсності роману, оскільки не була збережена в перебігу справжніх історичних подій, що вказує на немітетичність екфрази. В окремому дискретному фрагменті спостерігається подальший логічний етап явлення храму – початкового пізнання героєм споруди. На площі

стояла церква Богородиці [...] здавалася тепер не такою великою, легко охоплювалася оком [...] зі всіх боків, зберігала свою легкість аж тоді церква мовби <...> поструменіла до самого неба, так що відразу треба було задирати голову, щоб побачити найвищий хрест на ній, а там розскачилася вона й у боки, розкрилилася кам'яними крилами ширше, ширше, ширше <...> це чудо. Двері були високі й широкі, різьблений камінь прикрашав їх з боків і зверху, Сивоок задивився на хитру різьбу [...] і він, переступивши високий кам'яний поріг, знайшов там цілковито новий для себе нежданий-негаданий світ <...> незвідані глибини, [...] безмежно розступалися [...], відкриваючи то похмурі личчя невідомих богів, то туго заплетені візерунки [...], полишаючи в самій середині високі стовпи з дорогого каменю [...] в [...] безмежжях співаючого, сяйливого храму [...] у яких спіліталися високі моливні молитви, самодзвонні дзвони (*Диво*, с. 88-89).

В екфраземі слід вирізнити зацентовану перевагу витривалого, міцного каменю поміж будівельних матеріалів споруди, що видається переконливим для визнання в екфразі, поряд із іншим, семантики надійності та адаптивності в концепції реалії. Загалом же явлені в описаному комплексі відповідні християнському канону класичні можливості передачі божественного – іконостас, розсіювання світлових променів із (обумовленим метафізичним сенсом) ефектом перетворення, «розгортання» простору і його перетворення на світло, згадка про зразки іконопису, достеменні для унаочнення поняття святості, а також непрозорі перспективи для символізації тайнства, – за аналогією до спостережень Джузеппе Аргана над еволюцією храмової архітектури²², поєднуються смисловим ланцюгом створення – на відміну від матеріальної форми у просторі – квінтесенції емпіричного простору, відповідного в каноні релігійному служінню, натхненному вірністю й відданістю вірі.

Отже, в описі храм варіюється до смислових масштабів прагнення духовного (само)вдосконалення.

²² G.C. Argan, *Storia...*, p. 25.

Зміст іншої екфрази, на відміну від попереднього оприсутнення твору сакральної архітектури, виявляється й атрибутованим, і міметичним: в описі твору мистецтва безпосередньо декларується його предметне зосередження на обрисах Святої Софії в Києві, постульованої в сенсі «тисячолітньої святині слов'янського світу» (*Диво*, с. 167). У фабульному вимірі вона вимальовується з макета майбутньої будівлі, зліпленого з жовтого воску (*Диво*, с. 476), того, що ввібрав усі принади задуму будівничого творіння:

храм ніби розпростався, виповнював усе світляне коло, [...] ріс, з досконало виважених нижніх його громад піднімалися високі круглі бані, мовби побільшені медові борти з прадавніх пущ, бані поступово вивисувалися до середини, ступінчасто, хвилясто сполучалися, щоб потім виштовхнути з-поміж себе баню найвищу, найближчу до неба, найголовнішу, а вже від тої бані всі частини споруди мовби опадали, знов ступінчасто йшли донизу, в неоднаковості бань була прихована гармонійність, безупинність руху кам'янистих мас, церква мовби плавала поміж землею й небом, внизу вона тяж розтікалася, розпліскувалася то хвилястим бігом заокруглень – апсид, то довгою кам'яною опасанням, що пов'язувала всі бані в нерозривність, то двома великими баштами, які й зовсім одбігали од церкви, тільки й подаючи їй здалеку тонкі кам'яні руки-переходи [...] в безлічі бань, у їх нагромадженні, у їх розспіваній красі» (*Диво*, с. 477).

В описі, на відміну від привілеювання, власне, явлення спектра виражальних засобів сакральної архітектури, варто вирізнити передусім співвідношення й риси взаємодії цих проявів поетики. Ними вкотре актуалізується означення гармонійності, але тепер у розлогішій конотації, із додаванням неунікної врівноваженості формам, виразності – їхній нерозривній ступінчастій і хвилеподібній симетрії, і в перегуку з попередньою екфразою в першу чергу не лише означається, а й безпосередньо оприявнюється та посилюється семантика актуальності й потреби гармонії, зокрема у творінні, як і в його творцеві.

Крім того, увиразнений опис помітно наснажується визнанням плавності, нерозривності й симетрії, що набуває семантичної подоби завершеної циклізації, виповненості й зміцненої нею потужності. З увиразненою смисловою лінією помітно кореспондує дотичний екфразі коментар стосовно рецептивної реакції виконавців: «храм був поміж ними, проростав крізь них, мов Дерево остаточно-сті, нестримно й тихо струменів, така тасмнича сила була в ньому» (*Диво*, с. 479).

Окремий екфрастичний компонент увиразнюється в описі й етапів зведення, і вигляду новобудови храму, особливостей його першопочаткового оприявлення:

будовано ж його в постіху [...] Вергали камінь, тягли дерево, везли плінфу, все те підняти треба було вище й вище, зчепити в [...] сув'язі, з нічого вичарувати небачене, з сум'яття народити гармонійність. [...] Майстри каменю зависали в дерев'яних гніздах довкола стін, [...] їм подавано все потрібне журавлями, блоками, крутилками, стосовано не тільки ручні, а й великі кола, порушувані ногами [...]

так виростала ця велика церква, і так її довершено й покрито кованим золотом ще перед тим, як насипано на повну вишину нові вали Ярославів й назначено межі великого Києва [...] готову церкву святої Софії у всій її великості. [...] Саме тоді викінчено в камені Софію Київську (*Диво*, с. 501-505).

Із позиції увиразненої конфігурації формосмислу рис змальованого храму вирішальна вага помітна в якості, втіленій образними інстанціями, зосередженими на відтворенні матеріалів споруди, поєднаних тектонікою її маси. Показова й консолідація в ній землі, каменю, дерева та наголошеної висоти будівлі, де превалює повітря. Увиразнення у змальованому просторі даного збігу, сприйнятого в сенсі символу первозданної стихії²³, наснажує цей простір зрушеною її значеннєвим наповненням семантикою – визнаного в цій першооснові світу – оплоту всього в ньому сущого і джерела духовності, вочевидь неодмінного для створення храму і закарбованого в деталях його простору, співмірного організаційному принципу семантизації опису.

Із попереднім описом нерозривно пов'язаний наступний план екфрази, що накреслюється в явленні щойно завершеного, збудованого Софійського собору, який у подальшій історії було «освячено дев'ятсотлітнім визнанням» (*Диво*, с. 239), а також окремих знакових подій його подальшої історичної долі. Власне, у дискретному комплексі консолідуються декілька образних фрагментів і сотні років сюжетно-фабульного часу.

Із цієї перспективи опис охоплює знакові риси свого уславленого референта.

Собор сам являє собою ідеальну замкненість, згармонійовану окресленість простору. [...] Усередині, за товстелезними кам'яними стінами, він зостається вічно рухомим, з тісних придавленостей тектонічної маси випрочуються вгору, вище й дужче, аж поки злітають у центральному куполі в безвість, неосяжну оком, від центральної нави правобіч і лівобіч відбігають нави бокові, нави гармонійно з'єднуються, сполучаються, непомітно зливаються, переходять одна в одну, їх чергування ритмічне, мов мелодія елегантного вірша, що спирається на постійно триваючу змінність. [...] Каміння вийшло з простору, і простір вийшов з каменю, мозаїки в тихому сяянні смальти струмують, мов зорі на небесній бані, важкий похмурий блиск золота на різьбленому іконостасі підпирає Євхаристію з апостолами, що в знервованому поспіху прямують до святого хліба, і тільки Марія Оранта з руками, піднесеними чи то в благословенні, чи то в намаганні захистити людей од лиха, здається непорушною під склепінчатою конхою центральної абсиди [...]. Цей собор вже з першого дня його існування [...] сприймався як надійний притулок людського духу, [...] мудрості тих, хто вибудовував державність Київської Русі, [...] собор стояв уперто, несхитно, вічно [...] Диво! [...] цей собор [...] піднявся [...] над [...] дерев'яними городами, над звичною нетривалістю й тимчасовістю [...] храм, який за розмірами поступався лише константинопольській Софії, а за своїм внутрішнім і зовнішнім убранством, за своєю пишнотою [...] не мав

²³ *Українська радянська енциклопедія: у 17-ти т., т. 14, Київ 1963, с. 101.*

рівних у цілому світі. “Украшен златом, серебром и каменiem драгим и сосуды честными, был дивен и славен всем окружным странам, якоже ин не обрящется во всем полунощи земном от востока до запада”, – це Іларіон, при якому будувалася Софія [...] кожне покоління намагалось чимсь прикрасити Софію, кожен князь [...] збагачував собор дорогоцінним посудом, коштовними ризами [...] В 1240 році Київ був знесений з лиця землі Батиєм. [...] І тільки Софія [...] вціліла [...] і підносила Богоматір свої руки в молінні за Київ на стіні, поставлений древнім будівничим [...]. Тоді й названо ту стіну Нерушимою, бо повірили люди, що вічно стоятиме цей великий і предивний собор і вічно здійматиме, захищаючи їх, свої руки [...] скорботнооока жінка [...] Петро Могила [...] підтримав древні стіни контрфорсами, вибудував нові арки в західній частині храму, поставив кілька нових куполів і фронтонів, полагодив старі куполи, надбудував верхні галереї, при ньому собор знов засяяв своїми мозаїками і фресками зсередини [...] митрополит Рафаїл Заборовський наставив у Софії ось цей різьблений визолочений іконостас, зроблений карпатськими дуборізами, [...] збудував велику Софійську дзвіницю з дзвонами, найбільший з яких важив вісімсот пудів (*Диво*, с. 293-296).

У помітному комбінуванні проявів суто візантійського досвіду храмової архітектури, зокрема, позолоти й іншого коштовного декорування, а також порівняльна згадка константинопольської Софії, із універсальними рисами поетики, притаманними так само й дискурсу Римокатолицької храмової традиції, приміром, номінальним залученням уявлень, поширених у християнських надбаннях карпатського кола, на авансцені поетики помітно відзначаються образні інстанції, мотиваційні для семантики загальної єдності вірянських прагнень представників східної і західної традиції Християнства на українських землях.

Між тим, поряд із наголошеними у попередньому фрагменті, й у цьому описовому полі вияскравлюються додаткові прояви жанротворчої архітектурної поетики. У комбінації її елементів, зокрема абсиди і нав, конхи й іконостасу, охоплених розлогим внутрішнім простором, варто розпізнати обриси наосу культової споруди. Вона з ранньохристиянських часів відома своїм призначенням збору общини й паломників²⁴, що помітно актуалізує у значеннєвому полі екфрази сенс цього релігійного дійства. У комплексі з наведеними в описі незвіданою глибиною, могутністю, об'ємністю та осяжністю увиразнених рис архітектурної поетики смислорух екфрази спрямовується до узагальненого ствердження сили релігійного морального наставлення у благочесті, витлумаченому в найглибшому сенсі шляху до гармонії і спасіння.

Даний нюанс у панорамі потужних сполучень стін, перекриттів і колон у каркасі споруди посилює в ній анонсовані значення тектонічної стійкості, незламності, непохитності, витривалості, доволі інтенсивних, аби логіка смислотворення не заперечувала ототожнення змальованого храму з джерелом вітальної відроджуваності, чия подальша семантизація суміщається з істотним проявом

²⁴ С. Пеjiф, *Велико и мало...*, с. II.

сакральності, яким наразі узагальнюється уявлення про божественне, – з дивом збереження храму й зосередженням у ньому милосердям.

Видається переконливою сутнісна формосмислова вага притаманних змісту екфрази рис внутрішньої декорації, чії реальні аналоги вважаються в культурології «складною символічною системою»²⁵. Помітні, зокрема, прояви зворушливої чуйності в символізації ікони Пресвятої Богородиці, уважності – у смальті мозаїк і в ажурно-декоративному орнаменті, вдумливості – у збагаченні внутрішніх опор, витонченості – у доборі оздоблення й барв видаються не просто прорахованою майстерністю ремісництва, а єднанням релігійних поривів душі, покликаних досягти ясності метафізичної духовної істини, які наближають описаний храм до втілення міцї сакральної духовності.

У підсумку яскравим значеннєвим відтінком насажує екфразу й чітко виражений ритмічний розвиток головного об'єму по вертикалі з підкресленими в ньому пластичними вузлами структурного зв'язку, оприявленими ярусами у співвідношенні з найвищим елементом планування. Цей злет, суголосний із стрункістю й вивершеністю в описовому ансамблі церкви Богородиці, що збігається з визначальною якістю готики, від часів апофеозу цього мистецького стилю набув відомої універсализації з її усталеним у мистецтвознавстві²⁶ прочитанням передусім у сенсі вищості, яка прагне горизонтів небесного, означає зв'язок із небесним божественним началом, що вважається запорукою вознесіння. Тож властива для описаного храму направленість угору переконлива для визнання в руслі мотиву висоти його семантики піднесеної високоності. Своєю чергою, виявленою семантичною насаженістю перманентно наголошуваної вертикалізації простору вочевидь підкреслюються контури всіх екфрастичних рішень роману.

Зрештою, видається посутньою виструнчена історична ретроспектива подальшого архітектурного доопрацювання й оздоблення споруди, даються взнаки помітні в описі наслідки колишньої блюзнірської наруги над цим осередком священнодійства: їх відтворюють помітні риси відновлення будівлі внаслідок свідомих зловмисних ушкоджень. Значущість цих рис, безумовно, симптоматична для означення в ретроспективній панорамі художньої дійсності того напрямку смислоруху, де зображений екфразою артефакт не став недоторканим і непорушним, але виявився нездоланим, навіть попри свою ситуативну незахищеність. Саме в цьому напрямі формосмислом опису в системі ідейної організації екфразису досягається символізація неперебутності віри та релігійних учень, зокрема етики, співмірної із сутністю існування, гармонізації і спасіння світу.

Зміст виражальних засобів мистецтва архітектури мотивує до їхнього співвіднесення з образним фрагментом, здатним артикулювати для опису експлікативну заувагу: П. Загребельний у романі *Диво* зазначає, що важко навіть згадати, скільки політичних пристрастей і чвар розбилося об стіни собору (*Диво*, с. 296). Семантична лінія наразі вочевидь окреслює метафоричну витривалість й пере-

²⁵ М. Продановић, *На слику целе земље...*, с. 19.

²⁶ G.C. Argan, *Storia...*, р. 136.

можність споруди у протистоянні як безпосереднім руйнівним нашествиям, так і неладам та негараздам, недобрим задумам і злодіянням.

Актуальним є і компонент екфрази, сфокусований на явленні сучасності храму: «Гордій Отава довго стояв, притримуючи за руку Бориса, посередині собору, потім вони повільно пішли поміж камінними, всуціль обписаними фресками стовпами, пішли по самому дну химерного барвисто-кам'яного моря, двоє людей, загублених серед мовчазної пишноти, серед вічного струмування гармонії, їхні кроки відлунювалися десь далеко позаду, луна гриміла й гупала, хоч як тихо намагалися вони ступати по залізних плитках підлоги, собор видавався безмірним» (*Диво*, с. 296). Увиражений фрагмент опису оприявнює перманентне проголошення й акцентування неохопного громаддя, безмірності споруди. В образній інстанції наразі вирізняються прояви такого компонента архітектурної поетики, як (відносний за визначенням до архітектурної композиції) масштаб будівлі, обумовлений не буквальними розмірами, а враженням від неї²⁷. Цей вираз мови архітектури несе в собі наразі концептуальну, почасти узагальнюювальну семантику багатства й гуманістичної відкритості втіленої нею доктрини.

У змістовому та смисловому перегуку з промальовками сакральних споруд у романі окремо резонує екфразис такого виду архітектури, як містобудування. Опис урбаністичного простору фокусується на оприсутненні Києва й спостерігається у сферах художньої дійсності, зосереджених на подіях усіх явлених нею часових площин. З огляду на сучасний вітчизняний досвід спостережень над поетикою міста²⁸, і зокрема над художніми вимірами його топосу²⁹, в урбаністичному екфразисі *Дива* слід насамперед розрізнити адресне, предметне оприявлення знакових об'єктів референта, так званих сигнатур, реалізоване комплексом нульових екфраз сучасного міста:

Хвилясто здіймалися лагідні київські узвишся, порозрізувані спадишими ярами, і кожен такий вигин значився дивовижною храмовою спорудою: то Андріївська чудо-церква на краю Старокиївської гори, то, мов повстале з глибини тисячоліття візантійське видиво, Денисівський монастир, то схована у розхилку ярів [...] Кирилівська церква, а далі, за Подолом і Куренівкою, за покритою низькими осінніми хмарами стародавньою Оболонню, сталево зблискував Дніпро і вгадувалася світла Десна, що зливалася з своїм древнім отцем. Яке чудо! (*Диво*, с. 69).

У фрагменті помітно вивершується поняття дивовижного, приналежне до категорій релігійно-сакрального дискурсу, в якому варто розпізнати резонансне посилення визначального вектора окремого смислотворчого плану екфразису роману.

²⁷ Там само.

²⁸ А.А. Степанова, *Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг.*, Днепропетровск 2013.

²⁹ Д.Ю. Боклах, *Художня візія поетичного топосу міста у творчості Т. Шевченка*, «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки» 2018, № 1 (15).

Інша нульова архітектурна екфраза оповідає про «нечувані багатства київських соборів і церков, про мозаїки й фрески Софії, Успенського собору, Михайлівського монастиря» (*Диво*, с. 79). В описі слід визнати «іконічне» означення актуальності змісту християнського Православ'я і ствердженій ним християнської етики.

Окрема група екфразем простору міста сприяє консолідуванню ширшої панорами Києва в сюжетно-фабульному й семантичному планах накресленням хронотопів, знакових для подій означеної війною середини ХХ століття:

машина, поволі проїхавши нескінченну низку вулиць від Мельникова і до Велико-Житомирської, повернула на Богданову площу, з одного боку якої мовчазно стояла Софія, [...] швидко вимчала їх на Володимирську, пронесла повз Золоті ворота, повз оперу, <...> он уже правобіч видно червоні колони університету, а в мокрому, задошеному парку – сумну постать Кобзаря в оточенні багряного листя» (*Диво*, с. 102), крім того, «з площі Богдана, попід дзвіницею, [...] уздовж муру, що оточував Софійське дворище, [...] коло брами Заборовського [...] гетьман замахнувся іграшковою булавою, картинно здійснюючи над Києвом коня» (*Диво*, с. 291).

Попри подальшу позбавленість цього хронологічно плану художньої дійсності роману очевидних безпосередніх детальних екфрастичних оприсутнень архітектурної поетики, водночас, згадкою відомих назв архітектурних та урбаністичних об'єктів контекстуально посилюється контекстуальна змістовність екфрази і її семантика опорної у смисловій перспективності часової та просторової розлогості й наснаженості.

Далі, у шістдесяті роки минулого століття, у мріях одного з персонажів виринає прагнення «попасти до Києва, побачити його собори, Дніпро, Либідь» (*Диво*, с. 107), він «сподівався, що побачить Київ, може, Хрещатик, а може, й Софію, з висоти Київ ще прекрасніший, аніж з землі» (*Диво*, с. 160), а перед очима одного з протагоністів

від Дніпровського спуску відходить убік вузька стежка. Вона вганяється в зелену гушавину, веде мовби на саме дно яру, над яким височіє Лавра, але коли підеш по ній, помітиш, що вона полого підіймається на схил, потім непомітно розширюється, створює невеличку галявину, посеред якої стоїть криничка. Здається, викопав її дев'ятсот з чимось літ тому перший печерський інок Антоній, а може, ще й до нього була вона тут, випадково відкрита кимось, а вже ченці тільки створили їй славу, проголосивши, що вода в криниці має цілющі властивості (*Диво*, с. 351-352).

І весь цей час

Київ [...] вигрівався під лагідним сонцем, занурювався в зелені буйнощі своїх парків, скверів; гнали кудись у лихоманковому поспіху машини по його вулицях нових і старих, гули мости, мружилися до висвітленого літнього неба білі собори (*Диво*, с. 528).

Різнномасштабним апелюванням до кожного з сюжетних часів вочевидь утворюється помітна хронологічна тяглість, у якій слід розпізнати плавний перехід топографічної панорами міста в осяжну історичну. І в цій сукупній суцільній експозиції увиразнений діапазон згаданих описом київських сигнатур актуалізує й інші екфрастичні плани.

Видається смислотворчим, що в кожній перспективі урбаністичного простору звідусіль видніють храмові куполи, з-поміж яких примітно символічно височіє одна з найвищих амплітуд, дзвіниця Святої Софії. Себто йдеться про опис, зосереджений на оприявленні Києва різних часів у незмінному обрамленні Собору. Наразі варіюються (об)риси своєрідного «обличчя» міста й утвореного ним урбаністичного контексту, і саме в ньому Храм істотно не втратив своєї подоби, залишалася незмінною його краса і потреба. Однією з показових виявляється нульова екфраза, в чиєму змісті і сам «Київ <...> був <...> великим, теплим, живим, всемогутнім і нерушимим, як стіна Оранти в Софійському соборі» (*Диво*, с. 73).

Власне, в помітно генерованому урбаністичним екфразисом позитивному, життєлюбному семантичному контексті контрастує один із завершальних штрихів змісту архітектурного екфразису і його смислової палітри:

Цей собор належить до найцінніших пам'яток архітектури... Не так! Нащо вживати слово “пам'ятка”? Його треба назвати просто: диво. І як зродився понад дев'ятсот літ тому в уяві Сивооковій, і як ставився, і як оздоблювався, і як протривав єдиний у цілій Європі з того століття цілий і прекрасний – хіба не диво? (*Диво*, с. 532).

В увиразненій образній полікомпонентності й різновимірності описів творів мистецтва архітектури підсумкове концептуальне узагальнення слід пов'язати з експлікативною лінією завершального фрагмента екфрази Софії Київської:

стоїть посеред Києва [...] храм у своїй співучій многоглавості, але ще лишалося головне, була ще середина церкви, житло боже [...]. Бо що таке церква? Церква – це небо на землі, місце, де отець небесний обитає й рухається. Передречена про роками, заснована патріархами, прикрашена апостолами, зміцнена мучениками, – бог серед неї, вона не похитнеться (*Диво*, с. 506).

У поетиці можна розпізнати семантичне проголошення непорушності віри та її першооснови – гуманності як джерела творчої ідеї і її мистецького втілення, натхнених порухами людинолюбства, і в цьому, зрештою, належить вбачати принцип причинно-наслідкового зв'язку, що апелює до сутності дива в смислотворенні роману.

Тож у плані образних інстанцій роману П. Загребельного *Диво* виразно проступає багатозначна полівалентна поетика екфразису, в якій (за відомими узагальненими критеріями) вирізняються комплекси зведених, атрибутованих, ди-

скретних екфраз храмового і пов'язаного з ним урбаністичного видів архітектури, оприявленіх у вимірах міського простору, яким пояснювальні включення надають вагомої експлікативності, контекстуальної відкритості.

У формальних вимірах виокремлені риси архітектурного екфразису, відповідні виражальним засобам цього виду мистецтва, набувають системної організації, чітку реалізацію слід розпізнати у зв'язку з одним із інтегральних образів роману, яким виявляється знаковий ключовий символ, християнський Храм, оприсутнений у художній реальності, зокрема, церквою Богородиці й Софійським собором. Навколо нього поєдналися три (відповідні фабульному критерію) різномасштабні образні плани: передумов і процесу побудови святині, її рятування від окупантів під час Другої світової війни, осмислення у повоєнні роки. У такий спосіб крізь усі часові площини роману розвивається вертикаль екфразису, симетрична магістральному образу Храму. Наразі вирізняється особливий тип дискретності екфраз, чиї різні за обсягом компоненти (осяжні й лаконічні) відмежовані не лише фрагментами у структурі роману, а й у його внутрішній формі приналежністю різним часовим площинам у сюжетній організації. І у вимірах внутрішньої форми *Дива* образною матерією, що виявляється носієм екфрастичної поетики, вочевидь розбудовуються знакові етапи прокламованої тисячолітньої ретроспективи: початковий і медіальний історичний етап посилюється екфразисом задуму та процесу архітектурної творчості, завершальний, найсучасніший, хронологічний вимір розкривається й узагальнюється у підсумку синтетичним урбаністичним екфразисом.

Виявляється показовою зауважена сучасним сербським мистецтвознавцем Милетом Продановичем так звана сакральна топографія храмів³⁰. У її сукупних обрисах, явлених змістами екфраз, слід окремо вирізнити резонансне повторення виражальності притаманних жанру елементів: куполів, нав, іконостасу. У рефрені цих проявів художньої мови мистецтва архітектури посилюється й символізується їхнє єднальне семантичне суголосся, у звучанні якого наразі лейтмотивізується прагнення осягнення джерел радості, добра, краси і гармонії. У цій семантичній поліфонії власне й спостерігається помітна участь прийомів екфразису. Із його перспективи у романі *Диво* накреслюється лінія смислотворення, якою промальовуються спільні смислові обриси, сфокусовані на поціновуванні доброзичливості, людинолюбства, гуманізації з-поміж ознак екфрастичного дискурсу.

Своєю чергою, смислотворчий підсумок слід розпізнати у функціональності екфразису, якою посилюється реалізація образу Храму у визнаному для нього сенсі «лейтмотиву <...> на рівні глобальних істин, морально-етичних норм та «вічних» категорій людського буття»³¹. Тож усі увиразнені описи, організовані й визначені цим образом, слід визнати спільноорієнтованими на ціннісний чин-

³⁰ М. Продановић, *На слику целе земље...*, с. 11.

³¹ В. Москаленко, П. Рудяков, *Проблема зв'язку часів у сучасному історичному романі південних слов'ян*, [в:] *XI Міжнародний з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня – 8 вересня 1993 р. Слов'янські літератури: Доповіді*, Київ 1993, с. 201.

ник, а саме в ньому слід розпізнати своєрідний епіцентр змісту того часового періоду, який П. Загребельний вписав у пов'язані із Софією «дев'ятсот років здивувань і здогадів» (*Диво*, с. 240), змістовних міркувань, виплеканих осмисленням одного київського феномена, здобутку вмінь, натхнень і творчості, де «народ [...] являв світові не лише велич своєї сили, а й велич духу» (*Диво*, с. 478). І власне, сподівання й опору на цей доленосний здобуток допомагає віднайти особливий «небокрай» церковних куполів, які спрямовують людський погляд до ціннісного джерела – до сакральних вершин, їхньої вічної обнадійливої життєдайності й водночас віддзеркалюють до глибин душі й духовності.

Загалом же у спільних смислових обрисах увиразненою потужністю екфразису, яким оприявнюються твори архітектури, поетика роману додатково скеровується до Християнської аксіології і з цієї перспективи оприявнює своєрідне «небо великих надій», сповнене вияскравленням домінант етики й діалектичного бачення гармонії і краси в релігійному гуманізмі, рівнозначне з висловленим у романі постулатом про «ствердження віри», християнського гуманістичного цивілізаційного вибору в сенсі вічної, неперобувної цінності. Висвітленим досвідом екфразису позначається вихід смислоруку роману на універсальний рівень, і з ним в українському історичному романі другої половини XX століття акцентується гуманізація в аксіології буття.

References:

- Argan G.C., *Storia dell'Arte Italiana*, Sansoni 1970.
- Bernads'ka N., *Pavlo Zahrebel'nyy*, [v:] *Ukrayins'ka literatura XX stolittya*, Kyiv 2002.
- Bilyk N., „Slavsya khudozhnyts'ke vminnya”: *ekfrazys obrazotvorchoho mystetstva v romani P. Zahrebel'noho „Dyvo”*, „Visnyk Universytetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya: Filolohichni nauky” 2023, № 1 (25).
- Bobryk R., *Deyaki sposterezhennya nad vzayemozv'yazkamy literatury y zhyvopysu*, [v:] *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva*, Kyiv 2013.
- Boklakh D.Yu., *Khudozhnya viziya poetychnoho toposu mista u tvorchosti T. Shevchenka*, „Visnyk Universytetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya: Filolohichni nauky” 2018, № 1 (15).
- Bovsunivsk'a T., *Synkretizm mystetstv i stanovlennya teorii ekfrazysu*, [v:] *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva*, Kyiv 2013.
- Donchyk V.H., *Istyna – osoblyvist': Proza Pavla Zahrebel'noho. Literaturno-krytychnyy narys*, Kyiv 1984.
- Kaspers'kyi E., *Pro teoriyu komparatyvistyky*, [v:] *Literatura. Teoriya. Metodolohiya*, Kyiv 2006.
- Klochek H., *Intermedial'ni stosunky khudozhn'oyi literatury ta kino: iz teoretychnykh sposterezhen'*, „Filolohichni seminary” 2016, vyp. 19: *Intermedial'nist': teoriya i praktyka*.
- Kunov V.K., *Entsyklopedychnyy slovnyk „Svit lyudyny u tvorakh Pavla Zahrebel'noho”*, Kyiv 2013.
- Matsenka S., *Intermedial'ni zv'yazky romannoho slova z muzykoyu*, [v:] S. Matsenka, *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury y muzyky*, L'viv 2017.

- Moskalenko V., Rudyakov P., *Problema zv'yazku chasiv u suchasnomu istorychnomu romani pivdennykh slov'yan*, [v:] XI Mizhnarodnyy z'yizd slavistiv. Bratislava, 30 serpnia – 8 veresnya 1993 r. Slov'yans'ki literatury: Dopovidi, Kyiv 1993.
- Naryvskaya V., „Kul'turnyy transfer”: *vozmozhnosti i smysly termina (po materialam zarubezhnykh issledovaniy s popytкой ukrainskikh dopolneniy i kommentariyev)*, „Filologichni seminary” 2016, vyp. 19: *Intermedial'nist': teoriya i praktyka*.
- Oliynyk N.P., Skorokhod K.I., *Khudozhn'o-estetychna funktsiya khudozhn'oyi detali v romani Pavla Zahrebel'noho “Dyvo”*, „Tayiny khudozhn'oho tekstu” 2015, vyp. 15.
- Pejýc S., *Velyko y malo*, [v:] S. Pejýc, M. Prodanovyč, *Ruka. Boja. Khram*, Beograd 2010.
- Prodanovyč M., *Na slyku tsele zemle*, [v:] S. Pejýc, M. Prodanovyč, *Ruka. Boja. Khram*, Beograd 2010.
- Shostyy Mizhnarodnyy mizhdystsyplinaryny teoretichnyy sympozium „Literatura v koli mediy: intermedyne pole khudozhnikh praktyk, retseptyvni stratehiyi, syntez mystetstv”, traven' 2013, Kyiv 2013.
- Slaboshpyts'ky M., *Za hamburz'kym rakhunkom: chytats'ki marhinaliyi ta variatsiyi na temu Pavla Zahrebel'noho*, Kyiv 2004.
- Stepanova A.A., *Poetologiya faustovskoy kul'tury. „Zakat Evropy” Osva'da Shpenhlera i literaturnyy protsess 1920-1930-kh gg.*, Dnepropetrovsk 2013.
- Ukrayins'ka radyans'ka entsyklopediya*: u 17-ty t., t. 14, Kyiv 1963.
- Vysloukh S., *Literatura y vizual'nyy obraz. Prostir strukturnoyi spil'nosti mystetstv*, [v:] *Teoriya literatury v Pol'shchi. Antolohiya tekstiv. Druha polovyna XX – pochatok XXI st.*, Kyiv 2008.
- Zahrebel'nyy P.A., *Dyvo*, [v:] P.A. Zahrebel'nyy, *Tvory v shesty tomakh*, t. 2., Kyiv 1979.
- Zborovs'ka N., *Vlada i svoboda v romanakh Pavla Zahrebel'noho*, «Slovo i chas» 2011, № 10.

ПРО АВТОРА

Наталія Білик – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри слов'янської філології Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. **Публікації: книги:** *Українсько-сербські літературні взаємини XX сторіччя: Контакти. Реценція. Типологія (на матеріалі творчості Іво Андрича)*. Навчальний посібник, Київ: ВПЦ «Київський університет» 2008, 206 с.; Є.М. Пашенко, Н.Л. Білик, *Українсько-сербські зв'язки в історії сербської культури доби бароко: Навчальний посібник*, Київ: «Освіта України» 2015, 200 с.; Д. Айдачич, Н. Білик, *Сербська драма в національному та європейському історико-літературному контексті*, Київ: «Освіта України» 2016, 243 с. **Статті:** *Портретний екфразис у романі М. Продановича «Еліша в країні Святих Коронів»*, «Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»» 2018, № 1 (15), с. 107-112; *Aksiološka perspektiva simbola Venecije u romanu Jurija Andruhovića “Perverzija”*, “Književna smotra” 2021, № 202 (4), с. 117-123.

ORCID: 0000-0001-9324-221

Email: nnbilyk@ukr.net