БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Бердянський державний педагогічний університет
Інститут літератури НАН України ім. Т.Г.Шевченка
Інститут україністики Варшавського університету (Польща)
School of English, Трініті-коледж, Дублін (Ірландія)
Ніредьгазький університет (Угорщина)
Грузино-український інститут мови та культури Грузинського міжнародного університету GIU (Грузія)

СОЦІАЛЬНО-ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
БДПУ

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

«САД (НЕ)ЗАБУТИХ ІСТОРІЙ: ТЕКСТ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ»

24-25 ВЕРЕСНЯ 2026 РОКУ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Соціально-гуманітарний факультет
Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства

САД (НЕ)ЗАБУТИХ ІСТОРІЙ: ТЕКСТ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ

Матеріали Міжнародної наукової конференції (24–25 вересня 2026 р.)

Бердянськ–Запоріжжя, 2026 рік

УДК 82.09:82.091:37.016(082)

Редакційна колегія

Харлан О.Д., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства;
Табакова Г.І., кандидат філологічних наук, доцент;
Свіца Т.В., кандидат філологічних наук

Друкується за рішенням вченої ради
соціально-гуманітарного факультету
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 4 від 28.10.2026)

Сад (не)забутих історій: текст як простір пам'яті: матеріали Міжнародної наукової конференції (24–25 вересня 2026 р.) / ред. кол. О.Д. Харлан, Г.І. Табакова, Т.В. Свіца. Бердянськ–Запоріжжя: БДПУ, 2026. 305 с.

У збірнику вміщено матеріали доповідей і повідомлень міжнародної наукової конференції, що відбулася на базі соціально-гуманітарного факультету Бердянського державного педагогічного університету. Конференцію було присвячено міждисциплінарному осмисленню художнього, документального та культурного тексту як простору індивідуальної й колективної пам'яті, у якому відбувається збереження, реконструкція та переосмислення (не)забутих історій – особистісних, національних і глобальних – у контексті історичних травм, соціальних зламів і культурних трансформацій. та практиці викладання літератури у контексті інтерпретації проблеми пам'яті.

Матеріали збірки можуть бути використані вчителями та студентами-філологами, викладачами, аспірантами, а також усіма, хто цікавиться сучасними проблемами дослідження літератури.

УДК 82.09:82.091:37.016(082)

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несуть автори

© Бердянський державний педагогічний університет, 2026
© Автори статей, 2026

ЗМІСТ

Александренко В.В.	Генезис жанрово-стильової модифікації прози Дмитра Марковича	8
Бабійчук Т.В.	Уроки пам'яті (за романом «Заячий костел» Василя Шкляра»)	12
Балла Е.Ю.	Пам'ять як об'єкт і суб'єкт наратії в романі Сергія Степи «Дерево Дірака»	16
Бикова Т.В.	«Щоденник» Володимира Вакуленка як текст трансляції екстремального досвіду	20
Біла А.О.	Алегоричний вимір повісті-притчі Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон»	24
Бітківська Г.В.	Геопоетика пам'яті в ілюстрованому репортажі Еманюеля Лепажа «Одна весна в Чорнобилі» . .	27
Бойко Ю.С.	Література як простір пам'яті: проєктні методи вивчення української прози у вищій школі . . .	31
Бурка А. М.	Геопоетичні коди художнього простору полікультурного Буджацького тексту	35
Варецька С.О.	Уявний фотоархів у романі Софії Андрухович «Амадока»: фотоекфразис як спосіб наративізації минулого	39
Варлигіна М.Ю.	Гетерохронія війни: реорганізація історичного часу у збірці есеїв «Дикий Захід Східної Європи» Павла Казаріна	42
Васильєва К.М.	Художня репрезентація історії кохання під час війни у романі Ірени Карпи «Він повертається в неділю»	45
Вєльчєва К.О.	Репрезентація втрати в англійських середньовічних поемах «Книга про герцогиню» Дж. Чосера і «Перлина»	49
Вишницька Ю.В.	Антропологізація genius loci та sensus loci в романі Альберта Бертрана «Пам'ять – це ти» . .	52
Врубель О.О.	Self-management у професійній діяльності сучасного вчителя в онлайн-середовищі	56
Гаврилюк Н. І.	Притулок пам'яті у поезії Бориса Гуменюка . . .	58
Газевич Ю.М. Варецька С.О.	Стратегії репрезентації воєнної пам'яті у творах Артема Чеха «Точка нуль» і «Гра в перевдягання»	61
Гальчук О.В.	Інтертекстуальні коди мотиву пам'яті в «Маргіналіях» Павла Вишебаби	64
Головко Л. Г. Кремінська І. М. Горбач Н.В.	Наративна структура роману «Дикий мед» Леоніда Первомайського . . . . . «Мозаїка квадрів в'язничних» М. Бажанського	68

	і «Хочу жити!» О. Данського: дві стратегії художньої документалізації неволі	72
Гребенюк Т. В.	Родинна пам’ять у прозі Оксани Забужко	77
Гурдуз А.І.	Біблійний фактор у нехристиянському фентезі першої чверті XXI століття	80
Даниленко Л. В.	Під пилом соцреалізму – знаки минулого і сьогодення (образ Запоріжжя в другій світовій війні за дилогією Якова Баша «Надія», «На крутій дорозі»)	84
Дробна Н.О.	Поетика літературних колискових (на матеріалі творчості Т. Шевченка і П. Куліша) . .	88
Дуброва О.В.	The garden of (un)forgotten languages: the English language as a space of collective memory in the 21st century	92
Жукова А.Р.	Література як засіб формування державницької ідентичності майбутніх офіцерів ЗСУ в контексті національних та європейських цінностей	95
Жукова А.Р.	Художні та документальні тексти про російсько-українську війну як засіб патріотичного виховання майбутніх офіцерів .	99
Зарва В. А.	Географія втрати: репрезентація зруйнованих міст у сучасній українській прозі	103
Іванишин М.В.	Франковий інтертекст у художньому світі Галини Пагутяк	108
Івончак Н. Д.	«Я стала тепер поважною»: щоденник Ольги Кобилянської як простір актуалізації автобіографічної пам’яті	111
Качак Т. Б.	Травми війни у сучасній українській літературі для дітей та підлітків	115
Кізілова Д. О. Сопіна О. А.	Електронні колекції: цифрова доступність збережених матеріалів	119
Кобилко Н.А.	Гріх і спокута в трилері Ілларіона Павлюка «Я бачу, вас цікавить пітьма»	122
Копилець Є.В.	«Спрагле провалля між Сходом і Заходом»: російські простори у творчому доробку Джозефа Конрада	126
Кочерга С. О.	Сад розгалужених спогадів у «Кримському літописі» В’ячеслава Гука	130
Курило С. М.	Наративні стратегії відтворення міжпоколіннєвої травми в романах Луїзи Ердріч «The night watchman» та Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»	133

Кучинська А. О. Психологічна реабілітація та іронічна саморефлексія травми у книзі Ірени Карпи «Тільки нікому про це не кажи» 138
Кушнір І.Б. Архітектура спогадів: коли рай без минулого втрачає сенс (за романами Ш. Ф. Рамю) 142
Лавринович Л. Б. *Translatio memoriae*: інтертекст у поетичній збірці Юрія Кучерявого «Пам'ять і місце» (2008) 146
Лущій М. В. Проблема історичної пам'яті у творах письменників Нью-Йоркської групи 150
Лущій С. І. Рецепція другої світової війни у прозі І. Костецького 154
Макогончук В.О. Поетика простору дому в романі Віктора Шепелєва «Українець Джонатан і двадцять сім мерців» 158
Микитин І. Я. Гуцульщина як простір пам'яті у творчості Каєтана Абгаровича та Юрія Федьковича 162
Мочернюк Н.Д. Додати гучності голосам свідків російської агресії: репортажистика Світлани Ославської . . 166
Неїзжала А.С. Проєкт «Реформи» людини в трагікомедії Миколи Куліша «Народний Малахій» 169
Нечаєв А.О. Функціонування безсполучникових складних речень у медіатекстах 173
Осьмак Н.Д. Архетип дороги (квесту) у просторовій структурі роману «Рутенія. Повернення відьми» Віталія Климчука 177
Плакида Д.В. Епіграфи як засіб інтертекстуальності в романі
Алексадрова Г.О. Корнелії Функе «Чорнильне серце» 181
Попп К. І. Геопоетика пам'яті в кримському романі Анастасії Левкової «За Перекопом є земля» 184
Похилюк О. М. Особливості маскулінного гендерлекту поетичної збірки Віктора Крупки «Вісь» 188
Пугач Є. С. Мова цифрового покоління: сленг і запозичена
Пирогова К. М. лексика як виклик для сучасної української мовної ідентичності 192
Пугач С. Б. Між мовчанням і свідченням: біблійний дискурс слова та проблема збереження пам'яті у романі Р. Іваничука «Орда» 196
Радько Г. І. Пам'ять як головний духовний стрижень у романі Феодосія Рогового «Свято останнього млива» 200
Райбедюк Г. Б. Темпоральний код екстремального досвіду війни у збірці «Вітер з Марса» Ліни Костенко . . 205

Русановська М. Т.	Проблема пам’яті й забуття в сімейній сазі «Чобіток Зельмана» Олени Стяжкіної	209
Севастьянов В.Р.	Травматичний досвід війни крізь призму новели В. Стефаника «Діточа пригода»	213
Сердюченко Ю. С.	«Схід українського сонця» Катерини Зарембо як свідчення альтернативної траєкторії розвитку Донеччини та Луганщини	217
Скуратко Т.М. Сеньовська Н.Л.	Сучасна література війни Тернопільщини як місце пам’яті	221
Стадніченко О.О.	Поезія запорізького краю як простір фіксації подій російсько-української війни (на прикладі творчості В. Забави, Л. Геньби та В. Вісленко)	226
Стасик М.В.	Філософсько-екзистенційне осмислення людської долі в історичному романі Марії Ткачівської «Княгиня Острозька»	229
Стефанова Н.-А. В.	Текст телевізійних новин між документом і пам’яттю: проблема збереження аудіовізуального свідчення війни	233
Сухомлинов О.М.	Чеслав Мілош у “Нашій Європі” Оксани Забужко: наративні стратегії та моделі інтерпретації постаті	236
Тверітінова Т.І.	Нерозказана історія Брунгільди в «Пісні про Нібелунгів»: антропологічний аспект	238
Тхорук Р.Л.	Родинна пам’ять та ідеологічні авторські стратегії у нарисі «Живцем поховані» І. Нечуя-Левицького	241
Урись Т.Ю.	Осмислення воєнного досвіду втрати у поезії Вікторії Амеліної	245
Федоренко О. Б.	Достиглі плоди «Поетичного Саду Павлоградського»: творчість літературного клубу імені Дмитра Федоренка	248
Фертіль Ю.В.	Наративні стратегії сучасної жіночої прози (на матеріалі романів Елізабет Ґілберт)	252
Філоненко Н. М.	Поетика онлайнового щоденника Олени Степової	255
Харлан О.Д.	Постпам’ять як спосіб реконструкції родинного минулого в сучасній українській прозі	259
Цимбал Я. В.	Документ, фікція і фіктивний документ у воєнній прозі Петра Лісового	263
Шелюх О.М.	Сучасний репортаж як простір пам'яті через фіксацію травми	267

Школа В.М.	Образи мешканців меджибожа початку ХХ століття як відгомін історичної пам’яті (за романом Юрія Даценка «І стало світло…»)	270
Школа І.В.	Культурна пам’ять між забуттям і відновленням: у романах «Повернення Дон Кіхота» Г.-К. Честертона та «Амадока» Софії Андрухович	274
Шовкопляс Г.Є.	Між пам'яттю книги і пам'яттю досвіду: культурна пам'ять у романі Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель»	277
Шолк О.М.	Репрезентація досвіду «іншого»: іноукраїнці та нацменшини у воєнній мемуаристиці 1917–1921 років	280
Шульга О.О.	Формотворчі чинники національної ідентичності в романі «Чорний ворон» В. Шкляра	282
Юган Н.Л.	Національна та особистісна ідентичність українки: міжпоколіннєва пам’ять та мовний вимір в есеях збірки «Баби – онучки»	286
Юлдашева Л. П.	Поетика травматичного досвіду в українському жіночому письмі періоду повномасштабної війни	290
Юрса Л.В.	Вербалізація травми: психолінгвістичні особливості репрезентації воєнного досвіду . . .	294
Юферева О.В.	«Простір піклування» у документальних свідченнях воєнного досвіду	298
Янковська Ж.О.	Простір пам’яті «Затоплених сіл» крізь призму роману Іванни Стеф’юк «Бульбона»	301

Александренко В.В.
кандидат філологічних наук,
Український державний університет імені Михайла Драгоманова

ГЕНЕЗИС ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ МОДИФІКАЦІЇ ПРОЗИ ДМИТРА МАРКОВИЧА

Творчість Дмитра Марковича формувалася в період суттєвого оновлення української прози кінця XIX – початку XX століття. Зміна літературних поколінь супроводжувалася переорієнтацією письменників із докладного відтворення зовнішніх обставин на внутрішній світ особистості, її емоційні стани та психологічні суперечності. Водночас зростало значення малої прози, здатної концентровано передавати окремий життєвий епізод, конфлікт або настрій.

Ці загальні тенденції літературного розвитку особливо виразно проявилися вже у 80-х роках XIX століття, коли українська література вступила в період активної жанрово-стильової трансформації. Ці роки характеризуються ротацією поколінь, жанрів і стилів. Високі емоціонально-ліричні ноти творів китиці молодих талантів, що прийшли в українську літературу на межі століть, здобуваються поєднанням таланту з новими прагненнями і новими літературними завданнями. Унаслідок цього змінювалися способи художнього відтворення дійсності, розширювалася тематика, оновлювалися типи героїв і конфліктів, активізувалися пошуки нових форм художньої мови. Водночас посилювалися образність, ліризм і суб'єктивність, переосмислювалася фольклорна символіка та урізноманітнювалися засоби її художнього втілення. Саме в цьому художньому контексті відбувалося становлення індивідуальної манери Д. Марковича.

Дебют Д. Марковича українською мовою відбувся у час активізації суспільно-творчої діяльності української молоді, що, згідно з І. Франком, «*розбудила пристрасті там, де вперед була байдужість і рутина, оживила пульс народного життя. Се був той запас свіжих сил, який віднайшла в собі наша нація в хвилі тяжкого пригноблення. Я називаю ту генерацію, тих людей, що своєю працею збудували той замітний ступінь, який визначається у нас між роком 1880 і 1900, «Молодою Україною»* [5, 111]. Маркович у їх числі.

Важливим етапом у творчій еволюції письменника став 1886 рік, коли в альманасі «Степ» з'явилися його українськомовні оповідання «Два платочки», «Шматок» та «Омелько Каторжний». Водночас витоки нових стильових тенденцій у його прозі матеріали пов'язують уже з раннім твором «Іван з Буджака». Отже, жанрово-стильові зміни у

творчості Марковича не були одномоментним розривом із попередньою традицією, а розгорталися поступово, через переосмислення вже засвоєних способів письма.

За 40-річну творчу діяльність Д. Маркович змінилось кілька поколінь письменників, змінились загальні й індивідуальні способи художнього відображення, побудови характеру і психологічного аналізу, композиції, сюжету і структури повістування. На початку 80-х р. XIX ст. «*література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різнорідність явищ і течій*» [4, 425].

У цей час поряд з проблемами літературного стилю, старої і нової форм наративу доволі гостро обговорюється і питання про панівне місце і роль жанру новели в сучасному літературному процесі, яка майже замінила собою роман і повість. «*Новела,* – помічає чутливий до пульсу літературного життя І. Франко, – *се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповіднішій нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою*» [4].

У цьому контексті показовою є й оцінка місця письменника в процесі становлення української новелістики [1; 2]. Д. Маркович був серед перших українських новелістів, в оповіданнях якого спостерігаємо процес поступової трансформації модерного стилю аж до повної асиміляції його, процес – унікальний для української малої прози 80-х років, але, з огляду на унікальність біографії, – природно-закономірний для Д. Марковича.

Початковою основою художніх пошуків прозаїка залишалася народницько-реалістична традиція. Для його творів характерними були орієнтація на життєву достовірність, увага до соціального середовища, використання першоособової оповіді, близькість окремих текстів до нарису. Проте ці компоненти дедалі частіше поєднувалися з ліризацією, суб'єктивізацією викладу та інтересом до психологічного стану людини. Унаслідок цього реалістична модель оповіді поступово ускладнювалася й набувала ознак нового художнього мислення.

Особливо виразно процес модифікації простежується на жанровому рівні. Хоча основний масив доробку Марковича належить до малої прози, її внутрішня структура не є одноманітною. У письменника представлені твори, наближені до фрагментарного й

«буденного» оповідання («Два платочки»), різдвяного оповідання («На Свят-вечір»), сатиричної прози («Сюрприз», «Він присягав»), а також тексти відкритої композиційної форми («Весна», «Бразіліани»). Окрему групу утворюють нариси, спогади, образки та малюнки. У матеріалах також виділено елементи потоку свідомості в «Невдалиці» та ліро-психологічну новелу-акцію «Іван з Буджака». Значне місце у спадщині автора посідає й кримінальне оповідання.

Жанрове оновлення безпосередньо пов'язане зі зміною способів психологічного зображення. Маркович відходить від прямого пояснення душевного стану героя, надаючи більшої ваги портретній і побутовій деталі, жесту, вчинку, пейзажу. Відтак зовнішня подія нерідко стає лише імпульсом для розкриття внутрішньої драми персонажа. Посилюються настроєвість, емоційна напруга та ліричний компонент. Така організація тексту зближує його прозу з імпресіоністичною манерою, хоча зв'язок із реалістичною основою при цьому не зникає.

Важливу функцію в цій стильовій системі виконує пейзаж. Степ у Марковича не обмежується роллю місця подій: його образ здатний підсилювати емоційний тон твору, увиразнювати драматизм людського становища й набувати філософського змісту. Через співвіднесення людини з безмежним простором виникають мотиви свободи, самотності, людської вразливості перед масштабом світу. Таким чином, опис природи стає одним із засобів психологічної та смислової концентрації малої прози.

Отже, генезис жанрово-стильової модифікації прози Д. Марковича визначається взаємодією традиційного й новаторського начал. Зберігаючи соціальну конкретність та реалістичну достовірність, письменник розширює можливості малого епічного жанру через фрагментарність, відкритість композиції, психологізацію, ліризацію та настроєвість. Його творчий досвід засвідчує поступове перетворення народницько-реалістичної моделі письма на художню систему, у якій уже виразно проступають ознаки модернізації української прози.

Література

1. Гнідан О. Історія української літератури 70–90-х рр. XIX ст. : у 2 т. Київ : Логос, 1999. Т. 1. 613 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів : Академічний експрес, 1999. 277 с.
3. Маркович Д. По степах та хуторах. Оповідання. Драма. Спогади. Київ : Дніпро, 1991. 541 с.

4. Франко І. З остатніх десятиліть XIX віку. *Франко І. Зібр. творів : у 50 т.* Київ, 1984. Т. 41. С. 525.
5. Франко І. Провідні ідеї й епізоди. *Молода Україна.* 1910. Ч. 1. С. 111.

Бабійчук Т.В.
кандидат педагогічних наук,
Бердичівський педагогічний фаховий коледж

УРОКИ ПАМ'ЯТИ (ЗА РОМАНОМ «ЗАЯЧИЙ КОСТЕЛ» ВАСИЛЯ ШКЛЯРА»)

«Заячий костел» (2024) – це один з найпотужніших романів Василя Шкляра про опір українських та литовських партизанів московським загарбникам у 40-50-х роках ХХ ст. Це твір про націоналізм, вірність, жертовність і – колаборантство, зраду, пристосуванство.

Роман Василя Шкляра – це уроки пам'яти, які нарешті мусимо засвоїти, щоб зберегти українську Україну. Пам'яти болючої, трагічної і величної, пам'яти, яку совєцька влада наполегливо, цинічно, методично стирала у кількох поколінь українців, пам'яти, яку мусимо передати нащадкам, щоб були готові стати воїнами, якими були партизани УПА. Це пам'ять про повстансько-партизанський рух, підтриманий народом, про загибель патріотів і їхні невідомі могили, про репресії борців за незалежність, про совєцькі концтабори, у яких ув'язнені тримали свій хребет прямим (про що свідчить, наприклад, Норильське повстання), про зрадників, які сьогодні безпечно і щасливо почуваються в Україні і Литві, про нашу байдужість до великої справи, за яку віддавали життя наші предки, багато з яких – безвусі юнаки і нецілковані юнки…

Таку пам'ять сьогодні намагаються знищити діти, внуки і правнуки тих фізичних і моральних окупантів, які досі живуть і правлять у ненависній їм Україні.

Бажано, щоб якнайбільше українців прочитали цей актуальний сьогодні, у час дикої московської навали, новий роман нашого талановитого письменника.

Пропонуємо окремі методичні зауваги щодо організації **літературних читан**ь у школі, до яких залучаємо вчителів і працівників навчального закладу, старшокласників і їхніх батьків / друзів, знайомих. Усвідомлюємо, що підготувати такі читання важко, але практично можливо.

Починати слід із реклами (це може бути і відеолекція, і постери, і буктрейлери тощо, **Додаток 1**), далі (зокрема через соцмережі) – запрошення стати учасником (для цього слід прочитати роман), окремі питання і завдання (**Додаток 2**). Варто усім учасникам перед початком читань роздати листки зі знаковими уривками твору для коментування (**Додаток 3**).

Розпочати читання можна вікториною (5-6 питань, **Додаток 4**). Під час читань обов'язково виникає диспут, наприклад, про те, хто

насправді зрадив Йонаса. Це одне із найбільш заплутаних питань, на яке, здається, немає однозначної відповіді. Однак більшість уважних читачів все-таки називають ім'я Еґле – єдиної жінки, яку все життя любив Йонас і якій був вірним теж усе своє життя. Певно, саме через зраду коханої, яка показала кагебістам його бункер, цей чоловік жив відлюдником, не хотів зустрічатися з молоддю і розповідати про себе; певно, тому не одразу після звільнення з неволі і одружився з Еґле, яка хотіла вирятувати коханого для життя. Фізично врятувала, але морально…

Матеріалом для диспуту може стати також роздум литовського партизана (псевдо Кудірка) і заперечення Йонаса. Так, Кудірка розповідає про двох поетів, шо прибилися до жалюків, хотіли нібито чесно служити Вітчизні, але обидва, як з'ясувалося, були агенти мгб. Ці провокатори багатьох підпільників видали і вбили. Кудірка вважає, що кара їх наздожене – як не на землі, то на небі. Йонас заперечує Кудірці. «*Я був іншої думки: люди часто втішають себе сподіваннями на кару Господню, але, за моїми спостереженнями, більшість негідників живуть у Бога за пазухою. Принаймі на цьому світі. Тому очікувати, що за тебе помститься Всевишній – ознака слабкодухости. Елементарне користолюбство нахлібника*» [1, 179]. А ви підтримуєте кого?

Можна запропонувати для диспуту і питання про жертовність героїв, які боролися в час безнадії, стояли до останнього бійця, до останнього патрона – заради ідеї, вели особисту війну з тоталітарною системою. Чи потрібна така жертовність, що насправді вона дає? Допомагаємо з підказкою, яку не всі, на жаль, приймуть: «… *без опору прийде гаплик усім литовцям, отже, й тобі, і твоїй родині. Бо хто, як не ми, будитиме спрагу до волі? Хай нас мало, хай залишиться сотня чи й менше на всю Литву і ми вже не завдамо ворогові тих ударів, яких завдавали раніше, але люди знатимуть, що боротьба триває*» [1, 177].

Додаток 1. Матеріал для буктрейлерів

Кудірка: Смерть чатує на кожну людину ще в материнському лоні. Але боягуз від страху помирає тисячу разів, а сміливий – один-єдиний раз. І якщо людське життя – це мить, то яка різниця, скільки років ця мить вмістила?

Йонас: Ні, різниця все-таки є. Роки, особливо щасливі, мають значення. Інакше за що боротьба? [1, 177].

Додаток 2. Питання і завдання

1. Один із героїв (Стасіс) звертається до наратора майбутніх спогадів – 98-літнього Йонаса, литовського партизана (псевдо Лютас, тобто Лев), що пройшов через совєцькі табори: «*Писання мемуарів – це зривання іржавих замків із застиглих комірчин пам'яти*», на що співбесідник відповідає: «*А якщо цей замок висить на твоєму серці?*» [1, 62].

Між іншим, сам Василь Шкляр неодноразово говорив, що прототип головного героя (Йонас Світайніс) розповів такі речі, з якими не ділився ні з ким. Про який замок, що висів на серці в старого Йонаса, дізнається читач?

2. Чому Василь Шкляр у романі часто згадує слова з литовського гімну? Які саме?

3. Як ви розумієте назву роману Василя Шкляра – «Заячий костел»? Що про це каже литовський фольклор? Чи існує насправді заячий костел? Що про це думають Йонас і його дядько Міколас?

Додаток 3. Уривки з твору для коментування

«… *ми, дванадцятеро хлопців, вирушили в рейд до Литви, і, щоб я дійшов, одинадцятеро вступили у бій з цілою армією. Жменька простих сільських хлопців,* що *повстали проти незліченної армії, якої бояться Америка і Європа*» [1, 175].

«*Кудірка сказав, що минули ті славні часи, коли жалюки зводили великі бої з військами нквд-мгб. Щоб зберегти людей, мусили розділитися на малі одиниці й перейти в підпілля, зариваючись у землю. Так, стріляти і зараз уміють усі, але немає кому випускати газету, писати статті й такі ось листівки, як я приніс. Немає ким замінити втрати, приходять хіба що хлопці з села, яким бракує освіти. А міські інтелігенти виявилися сцикунами, пристосувалися до окупаційної влади і ждуть, поки десь щось якось звідкись само впаде до рук*» [1, 178].

«… *а хто знов заведе стару лінію про "невинну кров" – тих не переконаєш нічим, бо вони добре знають, що через них і таких, як вони, лилася та кров. Вони десятиліттями вимагають від нас каяття, тим часом як досі не покаявся за свої криваві злочини жоден гебіст, жоден стрибас, жоден запроданець, – це вони вкупі зі своїми нащадками ведуть в хорі ганьбителів тих, хто з останніх сил стояв за свободу. Це вони закликають забути минуле й думати про майбутнє, у якому вже бачать для себе найтепліші місця*» [1, 388].

Додаток 4. Матеріал для вікторини

1. Про кого: «*Найдужче мене вразило те, що навіть після звірячих катувань вона примудрилася десь ухопити грудочку литовської землі й, заховавши її на грудях, пронесла через усі тюрми та карцери й повернулася з тією землею додому*» [1, с.345] (про Приму Бучіте, псевдо Пантера).

2. Хто був учасником Норильського повстання (Йонас).

3. Яке місце в людини, на думку Йонаса, найвразливіше (п'ята).

4. Що став робити Цибуліс, відшукавши свій завалений бункер (водити туди екскурсії).

5. Слід продовжити: Бронюс Твіркунас «*тільки те й робить, що самотужки виготовляє і ставить*…» (пам'ятники партизанам).

6. Що радить Йонасу король Міндовг (рівно тримати хребет).

7. Хто кому і чому сказав: «*Боронити свій край можна і в чужій машкарі*» (Йонас батькові, коли вступив до загонів захисників Литви, а німці підпорядкували ті загони собі).

Література

1. Шкляр В. Заячий костел : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2024. 496 с.

Балла Е.Ю.
кандидат філологічних наук,
Ніредьгазький університет (Угорщина);
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

ПАМ'ЯТЬ ЯК ОБ'ЄКТ І СУБ'ЄКТ НАРАЦІЇ В РОМАНІ СЕРГІЯ СТЕПИ «ДЕРЕВО ДІРАКА»

Сергій Степа є яскравим представником нечисленної української діаспорної літератури в Угорщині. До сусідньої країни він виїхав у 1994 році й не втрачає ментального та емоційного зв'язку зі своєю малою батьківщиною, що забезпечує транснаціональну специфіку його художніх текстів. На сьогодні у творчому активі автора книги малої («Оповідання і Целми») та повістевої («Три повісті і площа», «Велосипедний оркестр») прози, романи «Дерево Дірака» та «GEN».

Творчість С. Степи ще не стала предметом системного літературознавчого аналізу, однак інтерес та оцінки науковців (О. Ігнатович, Н. Ребрик, О. Талабірчук, С. Федаки) засвідчують оригінальність та змістовність його письменницького доробку, що, безперечно, заслуговує на різноаспектне прочитання.

Аналізуючи проблемно-психологічне наповнення роману С. Степи «Дерево Дірака», С. Федака наголосив, що це «роман про пам'ять», зазначивши: «Вона у творі є якоюсь метафізичною субстанцією. Одним з її проявів є дерево Дірака (посаджене великим фізиком над Балатоном), іншим – якесь аналогічне "дерево" в душі оповідача» [4].

Досліджуючи поетику заголовка твору, О. Ігнатович спостерегла: «Назвою роману й епіграфом закладається певний діалог у тіло художнього тексту, сказати б, між тимчасовим і вічним, між божественним і рукотворним» [1, 536]. Діалогічність цього твору реалізується й через наскрізний образ пам'яті, що в уяві оповідача набуває антропоморфних рис і внутрішня комунікація з якою пронизує увесь роман. «Дерево Дірака» невипадково відкривається філософським пасажем головного героя, який розмірковує над сутністю людської пам'яті, схоплюючи її основні властивості та здатності: «*Пам'ять... підступна, брехлива, іноді хтива, іншим разом зовсім навпаки... абсолютне пуританство... пам'яті не можна вірити, з випадку вона може зробити закономірність, а із закономірності випадок, а чи геть забути і те, й інше... пам'ять лише палиця, на яку ми опираємось, ідучи по всіяній битим склом життєвій дорозі... і з цієї опори, з літами, виготовляємо таку, яка найбільше нам пасує... найменше кривдить... найкраще хвалить... вимітає погане, залишає гарне... і лестить нашому*

дорогоцінному, єдиному у світі, найцінішому, найрозумнішому, найніжнішому, най-най-най усякому позитивному – нашому дорогому „я"» [3, 5]. Цей індивідуальний вимір спогадування, що є водночас, за визначенням О. Пухонської, «важливим складником культурної пам'яті» [2, 18], формує філософську й психологічну ауру аналізованого роману. Як твердить О. Ігнатович, «постійна прив'язка до часу, у різний спосіб повторювана Оповідачем, а також образ Пам'яті, веде нас до окреслення роману як, певною мірою, хроніки життя Героя: бо ж йдеться про минуле і сучасне, а рисунок часових відрізків то лінійний, то переривчастий» [1, 536-537].

Наратив твору будується як напружений внутрішній диспут оповідача зі своєю Пам'яттю, яка не тільки нагадує йому витіснені епізоди минулого, а намагається коригувати його дії, помисли та емоції. Вона постійно присутня в тексті як alter ego героя, як його опозиційне, інше «Я», що настійливо повертає до минулого, урезонює, емоційно запалює чи навпаки врівноважує. Він не просто веде з нею розмову, а дискутує, заперечує, їхнє спілкування нагадує діалог сварливого подружжя, що регулярно з'ясовує стосунки. Саме тому в лексиконі наратора нерідко зринають лайливі слова, експресивно-забарвлені епітети, спостерігаються градаційні інтонації. Комунікація з Пам'яттю передана у вигляді вставних конструкцій чи окремих філософських роздумів, нагадує асоціативний внутрішній монолог, що трансформується у внутрішній діалог героя з персоніфікованою Пам'яттю. **Відсутність чіткого синтаксичного оформлення, уривчастість висловлювань і асоціативність відтворюють процес внутрішнього переживання минулого, що через спогади відображається фрагментарно, вибірково, асоціативно.** Тому читач разом із героєм реконструює давні події. Важливо, що пригадане не обов'язково тотожне тому, що відбулося. Виникає дистанція між фактом, спогадом про нього і фіксацією подій. Саме ця дистанція робить пам'ять літературним об'єктом, що водночас суб'єктивується у свідомості оповідача. Вона нагадує внутрішнього цензора, який намагається втримати героя в певних емоційних чи резонних рамках шляхом вербального впливу: «*Фу, почув я раптом голос своєї дорогої Пам'яті, до чого ти додумав-ся. Інколи не можу зрозуміти – ти справді дурний чи просто вже старий? Так, згодився я, глупа думка, але, по суті, логічна. Світом править не лише логіка, сказала Пам'ять, а й відчуття, почуття, просто інстинкти. Ти ж знаєш, здається, чи просто забув? Ні, не забув, заспокоїв я Пам'ять*» [3, 137-138].

У цьому полягає специфіка репрезентації минулого в романі С. Степи «Дерево Дірака», яке постає дзеркальним відображенням теперішнього буття героя. Хронотопні переміщення мають

асоціативно-ретроспективну природу: саме через пам’ять відбувається ментальне перенесення героя в колишній час і простір – студентські роки, місто Ужгород, що становить своєрідну паралель із сучасними подіями в його житті.

В уяві персонажа Пам'ять набуває чітких жіночих обрисів: «*Важко з нею розмовляти, подумав я. Жінка – жінкою. На питання відповідає питанням*» [3, 107]. Таке трактування образу, що постає своєрідним посередником між свідомим і несвідомим героя, між його минулим і внутрішнім світом, дає підстави інтерпретувати Пам’ять як варіант архетипу Аніми. А в полеміці з Пам'яттю-жінкою оповідач фактично веде внутрішній діалог зі своєю Анімою. Вона виступає суддею, провокатором чи «совістю», і в цьому протиборстві маскулінного й фемінного начал відображається драматизм внутрішнього світу героя, де чоловіче прагнення до логіки та витіснення конфліктує з жіночою стихією переживання, збереження та емоційної цілісності.

Образ Пам’яті, таким чином, має подвійну наратологічну природу. З одного боку, вона виступає об’єктом оповіді, адже про неї розповідається, аналізується її природа, оцінюється її роль у житті людини. У тексті оприявнюється сам процес пригадування подій героєм, шляхи відбору спогадів і те, що саме він пам’ятає або намагається пригадати чи забути. Через цей аналіз здійснюється самопізнання героя: він через пригадування намагається зрозуміти власне минуле й самого себе. А з іншого боку, Пам'ять постає як повноправний учасник діалогу з оповідачем, стаючи його співнаратором. Ось фрагмент, що добре ілюструє висловлені спостереження: «*Тут зупинись, командує Пам'ять. Про це не згадуй. Забудь. Припини самобичування. Ти був усім, ким був. Але ніколи не був сволотою. Сволотою? - перепитую я. Паскудне слово. Можливо, погоджується Пам’ять. Але з ким ти можеш поговорити максимально відверто, якщо не із власною Пам’яттю? Я не хочу забувати, впираюсь. Що було, те було. І те все моє. Добре, згоджується Пам’ять. Спробуй. Але ти нічого не згадаєш. Тобі це зайве. І я тобі не дозволю.) І Пам’ять не дозволила. Подумати, вона вперше пощадила мене*» [3, 85–86].

Отже, в аналізованому романі пам'ять є не лише об’єктом рефлексій наратора, а суб’єктом комунікації з ним. Розгляд твору під таким кутом зору дає поле для аналізу його наративних, психологічних та символічних аспектів.

Література

1. Ігнатович О. Роман Сергія Степи «Дерево Дірака»: поетика заголовка. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія*. 2021. Вип. 1(45). С. 535–541.

2. Пухонська О. Літературний вимір пам’яті : монографія. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
3. Степа С. Дерево Дірака : роман. Львів: ЛА «Піраміда», 2013. 188 с.
4. Федака С. Фантомний біль кохання. *Закарпаття онлайн*. URL: https://zakarpattya.net.ua/Blogs/113370-Fantomnyi-bil-kokhannia- (15.09.2026).

Бикова Т.В.
доктор філологічних наук, професор,
Національна академія Служби безпеки України

«ЩОДЕННИК» ВОЛОДИМИРА ВАКУЛЕНКА ЯК ТЕКСТ ТРАНСЛЯЦІЇ ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ДОСВІДУ

До повномасштабного вторгнення Росії 24 лютого 2022 року ім'я Володимира Вакуленка було добре відоме в українському літературному середовищі. Він здобув репутацію талановитого поета, активного громадського діяча та волонтера. Його творчість вирізнялася особливою увагою до дітей, зокрема тих, які мали особливі потреби. Саме для них він писав більшість своїх творів після 2019 року, намагаючись через літературу подарувати підтримку й відчуття радості. Проте війна перекреслила його плани й змінила долю назавжди. Коли на початку березня 2022 року російські війська окупували його рідне село Капітолівку під Ізюмом, В. Вакуленко усвідомлював, що не зможе пристосуватися до нового режиму. Його проукраїнська позиція була надто очевидною, щоб залишитися непоміченим. 24 березня окупанти забрали його з дому, і лише після деокупації у травні його тіло було знайдено серед масових поховань у лісі під Ізюмом. Його життєва історія стала символом незламності й відданості Україні. Але ще більш вагомим свідченням залишився «Щоденник окупації», рукопис, який він писав від руки у звичайному зошиті, коли ноутбук перестав працювати через відсутність електроенергії. Цей щоденник охоплює приблизно місяць: від кінця лютого до 22–23 березня 2022 року. Він і є тим унікальним документом, що поєднує особисті переживання з літературною формою. Насамперед він транслює екстремальний досвід через художні образи, метафори та символи, які роблять приватне сприйняття універсальним. У цьому щоденнику поєднується документальна точність із поетичною образністю, що дозволяє розглядати його як текст, який одночасно виконує функцію свідчення і художнього осмислення війни.

Опис Ізюма у щоденнику сприймається не лише як документальна фіксація: «В центрі міста відкрилися вже нові «краєвиди» нічних бомбардувань. Різними математичними фігурами ледь не перегнулося навпіл броньоване скло банку… Ялини в центральному парку ніби по голці хтось пообскубував, деякі дерева від вибухів до половини зрізало. Школа 140-річної давності стояла запустіла, обідрана…» [2, 42–43]. Це метафоричне осмислення руйнування, де «математичні фігури» постають семіотичним знаком

хаосу, «пообскубані ялини» є маркером травмованої природи, а «запустіла школа» є символом руйнування культурної пам'яті. В. Вакуленко створює такі образи війни, які перетворюють місто на живий організм, зранений і спотворений. Таким чином, автор транслює досвід руйнування як цивілізаційну катастрофу, що виходить за межі локального й набуває універсального значення. Це приклад того, як індивідуальне сприйняття стає частиною колективної пам'яті, а локальна трагедія є символом глобальної руйнації.

Не менш показовим є усвідомлення небезпеки, яке автор фіксує у щоденнику: «Людина, яка робить лише потрібну справу і не має жодної інформації, в першу чергу захищає тих, хто виконує небезпечну місію. В разі полону я не знаю нічого, телефон вичищено, в соцмережах на такі теми ні з ким не спілкуюся» [2, 47]. Екстремальний досвід транслюється через етику виживання: мовчання стає формою захисту, а відсутність інформації є гарантією безпеки інших. Це приклад «етики відповідальності» у воєнному дискурсі, коли індивідуальна поведінка визначає долю колективу. В. Вакуленко демонструє, що навіть у найскладніших умовах людина здатна мислити не лише про себе, а й про інших, і саме ця відповідальність стає основою морального вибору.

Особливо виразно екстремальний досвід передається через тілесність у розділі «Хлібчик із мого гетто»: «Згодом роздавали хліб, узяв декілька хлібин. Це був останній хліб, який постачався на село, а останню хлібину я ділив на 5 частин, при тому лише для дитини. За два тижні окупації вже і забув смак хліба, а крихти, залишені малим на столі, висипав у пригоршню і з жадібністю їв їх, щоб хоч трохи відчути смак хлібчика» [2, 67]. Забутий смак хліба стає маркером дегуманізації, коли базові потреби стають недосяжними. Це стає трансляцією тілесного досвіду, який є символом виживання. Паралель із гетто часів Другої світової війни підкреслює повторюваність історії та універсальність досвіду голоду як екстремального стану. Тут ми бачимо, як індивідуальний досвід автора вписується у ширший історичний контекст, стаючи частиною колективної пам'яті про геноцид і окупацію.

Віра у перемогу постає як психологічний ресурс виживання: «Все ж я вірую в ЗСУ… Отак, як у Бога, нехай не гнівиться на мене Він» [2, 52]. Армія сакралізується, набуваючи ознак божественної сили, що замінює традиційний релігійний образ. Це приклад «сакралізації армії» у воєнному дискурсі, коли колективна сила стає духовною опорою для індивіда. Віра у ЗСУ виконує функцію психологічного захисту, дозволяючи авторові витримати екстремальні умови. Вона

стає частиною колективного наративу, який формує національну ідентичність у часи війни. Нарешті, історичні паралелі, які проводить автор, поглиблюють універсальність його досвіду: «Мене ніколи не приваблював нацизм, але з моїх знань історії нацизму вони прийшли на чужу землю будувати російське гетто, та чи питали вони в нас, чи ми хочемо їхнього гетто; хто вони такі, щоб вирішувати за нас?» [2, 69]. Тут екстремальний досвід осмислюється через історичну пам'ять, а сучасна окупація вписується у глобальний контекст злочинів проти людяності. Це приклад «інтертекстуальної пам'яті», коли приватне переживання стає частиною колективного історичного наративу. Письменник показує, що сучасна війна не є ізольованим явищем, а продовжує історію тоталітарних практик, які повторюються у різних формах.

Окремий пласт «Щоденника окупації» В. Вакуленка становить символіка, яка транслює екстремальний досвід не лише через факти чи метафори руйнування, а й через знаки віри, надії та культурної ідентичності. Символи у щоденнику виконують функцію своєрідних «якорів пам'яті», що утримують автора у світі українських смислів навіть тоді, коли навколо панує хаос. Найбільш промовистим є образ жовто-блакитної стрічки, яку він носив на зап'ясті навіть у часи окупації: «Таємно на зап'ясті його руки залишається жовто-блакитна стрічка і він розуміє, що навіть прихована, вона становить велику небезпеку. Водночас він її продовжує носити і не знімає» [2, 59]. Цей знак, що є символом його віри в Україну, зв'язку з нормальним життям, яке окупанти намагалися зруйнувати. У науковому дискурсі це можна визначити як «символічну ідентифікацію», коли навіть дрібний предмет стає знаком культурної приналежності й політичного спротиву. Стрічка функціонує як маркер незламності: вона прихована, але існує, так само як і внутрішня свобода, яку неможливо знищити.

Не менш важливим є образ весни, яка у щоденнику постає як метафора відродження. Попри голод, страх і постійні загрози, автор пише про природу, яка продовжує свій цикл, і саме це дає йому сили. Весна символізує життя, що триває попри війну, і стає знаком надії на майбутнє. У цьому контексті символіка весни виконує функцію «природного контрапункту» до руйнування: вона нагадує, що навіть у найтемніші часи існує перспектива відновлення.

Особливе місце займає образ журавлів, які В. Вакуленко бачить у небі й асоціює з Україною: «Весна його надихає і наповнює життя сенсом. Він бачить журавлів в небі, які викликають у нього асоціацію з Україною, з тим, що Україна відродиться, буде процвітати» [2, 67]. Журавлі тут не лише птахи, а символ національного відродження,

знак того, що Україна знову стане вільною. У культурологічному вимірі журавель – це традиційний образ української поезії та фольклору, який у щоденнику набуває нової семантики: він стає символом перемоги над смертю, повернення до життя, відновлення державності.

«Щоденник окупації» Володимира Вакуленка є текстом, що транслює екстремальний досвід у багатовимірному вимірі: через метафоричні образи руйнування, етику виживання, тілесність голоду, сакралізацію віри та історичні паралелі. Він демонструє механізми перетворення приватного досвіду на колективну пам'ять, де кожна цитата функціонує як семіотичний маркер катастрофи.

Література

1. Вакуленко В. Я перетворююсь… Щоденник окупації. Вибрані вірші. Передм. В. Амеліної. Харків: Віват, 2023. 192 с.

Біла А.О.
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
соціально-гуманітарного факультету
Бердянський державний педагогічний університет

АЛЕГОРИЧНИЙ ВИМІР ПОВІСТІ-ПРИТЧІ РІЧАРДА БАХА «ЧАЙКА ДЖОНАТАН ЛІВІНГСТОН»

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення алегоричного виміру повісті-притчі Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон». В умовах інформаційного суспільства здатність особистості до аналізу, декодування прихованих смислів та глибинного підтексту художнього твору стає важливим чинником інтелектуального та духовного зростання. Повість-притча Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон» належить до творів, художній зміст яких розкривається передусім через багаторівневу систему алегоричних образів. Алегорична система твору визначає його філософську глибину й забезпечує можливість різних інтерпретацій, у яких порушуються проблеми свободи, самопізнання, духовного вдосконалення та взаємин особистості із суспільством. Повість-притча залишається актуальним об'єктом літературознавчих досліджень, а аналіз її алегоричної системи дає змогу глибше розкрити авторську концепцію людини та світу. Окремі аспекти повісті-притчі Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон» досліджували О. Прийдун, М. Ісмайлоска, Й. Іловський та інші. У своїх працях вони зосереджують увагу на жанровій специфіці твору, його символіці, наративній структурі, філософській проблематиці та психологічних аспектах інтерпретації. Водночас алегоричний вимір повісті-притчі як цілісна система взаємопов'язаних образів потребує подальшого літературознавчого осмислення.

Провідним алегоричним образом твору є образ Джонатана Лівінгстона. Образ чайки набуває узагальненого символічного значення, уособлюючи людину, яка прагне вийти за межі буденного існування та пізнати власні можливості. О. Прийдун наголошує, що символіка повісті-притчі формує багаторівневу систему смислів, яка забезпечує її відкритість до різних інтерпретацій [2, 63].

Алегоричний образ Джонатана є багатошаровим і допускає різні інтерпретації. Він постає як бунтівник, що відмовляється підкорятися усталеним нормам; як шукач істини, який прагне пізнати межі власних можливостей; як духовна особистість, що досягає внутрішньої свободи; і як наставник, який повертається до Зграї, щоб передати свій

досвід іншим. Багатозначність цього образу визначає філософську глибину твору та його універсальний характер.

Передусім Джонатан постає архетипом бунтівника та нонконформіста, який свідомо відмовляється жити за законами Зграї. На відміну від інших чайок, для яких політ є лише засобом здобуття їжі, він прагне осягнути його справжню сутність, перетворюючи політ на шлях самопізнання й духовного вдосконалення. Бунт проти усталених норм стає першим етапом його внутрішньої трансформації. Відмовляючись миритися з усталеними нормами Зграї, Джонатан обирає шлях свободи, навіть якщо цей вибір призводить до самотності та вигнання [1, 9].

Особливого значення образ Джонатана набуває у філософському вимірі. Як зазначають дослідники, прагнення героя до пізнання перегукується з кантіанською традицією, у центрі якої перебуває питання про межі людського знання. Однак пошук Джонатана не обмежується лише прагненням до досконалого польоту. Поступово він виходить за межі інтелектуального пізнання й набуває екзистенційного змісту, перетворюючись на пошук сенсу власного існування. У цьому контексті герой уособлює людину, яка прагне не лише розширити власні можливості, а й пізнати власну духовну природу [1, 11].

Ще один аспект алегоричного прочитання образу Джонатана представлено в дослідженні М. Ісмайлоски та Й. Іловського, які інтерпретують повість-притчу крізь призму принципів гештальт-терапії [3, 163]. На думку дослідників, духовна трансформація героя розпочинається з прийняття власної індивідуальності. Вигнання зі Зграї стає не поразкою, а закономірним етапом особистісного розвитку, адже саме прийняття себе відкриває шлях до внутрішньої свободи. У такій інтерпретації Джонатан постає алегорією особистості, яка досягає гармонії через усвідомлення своєї унікальності.

Важливими складниками алегоричної системи твору є також образи Зграї, моря та неба. Зграя символізує суспільство, яке підпорядковується усталеним правилам і не сприймає тих, хто виходить за межі звичного способу мислення. Натомість небо уособлює простір духовної свободи, безмежного пізнання та самореалізації, тоді як море постає символом повсякденного існування, обмеженого матеріальними потребами. Взаємодія цих образів формує цілісну алегоричну модель духовного сходження особистості.

Отже, алегоричний вимір повісті-притчі Річарда Баха реалізується через багаторівневу систему взаємопов'язаних образів,

центральне місце в якій посідає Джонатан Лівінгстон. Залежно від інтерпретаційного підходу образ Джонатана Лівінгстона постає як архетип бунтівника, уособлення прагнення до пізнання, приклад особистісної трансформації або символ духовного вдосконалення.

Література

1. Черевченко В. В. Постмодерністські риси повісті-притчі Річарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон». *Наукові записки Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.* Вип. 1. 2020. С. 1–18.
2. Прийдун О. О. Наративна структура і символіка повісті-притчі Річарда Баха «Jonathan Livingston Seagull» («Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон») в українськомовних перекладах : кваліфікаційна робота магістра. Київ : КНЛУ, 2021. 97 с.
3. Ismajloska M., Ilovski J. Galebotot Džonatan Livingston od Ričard Bah, sredba meǵu književnosta i principite na Geštalt-terapijata (Jonathan Livingston Seagull by Richard Bach: A Meeting Between Literature and the Principles of Gestalt Therapy). Spektar. 2025. Br. 85. S. 61–171.

Бітківська Г.В.
доктор філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ГЕОПОЕТИКА ПАМ'ЯТІ В ІЛЮСТРОВАНОМУ РЕПОРТАЖІ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕПАЖА «ОДНА ВЕСНА В ЧОРНОБИЛІ»

Аварія на Чорнобильській АЕС 26 квітня 1986 року відома, за визнанням ООН, як найбільша ядерна катастрофа в житті людства. Її причини, ліквідація та наслідки, вплив на людей і довкілля неодноразово були предметом зображення й осмислення в художній літературі і наукових працях [4, 82-83]. Тема Чорнобиля звучить у творах різних жанрів, зокрема й тих, сприйняття яких забезпечується візуальним кодом чи поєднанням малюнка і слова [1, 287]. Саме до таких належить ілюстрований репортаж Емманюеля Лепажа «Одна весна в Чорнобилі» (*Un printemps à Tchernobyl*, 2012). Його текст компонується з ескізів, ілюстрацій та аркушів коміксу, який сучасні дослідники розглядають як гібридну форму мистецтва, особливо придатну до репрезентації сучасної культури [2, 47]. Вважається, що трагічні світові події, представлені графічними наративами, осмислюються і сприймаються сучасною аудиторією у складному синтезі співпереживання та співучасті, з новими формами відтворення суб'єктивного досвіду [2, 37-38]. Мета цієї розвідки – дослідити художні особливості геопоетики пам'яті в ілюстрованому репортажі Емманюеля Лепажа «Одна весна в Чорнобилі». Методологію дослідження формують студії з дослідження пам'яті і екокритики.

У цьому творі Емманюель Лепаж репрезентує інтермедіальну розповідь про своє перебування в Чорнобильській зоні з 29 квітня по 15 травня 2008 р. за допомогою малюнків і коротких вербальних реплік. Сюжетна лінія розпочинається прибуттям художника до Києва поїздом-експресом Варшава – Київ, наратив ускладнюється інтертекстуальними та ретроспективними вставками, що створюють багатошаровий текст, у якому можна виокремити кілька взаємопов'язаних площин: художньо-естетичну, інформаційно-документальну і емпіричну.

Художньо-естетичні виміри твору формуються через цитати з «Дуїнянських елегій» Р. М. Рільке, з «Чорнобильської молитви» С. Алексієвич, псалма «De profundis clamavi ad te, Domine», пісень Анн Сільвестр, алюзій на повість Дж. Конрада «Серце пітьми», п'єсу Паскаля Рюеффа «Смерть з нічого», комікс Ерже (Жоржа Ремі) «Пригоди Тентена», казку Дж.М. Баррі «Пітер Пен» тощо. Лепаж використовує поетичні рядки з «Дуїнянських елегій» як епіграф до свого репортажу: «*Адже ж красота – не що інше, / як початок Жахливого. Ми іще терпим його / і*

дивуємось дуже, чому красота не воліє / знищити нас. Кожен-бо ангел – жахливий» [4, 2]. Епіграф виражає інтенції Лепажа перед поїздкою в Чорнобиль – він готується побачити і відтворити в малюнках катастрофу, тому спочатку в його уяві генеруються похмурі картини: «*Я відкрию заборонені землі, де блукає смерть*» [4, 23]; «*Знекровлена земля, яку я збирався відкрити, вселяла священний страх. Я пригадав рядок із молитви: "De profundis clamavi ad te, Domine"*» [4, 49]. Проте реальність виявилася зовсім іншою: весняна природа вражає художника соковитою зеленню, буянням квітів, яскравими фарбами. Спочатку він у своєму сприйнятті довкілля керується раніше виробленою позицією: «*…навколо мене не ласкавий і квітучий ліс, а технологічна катастрофа*» [4, 110]; пізніше фіксує контраст між цією рамкою і тим, що бачить: «*…навколо все дихало спокоєм, закликало до розслаблення… але ж тут Чорнобиль*» [4, 111]. Відчуття художника можна позначити терміном Д. Фаррієра «токсична пастораль» [5]. Лепаж зображає світ природи, що змінився під впливом людини: за ілюзією зовнішньої краси ховається небезпека радіаційного забруднення. Згодом його сприйняття Чорнобиля і ширшого простору Зони кардинально змінюється. Лепаж побачив Красу в жахливому і хоче відобразити це у своїх малюнках.

Саме Краса, а не техногенна катастрофа стає для нього реальністю. Художник детально зображає пошук художньої форми для цієї ідеї. На його думку, Прип'ять у сірих кольорах відповідає образу катастрофи, і це не суперечить образу нещастя, але зелений ліс – ні. Він шукає спосіб показати, що «*атомний вибух пожирає дерева*», пробує створити «*дзеркальний малюнок*», на якому сині стовбури дерев відбиваються на звороті сторінки, зрештою поєднує образи дерев з показниками дозиметра, конструюючи інтермедіальне повідомлення для контроверсійного змісту.

Інформаційно-документальна площина тексту представлена візуальним перекодуванням офіційної рецепції аварії на ЧАЕС через медії Франції, Америки, Радянського Союзу. Художник показує, що незважаючи на те, що висвітлення аварії виконують інформаційні агентства різних країн, вони заангажовано транслюють інформацію, залежно від державних чи економічних інтересів. Водночас Лепаж у своєму наративі неодноразово згадує французьке селище Плоґофф, назва якого в Бретані стала знаковою, бо увійшла в історію екологічного і протиядерного руху як символ того, що громада може відстояти свої локальні інтереси усупереч державній стратегії розвитку всієї країни. Протести в Плоґоффі проти будівництва АЕС тривали кілька років, а в 1980-му перетворилися на справжні вуличні бої, що призвело до відмови від проєкту навесні 1981 р. – за п'ять років до чорнобильської аварії. Художники, які брали участь в протестних акціях, згадують цей досвід,

перебуваючи в Зоні. Плоґофф став символом ідентичності бретонців, які відстояли свій «*крихітний шматок гранітного суходолу, овіяний вітрами*».

Емпіричну площину тексту репортажу становлять особисті контакти персонажів з травмованим простором. Наприклад, художник-ілюстратор Жільдас також був учасником протестів у Плоґофф; для Лепажа саме ця участь найкраще демонструє життєві принципи його товариша. Під впливом простору Зони відбувається трансформація художнього стилю Лепажа і його одужання від хвороби, що заважала йому малювати, – і це один із найяскравіших геопоетичних прийомів ілюстрованого репортажу. Спочатку художник створює малюнки в чорно-білій гамі, яка відображає стереотипну, медійну пам'ять про аварію. Окрім того, малюнки не вдаються через спазми його руки. Однак спілкування з мешканцями Зони, усвідомлення того, що поліщуки здатні всередині відчуженої території створити домашній простір і бути щасливими, викликає в Лепажа внутрішній конфлікт: чи може краса бути смертоносною і як її малювати? Наприкінці свого репортажу він обирає для фіксації життя яскраві кольори – зелений, жовтий, синій, – і це парадокс: простір пам'яті про радіацію, що сіє смерть, виявляється живим.

Отже, ілюстрований репортаж Еманюеля Лепажа «Одна весна в Чорнобилі» має виразну екокритичну візію, у якій концепту геопоетики пам'яті належить ключова роль. Автор відтворює реальні і художні просторові образи з травматичним досвідом. У групі реальних травмованих місць автор зображає як всесвітньовідомі Чорнобиль, Прип'ять, Плоґофф, так і такі маловідомі поліські села, як Володарка, Красятичі, Мартиновичі, Бобер. Мальовані образи цих місць фіксують їхнє існування попри часове віддалення від травми та фізичне руйнування, і стають їхнім просторовим позачасовим архівом. З-поміж художніх образів важливе значення має образ нори, з якої лунає плач дитини (в оригіналі – криниці) з пісні Анн Сільвестр **«L'enfant qui pleure au fond du puits»**, що символізує вразливість існування людини на Землі. У такий спосіб простір у репортажі не тільки виконує функцію тла драматичних подій, а й набуває значення суб'єкта оповіді, архіву пам'яті і символу перестороги.

Література

1. Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.
2. Вишницька Ю., Журба А. Міфологічний сценарій ініціації у коміксі «Персеполіс» Маржан Сатрапі. *Південний архів (філологічні науки)*. Вип. 101, С. 37-48. https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2025-101-4

3. Лепаж Е. Одна весна в Чорнобилі / перекл. з франц. О. Макарової. Київ: Видавництво, 2020. 168 с.
4. Bitkivska H., Anisimova L. Ecocritical Comprehension of the Chornobyl Accident in Non-Fiction Works by Y. Shcherbak and R.P. Gale. *Forum for World Literature Studies*. 2022. Vol. 14. No. 1 (March). P. 80–96. URL: https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57652919900.
5. Farrier D. Toxic Pastoral: Comic Failure and Ironic Nostalgia in Contemporary British Environmental Theatre. *Journal of Ecocriticism*. 2014. №6(2). P. 1–15. URL: https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/ 559.

Бойко Ю.С.
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ЛІТЕРАТУРА ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ: ПРОЄКТНІ МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Вивчення української прози у вищій школі передбачає осмислення взаємодії художнього тексту, історичного досвіду та культурної пам'яті. Особливої актуальності набуває аналіз творів, які повертають до суспільного обговорення замовчувані події та постаті. Роман Василя Шкляра «Залишенець. Чорний Ворон», присвячений повстанській боротьбі проти більшовицької влади, дає змогу поєднати дослідження поетики історичної прози з розвитком інтерпретаційної, джерелознавчої та методичної компетентностей студентів. Продуктивним способом такої роботи є проєктне навчання, що організовує читання навколо проблемного питання та передбачає створення аргументованого дослідницького результату.

Мета розвідки – обґрунтувати можливості проєктного вивчення роману В. Шкляра як художнього простору відновлення, збереження й передавання пам'яті. Запропонована модель призначена для студентів-філологів і може реалізовуватися в курсах «Історія української літератури» та «Новітня українська література», «Методика викладання української літератури», під час вивчення дисциплін вільного вибору. Її розробка спирається на аналіз художнього тексту, зіставлення оповідних перспектив і педагогічне моделювання. Очікувані результати мають характер методичної гіпотези та потребують перевірки під час апробації.

Теоретичним підґрунтям є концепція культурної пам'яті Аляйди Ассман, представлена у праці «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» [1]. У навчальній інтерпретації роману увагу доцільно зосередити на тому, як минуле зберігається в оповідях, речах, місцях і символах та як змінюється його значення для наступних поколінь. Важливо розрізняти історичну подію, її документальну фіксацію і художню репрезентацію. Літературний твір формує образ минулого через композицію, добір деталей, перспективу оповіді й емоційне залучення читача.

Методичним орієнтиром слугує дослідження В. Шовкового про формування компетентності майбутніх учителів української літератури методом проєктів [3]. Професійну підготовку студентів у цьому контексті доцільно пов'язувати зі здатністю самостійно

планувати дослідження, обирати навчальні процедури й оцінювати їхню результативність. Праця О. Кучерук, Б. Сергієнка та Н. Шурхно [2] дає можливість осмислити проєктну діяльність у підготовці філолога, адаптуючи її лінгвометодичні положення до аналізу прози. Центральним критерієм проєкту стає доказовість відповіді на дослідницьке питання.

Роман В. Шкляра пропонує кілька взаємопов'язаних напрямів такого дослідження: протистояння офіційних і повстанських версій минулого, символізацію простору Холодного Яру, художнє моделювання свідчення, перехід історії в легенду. Показовим є розділ «Від автора», де повідомлення про відсутність достовірних відомостей щодо подальшої долі отамана сусідить із переказом про його можливе повернення [4, с. 379–380]. Це дає підстави поставити наскрізне навчальне питання: як роман повертає людину до культурної пам'яті, зберігаючи невизначеність окремих обставин її життя?

Перший проєкт – «Документ, припущення, легенда» – спрямований на розвиток критичного читання. Студенти аналізують розділ «Від автора» й укладають коментовану таблицю, розмежовуючи наведене повідомлення документа, авторський висновок та усний переказ. Зокрема, зіставляють згадку про ліквідацію повстанського загону з припущенням щодо виживання його ватажка. Методично важливо показати: відсутність свідчення про загибель не є доказом порятунку. Результатом стає аналітичний коментар про межі знання, у якому документальні відомості, цитовані романом, не ототожнюються з незалежно перевіреними історичними фактами.

Другий проєкт – «Холодний Яр як простір пам'яті» – передбачає створення літературної карти. Студенти добирають епізоди, пов'язані з лісом, Мотронинським монастирем, селами, сховками та місцями поховання. Кожну позначку супроводжують посиланням на сторінку й поясненням художньої функції локусу. Наприклад, монастирський простір у фінальних епізодах поєднує значення прихистку, небезпеки та можливого порятунку. Карта має демонструвати, як географічне місце перетворюється на носія історичного смислу. Приблизні або не встановлені за текстом координати необхідно позначати окремо.

Третій проєкт – «Хто розповідає про минуле?» – зосереджується на оповідній організації роману. Уже початок твору дає матеріал для зіставлення третьоособової розповіді, першоособового викладу та фантастично розширеної перспективи старого ворона [4, с. 7–10]. Студенти створюють схему оповідних позицій і пояснюють, як кожна з них визначає доступ читача до подій. Образ птаха можна інтерпретувати як символічного свідка, чия тривалість життя

перевищує межі людського досвіду. Водночас потрібно розрізняти художню умовність і достовірність свідчення. Проєкт розвиває здатність аналізувати форму оповіді як чинник конструювання пам'яті.

Четвертий проєкт – «Прихована могила і право на пам'ять» – ґрунтується на аналізі початкового епізоду нічного поховання Веремія та його подальшого переосмислення. Студенти простежують, як таємниця, маскування слідів і обмеження кола посвячених організовують інтригу. На підставі першої сцени не слід робити остаточних висновків: потрібне зіставлення з подальшим розгортанням сюжету. Дослідницьке питання стосується суперечності між необхідністю приховати людину від переслідування та потребою зберегти відомості про неї. Результатом може бути коментований добір епізодів, який демонструє зміну читацького розуміння.

П'ятий проєкт – «Від особистої речі до родинного архіву» – пов'язаний із завершальною згадкою про Досину скриню. У розділі «Від автора» розповідається, як вона відкриває її перед онукою Лідою, яка бачить старі фотографії, зокрема зображення молодої бабусі-козачки [4, с. 380]. Студенти досліджують співвідношення речі, зображення та розповіді: що фотографія засвідчує, а що залишається поза її межами? Навчальним продуктом стає макет виставки з аналітичними підписами. Якщо оригінальних зображень немає, використовують текстові описи, чітко маркуючи будь-яку візуальну реконструкцію.

Реалізацію проєктів доцільно організувати впродовж чотирьох тижнів. Перший етап охоплює постановку проблеми, узгодження термінів та індивідуальних завдань; другий – читання й накопичення текстових доказів; третій – створення продукту та взаємне рецензування; четвертий – захист і рефлексію. У групах із трьох-чотирьох учасників розподіляються аналітичні завдання, але кожен студент повинен пояснити загальний висновок. Для майбутніх учителів підсумковим завданням стає розроблення фрагмента заняття з визначеними результатами навчання та способом перевірки їх досягнення.

Робота з романом потребує уваги до оцінної лексики, образів насильства та способів зображення супротивника. Студентам варто пропонувати визначати, кому належить висловлювання, якою ситуацією воно зумовлене і як впливає на читацьке сприйняття. Історико-культурний контекст допомагає пояснити конфлікт, водночас художнє зображення певної групи не слід автоматично переносити на всіх її представників. Особисті історії війни й утрат

можуть залучатися лише добровільно; розкриття такого досвіду не є умовою виконання навчального завдання.

Оцінювання має враховувати текстову аргументацію – 30 %, коректність понять і розмежування типів джерел – 25 %, самостійність інтерпретації – 20 %, зрозумілість продукту – 10 %, індивідуальний внесок і рефлексію – 15 %. Цифрове оформлення підпорядковується дослідницькій меті. Ознакою навчального поступу є здатність студента переглянути початкове судження під впливом нових текстових доказів. Перевірити її можна через зіставлення вступного та підсумкового аналітичних коментарів.

Отже, проєктне вивчення роману Василя Шкляра «Залишенець. Чорний Ворон» дає змогу поєднати аналіз поетики історичного роману з осмисленням культурної пам’яті. Його методична цінність полягає у формуванні здатності розрізняти документ, інтерпретацію та легенду, досліджувати художні механізми передавання минулого й аргументовано представляти результати читання. Така робота готує майбутнього філолога до відповідального викладання літератури, у якому історична чутливість поєднується з критичністю та увагою до тексту.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Кучерук О. А., Сергієнко Б. Б., Шурхно Н. Ф. Проєктна діяльність як компонент лінгвометодичної підготовки майбутніх учителів української мови та літератури. *Електронний збірник наукових праць ЗОІППО*. 2021. № 4. С. 1–8.
3. Шовковий В. Формування у майбутніх учителів української літератури старшої школи методичної компетентності методом проектів. *Ars Linguodidacticae*. 2019. № 3. С. 4–13.
4. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 440 с.

Бурка А. М.
здобувачка другого (магістрського) рівня освіти,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ГЕОПОЕТИЧНІ КОДИ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО БУДЖАЦЬКОГО ТЕКСТУ

Сучасні глобалізаційні процеси, характерні для багатьох сфер життєдіяльності окремої людини, народу та світової спільноти назагал, призвели до формування нового культурного поля. В цих суспільно-історичних умовах закономірно актуалізується проблема збереження автентичності регіональних культур у їх багатстві та розмаїтті. Особливим чином сказане стосується поліетнічних регіонів, культура яких постає різногранним і багаторівневим утворенням, сформованим під впливом специфічних регіонотворчих чинників. Ця тенденція рельєфно прочитується і в художніх текстах, значною мірою структурованих загальнонаціональними й водночас етнічними джерелами: історико-географічними, етнографічними, етнокультурними, фольклорно-міфологічними, мовними, літературними, релігійними тощо. Всебічне й багатоаспектне вивчення подібних текстів вимагає специфічного методологічного інструментарію аналізу. Таким ресурсами володіє геопоетика – міждисциплінарний напрям гуманітаристики, що виник на стику географії, історії, культурології, краєзнавства, антропології, психології, а в літературознавчому плані передбачає не тільки дослідження «просторових локацій, географічних образів у художньому творі та пов'язаних із ними міфів» [5, 114]. Геопоетична методологія уможливлює виявлення особливостей естетичного освоєння історико-географічного простору, оскільки у процесі творчої інтерпретації в кожному конкретному випадку він набуває суб'єктивного, культурно-мистецького, символічного, аксіологічного змісту.

Означений підхід ефективний при вивченні літератури полікультурних регіонів, оскільки він дозволяє розглядати географічні координати й історичні долі етнічних груп краю як суттєвий структурно-смисловий компонент мультикультурного тексту. Одним із таких регіонів України є Південна Бессарабія: «*Поміж Дунаєм і Дністром, / До моря горнеться степами / Земля, прозвана Буджаком / Турецькомовними вустами*» [4, 9]. Цей регіон вирізняється складною історією, етнічною та мовною різноманітністю, інтенсивною культурною взаємодією його мешканців: українців, болгар, молдован, румунів, гагаузів, албанців та ін. Такі особливості Буджака

безпосередньо вплинули на характер його художньої репрезентації. Відтак у літературі цей простір постає не стільки як географічна територія, скільки як специфічний геокультурний феномен, в якому перетинаються різноманітні етнічні, мовні та ментальні традиції. Подібний синтез сформував самобутній буджацький текст, репрезентований творчістю носіїв багатьох етнічних культур. Українськомовна поезія представлена творчістю М. Василюка, В. Виходцева, Т. Кібкало, М. Копаной, В. Реви, В. Сімейка. Літературна карта регіону позначена іменами болгарськомовних поетів: Г. Барбарова, П. Бурлака-Волканова, Д. Пейчева, Т. Стоянової, Т. Танасової-Тодорової, А. Терзівець, М. Чепразової. Регіональна румуномовна література пов'язана з творчістю В. Бачинського, І. Бику, В. Капсамуна, Є. Кожокару, А. Маноле.

Однією з ключових рис геопоетичного підходу до оцінки й трактування буджацького тексту є розрізнення реального географічного простору та його художніх моделей. Найфункціональнішим тут виступає регіональний топос, що формує локальний художній простір поетичного дискурсу й відіграє сутнісну естетизуючу роль у цілісній концепції картини світу кожного з авторів. «Попри виразні індивідуальні ознаки їх мистецького втілення, типологічно спільною домінантою тут виступають образні знаки-коди малої батьківщини, які формують художній дискурс регіонального простору, експлікований образами територіального локусу (Буджак, Придунав'я, Бессарабія), назвами водного середовища (ріка Дунай, озеро Ялпуг), міста/села (Ізмаїл, Кілія, Болград, Татарбунари, Ларжанка, Саф'яни й ін.)» [1, 89]. Його маркером є широке використання у назвах та в мікросюжетах віршів топоніма *Буджак* поетами різних етнічних спільнот, котрі мешкають на його території: «Буджак» В. Виходцева, «Відлуння Буджака» І. Бику, «Буджак» Г. Барбарова та ін. Нерідко поети органічно поєднують регіональні топоніми з характерними для краю ландшафтами в образних структурах, із-посеред яких найчастотнішими є «буджацький *степ*» (В. Виходцев, Т. Кібкало) і «південна *рівнина*» ((П. Бурлак-Волканов, Т. Танасова-Тодорова). Не менш значущим і вельми частотним геопоетичним маркером Буджака є гідронім *Дунай*: «Дунаю» М. Копаной, «Весна на Дунаї» Т. Кібкало, «Дунаю» Є. Кожокару. У буджацькому тексті цей геопоетичний образ виконує роль просторової та культурної осі регіону, оприявнює реальну природну межу, шлях, рух, пам'ять, зв'язок між різними культурами. Водночас це один із центральних символів малої батьківщини, асоційований із колоритними краєвидами. Конкретні ландшафтні об'єкти Буджака – річки, озера, степи, міста, села, лимани тощо –

набувають додаткових смислових навантажень. Кожен із поетів, створюючи індивідуальну художню модель Буджака, засвідчує особисту причетність до цього краю: «*Ой, Дунаю, мій Дунаю…*» (В. Сімейко); «*О, буджацькі простори мої…*» (Н. Стоянов); «*Бессарабія, ти край моїх жадань…*» (В. Бачинський) і под.

Цікавим аспектом геопоетичного дискурсу в буджацькому тексті є регіональні сюжети й образи, що акумулюють і транслюють історичну й культурну пам'ять місцевих етносів. М. Копаной у вірші «Буджак» із цього приводу констатує: «*Всі в мирі й злагоді живуть. / І поважають, і цінують / Не золото і не маєтки, /А спадщину і пам'ять предків...*» [3, 11]. Інтерпретуючи минуле, поети художньо осмислюють важливі для історичного процесу події та локації, оприявнюючи нерідко витіснені об'єктивними чи суб'єктивними чинниками спогади про них. Так, у творчості В. Виходцева постають події доби Задунайської Січі, «*що аж сягають Сулини*» [4, 39]. Символічне значення в румуномовній поетичній традиції Буджака має образ Троянового валу, що є частиною регіонального пейзажу й давньою археологічною фортифікацією. В літературно-міфологічному контексті цей образ є місткою метафорою, що сфокусувала історичну пам'ять, зв'язок поколінь, проблеми захисту від ворога. А. Маноле у вірші «Легенда нації» нагадує про те, що «*жив в краю цім Децебал. / Там ще далі є лиман, / Де стоїть Трояна вал*» [1, 64]. Болгарськомовні поети Буджака найчастіше звертаються до історичної долі предків-переселенців, які зуміли зберегти свою мову, звичаї, культуру, живучи далеко від етнічної Батьківщини. При цьому спостерігається сакралізація землі, що стала для них «колискою». Яскравою художньою ілюстрацією щодо сказаного можуть бути рядки Д. Пейчева: «*О, степ буджацький, неоспіваний, / тебе топтали племена, / для болгар гнаних ти святий*» [2, 103].

Отже, ландшафти й топоси південнобессарабського краю в представленому художньому дискурсі свідчать, що текст «стає тією призмою, крізь яку автентичні місця набувають статусу літературних» [5, 114]. Відтак образ Буджака в ліриці регіональних поетів правомірно розглядати у вимірі геопоетики як «пам'яттєвий ландшафт» та своєрідну мультикультурну «*ментальну карту*» (В. Просалова) багатонаціонального півдня України.

Література

1. Відлуння Буджака. Серія «Поезія Буджака». Вип. 3 [збірка поезій рум., укр. мовами] / упор.: Шевчук Т. С., Райбедюк Г. Б., Урсу Н. Г. Ізмаїл : Ірбіс, 2021. 112 с.

2. Дві колиски, дві Батьківщини. Поезія бессарабських болгар в українських перекладах. Серія «Поезія Буджака». Вип. 2 [збірка поезій болг., укр мовами / упор.: Шевчук Т. С., Берестецька О. П. Ізмаїл : Ірбіс, 2021. 148 с.
3. Копаной М. Ф. Квітне надія цвітом вишневим / упор. Г. Б. Райбедюк; передм. О. М. Ходацької. Ізмаїл : Ірбіс, 2026. 104 с.
4. Поміж Дунаєм і Дністром. Серія «Поезія Буджака». Вип. 1 / упор. Райбедюк Г. Б. Ізмаїл : Ірбіс, 2020. 140 с.
5. Просалова В. А., Григошкіна Я. В. Геопоетика versus геополітика: кілька спостережень над альтернативною пропозицією. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Спецвипуск. С. 112–117.

Варецька С.О.
кандидат філологічних наук, доцент
Львівський національний університет імені Івана Франка

УЯВНИЙ ФОТОАРХІВ У РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «АМАДОКА»: ФОТОЕКФРАЗИС ЯК СПОСІБ НАРАТИВІЗАЦІЇ МИНУЛОГО

Роман Софії Андрухович «Амадока» [1] послідовно проблематизує можливість відновлення минулого за його матеріальними та візуальними слідами. Пам'ять у творі постає не як стабільне сховище досвіду, а як процес реконструкції, що залежить від документів, речей, фотографій, чужих свідчень та способів їхньої інтерпретації. Особливу роль у цьому процесі відіграють фотографії, які, однак, не представлені читачеві безпосередньо. Замість візуальних зображень роман пропонує їхні словесні репрезентації – фотоекфразиси. Сукупність таких описів формує своєрідний уявний фотоархів: систему вербально представлених фотографій, що функціонують у тексті як потенційні документальні свідчення, але водночас стають вихідним матеріалом для художнього конструювання минулого.

Теоретичною перспективою для осмислення такого подвійного статусу фотографії є концепція Ролана Барта, сформульована у праці «Camera lucida. Нотування фотографії» [2]. Специфіку фотографічного образу Барт пов'язує з його особливою референційністю: фотографія засвідчує, що зображене на ній колись справді перебувало перед об'єктивом. Її фундаментальний часовий модус – «це було». У цьому сенсі фотографія функціонує як матеріальний слід минулої присутності. В «Амадоці» ця референційна впевненість водночас актуалізується й підважується. Фотографії мають підтверджувати біографію чоловіка Богдана, який утратив пам'ять, однак сам він не здатний співвіднести зображене зі своїм особистим досвідом. Значення фотографій встановлює Романа, його дружина: вона називає зображених людей, пояснює родинні зв'язки, відтворює обставини минулого. Отже, фотографія не ідентифікує і не розповідає сама по собі. Хтось мусить пояснити, хто зображений, коли було зроблено знімок, які стосунки пов'язують людей і що відбувалося до та після зафіксованого моменту. Саме тут фотографічне Бартове «це було» переходить у сферу наративної непевності. Знімок може засвідчувати присутність людини перед камерою, але не здатний сам пояснити її біографію, мотиви, почуття чи подальшу долю. Тому в процесі розгортання оповіді «це було» трансформується у значно менш певне «це могло відбуватися саме

так». Особливо виразно цей механізм реалізований у ситуації амнезії. Втрата особистої пам'яті створює порожній простір, який заповнюється зовнішніми носіями пам'яті – фотографіями, документами, родинними історіями. Фотоальбом стає своєрідним протезом пам'яті: замість внутрішнього спогаду чоловік отримує зображення і готову розповідь про його значення. Проте постає принципове питання: чи є засвоєння чужого наративу справжнім поверненням пам'яті? У цьому сенсі Романа виконує не лише функцію посередниці між минулим і людиною без пам'яті. Вона водночас є архівісткою, інтерпретаторкою і нараторкою. Вона відбирає фотографії, впорядковує їх, називає зображених людей і встановлює між окремими візуальними фрагментами причинно-наслідкові зв'язки. Таким чином, уявний фотоархів роману не є нейтральним сховищем минулого. Він уже сформований чиїмось поглядом і включений у певну версію історії.

Цей механізм особливо важливий у реконструкції історії Пінхаса Бірнбаума та Уляни Фрасуляк, бабусі Богдана, а також пов'язаного з ними родинного минулого. Фотографії, документи й фрагментарні свідчення стають точками опертя, навколо яких вибудовується зв'язна біографічна оповідь. Однак між тим, що потенційно може бути зафіксоване у кадрі, і тим, що на його основі розповідається, завжди залишається лакуна. Фотографія може показати обличчя, жест, одяг, певний момент присутності, але не може безпосередньо зафіксувати мотиви, стосунки, страхи, попередні події чи майбутні вчинки. Саме ця лакуна запускає наратив. Фотоекфразис не лише репрезентує відсутню фотографію, а й провокує питання про те, що було перед моментом знімка, що сталося після нього, ким були зображені люди і як їхня приватна історія пов'язана з ширшим історичним контекстом. Від окремої візуальної деталі текст переходить до біографії, від біографії – до родинної історії, а від неї – до історичної катастрофи. Таким чином, нерухомий фотографічний кадр перетворюється на розгорнуту часову оповідь.

Продуктивною для аналізу «Амадоки» є також беньямінівська модель історії [3]. Вальтер Беньямін відмовляється від уявлення про минуле як про безперервну послідовність подій, яку можна остаточно реконструювати. Минуле відкривається фрагментарно – через образи, уламки, сліди, що набувають значення лише у певній конфігурації з теперішнім. У цьому сенсі фотографічні описи в «Амадоці» можна розглядати як такі фрагменти історичного часу. Кожна фотографія зберігає окрему мить, але водночас вказує на величезну зону відсутнього. Вона нагадує не тільки про те, що було зафіксовано, а й про людей, події та зв'язки, які залишилися поза кадром або були

знищені. Особливо важливо це в сюжетній лінії Пінхаса й Уляни, що розгортається на тлі Голокосту. Фотографія потенційно зберігає індивідуальне обличчя, однак не здатна повернути втрачене життя у його повноті. Щоб відновити зв'язки між людьми і включити приватний досвід у ширшу історію, текст мусить вийти за межі видимого і створити оповідь. Ця логіка співвідноситься і з самою назвою роману. Амадока – зникле або, можливо, ніколи не існуюче озеро, відоме передусім завдяки старим картам, стає метафорою минулого, яке намагаються реконструювати за непевними слідами. Карта засвідчує існування озера так само, як фотографія нібито засвідчує минулу реальність, однак матеріальний знак ще не гарантує істинності всієї історії, яку на його основі можна створити.

Отже, уявний фотоархів «Амадоки» функціонує на межі документа й фікції, свідчення й інтерпретації, збереження й виробництва пам'яті. Відсутність самих фотографій у матеріальному просторі роману особливо загострює цю подвійність: читач має справу не з фотографічним документом, а з його словесною репрезентацією, а відтак – із уже інтерпретованим образом минулого. Між минулим і читачем вибудовується послідовний ланцюг опосередкувань: подія – фотографічний кадр – словесний опис – інтерпретація – біографічна оповідь. Фотоекфразис у такий спосіб стає не засобом простого «відновлення» того, що було, а механізмом його наративізації. Фотографія надає оповіді ефект документальної опори, але саме її фрагментарність і мовчання відкривають простір для домислу, інтерпретації та фікціоналізації. «Амадока» таким чином демонструє принципову залежність пам'яті від медіального опосередкування та показує, що минуле в процесі пригадування не лише відновлюється, а неминуче конструюється заново.

Література

1. Андрухович С. Амадока. Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
2. Барт Р. Camera Lucida. Нотування фотографії. RED ZET Editions. 2022. 176 с.
3. Беньямін В. Аура. Чотири есеї про фотографію. RED ZET Editions. 2026. 128 с.
4. Зонтаґ С. Про фотографію. Музей Харківської школи фотографії. Харків, 2026. 244 с.

Варлигіна М.Ю.
аспірантка,
Ягеллонський університет, Краків, Польща,
Докторська школа гуманітарних наук

ГЕТЕРОХРОНІЯ ВІЙНИ: РЕОРГАНІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ У ЗБІРЦІ ЕСЕЇВ «ДИКИЙ ЗАХІД СХІДНОЇ ЄВРОПИ" ПАВЛА КАЗАРІНА

У 2021 році у видавництві «Віват» вийшла збірка есеїв журналіста та військового Павла Казаріна «Дикий Захід Східної Європи». До неї увійшли матеріали з українських видань 2015-2021 років. Опрацьовані у цілісний рукопис тексти окреслено як історико-політичні нариси, автор пише з позиції кримчанина, якого змінили Майдан і російсько-українська війна. У постскриптумі збірки автор висловлює сподівання, що створена ним візія українського «сьогодення» якомога скоріше застаріє. «*Ідеальне українське майбутнє – [...] це те, в якому не залишиться місця для суперечок про суверенітет та незалежність. У якому сама тема імперського реваншу викликатиме не роздратування, а нерозуміння. Через свою глибоку неактуальність*» [1, 111]. Старіння видання відбулося зовсім невдовзі після виходу книги, та не відповідно уявленням автора – зміст набув ще більшої актуальності, він одним з перших відповідав на новий суспільний запит, натомість між часом підготовки книги та її виходом на ринок стався розрив, що поділив життя мільйонів на до та після – 24 лютого 2022 року. У тотальному зрушенні, що пережила українська культура після повномасштабного вторгнення, тематичні орієнтири збірки наклалися на запит воєнного часу. У 2022 році книга отримала відзнаку «Книга року BBC-2022», Спеціальну відзнаку Капітули Премії імені Юрія Шевельова, а також увійшла до короткого списку Шевченківської премії 2023 року в номінації «Публіцистика, журналістика».

Те, що автор проживав і обдумував роками, у стислій формі видання набуло виразної форми свідчення, адже Павло Казарін був безпосереднім свідком анексії Криму – початку російського воєнного вторгнення у 2014 році. Перший розділ збірки «Крим» задає її наративну рамку: анексія Криму як подія у приватній біографії, що призвела до епістемологічного та етичного зсуву у світогляді наратора. З цього контексту автор починає осмислювати історію України та Східної Європи, своє кримське минуле, обставини та часові дистанції як трансформаційні для себе та українського суспільства.

Автор починає з аналітичного автоетнографічного коментаря, дає зарис української дійсності з перспективи журналіста з багаторічним

досвідом, а ключовим рушієм до переосмислення є воєнне втручання 2014 року. Есеїстичний характер письма дозволяє природним чином вести нарацію з позиції свідка та співтворця історії. Документ у вимірі свідчення поєднує у собі історичну актуалізацію, індивідуальність та метафоричність висловлювання та етичне самопозиціонування автора – як наратор він є фігурою, зануреною у потік описаного, з відсутністю дистанції та запиту на неї. У його підході досвід та знання визнаються за замовчуванням позиційними.

Знання про світ виявляється етичним актом і насвітлює нагальність питань: що знати, як знати та для чого з огляду на відчуття відповідальності та прагнення особистісної цілісності. Рецензентка Ірина Кошман відмічає зорієнтованість на етичні питання у розмислах автора про роль самоідентифікації громадян [2].

Епістемологічний зсув та гостра потреба у вибудові етичного порядку – це один з центральних мотивів збірки Казаріна. Він відкриває збірку словами, що мають характер зізнання: *«Мені нема чим пишатися у моєму 2014-му. Мої друзі просто виграли для мене час – той час, який я витратив на рефлексії»* [1, 6].

Те, що робить Казарін у своїй збірці, це, окрім всього, зафіксувати, як саме відбувається зміна. Описати хід власного переосмислення, припущення з перспективи журналіста та громадського аналітика, військового: *«Час змінює нас і нашу оптику. І ця непомітна трансформація створює в нас враження, ніби ми завжди були такі, як зараз. Насправді ж ми просто не пам'ятаємо себе навіть у порівняно недалекому минулому. І якби кожен мав можливість зустрітися з самим собою з 2013-го, 2014-го чи навіть 2015-го року – чи вдалося б порозумітися?»* [1, 27].

Збірка як тематичний корпус текстів з пробудованою драматургією створює мережу лейтмотивів, які можуть читатися окремо, але разом розкривають багатовимірність питання ідентичності, аби за словами автора «впорядкувати хаос до стану змістів» [1]. Структура та ключові мотиви збірки сповнені темпоральних метафор: «фейкове майбутнє», «якбитологія», «життя після титрів», «битва з теперішнім» тощо. Для автора у часовому дискурсі саме категорія майбутнього є конститутивною. Ідеальне майбутнє, окреслене у постскриптумі, є метою, досягненню якої мають сприяти питання до історичних та суспільних процесів.

«Це сьогодні Майдан, анексія Криму, вторгнення на Донбас поєдналися для нас в один нерозривний ланцюжок подій. Для нас сьогоднішніх збитого «Боїнга» не було б без розстрілу на Інститутській. А загарбаного Донецька – без розгону студентів у листопаді 2013-го. Для нас усі трагічні та героїчні події останніх років – це розділи однієї книжки. Але тієї миті, коли відбувалася кожна з цих подій, ми й гадки не мали, що буде далі» [1, 26].

Аби розвіяти туман війни – стан непевності, який заважає бачити загальну картину, Казарін ставить на меті прокоментувати історію Європи, характер та реалії медійного поля в українському та європейському масштабі, дати нарис новітньої історії Росії, пояснити значення моделювання оптимального майбутнього для України. Казарін присвячує окремі розділи опису російського міфу щодо Криму, у протиставлення йому наводить кримськотатарську історію та погляд на культуру півострову, який деконструює російський міф та має бути вагомим в українському політичному дискурсі.

Характерним для збірки є те, що письмо «зсередини війни» за авторським голосом тотожне письму «зсередини історії». Масштаб та характер війни змінює історичну перспективу, оскільки загрожене майбутнє означає загрожене минуле. Війна як суспільна та політична подія отримує власну темпоральність – відмінну від мирного часу, і у ній змінюється як оперативна реорганізація часу держави та громадян, так і оновлюється культурна політика. Історик Олексій Ясь зазначає, що «діапазон історичної ретроспективності нинішньої війни, себто співвіднесення історичної минувшини та воєнної сучасності у багатьох сенсах є винятковим» [3, 12]. Так збірка Павла Казаріна є одним з прикладів есеїстики воєнного часу, де саме темпоральність – проживання часу (О. Ясь) стає однією з ключових тем і оптик, через які оцінюють вектор суспільного життя.

Література:

1. Казарін П. Дикий Захід Східної Європи, Vivat, Харків 2022. 320 с.
2. Кошман І. Дикий Захід Східної Європи. *Критика.* № 3–4. 2023 [online]. URL:https://krytyka.com/ua/reviews/dykyi-zakhid-skhidnoi-ievropy (15.09.26)
3. Ясь О. Темпоральності війни. Сучасна російсько-українська війна на перехрестях історичного часу / За ред. В. Смолія. Київ : НАН України. Ін-т історії України, 2024. 178 с.
4. Michel Foucault. The Other Spaces. *Texts/Contecst*. 1986. vol.6, no.,1, p. 22-27.
5. Mieke Bal. Heterochronotopie. *Thamyris/Intersecting*. 2008, p. 35–56.

Васильєва К.М.
здобувачка першого (бакалаврського) рівня освіти
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРІЇ КОХАННЯ ПІД ЧАС ВІЙНИ У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ «ВІН ПОВЕРТАЄТЬСЯ В НЕДІЛЮ»

Яскравою представницею сучасної української літератури є Ірена Карпа – письменниця, співачка, журналістка, телеведуча, солістка гурту «QARPA», громадська діячка, культурна дипломатка, творчість якої посідає важливе місце в новітній літературі і вирізняється оригінальним поглядом на суспільні проблеми, поєднанням епатажності та іронії, завдяки чому твори привертають увагу читачів.

Першою її книгою стала «Знес Паленого», видана у 2000 році в Івано-Франківську. Згодом авторка видала повість «50 хвилин трави», оповідання «Сни Ієрихона» та «Ґанеша і Синкопа», які разом із інтерактивним романом «Полювання в Гельсінкі» увійшли до книги «50 хвилин трави». У 2004 році це видавництво презентувало роман «Фройд би плакав», який Ірена Карпа написала після подорожі Південно-Східною Азією і частково відобразила в цій книзі. Саме ці романи принесли їй популярність і визнання. Її творам притаманні елементи автобіографізму, постмодернізму та психологізму, що і чіпляє читача. Ірена Карпа порушує проблеми свободи особистості, самовизначення, пошуку сенсу життя. Для прози авторки характерні відвертість, емоційна насиченість, розмовна лексика, іронічність.

Творчість Ірени Карпи досліджували вітчизняні літературознавці Г. Черненко, А .Кривопишина, О. Поліщук, Ю. Кушнерюк, Г. Улюра, О. Ворожбит та інші.

У 2025 році у видавництві «Книголав» вийшов роман Ірени Карпи «Він повертається в неділю». Твір є актуальним, оскільки читачам сьогодні як ніколи відгукуються реалії війни. Сама авторка зазначила, що досліджує «трансформацію людської душі, людських стосунків» [2]. Таким чином, предметом її зацікавлення є не масштабні події як такі, а окремі людські долі, які ці події змінюють.

У центрі сюжету – історія кохання військового Атрея та архітекторки Віри. Почуття героїв народжуються та міцнішають під час Великої війни: Атрей служить у Збройних Силах України, а Віра, перебуваючи в шлюбі, мешкає в Парижі. Приватні переживання персонажів тісно пов'язані з подіями сучасності.

Розповідь подано уривчасто, а сюжет складається з чотирьох історій. Головна лінія «Атрей / Віра» співвідноситься з післявоєнною:

внаслідок поранення Атрей опиняється в покинутій хатинці у Франції. Окрему сбжетну лінію становить оповідь 12-річної Матильди, яка після завершення подій намагається осмислити пережите й втілити його в тексті. Така багатошарова структура посилює мотиви втрати, очікування, надії та психологічної травми. Водночас центральним мотивом твору лишається кохання, що пройшло випробування відстанню, часом і війною.

Авторка майстерно зображує Атрея, військового, образ якого узагальнює складний внутрішній світ людини в умовах війни. Хоч він і є сильний, витривалий і відповідальний, але пережиті втрати залишають глибокий слід у його душі. Герой не схильний відкрито демонструвати свої емоції, тому часто приховує власний біль і переживання. Водночас Атрей потребує довіри, підтримки і щирого людського спілкування. У стосунках із Вірою він поступово відкривається, дозволяючи собі бути відвертим і вразливим. Його почуття ґрунтуються не лише на коханні, а й на взаєморозумінні, довірі та духовній близькості. Віра для нього як уособлення чогось вільного і того самого життя без руйнації та війни.

Віра переживає стан внутрішньої кризи через незадоволення власним життям. Її шлюб із Шарлем позбавлений відчуття повної емоційної близькості, взаєморозуміння та належної підтримки. Героїні бракує відчуття того, що прагнення, переживання та професійні амбіції не приймає чоловік. Це поступово поглиблює її відчуття, змушуючи задуматися про власні потреби. Емоційна прірва з чоловіком стає одним із ключових факторів зближення з Атреєм.

Центральним є мотив доленосної зустрічі Віри та Атрея. Герої, які живуть в різних країнах, мають різні інтереси та життєвий досвід, несподівано знайомляться та стають важливими один для одного. Віра перебуваючи у Франції, переживає кризу в особистому житті та емоційну нестабільність через війну на рідній землі, тоді як Атрей перебуває в Україні й бере участь у війні. Для Віри він чоловік, «якого вона ніколи не бачила, але без нього життя було б пустим і безколірним. Чоловік, що пише їй нічні листи з-під розітнутого неба, між блискавиць грози і спалахів артилерії, а вдень, коли тихіше, збирає їй квіти в степу» [2, 384].

Потравмованість війною не фон, а чинник, що визначає поведінку героїв. У Атрея це проявляється в закритості, небажанні говорити про біль, потребі в безпечному просторі. Віра переживає війну опосередковано, через емоційну нестабільність від того, що відбувається «на рідній землі», і ця дистанційна травма посилює її внутрішню кризу. Таким чином, роман показує два типи воєнної травми: пряму (фронтовий досвід, поранення) та опосередковану

(досвід еміграції, безсилля, провини перед тими, хто залишився). У цьому контексті важлива сцена перебування Атрея в пансіонаті на Закарпатті, де він проходив реабілітацію. Із цим пов'язаний мотив розлуки та пошуку. Під час вправи «намалюйте своє найближче коло» Атрей подумки називає Віру найближчою людиною, проте зауважує, що вона «розчинилася в повітрі» і «їй писати нікуди» [2, 418]. Звідси видно, що на момент реабілітації зв'язок між героями перервано, і розлука набуває екзистенційного виміру. Водночас відповідь героя психотерапевту («коли комусь погано, я вже звик, що люди приходять до мене. А коли криє мене — якось нікуди і йти») розкриває причину його ізоляції. Простір реабілітації символізує межу між війною та мирним життям, місце, де герой змушений заново вчитися жити, і саме тут його травма стає видимою.

Мотив втрати пронизує всю структуру роману. Для Атрея він пов'язаний передусім із загибеллю бойових побратимів. Втрата друзів формує те, що в його образі названо «глибоким слідом у душі», і водночас пояснює його потребу в щирому спілкуванні та довірі. Для Віри втрата має інший характер: вона втрачає віру в шлюб, у власні професійні можливості, у стабільність. Оповідь Матильди, яка описує події ретроспективно, додає ще один вимір: втрата стає матеріалом для тексту, а пам'ять про загиблих і пережите перетворюється на літературу. Так мотив втрати об'єднує всі чотири сюжетні лінії.

Роман Ірени Карпи «Він повертається в неділю» репрезентує сучасну українську воєнну прозу, зосереджену на внутрішньому світі людини. Любовна історія героїв будується на системі взаємопов'язаних мотивів. Мотив доленосної зустрічі започатковує сюжет, мотив листування забезпечує розвиток стосунків і компенсує фізичну відстань, мотиви пошуку, розлуки та возз'єднання формують динаміку сюжету, а мотив хепі-енду задає горизонт очікувань, який воєнний контекст робить проблемним. Мотиви воєнної травми та втрати поглиблюють психологічні образи Атрея і Віри.

Література

1. Ворожбит О. І. Роман І Карпи «Bitches Get Everything» як текст міської молодіжної субкультури. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. 23. Ч. 1. С. 354–364.
2. Карпа І. Він повертається в неділю. Київ : Книголав, 2025. 516 с.
3. Кривопишина А. С. Наративні принципи конструювання ідентичності в автобіографічному романі «Добло і зло» Ірени Карпи. *Наукові праці: науково-методичний журнал. Серія Філологія. Літературознавство*. Миколаїв, 2011. Вип. 154. Т. 166. С. 69–73.

4. Крупка М. А. Жіночий персонаж як alter ego авторки у романі Ірени Карпи «Добрі новини з Аральського моря». Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог : Вид-во НаУОА, 2021. Вип. 11(79). С. 163–165. URL: https://surl.li/ctimet

Вєльчєва К.О.
кандидат філологічних наук,
Університет імені Альфреда Нобеля

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВТРАТИ В АНГЛІЙСЬКИХ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ПОЕМАХ «КНИГА ПРО ГЕРЦОГИНЮ» ДЖ. ЧОСЕРА І «ПЕРЛИНА»

Жанр dream vision (видіння-сон) був надзвичайно популярним в англійській літературі XIV ст. Його визначальною рисою є рамкова структура: сюжет починається і завершується в реальності розповідача, а центральна частина розгортається в просторі сновидіння. Сон, який переказується від першої особи, стає способом осмислення проблем, що хвилюють розповідача. Це можуть бути переживання закоханого, духовні пошуки, біль через втрату близької людини. Поеми «Книга про герцогиню» Джеффрі Чосера (*The Book of the Duchess)* та «Перлина» (*Pearl*) невідомого автора, які належать до цього жанру, об'єднані темою смерті і мотивом скорботи.

«Книга про герцогиню» була написана Чосером після 1368 р. (це рік смерті Бланш Ланкастерської – герцогині, за якою тужить герой поеми). «Перлину» створено в останній третині XIV ст., а хто є прототипом Перлини – померлої доньки сновидця – достеменно не відомо. Бланш Ланкастерську унесла чума, яка викосила частину населення Англії, повертаючись декількома спалахами. Ця епідемія формувала в суспільстві загострене відчуття смертності та сприяла поширенню в літературі відповідних мотивів.

У поемі Чосера розповідач страждає на безсоння і скаржиться на хворобу, що триває вже вісім років, а вилікувати його міг би лише один-єдиний лікар (образ перегукується з куртуазною традицією, в якій любовне страждання часто осмислюється як хвороба, а кохання змальовується як стан, що потребує зцілення). У своїй меланхолії, щоб скоротати ніч, розповідач береться за книгу, в якій наштовхується на історію Кеїка і Алкіони. Цей Овідіїв сюжет відтворюється автором з деякими змінами. Коханий чоловік Алкіони Кеїк, який потонув під час морської бурі, у «Метаморфозах» з'являється їй уві сні, втілений Морфеєм. У Чосера Морфей дістає тіло потопельника і, вселившись в це тіло, змушує його сповістити Алкіоні про свою смерть. Розповідач, дізнавшись про існування Морфея, грайливо каже про готовність піднести йому дар (зручне розкішне ліжко) в обмін на можливість заснути. Ця обіцянка спрацьовує, він одразу засинає і вві сні зустрічає молодого лицаря в чорному. За описом цей лицар нагадує мертвого Кеїка – блідий, з безкровним обличчя. Він занурений у меланхолію,

але ця меланхолія іншого характеру, ніж стан розповідача на початку поеми. Жодної ознаки грайливості чи готовності розважитися він не проявляє.

Чорний Лицар, заглиблений в себе, промовляє складені ним слова тужливої пісні. Його зовнішність і поведінка зображені поетом так, що він постає втіленням туги. Власне, Чорний Лицар і сам це підкреслює: «*Бо я є смуток, і смуток – це я*» (“*For I am sorwe and sorwe is I*” [2, 20]). Він прагне смерті, та на відміну від Алкіони, яка померла від горя, приречений постійно мучитися: «*увесь час при смерті, та не можу померти*» (“*alwey deynge and be nat dee*” [2, 20]). Лицар скаржиться, що Фортуна зіграла з ним в шахи і забрала Королеву, яку він не вберіг. Щоб пояснити свій біль сновидцеві, який не зрозумів серйозності втрати, він змальовує портрет ідеальної дами – своєї коханої. Лицар складає образ тієї, кого вже немає, по деталях, відтворюючи в своїх спогадах Whyte. Це ім’я – «Біла» – натякає на Бланш, а прототипом невтішного Чорного Лицаря є її чоловік Джон Гонт, який був сином короля Едварда III. Ретельно вибудуваний образ коханої раптово розсипається, коли сновидець, не усвідомлюючи справжньої причини Лицарева горя, необачно запитує, де вона зараз. Саме це просте запитання змушує Чорного Лицаря повернутися до тяжкої реальності: «*Вона померла*» (“*She is deed*” [2, 36]).

У поемі «Перлина» згорьований розповідач оплакує перлину, що випала в траву. У такий алегоричний спосіб він розповідає про маленьку доньку, на могилі якої засинає. Якщо в «Книзі про герцогиню» сновидець спостерігає переживання втрати зі сторони, то тут йдеться про власну втрату. Уві сні розповідач потрапляє до дивовижного потойбічного краю, який нагадує рай. На іншому березі ріки батько бачить Перлину, але вона не така, якою він її пам’ятав. Тепер у його видінні Перлина перетворилася на прекрасну діву, втілення чистоти і досконалості, стала гідною того, щоб долучитися до процесії під проводом Агнця. Перлина перебуває в блаженстві, проте батько все ще оплакує свою втрату, бо він є звичайною земною людиною, якій не властиво легко розлучатися з тими, кого вона любить. Він відчуває і радість від зустрічі, і біль, і страх знову втратити доньку. Коли ж розповідач намагається наблизитися до Перлини, сновидіння розвіюється.

В обох поемах втрачена близька людина зображена через алегорію – Чосер обрав образ шахової фігури, невідомий автор «Перлини» – коштовної дорогоцінності. Померлі з’являються в текстах у різних втіленнях, і тут їх, власне, три. Алкіона бачить мертве тіло Кеїка, яке «оживляють» боги. Бланш постає в уяві Чорного Лицаря на основі його спогадів. Батько Перлини зустрічає уві сні її

душу. Проте навіть можливість побачити померлих прекрасними в спогадах чи видінні не позбавляє героїв болю від втрати, адже до них неможливо доторкнутися і повернути їх до життя. Відносно втішеним є лише батько Перлини, який намагається примиритися з втратою під впливом слів доньки про радість у вічному житті.

Як відзначає Робін Бартлетт, композицію «Книги про герцогиню» побудовано на основі принципу рекурсії. Вона привертає увагу до повтору слів і висловів, хіазматичних конструкцій, циклічної структури поеми (кінець повертає до початку, коли розповідач прокидається і вирішує записати свій сон). Дослідниця пов'язує рекурсивність поеми з ідеєю постійного повернення до усвідомлення втрати і неможливості відновлення втраченого [1].

Принцип повторення в «Перлині» виражений набагато складніше: останнє слово однієї строфи повторюється на початку наступної, п'ять строф кожної групи об'єднані спільним рефреном. Таким чином, строфи поєднуються між собою, «заокруглюючи» композицію, що підтримує мотив досконалості Перлини. Циклічність композиції підкреслює і рамкова структура поеми: батько засинає на могилі Перлини й там само прокидається після свого видіння. Його подорож завершується поверненням до початкової точки – могили дитини, тобто до тієї самої реальності втрати, від якої йому дещо вдалося відірватися уві сні. Можна припустити, що принцип рекурсії в цій поемі задуманий автором також з метою відтворити механізм переживання втрати.

Література

1. Bartlett R. A. Death, Negation, and the Problem of Absence in Chaucer's *Book of the Duchess*. *The Chaucer Review*. 2022. № 3. С. 321–342. DOI: 10.5325/chaucerrev.57.3.0321 .
2. Chaucer G. *Dream Visions and Other Poems: Authoritative Texts, Contexts, Criticism* / selected and edited by Kathryn L. Lynch. New York; London: W. W. Norton & Company, 2007. 396 p. [online]. URL: https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/4/785/files/2018/01/Book-of-the-Duchess-22ajbeq.pdf (15.09.2026).

Вишницька Ю.В.
доктор філологічних наук,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка

АНТРОПОЛОГІЗАЦІЯ GENIUS LOCI ТА SENSUS LOCI В РОМАНІ АЛЬБЕРТА БЕРТРАНА «ПАМ'ЯТЬ – ЦЕ ТИ»

Архетип Одіссея має в романі Альберта Бертрана Баса «Пам'ять – це ти» кілька образних нашарування: Одіссей як варіант архетипів Героя, Мандрівника/Шукача, Трикстера, Самості. Усі чотири складові архетипного Одіссея проявляються то почергово, то одночасно, більше підсвічуючи ту чи ту його іпостась. Текстовим втіленням архетипу Одіссея є образ центрального персонажа роману – Я-наратора, що, як свідок і учасник подій, переповідає власну історію зсередини (гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації).

Оповідь має хронологічно лінійну структуру, темпорально обмежену близько десятьма роками, а епілог засвідчує часовий стрибок вперед на 70 років. Прецедентний текст вводиться в роман як прямо – через ремінісценції (неодноразове згадування давньогрецької епічної поеми Гомера «Одіссея», імена: як головного персонажа-наратора – Гомер, так і його онуки – Пенелопи та інших, як-от Елени), так і імпліцитно – через різні типи алюзій.

Інтродукція оповіді є певним камінг-аутом Я-оповідача або його лаконічною біографією: «Мене звати Гомер, і я втратив родину на війні. <...> Це моя історія. Це моя одіссея» [1, 7].

Барселона напередодні Різдва 1939 р. – час, коли «війна вже окроплювала вулиці й стукала у двері» [1, 10] голодом, холодом, злиднями, небезпекою. Різдвяний стіл, «на якому бракувало всього – починаючи від їжі» [1, 11], провокує спогади минулих свят – з пахощами на весь будинок, музикою Пуччіні, мамою, що чаклує над різдвяними стравами, пританцьовуючи в такт арії. Реальне Різдво 39 року – з удаваною ялинкою – змарнілим вазоном у кутку вітальні (від дерева «лишилася дрібка попелу під жаринами» [1, 12]), з вогнищем із меблів, – імітацією різдвяних вогнів. **Genius loci** формується для наратора – п'ятнадцятилітнього хлопця, для якого все змінюється у Святвечір – саме деталями останнього Різдва в Домі з батьками, яких він невдовзі втратить: звуки класичної музики й тиші (гра в розумні запитання], запах і смак святкової їжі (яка редукується до рідкого бульйону з лавровим листом), *о*брази рідних. Дух місця щасливого Дому буде оберігати хлопця впродовж усієї дороги дорослішання й проходження низки недитячих випробувань.

Дух місця тричі повертає наратора додому – у Барселону. Перше повернення до батьківського дому уподібнюється дантівському шляху до пекла: «Що ближче я підходив до Барселони, то більше бачив сіл-привидів, де зі мною не віталися навіть пси» [1, 54]. Алюзія на Дантів шлях підсилюється не лише апокаліптичними картинами обабіч дороги, а й антропоморфізацією дороги: «нескінченна вервечка людей – сотні, тисячі – крокувала у протилежному напрямку, несучи на собі стільки, скільки ставало сил, намагаючись утекти від смерті» [1, 51]. Розбомблена Барселона перетворюється «на полігон для випробування зброї» [1, 67], а спустошена квартира Гомера – на руїни спогадів зі вцілілими скарбами: металевою коробкою з шоколадкою, старою гітарою, рукописними документами батька – Гомеру «вдалося повернутися туди, де все почалося… Де все почало летіти під три чорти» [1, 69].

Sensus loci моделюється емоційними скріпками Я-наратора з Домом і з чарівним куточком у Піренеях, темною печерою – місцем, повним «скарбів і забутих спогадів. Місцем. «де помирає вітер»» [1, 50]. «Музей вигнанців», у якому Хлоя, дівчина з томиком Неруди, зцілила від недуг, стає тим другим Домом, де Гомера завжди чекатимуть і куди він тричі повертатиметься, тричі закохуючись у Хлою.

Війна просочується всередину людини, змушуючи постійно відчувати її присутність. Оповідач сприймає таке внутрішнє ув'язнення війною як неможливість втечі від самого себе: «найзапекліші війни точаться в нас усередині. Шанці, які вгрузають у наші душі, годяться тільки для того, щоб ховатися від себе. Людини, якою ми колись були й більше ніколи не будемо» [1, 20]. Війна – біль від втрат і стрімке дорослішання – стає найсильнішим і найскладнішим ініціаційним випробуванням, яке Гомер проходить перероджуючись: «Дивне відчуття. Ніби я багато років був деінде й повернувся іншою людиною, свідомою того, що лякливий мовчазний хлопчик, який грав у м'яча, помер у горах» [1, 60].

Мотив втрат-воскресінь експлікується на сюжетному рівні двома циклічними епізодами: перше воскресіння Гомера відбувається далеко від дому, у засніжених Піренеях; друге – у Барселоні, «у темному брудному провулку» [1, 65–66] – обидва вибудовують контекстуальну синонімію подій: дежавю з відчуттям воскресіння й незворотної втрати. А мотив пошуку спокою овиявнюється в сюжетному каркасі «барселонський Гомер-гробар» та «давньогрецький Харон-перевізник» (через полісемантичний образ монет: Хлоїн медальйон на пам'ять; плата за перевезення на той бік Лети; фальшиві копійки, кинуті перехожими в кашкет музиканта; кошти на «безрозсудну

мандрівку» [1, 114] у пошуках батька; легенда про монети], де окреслюється ще одне sensus loci – могила матері, куди Гомер поховав не тіло (яке «проковтнули гори» [1, 85]), а материн одяг і каструлю, у якій та готувала: «Мені аж слина потекла від самого спогаду про пахощі, що наповнювали дім» [1, 85]. В образі Гомера нашаровується безліч інтертекстуальних вимірів, зокрема оніричний («Вартовий Сну»), хтонічно-артефактний («хранитель медальйона», гробар), музичний (вуличний музикант-гітарист) – усі вони сходяться в наративній стратегії «пісня "Там, де помирає вітер"»: «Ця пісня не давала мені забути, ким була вона й ким був я. <...> Ця пісня не мала кінця, бо вона не завершувалася. Я співав її цілими ночами, не повторюючи жодної фрази. Так я боровся із самотністю» [1, 125–126]. Море й корабель «Уругвай» в наративній структурі роману також проєктують пошуки Гомером власної ідентичності.

Мотиви повернення додому й випробувань, вмонтовуючись у міфологічний сценарій ініціації Гомера, реалізуються ключовим мікрообразом міфологеми шляху – образом черевиків, що осмислюються протагоністом як прояви тожсамості, справжності людської душі: «Черевики не так уже й відрізняються від людини. Є брудні, а є чисті. Є такі, що пройшли тисячу миль, а є інші, які щойно відкрили для себе світ. Незручні, які тиснуть і ранять, і м'які, пошиті за мірками. Деякі створено для дому, інші люблять гори; деякі не зупиняються, навіть коли розпадаються на шмаття, а інші вдають із себе щось більше, ніж вони є насправді…» [1, 70]. Черевики стають сюжето-й смислотвірним матеріалом «оповідання із шести слів»: «Я продаю дитячі черевики, зовсім неношені» [1, 161], а також звуковою іпостассю генерала Міранди (залізне гупання «ніг у високих шкіряних чоботах» [1, 339]). Образом, який експлікує ініціаційний комплекс, є гітара («Ніби вона могла зібрати весь мій біль у свій дерев'яний корпус, а потім вилити його через струни. Я дегуманізував померлих і олюднив свою гітару…» [1, 88]). Ініціація Гомера завершується дорослішанням: «Перетворюєшся на старшого брата своєї колишньої іпостасі» [1, 206].

Варіацією sensus loci в тексті роману є крихітний, «загублений гірський закуток» [1, 214] Едем – вулиця з десятком будинків, – що «став прихистком для тих, хто втратив усе» [1, 214], який перетворюється на пекло-згарище.

З усіма місцями сили Гомера пов'язана обіцянка повернення додому, а відтак – низка випробувань, сподівань і втрат.

Література

1. Бертран Б.А. Пам’ять – це ти / пер. з ісп. Анна Марховська. Київ: Лабораторія, 2025. 448 с.

Врубель О.О.
здобувач другого (магістерського) рівня,
Бердянський державний педагогічний університет

SELF-MANAGEMENT У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ В ОНЛАЙН-СЕРЕДОВИЩІ

Цифровізація освіти суттєво трансформувала професійну діяльність учителя. Онлайн-урок сьогодні є лише одним елементом значно ширшої системи професійних дій педагога, яка включає підготовку цифрових матеріалів, комунікацію з учнями та батьками, перевірку робіт, організацію відеоконференцій, використання освітніх платформ, ведення електронної документації, професійне навчання та постійне опрацювання інформаційних ресурсів.

Саме тому в умовах онлайн-освіти особливого значення набуває self-management - управління власною професійною діяльністю, ресурсами, часом, мотивацією, увагою та поведінкою відповідно до визначених цілей.

Актуальність проблеми зумовлена тим, що цифрове середовище одночасно розширює професійні можливості вчителя й створює нові вимоги до його здатності самостійно організовувати діяльність.

Теоретичне розуміння поняття self-management. Термін self-management доцільно розглядати як ширше поняття, ніж традиційна самоорганізація. Якщо самоорганізація переважно акцентує увагу на впорядкуванні діяльності, то self-management передбачає свідоме управління цілою системою власних професійних ресурсів.

У цьому контексті self-management можна визначити як систематичний процес свідомого планування, організації, регулювання, контролю та корекції власної професійної діяльності для досягнення визначених цілей за оптимального використання особистісних і професійних ресурсів.

Психологічним підґрунтям такого підходу є концепція саморегуляції. B. Zimmerman розглядає саморегульовану діяльність як процес, у якому особистість ставить цілі, планує діяльність, використовує стратегії, контролює власний прогрес та здійснює самооцінювання.[2]

Отже, self-management учителя не зводиться до принципу «встигати більше». Його основна мета полягає у тому, щоб організувати професійну діяльність таким чином, щоб вона залишалася результативною, контрольованою та психологічно прийнятною для самого педагога.

Література

1. Redecker C. European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. 95 p.
2. Zimmerman B. J. Becoming a Self-Regulated Learner: An Overview. *Theory Into Practice*. 2002. Vol. 41, No. 2. P. 64–70. DOI: 10.1207/S15430421TIP4102_2.
3. Ryan R. M., Deci E. L. Self-Determination Theory and the Facilitation of Intrinsic Motivation, Social Development, and Well-Being. *American Psychologist*. 2000. Vol. 55, No. 1. P. 68–78. DOI: 10.1037/0003-066X.55.1.68.
4. Ryan R. M., Deci E. L. Intrinsic and Extrinsic Motivations: Classic Definitions and New Directions. *Contemporary Educational Psychology*. 2000. Vol. 25, No. 1. P. 54–67. DOI: 10.1006/ceps.1999.1020.
5. Deci E. L., Ryan R. M. The "What" and "Why" of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior. *Psychological Inquiry*. 2000. Vol. 11, No. 4. P. 227–268. DOI: 10.1207/S15327965PLI1104_01.

Гаврилюк Н. І.
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України, м. Київ

ПРИТУЛОК ПАМ'ЯТІ У ПОЕЗІЇ БОРИСА ГУМЕНЮКА

У часі переломних історичних подій особливо важить, у який спосіб буде зафіксовано трагічно-героїчний досвід. Із цього погляду слід виокремити жанри документальні: **інтерв'ю-свідчення**, як-от «Дивлячись на жінок, що дивляться на війну» // «Looking at Women Looking at War» Вікторії Амеліної (2025); **репортажі**, до прикладу, «Найстрашніші дні мого життя. Репортажі. The Reckoning Project» (упоряд. Н. Гуменюк, 2023) чи «Загублений острів. Книга репортажів з окупованого Криму» (упоряд. Н. Гуменюк, 2020) і художньо-документальні, як **щоденники***:* «Вогневий вал. Щоденник мінометника» Олега Бородая (2026); чи **романи:** «Люди війни» Бориса Гошка (2019). Окрім того, маємо художню прозу про війну: «МамИ» Марії Матіос (2023), «Доця» Тамари Горіха Зерня (2019), «Цуцик» Віталія Запеки (2019), як і чимало поезій: «Вишийте, мамо, бронижилет» Богдана Томенчука (2024), «Четверта хвиля: вірші з війни» Бориса Гуменюка (2025), «Бездоріжжя» Владислава Лози (2026) та ін.

Цей перелік демонструє не тільки коливання між фіксацією досвіду (документуванням) і його мистецьким опрацюванням (художні твори різних жанрів), а й означує відстань до описуваних подій – не так географічну, як часову (репортажі, щоденники). Залежно від того, чи дистанція до подій більша, чи менша, в текстах змінюється пропорція переживання і осмислення, алюзій та оригінальних авторських образів і т.п.

Через те Кейт Імвалле розрізняє **свідому пам'ять** як повільну та **емоційну** як швидку. Ці різновиди формують щаблі пам'яті: нижчий, емоційний, і вищий – усвідомлений [4, 55– 70], які сполучає поетичне висловлювання. Галина Сюта в розділі колективної монографії зауважує, що між «чинників пам'яті дослідники називають емоції (переживання), трактування, інтерпретації, містифікації, оцінки» [2, 386].Тобто йдеться, знову-таки, про первинність емоційного складника пам'яті, однак і він, і логічний складник (інтерпретація та подальша оцінка) можуть зазнавати свідомого викривлення (містифікації) і несвідомої модифікації. Важливим стає елемент правдивості досвіду, зафіксованого на індивідуальному й колективно-

національному рівнях, а отже – вплив того, як і що пам'ятаємо, на особисту й національну ідентичність.

Особливо цінними є поезії зі спробою масштабування досвіду (вибудовування аналогій), а також намаганням описати сам механізм запам'ятовування і роль пам'яті через поетичні образи. Скажімо, персонаж поезії Б. Гуменюка проводить історичну паралель до війни в Югославії з сучасністю в Україні:

Країна стекла кров'ю
Там була війна
Здригаюся
На слові кров усе згадую
Кров усе пам'ятає
Кров має власний біль і пам'ять
Щойно крові було по коліна
А зараз її по шию
Нічого окрім крові
Війна [1, 150].

Оскільки кров, за словами поета, все пам'ятає, – то її збільшення (по коліна, по шию і т.д.) мало би символізувати зростання пам'яті, закарбовування в ній досвіду війни. Парадокс однак у тому, що, коли країна стікає кров'ю, втрачаючи її до останньої краплі, також ризикує втратити й пам'ять (запам'ятовувати не буде кому).

Наділяючи кров пам'ятю, Б. Гуменюк уже переводить мову в площину ідентичності й в контекст загальнолюдського досвіду (за Р. Кіплінгом, «ми з тобою однієї крові»):

Дивне це відчуття
Відчути раптову близькість чужого дому
Чужої родини
Зріднитись кров'ю, пам'яттю
І в одну мить все втратити
Дивне це відчуття
Війна [1, 151].

За словами Гастона Башляра, «дім – це, так би мовити, контрсвіт, або, радше, світ контратак» [4, 308]. Дім – простір захищеності, а перебування під однією крівлею – метафора укриття і спорідненості досвіду («крівля» співзвучне з «крівця»), що уберігає від безслідного зникнення, асиміляції:

Вибігаю з чужого дому
З чужої пам'яті
З чужої хати
Зі свого тимчасового щастя
Зі свого тимчасового укриття

Йду в туман
Мене не видно
Зникаю
Розчиняюся
Мене немає
Війна
Мене нема [1, 151].

В поезії Б. Гуменюка вояки ідуть на позиції, вибігаючи з полишеного власниками дому. Проте Б. Гуменюку важило інше: він хотів застерегти Україну від долі Югославії. Поет доносить думку: чужий дім – тому і тимчасове укриття, що постійним може бути тільки власний. З огляду на це, чужа пам'ять (навіть про схожий досвід) не може бути цілком привласнена. Інакше є спокуса підміни понять, адже, як мовить поет у оповіданні «Опришки (Гуцульський рій)», «*у добра коротка пам'ять. У людей вона практично відсутня. <...> Вороги знову наші найкращі друзі. Дехто навіть не встиг збагнути, хто його ворог. Ми самі собі найлютіші вороги. А героїв ми й не знали. По суті. Ще трохи, й ми не згадаємо їхніх імен*» [1, 388], але са́ме «*Пам'ять – останнє, що робить нас людьми*» [1, 390].

Література

1. Гуменюк Б. Четверта хвиля: вірші з війни. Тернопіль: Богдан, 2025. 440 с.
2. Сюта Г. М. Мова і мовна свідомість у час війни: стійкість та змінність маркерів української ідентичності В: Лінгвософія українських текстів XXI століття: колективна монографія. [Автори: С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, А. Ю. Ганжа, Т. А. Коць, Г. М. Сюта. Відп. ред. С. Я. Єрмоленко]. Київ: Інститут української мови НАН України, 2023. 530 с.
3. Bachelard G. Ziemia, spoczynek i marzenia, w: tegoż, Wyobraźnia poetycka, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, 439 s.
4. Imwalle K. When Fear is Feared: Repression, Anxiety, Trauma and War Neurosis in Elizabeth Bowen's Short Fiction», *Journal of the Short Story in English*, 69. 2017, 55–70.

Газевич Ю.М.
здобувачка першого (бакалаврського) рівня освіти,
Львівський національний університет імені Івана Франка
Варецька С.О.
кандидат філологічних наук, доцент,
Львівський національний університет імені Івана Франка

СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВОЄННОЇ ПАМ'ЯТІ У ТВОРАХ АРТЕМА ЧЕХА «ТОЧКА НУЛЬ» І «ГРА В ПЕРЕВДЯГАННЯ»

Понад десятиліття сучасна українська література перебуває у стані постійної естетичної та наративної перебудови, зумовленої необхідністю екзистенційної рефлексії над досвідом російсько-української війни. Катастрофічні реалії повномасштабного вторгнення 2022 року створили певний соціокультурний простір, де саме літературний текст стає головним майданчиком для терапевтичного осмислення, фіксації та подолання колективної й індивідуальної травми. Особливе місце в цьому процесі посідає воєнна проза, яка переносить безпосередній фронтовий досвід у площину художнього письма. З огляду на це, вивчення мілітарної літератури є надзвичайно актуальним, адже воно дозволяє простежити, як свіжі травматичні спогади війни переплавляються в історичну пам'ять суспільства.

Яскравим прикладом письменництва даної тематики виступає Артем Чех (справжнє ім'я – Артем Чередник) – чинний військовослужбовець. Його дві книги «Точка нуль» (2017) та «Гра в перевдягання» (2025) описують події очима рядового солдата, який перебував на фронті в різні фази війни. Якщо «Точка нуль» написана за часів АТО, в період з травня 2015 по липень 2016 року, то «Гра в перевдягання» розпочинається лютим 2022 року. Для передачі пережитого автор використовує різноманітні стратегії, які крізь призму гумору та іронії дозволяють нам побачити певні травматичні події зсередини.

Першочерговим видом репрезентації пам'яті у збірці «Точка нуль» є радикальна деромантизація воєнного досвіду. Автор свідомо очищує текст від ідеологічних нашарувань, патріотичних гасел та традиційних міфів про «героя». Воєнна пам'ять у цій книзі конструюється не навколо епічних битв, а навколо абсурду, нудьги, чекання та дрібних деталей повсякдення. Намагаючись знайти своє місце серед мобілізованих, герой-оповідач стикається з відсутністю пафосу й руйнацією ідеалізованого бачення війська: *««Господи, - думаю, – куди я потрапив, хто всі ці люди і де ті звитяжні й браві юнаки з*

рекламних бордів? Де всі ці юристи, дизайнери, журналісти, рекламники? Де ті, хто продав свої «ролс-ройси» та подався на фронт? Що це за чорна гвардія, що це за махновсько-григор'євська рвань? Де натиснути «Ctrl Z» і повернутися назад, до чистих столичних вулиць і вилизаного офісу?»» [2, С. 13]. Війна постає сферою виснажливого й неестетичного побуту, позбавлена кінематографічної привабливості. Чех відверто наголошує на буденності та прозаїчності воєнної дійсності, зазначаючи, що *«війна – це не цікаво»* [2, С. 41], а фронтова реальність руйнує будь-які романтичні ілюзії: *«Тільки все це чомусь не романтично. Анітрохи не красиво. І зовсім не цікаво»* [2, С. 73]. Іншим суттєвим аспектом є глибока зміна цивільної ідентичності під впливом нового досвіду. Потрапляння на службу сприймається як вимушене привласнення чужої ролі: *«Тоді мені вперше здалося, що я проживаю чиєсь життя. І бачитиму віднині чиїсь сни. І займатиму чиєсь місце, щоб стати героєм, щоб стати боягузом. Або померти»* [2, С. 11]. Військове середовище змінює внутрішні орієнтири автора, поступово стираючи межі між нормальним цивільним життям та огрубілим фронтовим існуванням. Кульмінацією даної трансформації стає осмислення самої «точки нуль» не як передової, а як стану внутрішньої перебудови: *«Либонь, це найкращий час для усвідомлення свого життя як життя, а можливої смерті як смерті, для того, щоб відкинути зайве, штучно нагромаджене за роки, проведені в темряві. У густій і комфортній темряві, яку створив сам і в яку так повірив. Це точка нуль»* [2, С. 81-82].

Зовсім іншого трагізму та напруження набуває розповідь у другій книзі Чеха – «Гра в перевдягання (2025). Якщо в першій праці війна сприймається як новий, досі незнайомий досвід, то події 2022 року змушують письменника знову одягти стрій через відчуття невідворотності й обов'язку. Замість початкового здивування чи іронії виникає глибоке усвідомлення травматичності воєнного буття: *«Хотіти воювати – це щось нездорове, потворне, мов велика земляна жаба. І я точно не був народжений для війни, я був народжений черешенькою, а не оце от все. Але ж знав. Знав, сука, що піду. Всі підемо. Хто мав би піти. Вдягнемо форму і, напевне, назавжди залишимося в ній. Так чи інакше. В труні чи в посадці. На плацу чи на паркеті»* [1, С. 10]. Сама назва книги виступає промовистою метафорою вимушеної зміни ролей, коли піксельна форма стає важелем відчуження від мирної дійсності. Водночас автор показує, що війна нищить саму суть творчості, гуманізму та глибоких людських почуттів. Досвід повномасштабного вторгнення сприймається не як джерело знань чи силу духу, а як руйнівна сила: *«Цей досвід – винятково шкідливий і травматичний. Він не робить нас сильнішими, не додає мудрості чи сміливості, не зміцнює характер чи волю. Він убиває. Або робить тебе інвалідом до кінця життя.*

Він знецінює емпатію і співчуття, випалює з твого серця любов, робить тебе цупким і солоним, мов просохлі після морського купання плавки» [1, С. 149]. Крім того, у «Грі в перевдягання» ключовою стратегією стає фіксація неминучого психологічного й соціального розриву між тими, хто пройшов крізь пекло боїв, і цивільним населенням. Чех формулює песимістичний, проте гранично чесний прогноз щодо складності повоєнної інтеграції та загоєння колективної травми: «*Ми не знайдемо одне одного. Ми розгубимо одне одного. Ми втратимо одне одного. Не пробачимо одне одного, бо не навчилися жити разом, бо не могли жити разом, бо кожен із нас мав своє […] Ні, не буде спокою і розуміння, а будуть тривоги, поламаність і розчарування»* [1, С. 180-181].

Осмислення воєнної прози Артема Чеха засвідчує, що його тексти виходять за межі суто фіксації подій, перетворюючись на глибинне дослідження трансформації особистості під тиском катастрофічних обставин. Простежена динаміка висвітлює ключову еволюцію автофікційного письма: від спроби адаптуватися до нової цивільно-військової ролі й обнулити цивільний досвід до усвідомлення незворотності психологічних руйнувань та складності повоєнної інтеграції. Таким чином, еволюція видів репрезентації воєнної пам'яті у творах Артема Чеха простежується від іронічного опису військового побуту в «Точці нуль» до глибокого екзистенційного надлому та трагічного усвідомлення травми у «Грі в перевдягання». Письменник свідомо уникає героїзації, перетворюючи власний текст на спосіб фіксації воєнної дійсності, де пам'ять слугує єдиним інструментом збереження людської сутності серед хаосу війни.

Література

1. Чех А. Гра в перевдягання. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2025. 192 с.
2. Чех А. Точка нуль. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2024. 216 с.

Гальчук О.В.
доктор філологічних наук,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОДИ МОТИВУ ПАМ'ЯТІ В «МАРҐІНАЛІЯХ» ПАВЛА ВИШЕБАБИ

Аналізуючи нову поетичну книгу «Маргіналії» (2026) Павла Вишебаби, доходимо висновку про подвійну інтерпретацію автором концепту пам'яті: з одного боку, актуалізація мотиву пам'яті як простору фіксації і трансляції драматичного досвіду війни, з другого, – культурні коди його вираження як приклади міжтекстової пам'яті. Мотив пам'яті оприявлюється в контексті есхатологічно-перехідної антропологічної моделі війни, що постає результатом творчого осмислення Вишебабою дантівського коду, який функціонує як принцип архітектонічної та смислової організації збірки і є основним інтертекстуальним кодом збірки. Завдяки трьом оптикам Вишебаба складає цілісну картину власного світу, де війна визначає його зміст і цінності.

Дантівський код працює у Вишебаби переважно як модель проходження через досвід війни, а не як система окремих цитат. Ключовими є мотиви руху, переправи, дороги, сходження і повернення; війна постає як сучасний аналог інфернального простору; однак цей простір не є остаточно замкненим: майже завжди зберігається перспектива іншого берега, повернення, кохання чи миру, а також пам'яті. Постає есхатологічно-перехідна антропологічна модель проживання війни, де поет стоїть на межі між хаосом і смислом, між руйнуванням і пам'яттю.

Якщо в Данте катабасис завершується виходом до світла через трансцендентний порядок світу, то у Вишебаби шлях через воєнне пекло не гарантує спасіння, однак зберігає можливість повернення до людяності через любов, свідчення і пам'ять. Дантівський тип свідчення як спосіб бачення і фіксації досвіду український поет розвиває в образі поета як очевидця, провідника й того, хто не спостерігає за чужими муками (як Данте), а сам проживає їх. Переосмислюючи дантівську поетику межі, яка оприявлюється в мотиві взаємодії життя і смерті, поет-комбатант створює особливий статус героя, який перебуває між світом живих і світом мертвих. Загиблі залишаються учасниками діалогу і формують етичний горизонт живих, де пам'ять стає моральним обов'язком.

Спільними мотивами пам’яті і людини на війні об’єднані вірші циклу «Непроявлена плівка» із «Маргіналій». У кожному з них спогад про людей і події в житті ліричного героя, глибинний зміст якого розкривається через власний досвід війни. Тобто, як і в Данте, де людина після смерті не зникає, а продовжує існувати в пам'яті, слові, сповіді, історії свого гріха чи подвигу, тут людина формується пам'яттю, яка стає способом її самопізнання (вірш «Арафатка»). Модель дантівської антропології як емпатії до тих померлих, чиї страждання близькі поетові, звучить у вірші «17 доньок». Ліричний герой буквально розширює межі власного «я», включаючи до нього родини загиблих побратимів. А почуття провини живого перед мертвими надає драматизму його власному існуванню. На відміну від Данте, де провина переважно пов'язана з моральним вибором людини, у Вишебаби виникає характерне для воєнної літератури почуття провини вцілілого. Герой не може відповісти на питання матерів: чому загинув один і вижив інший. Сам факт виживання стає екзистенційною проблемою і частиною його самовизначення. Водночас відбувається суттєва трансформація самого героя. Він постає не лише хранителем пам'яті про загиблих, а й посередником між світом живих і мертвих, своєрідним психопомпом, до якого звертаються матері полеглих воїнів. Як і Данте-пілігрим, герой набуває досвіду перебування на межі двох світів, а його особиста пам'ять перетворюється на простір збереження тих, кого вже немає. Вражаючою є метафора смерті як зникання силуетів на завчасно залитій світлом плівці, що підкреслює крихкість людського існування та водночас необхідність його збереження в пам'яті живих.

Мотив пам’яті репрезентований античними кодами в циклі «Серце ріки», де топос війни постає аналогом підземного світу, куди спускаються ліричні герої. Вони перепливають річку, де перевізник нагадує Харона, а річка перетворюється на живий організм, який постає самостійним простором війни, що поглинає людину і визначає її рух. Алюзію підземного царства підсилює образ пекельного пса («*Цербер*»). Антична образність актуалізується і в протиставленні «війна – мир», де мир – це «*Ітака*», до якої прагнуть повернутися воїни. Античну інтертекстуальність доповнено трансформованим варіантом відомої фрази Дж. Донна «не питай, по кому подзвін», яка в сучасного читача має стійку асоціацію з антивоєнною літературою. У Вишебаби це «*як зачуєш дзвін тривоги / не питай по кому обстріл*». Усупереч міфічним уявленням про Лету як річку забуття, поет визначає її місцем, де спогади стають особливо цінними. Як плату перевізнику ліричний герой віддає свій «обол» – спогад про дитину під першим снігом. Проте якщо в античному міфі обол є

матеріальною платою за переправу через межу світів, а у Вишебаби його функцію перебирає пам'ять.

У циклі «451° по Фаренгейту» митець уже не лише фіксує катастрофу, а й осмислює власне місце в ній та відповідальність за збереження культурної пам'яті. Через образи вогню, попелу, книги Вишебаба формує модель митця-свідка, покликаного зберігати пам'ять про пережиту катастрофу та стояти на сторожі культурних цінностей. Як і в романі-антиутопії М. Бредбері, назва якого в назві циклу Вишебаби, у його віршах порушено питання «культура і війна» та використано метафору горіння в кожному з віршів – «*вогонь був лагідний*» («Займання»), «*жар достатньо зігрів*» («Багаття»), «*попіл падає долі*» («Попіл»). Роздумуючи над природою своєї поетичної творчості, ліричний герой пропонує біблійну ремінісценцію й апелює до ніцшеанської формули двох мистецьких первнів – діонісійського і аполлонійського. Заангажованому підсвідомим процесові творчості поетові Вишебаба протиставляє місію воїнів, свідомих свого обов'язку: «*чоловіків у обхват з наплічниками їхніми справами аполлонічними*» [1, с. 45]. Вони мають «*зримувати бронзову еру дорожче за стоси роздумів*» [1, с. 45]. Образ доби-дистопії доповнюється міфологемою бронзової доби – найбільш войовничої, за Гесіодом, в історії людства. Тож завдання «*зримувати бронзову еру*» інтерпретуємо як здолання війни. Якщо в романі М. Бредбері спалення книг було ознакою загрозливого прийдешнього, то у Вишебаби це і буквальне багаття війни, у якому зникають книги, і метафоричне полум'я, яким зігріваються, щоб не втратити надію, у найважчі моменти життя. У постапокаліптичній картині поруйнованого війною світу все ж є світло як слід незнищенного мистецтва: «*лиш приручений вовк розрізняє цить / чатового і далі покірно спить / у світлі літератури*» [1, с. 47]. Образ «чатового» у цьому контексті може бути прочитаний як метафора самого поета, який виконує функцію вартового культури і пам'яті.

Якщо в «Божественній комедії» Данте перетинає межу між світом живих і мертвих як подорожній, то у Вишебаби ліричний герой постійно перебуває на цій межі як її охоронець і свідок. У заключному циклі «Маргіналії» розкривається двозначність назви усієї поетичної книги. Ліричний герой виступає від імені тих, хто щомиті на маргінесі життя і смерті, звертаючись до світу живих. Увесь цикл побудований як система звернень і повідомлень, щоб пам'ятали. Важливим у циклі є образ стіни у шкільній споруді, де розташувалися військові: до написів-голосів школярів (алюзія на «Подорожнього, коли ти прийдеш у Спа…» Г. Белля), поряд із якими позивні, номери підрозділів та бригад і назви рідних міст. Ліричний герой маркером з аптечки дописує те, що усвідомлено в новій реальності війни. Усі

залишені послання – це вибудовування діалогу між поколінням, яке змушене було взяти до рук зброю, щоб захистити саме життя, і наступним поколінням. Ліричний герой ставить риторичне питання про те, що залишиться таким, як він: «*бути замітками на берегах тексту розміром / із західну цивілізацію / бути по інший бік межі? / бути маргіналіями*?» [1, с. 93]. Отже, маргінес постає не периферією тексту чи культури, а простором граничного людського досвіду, із якого промовляє голос сучасної війни. І лунає він у супроводі таких основних кодів, як дантівський. античний, біблійний, тексти зарубіжної літератури різних історико-літературних періодів.

Література

1. Вишебаба П. Маргіналії. Київ, 2026. 96 с.

Головко Л. Г.
кандидат філологічних наук,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Кремінська І. М.
кандидат філологічних наук,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

НАРАТИВНА СТРУКТУРА РОМАНУ «ДИКИЙ МЕД» ЛЕОНІДА ПЕРВОМАЙСЬКОГО

Для мілітарної прози ХХ століття концептуальним є мотив пам'яті, асоційованій із меморіалізацією досвіду жертв, героїзацією вчинків осіб чи засудженням злочинних дій ворога. У художньому світі Л. Первомайського цей мотив є одним із провідних, зокрема, у ліриці, оповіданнях, п'єсі «Учитель історії, або відставний солдат на одній нозі», повісті «Чорний брід» і романі «Дикий мед», присвячених висвітленню подій Другої світової війни. Твори написано з погляду кореспондента-фронтовика, котрий відповідно транслює як власні спостереження, так і загалом бачення ідеологічних міфів сталінського й хрущовського колоніального періодів.

Час написання роману (1963 р.) уможливлює звернення митця до формування національної пам'яті, звичайно ж, у контексті радянського наративу, тому з'являються згадки й про розвінчання культу особи, і катастрофічно стрімку окупацію України нацистськими військами, зокрема Києва. Свідком цього є журналіст, поет Павло Берестовський (Я-наратор, заголовний персонаж і автор «Записок Павла Берестовського»), від його імені частково оповідаються події «Дикого меду». Письменник зображує покоління, що переживає війну як колективну й індивідуальну травму. Герої, з одного боку, є безпосередніми учасниками подій, із другого — спостерігачами різних ситуацій, вчинків інших і своїх емоцій (психологічна площина). Тексту властиві не стільки подієвість (порівняймо з романом О. Гончара «Прапороносці», повістю «Батальйон необмундированих» Д. Міщенка), скільки увага до інтимних переживань, настроїв, одкровень персонажа, тому внутрішній стан стає проєкцією зовнішнього світу. Лейтмотив пам'яті доповнюється темами забуття й психологічного усамітнення. Особливості наращії – поєднання різних точок зору, суб'єктивізація і об'єктивізація викладу художнього матеріалу – зумовлюють структуру аналізованого твору. Композиція вибудовується митцем як своєрідне зчеплення кадрів-епізодів, ситуацій, асоціацій, що пов'язані вибірковістю пам'яті, яка нагадує «альбом давніх фотографій» [2, 446],

де «…все було розірване на шматки окремих вражень…» [2, 446], звідси відмова від лінійного викладу й превалювання хронологічної інверсії як жанрової риси роману.

Специфіка викладу матеріалу сприяє відтворенню ліричного світобачення головної героїні, фотокореспондентки, дружини ворога народу Варвари Княжич. Зважаючи на час написання, цей текст не став романом-реабілітацією жертв репресій, оскільки трактування подій більшою мірою обумовлено соцреалістичним каноном, пануванням цензури й ідеологічним дискурсом, але разом із тим він сприяв руйнуванню «…ідеологічних міфів тоталітарної держави» [3, 422]. Акцент на враженнях, переживаннях, тобто емоційній сфері, надає твору рис імпресіоністичного світовідчуття, що збагачує його соцреалістичну домінанту. Спогади персонажів розгортаються як тексти пам'яті, де переплітаються голоси живих і мертвих. Це зумовлює поліфонічність «Дикого меду» з властивими йому «жанровими експериментами» [3, 413], оскільки, як пише Л. Новиченко, письменник «…може "синхронізувати" в одному моменті переживання кількох персонажів, передаючи думки, скажімо, Варвари, Петриченка, Савичева, може показати, яка різноголосиця думок і оцінок панує, наприклад, у свідомості капітана Сербіна…» [1, 41]. Роману, що має ретроспективну основу, притаманна інтроспекція, що зумовлює темпоральні особливості твору, у якому переплітаються різні часові площини; наявність екстрадієгетичного й гомодієгетичного нараторів, зміна фокалізації. У тексті є подекуди непомітні переходи від одного типу наратора до іншого, що маркуються заголовком «Із записок Павла Берестовського…», зближення героїні й усезнаючого розповідача, автора й оповідача, зважаючи на їхню біографічну подібність. Л. Первомайський використовує надійного наратора, зображуючи світ через свідомість персонажа — індивідуалізованого оповідача. Уведення щоденникової форми надає висловлюванням не тільки більшої інтимності, сповідальності, а й історичної та психологічної достовірності зображуваних подій, тому в сюжеті наявна паралелізація, переплетіння життєвих історій Павла Берестовського й Варвари Княжич. Голос зовнішнього, екстрадієгетичного наратора інформує про будні й психологічний стан головної героїні, поєднуючись з її внутрішніми монологами. Романний наратив демонструє використання автором модерністської оптики з властивою їй ліризацією і психологізацією, що наближує твір до естетики шістдесятництва.

Особливістю описів є звернення митця до інтермедіальності (монтажність, використання планів, ритму), поетики фотографії

(фотоекфразис), кінематографу, коли візуальний ряд вибудовується відповідно до композиції кадру, що уможливлює зміну ракурсів, часопросторових площин. Зображення подекуди буквально окреслюється за допомогою рами, що є засобом фокусування наратора й реципієнта та цілісності сприйняття явищ довкілля: «В квадраті вікна мерехтіло всипане зорями небо» [2, 161].

Одночасність подій задається наративними стратегіями, уможливлюючи присутність різних поглядів — жінки й чоловіка, за допомогою чого досягається повнота в зображенні соціальної дійсності й осмисленні минулого. У романі превалює оптика крізь призму «живе» й «мертве», що має лексичну варіативність: «Серед всього цього мертвого світу їй світили живі очі поранених, очі, які кликали на допомогу, примушували перемагати страх…» [2, 447]. Як фотокореспондентка, Варвара фіксує миттєвості дійсності, немов зупиняючи час і залишаючи візуальні пам'ятки війни як для себе, так і майбутнього покоління: «…підносити до ока апарат, ясно бачити кадр і блискавичним пересуванням шторки одсікати його для пам'яті людей» [2, 425—426]. У творі сучасність пронизано спогадами про репресії, війну, що унаявнюються зверненням до засобів психологізму, прийомів кінопоетики: погляд героїні вихоплює з плину буття образи природи, пам'ятні речі, що наповнюватимуть її існування значущістю миттєвого — зниклого й водночас істинного.

Отже, у романі «Дикий мед» поєднуються жіночий і чоловічий голоси-спомини, що увиразнюють мотив пам'яті й бачення подій минулого крізь призму радянського мілітарного міфу. Споглядання світу Варвари властива «фотографічність»: вона немов «кадрує» бачене, де асоціативність набуває важливого значення для експлікації мотиву пам'яті. Наявність першоособового оповідача (суб'єктивна оповідь) й усезнаючого розповідача (об'єктивізований наратив) у поєднанні з нелінійним психологічним наративом зумовлює особливий ритм викладу подій.

Література

1. Новиченко Л. М. «Все чим живе душа...» (Про творчість Л. Первомайського) *Первомайський Л. С. Твори в семи томах* / упоряд. С. Є. Пархомовський; передм. Л. М. Новиченка; ред. кол.: Голованіський С. О., Драч І Ф. (голова), Жулинський М. Г. та ін.; ред. тому І. Ф. Драч. Київ: Дніпро, 1985. Т. 1: Поезії. С. 3–43.
2. Первомайський Л. С. Дикий мед: сучасна балада. Київ: Дніпро, 1966. 510 с.
3. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва

в українській літературі ХХ століття. Київ: Академперіодика, 2013. 678 с., 4 с. іл.

Горбач Н. В.
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

«МОЗАЇКА КВАДРІВ В'ЯЗНИЧНИХ» М. БАЖАНСЬКОГО І «ХОЧУ ЖИТИ!» О. ДАНСЬКОГО: ДВІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОЇ ДОКУМЕНТАЛІЗАЦІЇ НЕВОЛІ

Обидва твори, що стали предметом нашої уваги, присвячені темі перебування їх авторів у концентраційних таборах часів Другої світової війни. Михайло Бажанський – український громадсько-політичний діяч, письменник, публіцист, який у січні 1944 року був заарештований гестапо та відправлений до табору «Брец» поблизу Берліна. Цей табір підпорядковувався комендатурі «Заксенгаузена», але, на відміну від трудових бараків останнього, служив місцем ізоляції та тиску на соціально активних громадян, котрі мислилися нацистами як потенційна загроза Третьому Рейху після війни. Попри те, що «Брец» не був класичним табором смерті з газовими камерами, погане харчування, умови утримання, моральний пресинг призводили до важких хвороб, смертей, самогубств в'язнів. Коли фронт стрімко наближався до Берліна, нацистське керівництво змінило тактику і бранців «Бреца» випустили на волю під нагляд поліції. Саме тому більшість із них вижила, змогла дістатися західних окупаційних зон після капітуляції Німеччини та зафіксувати свій досвід на папері. Олекса Данський – творчий псевдонім ще одного українського громадсько-політичного діяча, публіциста та журналіста Данила Чайковського. Після проголошення Акту відновлення Української Держави в червні 1941 року, нацисти розпочали масові арешти українських націоналістів. Д. Чайковский був схоплений гестапо і пройшов через німецькі тюрми та концтабори – спочатку «Аушвіц», а згодом – «Маутгаузен» й «Ебензее». Книга «Хочу жити!» відобразила його досвід ув'язнення в «Аушвіці» з серпня 1942 по кінець січня 1945 року і вважається першими в вітчизняному письменстві розгорнутими спогадами про цей концтабір.

Українська література про досвід перебування в нацистських концентраційних таборах почала активно формуватися практично відразу після завершення Другої світової війни. Обидва твори вийшли 1946 року, тобто припадають на її ранній етап творення. Тому їх об'єднує не тільки предмет зображення, а й особлива ситуація пам'яті. Автори пишуть тоді, коли досвід табору ще не став історією у повному розумінні слова. Він залишається частиною їхнього

актуального існування, а письмо виконує подвійну функцію: є способом осмислення пережитого і водночас актом його фіксації.

Твори М. Бажанського й О. Данського, як більша частина цього корпусу текстів, сформувалися в українському еміграційному середовищі. «Мозаїка квадрів в'язничних» стала першим виданням серії «Бібліотеки політичного в'язня», започаткованої 1946 року в таборах для переміщених осіб у Німеччині, а «Хочу жити!» вийшла друком в «Українській видавничій спілці» в Мюнхені, що був центром українського політичного й культурного життя в еміграції. Отож проблема збереження пам'яті про злочини нацистського режиму для авторів була безпосередньо пов'язана із завданням зафіксувати досвід українських політичних в'язнів.

Спільною для обох текстів також є засвідчувальна природа оповіді. Її документальність ґрунтується не на використанні зовнішніх даних, а на позиції очевидця. Автори говорять про пережите зсередини, спираючись на власну пам'ять і безпосереднє спостереження, що формує основний тип достовірності ранньої таборової мемуаристики. Свідчення стає формою протидії забуттю, тому документальність таких текстів набуває етичного значення. М. Бажанського й О. Данського також зближає те, що потреба свідчити в них поєднується з потребою художньо осмислювати пережите, тому їхні твори – це зразки художньо організованої мемуаристики.

На це вказують вже жанрові дефініції, які дають автори своїм творам. Визначення тексту М. Бажанського через образ «мозаїки» має принципове значення. Мозаїка передбачає фрагментарність, коли окремі сцени, образи, епізоди та спогади утворюють цілісну картину лише в сукупності. «Хочу жити!» О. Данського має підзаголовок «Образки з німецьких концентраційних таборів», який визначає специфіку авторської стратегії. О. Данський не претендує на створення панорамної картини табірного життя. Він пропонує читачеві окремі «образки», у яких конкретна подія, людина, простір або ситуація набувають завершеної художньої форми. Тобто, обидва тексти відмовляються від претензії на тотальну хроніку таборового досвіду й вибудовують оповідь через окремі сцени та ситуації. Така композиційна модель відповідає природі пам'яті, яка не відтворює минуле як безперервний і повністю впорядкований процес.

Автори обох творів не просто розповідають про минуле, а прагнуть не допустити його зникнення. Присвята книги О. Данського «Світлій пам'яті всіх друзів-самостійників, що згинули в німецьких концентраційних таборах у рр. 1939–45» та рядки з передмови М. Бажанського («Припертий до муру разом із людьми нашої крови і

чужої, обіцянку дав, що коли вийду живим – напишу так, як воно було. Увіковічню пам'ятку по тих, що імени справжнього їх ніхто не знав» [1, 5]) вказують на доцільність розгляду творів не лише як джерела історичної інформації, а як одного з ранніх способів формування культури пам'яті про нацистський терор в Україні. У їхніх текстах відбувається поступове перетворення індивідуального досвіду на колективний наратив.

Особливий інтерес в аналізованих творах становить баланс між документальністю та художністю, який дозволяє авторам споріднений досвід нацистських концтаборів моделювати по-різному. Якщо О. Данський тяжіє до безпосередньої фіксації табірної реальності, то М. Бажанський значно виразніше переводить пережите у площину рефлексії, осмислення людських характерів, ідеологічних конфліктів та механізмів тоталітарної системи.

Центральним для О. Данського є екзистенційний вимір виживання, що безпосередньо закладений уже в назві «Хочу жити!». Він створює досить широку панораму концтабору як багатонаціонального й багатошарового Вавилону, де поруч опиняються представники різних національностей (українці, поляки, французи, євреї, німці); професій і соціальних середовищ (фабрикант, професор, диктор, рабин). У його оповіді важливе місце займає сама структура табірного життя з ієрархією ув'язнених: «новики» (новоприбулі, середній термін перебування яких тут становить всього 3 тижні), «мільйонівці» (табірні «старожили», котрі мали кільказначний номер в'язня, отже, змогли протриматися довше за інших), «мусульмани» (в'язні крайнього ступеня фізичного та психічного виснаження). За допомогою специфічного жаргону знайомить з особливостями табірного (лягерельтестер, блоковий, штубовий), та виробничого (капо, унтеркапо, оберкапо, форарбайтер) управління. Автор не оминає увагою страшну психологічну пастку, в якій опинялися ці табірні функціонери: щоб зберегти своє життя та прихильність СС, вони часто мусили виявляти неймовірну жорстокість до своїх соратників по нещастю. Наприклад, фольксдойче Краль має «запас найкращих папіросок з цілої Европи ... і вже в лагері навчився розцінювати хороший смак людей західної Европи. Краль сам сміється, що він – інтернаціоналіст. На ньому сорочка з доброго ліонського шовку, блуза з англійського сукна, пошита кравцем-в'язнем таки зі самого Парижа. Про білизну для Краля дбає його добрий приятель, Ігнац, капо пральні. Білизна чиста як сніг і зовсім на ній не пізнати тої крови в'язнів Ігнацового командо» [2, 22].

Система номерів, нашивок, посад і привілеїв демонструє поступове перетворення людини на функцію табірного механізму:

«Люди перестали існувати, лишилися номери» [2, 19]. Особливо важливим тут є процес звикання до чужого болю: постійна присутність насильства поступово притуплює емоційну реакцію, а життя за принципом виживання починає нагадувати «закон джунглів»: «Людина може загартуватися до знечулення на чужий біль, коли б тільки не били її саму» [2, 32].

Табірний світ О. Данського демонструє різні моделі поведінки: одні в'язні, прагнучи врятувати себе, пристосовуються до системи, стають її інструментами, зраджують, чинять насильство над слабшими; інші навіть у ситуації крайнього фізичного виснаження зберігають здатність співчувати, ділитися останнім шматком хліба, допомагати хворим і підтримувати товаришів: «Гестапівці дивувалися, коли Михайло ще в парі з іншим другом повернувся з Поморської (вулиця у Кракові, де містилося гестапо – Н. Г.) без сторожі. Просто забули їм додати сторожу. Михайло подзвонив до воріт тюрми й воротар розп'яв рота. Як? Самі повернулися з допиту? У Михайла, мусиш знати, є жінка й маленька донечка. А Горина вернувся сам, бо наша дружба – це не гітлерівська «камерадшафт», накинена згори» [2, 42]. У цьому сенсі табір в О. Данського стає своєрідним випробуванням не лише здатності вижити, а й здатності залишитися людиною.

М. Бажанський також розглядає табір як простір випробування людської особистості, проте його увага більше зосереджена на внутрішньому житті та інтелектуальному спротиві. Якщо О. Данський досліджує насамперед психологію людини в умовах повсякденного фізичного виживання, то М. Бажанський показує, як навіть за колючим дротом може продовжувати існувати організоване духовне й інтелектуальне життя. Якщо О. Данський переважно тяжіє до художньо-документальної конкретики та репортерської точності, спостережень, фактів, людської історії, деталей табірного побуту, то М. Бажанський значно рефлексивніший. Його спогад постійно виходить за межі безпосередньо пережитого й вступає в діалог із літературою, історією, філософією та власним попереднім досвідом. Звідси численні літературні алюзії та зіставлення з В. Стефаником, К. Гамсуном, Е. М. Ремарком, О. Турянським, Данте, У. Самчуком, Т. Шевченком та іншими авторами. Це дає змогу М. Бажанському не просто пригадувати табір, а вписувати його досвід у ширший культурний контекст осмислення страждання, війни, насильства й людської природи.

Показовою рисою М. Бажанського є також іронія, що створює додаткову дистанцію між оповідачем і травматичним досвідом. Називання голоду «дієтою», зіставлення несолоної табірної їжі з

біблійною їжею в раю, абсурдні професійні «трансформації» на кшталт лікаря, який до табору був слюсарем, дають змогу оголити безглуздість табірного світу. У випадку з «Бухенвальдом», який автор називає рідною стороною німецького генія Гете і серцем Веймарської республіки, іронія дозволяє увиразнити парадокс німецької культури як культури високої духовності і варварства водночас. Адже концтабір «Бухенвальд» був споруджений недалеко від Веймару – німецької культурної столиці, а на його території залишили незрубаним дуб, під яким, за легендою, працював і відпочивав автор «Фауста».

Для М. Бажанського перебування в концтаборі не означає припинення національного існування; навпаки, здатність зберегти себе як українця, носія певних переконань і культурної пам'яті стає однією з форм спротиву. Включення М. Бажанським есеїстичних портретів А. Любченка, О. Ольжича, В. Мартинця та інших «олюднює» історію, розширює психологічний контекст епохи, створює поліфонічне полотно життя української еміграції й дозволяє читачеві відчути справжній ефект присутності в переломні історичні моменти.

Отже, «Мозаїка квадрів в'язничних» М. Бажанського і «Хочу жити!» О. Данського засвідчують, що взаємодія документальності й художності була закладена в осмисленні концтабірного досвіду українськими авторами практично від самого початку. При цьому, вітчизняна пам'ять про концтабори формувалася як різноголосий наратив. Колишні в'язні зафіксували різні аспекти таборового досвіду: простір концтабору, організацію побуту, харчування й одяг, систему праці, соціальну структуру табору, медичні умови, взаємини між в'язнями, поведінку охоронців, механізми насильства та способи виживання. Відповідно, табір у їх текстах постає не лише як місце фізичного ув'язнення, а як цілісна система, що регламентує практично всі сфери людського існування. О. Данський передусім досліджує людину в таборі – її боротьбу за життя, моральне падіння або збереження гідності, поступове звикання до насильства й повсякденну боротьбу за виживання. М. Бажанський – людину, яка намагається осмислити табір і протистояти йому духовно через пам'ять, інтелектуальний спротив, національну самоорганізацію, літературну рефлексію та іронічне дистанціювання.

Література

1. Бажанський М. Мозаїка квадрів в'язничних. Ашафенбург : Накладом Товариства Українських Політичних В'язнів, 1946. 160 с.
2. Данський О. Хочу жити! Образки з німецьких концентраційних таборів ; іл. Е. Козака. Мюнхен : Українська Видавнича Спілка в Мюнхені, 1946. 163 с.

Гребенюк Т. В.
доктор філологічних наук, професор,
Варшавський університет,
Тюбінгенський університет Еберхарда Карла

РОДИННА ПАМ'ЯТЬ У ПРОЗІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Оксана Забужко, одна з найвідоміших сучасних українських письменниць, послідовно відстежує у своїй творчості механізми втрати та наново-відкриття українцями власної незалежності та свободи. Письменниця розглядає минуле України крізь призму пам'яті, тісно пов'язаної з концепцією національної ідентичності, яка зазнавала загроз та придушення з боку Росії та Радянського Союзу протягом останнього століття.

Творчість Забужко, вже у 2010 році розглядувана мною у авторській класифікації переважно як зразок літературного метажанру індивідуального досвіду [3, 259] (а твори «Дівчатка» і «Сестро, сестро», ще вужче, – як приклади субметажанру спогаду [3, 268]), і сьогодні характеризується увагою до проблеми пам'яті як феномену, що забезпечує цілісність і суб'єктність окремого індивіда й цілого суспільства. Причому колективна пам'ять нації тісно переплітається у творах письменниці із сімейною пам'яттю, і обидва ці види пам'яті виступають носіями ідеї боротьби за незалежність та політичну суб'єктність. При аналізі творів письменниці доречним є підхід до текстів із позицій memory studies. Зокрема, релевантною придослідженні може бути концепція засновника студій історичної колективної пам'яті Моріса Альбвакса, який розглядає як різновид колективної пам'яті пам'ять родинну [2, 120-123]. Апелюючи до змісту цього поняття у Альбвакса, сучасна філологиня Астрид Ерлл зазначає, що цей феномен пов'язаний із «місцями пам'яті» в інтерпретації П'єра Нора й несе в собі елементи культурної пам'яті, виокремленої Яном і Алляйдою Ассман [1]. Метою цієї студії є аналіз механізмів роботи пам'яті, представлених у прозі Забужко, які тісно пов'язують сім'ю та націю і зрештою формують нині основу резильєнтності української нації.

Національна самосвідомість протагоністів у прозі Забужко міцно вкорінена в їхні родинні спогади про опір радянському гніту. Емоційним фоном цих спогадів є співіснування страху перед тоталітарним режимом і захоплення мужністю предків у боротьбі з ним. Таким, зокрема, є тло подій романів «Польові дослідження з українського сексу» (1996) та «Музей покинутих секретів» (2009), оповідання «Сестро, сестро» (1992) та автобіографічної повісті «Код

Гурніка» (2019). Родини протагоністів тут показані як носії демократичних та національних цінностей, на противагу ідеологічному гнобленню та антинаціональній політиці радянського уряду.

Безумовно, при творенні моделі родинної пам'яті як складової національної резильєнтності зразком для Оксани Забужко була власна родина. Батьки письменниці зазнали репресій через їхні проукраїнські погляди: обоє не змогли захистити вже написані кандидатські дисертації, зазнали утисків у кар'єрі, перебували під постійним наглядом. Батько пережив заслання в Сибір, із якого його порятувала тіільки смерть Сталіна. Проте всі ці випробування лише загартували родину у їхньому протистоянні режимові й сприяли формуванню волелюбності й критичного мислення у Оксани. Уже в наш час, осмислюючи спогади про власне дитинство, Забужко зберігає певну відстороненість від згадуваного, виступаючи ніби і собою, і власним психотерапевтом, і наголошуючи: «Уточню: я не забула, не «витіснила», як пишуть у посібниках із психологічної травматології, - я запам'ятала багато чого з подій і фактів: і обидва (їх було два) обшуки вересня 1965-го (…), і як батьків возили на допити (…), - але за тим всім у мене в пам'яті не відклалося атмосфери страху, ані пригніченості (…). Це було життя, яким воно має бути, - любов, радість, «сродний труд»…» [4, 203]. Подібну, закорінену в родинні спогади, основу незалежності своїх персонажок-бунтарок письменниця відтворює і у своїх текстах.

Причому визначальність родинної пам'яті як складової націтворчих процесів ставиться у творах Забужко в гендерний контекст. Можна сказати, що найчіткіше письменниця висловила цю ідею в романі «Музей покинутиих секретів», описуючи момент своєрдної епіфанії, який протагоністка Дарина Гощинська пережила в Софіївському соборі: «Раз прийнявши мужчину, жінка неминуче переходить ув іншу зону притягання (…), - і час починає текти крізь неї вже не в чистому вигляді (…), а так само втіленим - у рід, родину, в нескінченну хромосомну вервицю вмираючого й воскресаючого, пульсуючого смертною плоттю ґенотипу, - в те, що в кінцевому підсумку заведено звати, за браком точнішого терміна, людською історією» [5, 21].

Як типовий патерн для творчості забужко виступає заглибленість протагоністки у власні родинні спогади й відчуття єдності з членами родини, разом із якими ці спогади плекаються й не відходять у небуття. У основі оповідання «Сестро, сестро» лежить подія втрати дитини вагітною матір'ю нараторки через репресії щодо батька родини. Ідея, що ця трагічна подія стала однією з вагомих

причин, чому сама протагоністка здобула виняткову опірність оманам системи і виняткове критичне мислення, була згодом розвинена у романі «Польові дослідження з українського сексу». Проте в романі вона оприявнюється з протилежним знаком – тут батько протагоністки Оксани також зазнає репресій, але він ламається під їх вагою. Як один із інших репресованих, заляканих чоловіків тоталітарної держави, він розглядає поступ своєї доньки як компенсацію власних невдач. І тому саме з цієї багатолітньої пам'яті про скалічених системою чоловіків, здатних самоствердитися іноді лише за рахунок жінки, випливає дисфункційна модель любовних стосунків самої протагоністки. Її коханий Микола (чий батько також був репресований), не здатний опиратися цьому глибинному злу в собі, по суті, морально і фізично руйнує Оксану. І тільки розрив із ним рятує протагоністку. Зовсім інший вплив родинних спогадів на сучасне покоління репрезентує Забужко в романі «Музей покинутих секретів» (2009). Протагоністка Дарина і її коханий Адріян, розгадуючи таємницю Адріянової тітки, яка служила в УПА, відчувають своєрідний катарсис і, надихаючись мужністю пращурів, набувають здатності боротися проти зла в сучасну їм епоху.

Родинна пам'ять є невід'ємною складовою самосвідомості протагоністок прози Оксани Забужко – сильних, незламних жінок. І ця пам'ять, яка вписує їхні родини у ширшу панораму історії України, дає їм розуміння не тільки причин минулих історичних катастроф, а і логіки суспільних рухів сучасного моменту. Саме завдяки цьому проникливому розумінню вони не тільки витримують особисті випробування, а й прагнуть служити суспільству, аби воно запобігло повторенню історичних травм минулого.

Література

1. Erll A. Locating family in cultural memory studies. Journal of Comparative Family Studies, 2011, № 42.3. C. 303–318.
2. Halbwachs, M. The collective memory. New York : Harper & Row, 1980. 186 p.
3. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози кінця ХХ–початку ХХІ століття): дис.… д-ра філол. наук: 10.01. 06; 10.01.01. НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2010. 409 с.
4. Гурнік І., Забужко О. Ієрихонські трубачі. Код Гурніка. Переклад: Стефан Забужко. К.: Комора, 2019. С. 202-203.
5. Забужко О. Музей покинутих секретів. К: Факт, 2009.

Гурдуз А.І.
кандидат філологічних наук,
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»,
м. Лубни

БІБЛІЙНИЙ ФАКТОР У НЕХРИСТИЯНСЬКОМУ ФЕНТЕЗІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Найбільшим експериментальним полем у літературі ХХІ ст. є фентезійний метажанр, який у тенденції до відображення соціокультурної дійсності демонструє замикання логічного кільця: рух від ескапізму до т. зв. зворотного ескапізму. Рефлексія над подіями історії, глобальними проблемами й філософсько-етичними положеннями набуває у фентезі все більш радикальної форми: безпосередньо переосмислюються трагедії Другої світової війни і Голокосту (Р. Ріґґз, Ґ. дель Торо. К. Функе, Д. Гаркнесс, Д. Фінгерот), єврейських погромів у Європі (Х. Векер), тоталітаризму (С. Ґрін, С. Маєр) і трансгуманізму (В. Гранецька, А. Сапковський), екології (М. Урбан, С. Шеррил, К. Брандіс) та ін. Висока інтенсивність аплікаційних методик моделювання фентезійної реальності (на основі класичної й авторської міфологій) відповідає виходу на перший план міфотворчості джойсівського типу. З часів версій Дж. Р. Р. Толкіна або К. С. Льюїса релігійний фактор у новітніх фентезійних картинах світу не тільки зберігає важливість, але формує провідний морально-етичний експеримент, котрий, органічно накладаючись на парадигмальний зсув у метажанрі перших десятиліть ХХІ ст., далеко обійшов рівень художньої гри (що певно передрікав С. Кінг [3, 662]) або антиклерикальної критики.

Інкорпорація синтезованих у сучаному (нехристиянському) фентезі трансформованих положень різних релігійних напрямків з огляду на художню складність, вплив на реципієнта і факультативні ідеологічні завдання становить актуальну проблему, яку порушуємо й структуровано розглядаємо вперше. Паралельно говоримо про допустиму межу інтерпретації класичного релігійного матеріалу. На відміну від досліджуваного по кінець ХХ ст. християнського субжанру (К. Манлов), аспекти релігійного чинника у фентезійному мистецтві ХХІ ст. студіюються контекстно, переважно у зв’язку з одиничними творами – як Поттеріана Дж. К. Ролінґ (К. Граймс чи Д. Мерфі [4, 401]) або окремі варіації супергероїв (Л. Робінсон)), тимчасом як релігійно-етичні інтенції складають у фентезі першої чверті ХХІ ст. масштабний і системний ідейно-тематичний кластер.

Сучасних північноамериканських і європейських фентезійників

цікавить, у першу чергу, християнський канон, уконтрастнений, як правило, (нео)язичницькими опусами. Найпростішим типом інсталювання християнського елемента до фентезійної прози є його фонова, контекстна присутність на рівні номінацій та асоціацій, алюзій та ремінісценцій. На сюжетному рівні релігійний фактор тут часто не отримує функційності, хоча може мати ідейно й ідеологічно вирішальну роль із резюмуванням перемоги (частіше) християнського (у «Джонатані Стренджі і містері Норреллі» С. Кларк, «Водянику. Зеленому романі» М. Урбана й ін.) або язичницького первня (наприклад, у «Гонихмарнику», «Троян-зіллі» Д. Корній, «Палімпсесті» Я. Каторож). Складнішим є тип інсталяції у твір постатей представників сил добра і зла як божественного і диявольського через формальний спектр традиційних образів або з відходом від такої стереотипізації – згідно з виявленою нами взаємною послідовною деміфологізацією у фентезі останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. образів-утілень добра і зла [1, 467]. Сюди зараховуємо й твори з оцінкою постаті Бога («Алхімія єдинорога» А. Р. Хіменеса, «Двоє в чужому домі» Т. Литовченка й ін.), образів ангелології (як «Сіяч вітру» М. Л. Коссаковської) та дияволіади, зокрема вампіріади, мінотавріани тощо. Класична християнська розстановка опозиційних сил у зазначених художніх кластерах слугує семантичною логічно-етичною базою або як мінімум орієнтиром у відповідній площині. Аналогічний семантичний розклад здатні зберігати тексти з розробленою власною внутрішньою релігійно-етичною системою (наприклад, у Б. Сандерсона – «Шлях королів»).

Своєрідний соціокультурний виклик складає швидко поповнюваний особливо з 2010 рр. масив творів, де традиційно опозиційні добру образи в деміфологізації досягають етично допустимої межі. Поява постатей вампірських ангелів («Північна алея» Р. Кейн), вампірів-християн («Всі душі» Д. Гаркнесс), священників і «месії» («Останній американський вампір» С. Ґрема-Сміта), захопленого християнством Мінотавра («Мінотавр вийшов покурити» С. Шеррила) тощо корелює зі змалюванням у слабкому морально-духовному позиціонуванні власне ангельських образів (у «Сіячі вітру» М. Л. Коссаковської, «Слузі Божому» Я. Пекари, «Грішному» (США) реж. М. Саломона і К. Керслейка) та образів священників (у С. Тараторіної, Б. Вінтерса й ін.), провокуванням сюжетної полеміки стосовно Божих велінь (С. Стюарт) і прямою оцінкою християнського вчення («Троян-зілля» Д. Корній), сутнісним зближенням демонічних істот із релігійними об’єктами і діячами («Кайдашева сім’я vs зомбі» О. Деканя, «Лазарус» С. Тараторіної, «Академія вампірів» Р. Мід), фронтальним закріпленням у читацькій свідомості ідеї можливості

існування третьої сторони в боротьбі добра і зла (Д. Корній, О. Радушинська, А. Багряна, Дж. К. Ролінґ, С. Ґрін, С. Маєр та ін.). Порівняно з моралізованими і романтизованими представниками демонології в текстах Е. Райс, Т. Хафф, М. де ла Круз, Т. Свана й ін., хвиля релігійно налаштованих чи зацікавлених утілень класичного зла (у С. Шеррила, Д. Гаркнесс, С. Ґрема-Сміта та ін.) є наступним кроком у фронтальній деміфологізації темних ірраціональних сил. При цьому у втомленої від типологічно подібної продукції метажанру читацької авдиторії балансування й перехід за межу допустимого не викликає протестних реакцій, далі сприймаючись як мистецька гра (пригадаймо гучні реакції низки релігійних діячів на «Північне сяйво» Ф. Пуллмана або «Гаррі Поттера» Дж. К. Ролінґ).

Деформація біблійних ідей може тривати в аналізованому художньому масиві в різний спосіб. Якщо одні автори пропонують несподівані «додатки» у вільному трактуванні Святого Письма (так. у «Північному сяйві» Ф. Пуллмана Адам і Єва мають т. зв. «деймонів»), то в текстах інших авторів виявляємо викривлення сенсу Біблії, яке стає очевидним при звертанні до першоджерела. Наприклад, героїня «Гонихмарника» Дари Корній апелює до образу веселки як до метафори багатоманіття життя [2, 213]); проте раніше згадування в романі біблійного фрагмента ([2, 145], – порівняймо: (Буття, 9:13–15)) параболізує пізнішу аргументацію героїні й засвідчує викривлену нею інтерпретацію, роблячи символ веселки в романі амбівалентним.

Отже, фентезі XXI ст. активно використовує релігійний чинник у формуванні картини світу як один із базових факторів підсилення власних морально-філософських позицій. При цьому ступінь довільного маніпулювання матеріалом християнського вчення зростає, долаючи формат антиклерикальної сатири чи мистецького експерименту і межуючи з образою почуттів віруючих. Водночас вектор деміфологізації християнських постулатів та образів узгоджується з загальною тенденцією розвитку метажанру XXI ст., передовсім зі зниженням внутрішньої конституції добротворця (Д. Корній, С. Ґрін, Р. Ріґґз, Р. Яррос та ін.). Характерно, що фокусування сучасних фентезійників на християнськоу каноні і явне чи неочевидне полемізування з ним хронологічно співпадає з послабленням культурологічних позицій останнього [5, 1]. Пропоновані роздуми можуть бути розширені та доповнені як складник більшого перспективного дослідження фентезійного простору і сучасних літературно-мистецьких тенденцій загалом – а отже, відображення тектонічних зсувів свідомості сучасника, апробовуваних у віртуальній художній площині.

Література

1. Гурдуз А. І. Український фентезійний роман 2000–2020 рр. у слов'янському, англійському й американському контекстах: особливості національного міфотворчого коду: монографія / наук. ред. Зарва В. А. Миколаїв: Іліон, 2023. 528 с.
2. Корній Д. Гонихмарник. Харків: Кн. клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2010. 336 с.
3. King S. Under the Dome: A Novel. Waterville: Thorndike Press, 2009. 1415 p.
4. Murphy D. Jesus Potter Harry Christ. Portland, Oregon: Holyblasphemy Press, 2011. 459 p.
5. Nature Religion Today: Paganism in the Modern World / ed. by J. Pearson, R. H. Roberts, G. Samuel. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. ix, 222 p.

Даниленко Л. В.
кандидат філологічних наук,
Державний університет інформаційно-комунікаційних
технологій (Київ)

ПІД ПИЛОМ СОЦРЕАЛІЗМУ – ЗНАКИ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ (ОБРАЗ ЗАПОРІЖЖЯ В ДРУГІЙ СВІТОВІЙ ВІЙНІ ЗА ДИЛОГІЄЮ ЯКОВА БАША «НАДІЯ», «НА КРУТІЙ ДОРОЗІ»)

Художня соцреалістична проза віднесена на маргінес літературного процесу, оскільки дискредитована кон'юктурністю і тенденційністю. Утім минає час, пробуджується бажання без упередження розібратися з написаним колись в умовах тотальної залежності від Головліту, цензури і безкомпромісності канону.

Інколи книги самі подають знаки з-під часового пилу. Так сталося з двома томиками Якова Баша «Надія» (1960) і «На крутій дорозі» (1967). Це дилогія, присвячена місту Запоріжжю та заводу «Запоріжсталь» у період Другої світової війни. Головна тема перегукується з реаліями, які українці проживають під час новітньої війни з росією.

Я. Баш (1908–1986) родом із Херсонщини. Справжнє прізвище письменника Башмак. Трудовий шлях розпочинав тесляром на Дніпробуді. Потім було літературна робота в газеті «Пролетар Дніпробуду», вступ у партію, навчання на філологічному факультеті в університетах Харкова і Києва, аспірантура, служба в Червоній армії під час війни, а після війни видавнича робота та високі партійні посади. Я. Баш – автор оповідань, повістей, романів, п'єс. Кілька творів присвячені Дніпробуду, серед яких роман «Гарячі почуття» (1947) і драма «Дніпрові зорі» (1951). Очевидно, що письменник мав особливі теплі зв'язки з Запоріжжям. У 1970 р. він був удостоєний відзнаки «Почесний громадянин міста Запоріжжя».

Знання Я. Баша про Запоріжжя поєднані із сентиментами до міста. У романі «Надія» ідеться про літо-осінь 1941 року, переддень і початок війни, про окупацію Запоріжжя нацистськими військами, спочатку правобережної, а потім лівобережної його частини, про руйнування міської забудови і заводів. Основне у змісті – події на «Запоріжсталі». Другий роман «На крутій дорозі» присвячений долі заводу в евакуації в Магнітогорську. Отож головний герой дилогії – металургійний завод. Навколо нього розміщено систему персонажів, розвинуто конфлікти, втілено ідеї. Хронологія подій від літа 1941 р. до осені 1943 р., охоплення великого часопростору з особисто-інтимними, промислово-виробничими, воєнно-політичними

ситуаціями виявили систему проблем, які в сучасному перепрочитанні відкривають багато цікавих смислів.

Поетика індустріального Запоріжжя. Місто постає переважно очима персонажів, які мешкають у ньому, працюють, створюють сім'ї. Цікаві точки споглядання в різний час доби і пори року з відповідними екстер'єрами і топонімікою. Багато авторської уваги на індустріальних екстер'єрах і пейзажах. Я. Баш тримає увагу на специфіці Запоріжжя як центрі нової радянської промисловості. Соцреалістичні намагання оспівати труд людини та підкорення природи вилились у привабливі ліричні замальовки. Заводська атмосфера має свій темп і відповідне наповнення, постає тлом для увиразнення повсякдення заводчан і виробничих проблем. Акценти на грандіозності заводу потребували яскравих характерів і вражаючих подій.

Місто і завод у війні. Загальна картина простору наповнена несумісними образами – мовчазністю міста *(«притихло, причаїлося місто»)* і гулом війни *(«десь за Дніпром тріскотіло, бахало без упину, і звідти крізь те тріскотіння просочувався уїдливий гул»)* [1, 420]. Образ інакшості, а саме спотворення всього живого війною, розлогий і деталізований. Художні описи накладені на достовірність подій, з точними датами і локаціями: 15 серпня високовольтна лінія, що простягалась до Дніпрогесу, вниз по Дніпру до Нікополя, «завмерла»; 16 серпня «завмерла» друга високовольтна лінія, що йшла вгору по Дніпру до Дніпропетровська; 17 серпня уночі на Хортицю вдерлися ворожі танки. Водночас назва роману «Надія» надає життєсвердності у сприйнятті важкої теми.

Дніпрогес. Образ Дніпрогесу у війні, з його греблею і машинними залами, – символ, порятунку, захисту та життєдіяльності країни, а не лише міста. Це ще й індикатор, який виявляє авторські тенденційні викривлення щодо підриву греблі на початку війни. Я. Баш вдається до вигадування картини наступу ворога через греблю. Насправді Дніпрогес зруйнований радянськими спецслужбами 18 серпня 1941 р. до вторгнення нацистських військ на лівий берег. Звісно, автор слідував вказівкам радянської пропаганди, повторюючи неправдиві наративи, приховуючи злочини комуністів.

Евакуація. У зображенні евакуації заводу і заводчан переважають емоції розпачу через втрату домівки і невизначеність подальшого життя. Художня репрезентація повно передає гострі переживання, небезпеку, непередбачуваність (паралізований зв'язок, нестача вагонів для відправки, всі шляхи до міста під обстрілами, інтенсивні обстріли й самого заводу). Концепція туги, викликаної розставанням із рідною

землею, суголосна настроям людей, що змушені стати переселенцями нині, у час новітньої війни.

Символи козацької вольниці. Письменник виділив людей, причетних до старого запорізького краю, додніпробудівської історії. Один із найяскравіших образів дід Вовнига – колишній отаман лоцманів, який під час будівництва Дніпровської греблі переправляв на плотах «гори лісу» через пороги. Усе, що пов'язано з цим персонажем, сповнене козацького автентики та цінності традицій і виявляє особливо сміливі як для соцреалізму акценти. Дізнавшись від керівництва заводу, куди планують перевозити «Запоріжсталь», старий лоцман злякано і розгнівано вигукує: «*Цебто як на Урал?... Це ж, значить, куди? До чужої хати?*» [1, 533]. Увиразнивши позицію Вовниги, письменник створив монументальну картину, в якій образи-деталі вікової старовини, посилюють зміст ідеї, своєрідне сумне застереження-пророцтво: «*Погибла Вкраїна*» [1, 533].

Політика і війна. Я. Баш підтверджує радянський міф про зволікання союзників із відкриттям Другого фронту і пише про це з сарказмом. З одного боку він наголошує, що міжнародна допомога була дуже потрібна, а з другого звинувачує союзників, а саме Черчілля, у підступності: «*Зимовий успіх Червоної Армії під Москвою викликав у хитромудрого Черчілля і вдоволення і настороженість. Він щиро прагнув поразки гітлерівським військам і так само щиро бажав радянським знекровлення*» [2, 97]. У контексті міжнародної політичної ситуації Я. Баш залежний від тенденцій і необ'єктивний щодо перебігу історичних подій.

«Запоріжсталь» на Уралі. Назва «На крутій дорозі» символізує небезпеки й ризик – обставини, в яких перебували люди. Завдання, що стояло, перед запоріжсталівцями, – «*як швидше своїми силами побудувати такий же, як і в Запоріжжі, прокатний цех*» [2, 12] і виробляти броньований лист для танків. Проступає й оптимістична, в дусі соцреалізму хвиля – допомога уральців та опанування жінок професіями прокатників, механіків, електриків, героїчна робота з монтування обладнання. Заново побудований цех Запоріжсталі на Магнітці герої твору асоціюють з рідним містом за мирного життя.

Повернення. Дорогу додому з евакуації Я. Баш описує в хронологічному розгортанні з емоційною зарядженістю. Відповідно до настрою героїв, піднесеного і тривожного водночас, відтворив панорами відходу війни, звільнення територій.

У жанрі воєнної прози з акцентом на виробничу тематику проступає багато знаків, свідомо чи несвідомо проставлених автором. Усі вони потрібні для переосмисленя минулого, яке відбилося на сьогоденні.

Література

1. Баш Я. Вибрані твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1988. Т. 1: Гарячі почуття: Роман; Надія: Роман. Передм. М. І. Дубини. 576 с.
2. Баш Я. Вибрані твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1988. Т. 2: На крутій дорозі: Роман; Професор Буйко: Повість; Оповідання; Нариси; П'єси. Упоряд. та приміт. К. П. Волинського. 647. с.

Дробна Н.О.
здобувачка другого (магістерського) рівня освіти,
Бердянський державний педагогічний університет

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ КОЛИСКОВИХ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА І П. КУЛІША)

Літературна колискова як жанр української поезії XIX століття виникає на перетині фольклорної традиції та авторського стилю, особливо помітно в творчості Тараса Шевченка і Пантелеймона Куліша. У їхньому доробку цей жанр набуває унікальних поетичних рис, які об'єднують інтимність материнського голосу з філософсько-соціальним змістом. У Тараса Шевченка колискова не тільки виступає ліричним етюдом, а й виявляється формою соціальної рефлексії. В його творчості є чотири колискові пісні, три з яких інтегровані в поеми, що робить їх унікальними творами у спадку поета, оскільки вони поєднують жанрові особливості народної лірики з епічним контекстом його великих поетичних творів [1]. Першою з них є «Пісня караульного біля в'язниці» (1841), створена російською мовою як частина драми «Наречена». У ній колискову виконує вартовий біля тюрми, що додає трагічності через контраст ніжного материнського голосу та суворості в'язничного середовища. Наступними є колискові з поем «Сова» (1844) і «Наймичка» (1845), де Шевченко повертається до української мови, використовуючи традиційні формули жанру на кшталт «люлі-люлі» і «сину мій», насичуючи тексти символічними образами як алегорії долі та моральних виборів. Четверта колискова - «Ой люлі, люлі, моя дитино» (1848) - є окремим ліричним твором, де вперше в українській літературі Шевченко вводить образ України, розширюючи значення колискової від приватного до національного рівня [2].

У творчості Пантелеймона Куліша жанр колискової пісні зазнає значної і глибокої еволюції, особливо це помітно у його вірші «Люлі-люлі», написаному в 1861 році. У цьому творі ми спостерігаємо, можливо, одну з перших поява в українській літературі мотиву засинання, яке символічно прирівнюється до смерті. Тут традиційне побажання «засни» трансформується, набуваючи екзистенційного виміру, і перетворює колискову на своєрідну медитацію про вічний спокій. Це вказує на філософське переосмислення жанру, яке наближає його до елегії [3].

Куліш, який відомий не лише як письменник, але й як фольклорист і етнограф, свідомо формує поетику своїх колискових

пісень. Він зберігає традиційні фольклорні елементи, такі як повтори, звертання та формула «люлі», проте наповнює їх оригінальним авторським смислом. Таким чином, його твори постають як своєрідний діалог із народною традицією, де ліричний суб'єкт не тільки намагається заспокоїти дитину, але й глибоко розмірковує про буття, історію та віру [4].

Порівнюючи поетику колискових у творах Шевченка і Куліша, можна виділити як спільні риси, так і суттєві відмінності. Обидва автори використовують фольклорні формули, надають своїм творам інтимності тону і зберігають ритмічну монотонність. Однак у Шевченка колискова органічно вписується у ширший національно-визвольний контекст і виступає формою громадянського пророцтва. Натомість у Куліша вона схиляється до філософсько-релігійних роздумів, де мотиви сну, смерті та вічності мають перевагу над соціальною тематикою.

Функціональний характер колискової як жанру з чітко визначеним завданням - заспокоїти і приспати дитину - визначає специфіку її поетики, що вирізняється м'яким ритмом, мелодійністю, повторюваністю, використанням пестливих звертань і формул-замовлянь. Проте у літературних колискових, зокрема в творчості таких видатних авторів, як Тарас Шевченко та Пантелеймон Куліш, ця функція зазнає трансформацій [5]. Текст таких колискових не лише виконує своє традиційне призначення, але й виходить за його межі, стаючи засобом виховання, попередження, пророкування або навіть медитації. Такі твори постають у двошаровому вигляді: зовнішній шар формально імітує народну колисанку, тоді як внутрішній шар несе в собі глибоке авторське послання, адресоване вже не самій дитині, а дорослому читачеві, здатному розпізнати приховані алегорії та символи.

У творчості Шевченка цей двошаровий підхід стає інструментом національного виховання: мати в його колисковій не просто бажає дитині спокійного сну, а заповідає їй любов до України, закликає бути чесною та пам'ятати про волю, таким чином перетворюючи колискову на своєрідний моральний кодекс, що передається наступним поколінням. У Куліша ж така двошаровість проявляється в інший спосіб: зовнішня форма залишається традиційною з використанням знайомих висловів на кшталт "люлі-люлі" чи «засни, моє серденько», проте внутрішній зміст зосереджується на осмисленні глибинних екзистенційних питань - що таке сон і смерть, як пов'язані тимчасове й вічне, чому людині потрібен захист і опіка не лише в дитинстві, а й протягом всього життя. Тому його колискова перетворюється на форму філософської лірики, де мотив коливання стає метафорою

людського буття, яке існує між початком народження і нескінченністю вічності.

Аналіз мовних та стилістичних особливостей колискових обох авторів виявляє, що вони із усвідомленням застосовують фольклорні елементи, включаючи ніжні зменшувально-пестливі форми, такі як «дитино», «серденько», «голуб'ятко», «котику». Ці лексичні елементи гармонійно доповнюються синтаксичними повтореннями, паралелізмами і зверненнями до сил природи, таких як вітер, зорі та птахи. Все це разом формує відчуття автентичності й наближає авторські твори до народної пісні. В творчості Тараса Шевченка ця фольклорна основа набуває нових вимірів через поєднання з громадянськими поняттями на зразок «Україна», «воля», «доля». Це створює унікальний синтез інтимного світу з публічними темами. Пантелеймон Куліш, у свою чергу, інтегрує фольклор у релігійно-філософський контекст, де помітні біблійні алюзії, мотиви гріха, каяття і вічного спокою. Таке поєднання властиве його зрілій творчості, що сягає у глибини духовної рефлексії. Що стосується ритмічної структури текстів, то у Шевченка вона найчастіше представлена чітким ямбічним або хореїчним ритмом, що нагадує погойдування колиски і додає спокійного звучання твору. Натомість у Куліша ритміка текстів часто ускладнена і змінюється, що передає відчуття внутрішньої тривоги і відбиває філософське напруження його творчості.

Поетика літературних колискових, створених такими видатними майстрами слова, як Тарас Шевченко і Пантелеймон Куліш, розвивається завдяки глибокому переплетінню фольклорних елементів і творчих особливостей кожного автора. Обидва письменники намагаються утримати основні властивості жанру, такі як характерні заспівні формули, ніжні та пестливі звертання до дитини, а також ритмічне коливання, притаманне колисковим пісням. Проте, вони обдаровують ці традиційні структури новим змістом та символічною насиченістю. Для Шевченка колискова стає простором для інтеграції образу України і вираження громадянської тривоги, озвучування національних проблем. У той же час, Куліш наділяє жанр колискової філософською глибиною, досліджуючи мотив сну і підводячи його до сфери медитативної лірики. Це дозволяє говорити про гнучкість жанру в умовах української літератури XIX століття і його здатність поєднувати в собі інтимне й загальнолюдське, усталене й новаторське. Подібний жанровий синтез представлений у їхній творчості є значущим етапом у становленні української літератури, оскільки він демонструє можливість трансформації фольклорних

форм через внесення авторського бачення і оновленого змісту, який резонує з інтелектуальними та духовними запитами тієї епохи.

Література

1. Шевченкова криниця: Збірник афоризмів із творів Тараса Шевченка / вступ. слово Л. І. Андрієвського ; упоряд. В. Дорошенко, Т. Майданович. Київ : Криниця, 2003. 288 с.
2. Драганчук В. Солоспів «Ой люлі, люлі, моя дитино» Т. Шевченка – В. Барвінського з погляду відображення національної ментальності. URL: https://surl.li/xoehcs (дата звернення: 25.09.2026).
3. Історія української літератури XIX століття. Пантелеймон Куліш / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. URL: https://ukrlit.net/info/xix/lcybw.html (дата звернення: 25.09.2026).
4. Івашків В. Фольклор у науковому та письменницькому дискурсі Пантелеймона Куліша (1840–1850-ті роки). *Бюлетень*. 2019. Вип. 48 (64). С. 10–15. URL: https://surl.li/psbppx (дата звернення: 25.09.2026).
5. Лановик З. І., Лановик М. Б. Українська народна словесність : підручник. Київ : Знання, 2006. 615 с. URL: https://studfile.net/preview/10772466/page:16/ (дата звернення: 25.09.2026).

Дуброва О.В.
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

THE GARDEN OF (UN)FORGOTTEN LANGUAGES: THE ENGLISH LANGUAGE AS A SPACE OF COLLECTIVE MEMORY IN THE 21ST CENTURY

Text has traditionally been regarded by memory researchers as one of the primary vehicles of collective experience: it is in texts – oral traditions, chronicles, works of fiction, and today also digital messages – that what a community chooses to remember, or conversely is destined to forget, is recorded. However, text does not exist outside the language in which it is created. Language, in turn, is not a neutral and unchanging tool: it is alive, it changes, it competes with other forms of its existence – dialects, sociolects, regional variants – and in this process, some linguistic forms disappear whilst others emerge. If we imagine the linguistic landscape as a garden in which many species coexist, it is clear that part of the garden is under threat of being 'cleared' to make way for a monotonous monoculture, whilst another part of the garden is blossoming with new hybrids. The aim of these theses is to examine the English language as the international language of the Franks at the beginning of the 21st century from the perspective of '(un)forgotten histories'. These theses illustrate how a text becomes a space in which new linguistic traditions emerge whilst old ones are forgotten.

Today, the English language is used by over 1.5 billion people worldwide [2], and this spread is accompanied by a process that sociolinguists refer to as 'dialect leveling' [5]. Every day, billions of people are exposed to standardized forms of General American and receive speech through the media, films, music platforms, and the internet. This is pushing regional forms of speech to the margins. In today's digital world, this process takes on a new dimension. This is because voice assistants such as Siri, Google Assistant, and Alexa recognize predominantly standardized speech, forcing users to adapt their natural speech to a 'technological standard' [2]. Autocorrect features in smartphones and text editors are also a consequence of this. In this sense, text ceases to be a neutral record of spoken language, as it actively 'edits' the community's memory, removing dialectal markers before they even have a chance to be recorded.

The fate of the Celtic languages in the British Isles is the most striking example of such 'oblivion'. Using the East Sutherland dialect of Scottish Gaelic as an example, Enci Dorian [4] demonstrated that the death of a language is a slow process rather than a sudden catastrophe. First, the

language disappears from public life and education, and then from the everyday speech of the younger generation. Eventually, the language survives only in the memories of a few elderly 'semi-speakers'. David Crystal [1] quantified this trend, demonstrating that one language in the world disappears every two weeks, and that by the end of the 21st century, up to 90 percent of the world's languages could disappear. Clearly, this concerns not only languages found in the Amazon or Papua New Guinea, but also those at the very heart of the English-speaking world, namely Welsh, Irish, and Scottish Gaelic. Each of these languages is, in essence, a distinct 'story' which, unless documented in writing, through education, or in public use, risks being forgotten for good.

At the same time, globalization not only erodes language but also creates new ways of memorizing. Systemic variants of the English language, which arise from English's interaction with hundreds of different languages and cultures, include Singaporean Singlish, Indian Hinglish, Nigerian English, and Multicultural London English (MLE). Each of these variants is not a 'corrupted' version of the standard, but rather a distinct system with its own phonology, grammar, and lexis [6]. These hybrid forms embody the cultural memory of the communities that create them. For example, MLE was created at the intersection of West Indian, South Asian, and indigenous British cultures and has become a written and oral record of the multicultural experiences of an entire generation of Londoners. These new 'histories' of the English language can be viewed within the same linguistic garden where the Celtic languages are simultaneously withering away, demonstrating that the processes of forgetting and remembering a language are closely intertwined.

The internet, as the newest medium for the textual existence of language, is becoming particularly important. David Crystal [3] explained 'netspeak' not as a degradation of language, but as a new functional form that combines the permanence and editability of written text with the speed and informality of spoken language. The text uses abbreviations, emojis, phonetic abbreviations (for example, 'u' instead of 'you'), as well as elements that reflect the distinctive, spontaneous culture that emerges in digital communities such as fandoms, gaming subcultures, and social media speech bubbles. Meanwhile, the very same international platforms – such as TikTok, Instagram, and YouTube – enable a Scottish accent, Nigerian Pidgin, or Indian English in memes to gain international popularity and recognition, not through codification, but through the popularity of the content itself.

Thus, in the context of English as an international lingua franca at the beginning of the 21st century, a general pattern emerges: a text is never a neutral space of memory; it is simultaneously a place where forgetting

occurs and a place where the new emerges. Under pressure from standardized linguistic norms, the Celtic languages and regional dialects of the British Isles have lost their textual and oral domains. Instead, Singlish, Ginglish, Nigerian English, multicultural London English, and the stories of the 'unforgotten', which exist through text (spoken, written, digital) as autonomous, fully-fledged forms of collective memory. Thus, the metaphor of a garden of (un)forgotten stories is useful for analyzing literary or memorial texts, as well as for understanding how language is a living space where the stories of communities are either lost forever or retold.

Література

2. Crystal D. Language Death. Cambridge: Cambridge University Press. 2000. URL: https://surl.li/qpbymy
3. Crystal D. English as a Global Language (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 2003. URL: https://surl.li/mnsrpy
4. Crystal D. Internet Linguistics: A Student Guide. London: Routledge. 2011. URL: https://surl.li/jydhay
5. Dorian N. C. Language Death: The Life Cycle of a Scottish Gaelic Dialect. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1981. URL: https://surl.li/mcctgu
5. Kerswill P. Dialect levelling and geographical diffusion in British English. In D. Britain & J. Cheshire (Eds.), Social Dialectology. Amsterdam: John Benjamins, 2003. Pp. 223–243 URL: https://surl.li/saztae
6. Seidlhofer B. Understanding English as a Lingua Franca. Oxford: Oxford University Press, 2011. 244 pp. URL: https://surl.li/nzblvd

Жукова А.Р.
професор кафедри іноземних мов та військового перекладу
Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

ЛІТЕРАТУРА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДЕРЖАВНИЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ ЗСУ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ

Сучасна військова освіта України функціонує в умовах докорінних суспільно-політичних трансформацій, що зумовлені повномасштабною війною, євроінтеграційними процесами та переосмисленням ролі українського війська у забезпеченні державного суверенітету й національної безпеки. У таких умовах особливого значення набуває формування державницької ідентичності майбутніх офіцерів Збройних Сил України (ЗСУ), що передбачає усвідомлення особистої відповідальності за долю держави, її незалежність і територіальну цілісність, готовність до військового захисту Батьківщини, повагу до національної культури та історичної пам'яті. Важливим засобом такого формування є література, адже завдяки своєму потужному світоглядному, емоційно-ціннісному та виховному потенціалу, вона здатна здійснювати вплив на становлення особистості майбутнього офіцера.

У системі сучасної педагогічної науки загалом та у військовій освіті зокрема, вивчення української літератури має на меті не тільки «ретрансляцію знань, але й виховання національно свідомого громадянина» [2, 24]. За словами М. Сур'яка, «в умовах воєнного стану виховний потенціал літератури набуває особливої актуальності, оскільки саме через художнє слово можливе глибинне осмислення національної ідентичності, історичної пам'яті та ціннісних орієнтирів особистості. Література не лише відображає досвід нації, а й формує готовність до його переживання та продовження» [3, 212]. Як зауважує Т. Белан, «національно-патріотичне виховання є ключовим фактором у формуванні свідомих та відповідальних громадян України, особливо в умовах воєнного стану» [1, 204]. У цьому контексті література є одним із найефективніших засобів такого виховання, оскільки вона апелює не тільки до знання, а й до емоційно-ціннісної сфери здобувачів освіти. Особливо важливим є те, що сучасна освіта повинна виходити за межі суто інформаційного підходу, а «це передбачає не лише вивчення історії та культури України, але й активне залучення здобувачів освіти до діяльностей, що розвивають національну свідомість, моральні цінності та готовність захищати і

розбудовувати свою країну» [1, 204]. Саме література – через сюжети, образи, постаті письменників – створює можливість такого залучення. В умовах війни значно зростає значення формування не лише знань, а й внутрішньої позиції особистості, «національно-патріотичне виховання дітей та молоді – одна з основних умов національної безпеки України» [1, 202]. У цьому сенсі література виконує не тільки культурну функцію, але й світоглядну та навіть безпекову, адже сприяє консолідації суспільства через спільні смисли.

Сьогодні офіцер ЗСУ повинен не просто володіти військово-професійними компетентностями, а й бути носієм державницького світогляду, здатним ухвалювати відповідальні рішення, діяти відповідно до моральних принципів і представляти українську державу в національному й міжнародному середовищі. Література в цьому контексті є джерелом знань про минуле й сучасність, а також важливим механізмом ціннісного осмислення досвіду українського народу. Художній текст дає змогу майбутньому офіцерові побачити історичні події крізь призму людських доль, морального вибору, відповідальності й жертовності. Через образи героїв, мотиви боротьби за свободу, державну незалежність і людську гідність література сприяє формуванню емоційного зв'язку з історією України та усвідомленню значення держави як спільного простору відповідальності.

Особливу роль, на наш погляд, відіграє українська література, у якій проблема державності посідає вагоме місце. Творчість Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стуса, Ліни Костенко, а також низки сучасних українських письменників дає можливість простежити еволюцію ідей свободи, національної гідності, культурної самобутності й боротьби за незалежність. Вивчення таких творів у системі військової освіти може сприяти усвідомленню того, що державність є не абстрактним політичним поняттям, а результатом тривалої боротьби поколінь, особистого вибору й готовності захищати фундаментальні цінності суспільства. Слід погодитись з О. Кіналь у тому, що застосування «Шевченкових текстів у навчальному процесі створює унікальний виховний простір. Через його поезію та прозу в молоді формується: активна громадянська позиція та почуття гордості за історичне минуле; повага до національних традицій, трансформована з етнографічного факту у свідомий акт ідентичності; етичне ставлення до Іншого, адже гуманізм Шевченка вчить поваги до звичаїв усіх народів» [2, 24].

Проте літературна освіта майбутніх офіцерів має виходити за межі винятково національного культурного контексту. З огляду на те, що Україна визначила європейський напрям свого розвитку,

важливим завданням є формування здатності майбутніх військовослужбовців співвідносити українські цінності з фундаментальними європейськими принципами. До таких належать людська гідність, свобода, демократія, рівність, верховенство права, повага до прав людини, толерантність і відповідальність. Європейська література дає значний матеріал для осмислення цих цінностей, проблем війни і миру, свободи особистості, морального вибору та відповідальності людини перед суспільством. Необхідним є також використання сучасної української літератури про російсько-українську війну. Тексти військових, волонтерів, журналістів, письменників і безпосередніх учасників бойових дій сприяють осмисленню сучасного досвіду України, героїзму захисників, ціни свободи й людського життя. Але їх використання у військовій освіті потребує виваженого педагогічного підходу, який поєднує патріотичний компонент із гуманістичним осмисленням війни, повагою до людської гідності та усвідомленням складності морального вибору.

Отже, можна підсумувати, що література є вагомим засобом формування державницької ідентичності майбутніх офіцерів ЗСУ, адже вона поєднує пізнавальний, світоглядний, моральний, емоційний та виховний потенціал. Звернення до української та європейської літератури дає змогу формувати цілісне розуміння взаємозв'язку національних і загальноєвропейських цінностей, сприяти розвитку патріотизму, громадянської відповідальності, критичного мислення та поваги до людської гідності. У сучасних умовах літературна освіта у військовому закладі вищої освіти повинна розглядатися не як другорядний гуманітарний компонент, а як важливий складник підготовки офіцера нового покоління – професійного, морально стійкого, патріота, який відкритий до європейського ціннісного простору та розуміє свою відповідальність за майбутнє України.

Література

1. Белан Т. Національно-патріотичне виховання дітей та молоді в закладах освіти в умовах воєнного стану. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Серія: Педагогічні науки*. 2024. №185–186 (29–30). С. 201–206. https://doi.org/10.58407/visnik.242937
2. Кіналь О. Шевченко – це ми: мова та література як чинники формування громадянської ідентичності в науково-педагогічному вимірі. *Слово Кобзаря – зброя нації. Курсантсько-студентський науково-*

практичний семінар між закладами вищої освіти: збірник тез доповідей. 26 березня 2026 р. Львів: НАСВ, 2026. С. 23–25.

3. Сур’як М. Націєтворчий потенціал української літератури в контексті позакласної роботи: регіональний аспект. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2026. Вип. 41. С. 201–218. https://doi.org/10.29038/2304-9383.2026-41.sur

Жукова А.Р.
професор кафедри іноземних мов та військового перекладу
Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

ХУДОЖНІ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНІ ТЕКСТИ ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ ЯК ЗАСІБ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ

Російсько-українська війна стала визначальним чинником сучасного українського суспільного, культурного та освітнього простору. В умовах повномасштабної збройної агресії росії проти нашої держави особливої актуальності набуває патріотичне виховання майбутніх офіцерів Збройних Сил України. Сучасний офіцер повинен бути не тільки професійно підготовленим військовослужбовцем, але й свідомим громадянином, носієм національних цінностей, морально стійкою особистістю, яка готова відповідально виконувати військовий обов'язок і захищати незалежність та територіальну цілісність України. У зв'язку з цим, важливим засобом виховного впливу є художні й документальні тексти, присвячені російсько-українській війні.

Патріотичне виховання майбутніх офіцерів передбачає формування любові до Батьківщини, поваги до її історії й культури, усвідомлення громадянського та військового обов'язку, готовності до захисту держави, відповідальності за власні рішення і вчинки. Сучасний підхід до патріотичного виховання не повинен зводитися лише до декларативного засвоєння певних цінностей, адже важливо забезпечити їх особистісне переживання та осмислення. Саме художня й документальна література створює для цього сприятливі умови, оскільки дозволяє побачити війну не тільки як історичний чи політичний процес, а передусім як складний людський досвід. На переконання Т. Скуратко та Н. Сеньовської, «сучасна українська література війни (особливо та її частина, яку зараз називаємо комбатанською – написана військовими) воістину є національною, адже не просто фіксує наш жахливий досвід, але й надихає, спонукає до боротьби, дає надію і впевненість у нашій моральній перевазі перед ворогом. І це тримає чи не найбільше, адже усі ми ще з дитячих казок пам'ятаємо, що ДОБРО ПЕРЕМАГАЄ ЗЛО» [2, 29].

Художні твори про російсько-українську війну репрезентують різноманітні моделі поведінки людини в екстремальних умовах, розкривають проблеми мужності, відповідальності, жертовності, страху, втрати, вірності та морального вибору у воєнних умовах

українського сьогодення. «Художнє письмо набуває граничної сили. Воно стає своєрідним актом свідчення, жестом спротиву, формою виживання й способом утвердження людської та національної гідності. Українська література нашого часу не лише про війну – вона зсередини війни, бо говорить від імені людей, які щодня роблять вибір – вистояти чи впасти, боротися чи скоритися, битися за всіх чи жити тільки для себе» [1, 136]. Погоджуємось з І. Чорним та Л. Терещенко, які зазначають, що «багато літературних творів, присвячених російсько-українській війні, стають каталізатором для обговорення в суспільстві, спонукаючи читачів до роздумів про мир і війну, міжнаціональні відносини та геополітичну ситуацію в країні» [3, 476]. Такий матеріал має значний виховний потенціал для курсантів, він дає змогу аналізувати як героїчні вчинки, так і складні психологічні й моральні ситуації, з якими стикається людина під час війни.

Документальні тексти, зокрема спогади військовослужбовців, інтерв'ю, щоденники, репортажі, документальні свідчення, листи, мемуари учасників бойових дій, на відміну від художньої літератури, ґрунтуються на реальних подіях і персональному досвіді їхніх учасників. Документальність забезпечує відчуття безпосередньої присутності та дає можливість майбутнім офіцерам ознайомитися з реальними історіями військової служби, бойового братерства, прийняття рішень, відповідальності командира та взаємодії військових і цивільних. Вважаємо, що застосування документальних матеріалів у військовій освіті сприяє формуванню історичної пам'яті та розумінню сучасної війни як складника новітньої історії України. Особливо цінними є свідчення безпосередніх учасників бойових дій, адже вони дають змогу почути голос людини, яка перебувала в епіцентрі подій, проте робота з такими текстами потребує критичного підходу, курсантів потрібно навчати розрізняти факт, авторську інтерпретацію, емоційну оцінку й можливі маніпулятивні повідомлення, що поєднує патріотичне виховання з розвитком критичного мислення та інформаційної культури.

На нашу думку, в роботі з художніми та документальними текстами доцільно застосовувати проблемно-тематичний підхід. Так, предметом обговорення можуть бути такі питання: що означає бути патріотом у сучасній Україні; де проходить межа між особистою свободою та відповідальністю перед державою; у чому полягає військовий обов'язок; якою повинна бути моральна позиція військовослужбовця; що забезпечує стійкість людини в умовах війни; якою є роль командира в підтриманні морального духу підрозділу. Такі дискусії сприятимуть перетворенню читання на активний процес

формування професійних і громадянських переконань. Ефективними формами роботи є читацькі конференції, круглі столи, дискусії, аналіз моральних дилем героїв, написання рефлексивних есе, створення тематичних проєктів, порівняння художніх і документальних текстів про одну подію. Окрім того, доцільним є поєднання літературних матеріалів із вивченням історичних документів, усних свідчень та матеріалів сучасних медіа, що допоможе курсантам комплексно осмислювати війну та її вплив на українське суспільство.

Отже, художні та документальні тексти про російсько-українську війну мають значний потенціал як засіб патріотичного виховання майбутніх офіцерів Збройних Сил України. Вони сприяють осмисленню сучасних воєнних подій, формуванню національної свідомості, історичної пам'яті, почуття громадянської та військової відповідальності, моральної стійкості й готовності до захисту України тощо. Художні твори забезпечують емоційно-ціннісне переживання воєнного досвіду через образи та життєві історії героїв, а документальні матеріали дають можливість безпосередньо ознайомитися з реальними свідченнями учасників війни. Ефективність використання таких текстів у підготовці майбутніх офіцерів значно підвищується за умови проблемно-тематичного та міждисциплінарного підходів. Поєднання читання з дискусіями, аналізом моральних дилем, рефлексією, вивченням історичних документів і медіаматеріалів сприяє формуванню патріотичних переконань та критичного мислення й інформаційної культури. Література про російсько-українську війну може стати дієвим елементом військово-патріотичного виховання, сприяючи формуванню компетентного, морально стійкого, свідомого офіцера, який здатен відповідально виконувати свій обов'язок перед Україною та її народом.

Література

1. Сеньовська Н., Скуратко Т. Сучасна українська література війни: тематичні й художні особливості. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія*. 2025. № 2(54). С. 134–141.
2. Скуратко Т. М., Сеньовська Н. Л. Сучасна українська література війни як комплексна художня візія досвіду нації. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Том 36 (75). № 6. Част. 2. С. 27–32. https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.6.2/06

3. Чорний І. В., Терещенко Л.В. Тема російсько-української війни в літературному дискурсі. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 2(20). С. 469–478. https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2(20)-469-478.

Зарва В. А.
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ГЕОГРАФІЯ ВТРАТИ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗРУЙНОВАНИХ МІСТ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

Російсько-українська війна докорінно змінила систему образів сучасної української літератури. Одним із найпомітніших її мотивів став образ міста, яке втрачає звичний вигляд, функції та значення. У художніх текстах останнього десятиліття міський простір постає не просто тлом подій, а важливим компонентом наративу: він зберігає пам'ять про довоєнне життя, фіксує наслідки насильства, визначає поведінку персонажів і стає своєрідним свідком історичної катастрофи. Саме тому репрезентацію зруйнованих і окупованих міст доцільно розглядати крізь поняття **«географії втрати»**. Проблематика репрезентації зруйнованого й травмованого міського простору виразно простежується у творах Бориса Артемова («Марік»), Сергія Жадана («Інтернат»), Тамари Горіха Зерня («Доця»), Артема Чеха («Район «Д») та інших сучасних українських авторів, чиї тексти фіксують трансформацію міста з простору повсякденного життя на простір війни, руйнування й пам'яті.

Проблематика міського простору в сучасній українській літературі вже привертала увагу літературознавців. Дослідники розглядають місто як художній топос, хронотоп, простір пам'яті, ідентичності та травматичного досвіду. Зокрема, просторову організацію війни в романі Сергія Жадана «Інтернат» досліджували Г. Випасняк, Л. Крупка, Н. Герасименко та інші науковці, акцентуючи на топосі дороги, образі окупованого простору, архетипі Дому та метафоризації міського ландшафту. Окремо вивчається художній образ міста в сучасній українській прозі загалом, зокрема його символічний, культурний та ідентифікаційний потенціал. У новітніх дослідженнях воєнної літератури місто дедалі частіше постає як місце пам'яті, травми та фіксації колективного досвіду. Водночас комплексне осмислення зруйнованого міста саме як феномену «географії втрати» в сучасній українській прозі, із зіставленням різних міських топосів та способів їхньої художньої трансформації під впливом війни, залишається перспективним напрямом дослідження.

Мета дослідження – виявити особливості репрезентації зруйнованих і травмованих міст у сучасній українській прозі та з'ясувати їхню роль у художньому осмисленні досвіду війни, втрати,

пам’яті й ідентичності. Для досягнення цієї мети передбачається простежити трансформацію міського простору в художніх текстах, визначити основні моделі репрезентації зруйнованого міста та розкрити взаємозв’язок між фізичною руйнацією міста і переживанням втрати дому, минулого та особистого/колективного минулого.

Поняття географії втрати в цьому контексті охоплює не лише фізичне знищення міського середовища: передусім йдеться про трансформацію простору людського існування: будинок перестає бути безпечним домом, вулиця – звичним маршрутом, площа – місцем зустрічей, а ціле місто – простором повсякденності. Війна змінює семантику знайомих географічних координат: місто, яке раніше визначало приватну та колективну ідентичність людини, перетворюється на територію небезпеки, окупації, руйнування або вимушеної відсутності.

Новизна дослідження полягає у введенні концепту «географія втрати» для комплексного аналізу художньої репрезентації зруйнованих українських міст, що дозволяє простежити взаємозв’язок між фізичною руйнацією міського простору, втратою дому й особистої ідентичності та формуванням нової культурної пам’яті про російсько-українську війну.

Особливо виразно така трансформація простору представлена у дебютному романі «Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня (справжнє ім'я Тамара Дуда). Події військової драми розгортаються в Донецьку на початку російсько-української війни у 2014 році. Авторка принципово обирає перспективу цивільної людини, яка опиняється всередині окупованого міста. Тому Донецьк у романі постає не абстрактною «територією конфлікту», а живим міським організмом із будинками, вулицями, магазинами, людьми, звичками та повсякденними практиками. Саме поступове руйнування цієї мирної повсякденності й формує один із головних вимірів трагедії, простір стає небезпечною пасткою, перетворюється на зруйновану зону страху, плачу, насильства та розриву людських доль. Назви розділів книги пов'язані з камінням і склом (сердолік, рубін, дзеркала), що є символічним і підкреслює крихкість життя та руйнування краси через абсурд окупації.

Історія має документальне підґрунтя, а більшість персонажів та подій базуються на реальних фактах із життя донеччан-волонтерів. Про документальне начало пише Тамара Горіха Зерня у передмові Від автора: «Доця» є документальним твором «настільки, наскільки це можливо для художнього твору. Кожен діалог чи епізод відбувся в реальному житті, хай навіть не в тому місці і не в той час. За кожним

героєм стоїть реальний прототип, крім баби. звичайно» [1, 2]. Водночас Т. В. Гребенюк наголошує на превалюванні художнього первня над документальним: «…соціально-історична інформація, подана в романі, є вже відомою читачам, а от досвід, переживання подій, забарвлене емоційним ставленням до них героїні, безперечно, зворушують, заторкують почуття читача за законами фікційної прози [2, 209].

Важливо, що у «Доці» фізичне руйнування міста не завжди подається через масштабні батальні сцени. Значно промовистішими є деталі, які демонструють **парадоксальне співіснування життя і смерті**. Місто продовжує функціонувати, люди виконують звичні дії, намагаються підтримувати порядок, доглядати за своїм житловим простором, але війна вже зайшла в саму структуру повсякденності: уночі бомбили, а вдень люди сапали троянди, що концентрує важливий для роману принцип зображення міста. З одного боку, «бомбили» – це реальність руйнування, насильства й смерті; з другого – продовження мирного життя. Отож міський простір набуває подвійної семантики: одночасно є місцем катастрофи і місцем упертого збереження життя. Саме ця суперечність робить образ міста особливо травматичним: людина бачить знайомий простір, але вже не може сприймати його так, як раніше.

У сучасній українській прозі місто часто репрезентується через **втрату звичних топосів**. Зникнення або пошкодження конкретного будинку, району, вулиці має значення, яке виходить за межі матеріального. Втрата простору означає втрату частини особистої біографії. Будинок стає сховищем спогадів, вулиця – картою дитинства або щоденного життя, місто – своєрідним архівом людської пам’яті. Тому зруйнований міський простір можна розглядати як метафору перерваної біографії.

Ця особливість дозволяє говорити про **персоніфікацію міста** у воєнній прозі. Місто переживає ті самі процеси, що й людина: травму, втрату, зміну ідентичності, вимушене мовчання. Його руйнування своєрідно дублює травматичний досвід персонажів. Водночас літературний текст повертає місту голос, фіксуючи те, що може бути стерте фізичним знищенням. У цьому сенсі художня репрезентація стає формою опору забуттю.

Показово, що сучасна українська проза часто протиставляє **місто до війни і місто після початку війни**. Однак це не завжди просте протиставлення «мирного» та «зруйнованого». Між ними виникає проміжний стан, коли фізичний простір ще може виглядати майже незмінним, але його символічне значення вже докорінно трансформувалося. Саме цей момент переходу – від звичайного міста

до міста війни – є особливо важливим для художнього осмислення травми. Показано розкол суспільства: простір ділиться на «своїх» і «чужих», де колишні сусіди стають ворогами. Проте відбувається зв'язок із коренями, коли герої тримаються за свою землю попри біль і руїни.

У ширшому контексті сучасної української прози подібна модель простежується в репрезентаціях Донецька, Луганська, Маріуполя, Харкова, Бахмута, Ірпеня, Бучі та інших міст, які стали символами різних етапів російсько-української війни. Географічні назви поступово набувають додаткової емоційної та культурної семантики. Вони вже позначають не тільки конкретні населені пункти, а й певний тип колективного досвіду: окупацію, депортацію, руйнування, загибель цивільних, втрату дому, вимушене переселення. Донецьк у романі «Доця» стає місцем екзистенційного зламу, де героїня збирає уламки життя наново. Географія руйнування охоплює переродження мирної витражистки на волонтерку та партизанку, яка тримає оборону у власній зруйнованій реальності.

Особливого значення набуває **карта як форма пам'яті**. Якщо географічна карта традиційно фіксує територію, кордони та координати, то літературний текст створює іншу карту – карту людських переживань. На ній важливими стають не лише назви вулиць і районів, а місця зустрічей, будинки загиблих, зруйновані школи, лікарні, храми, вокзали, укриття. Така художня карта є суб'єктивною, але водночас колективною: приватна історія героя включається в історію міста, а історія міста – у національну пам'ять.

Отже, **«географія втрати»** в сучасній українській прозі є способом осмислення війни через трансформацію простору. Зруйноване місто постає не тільки матеріальним свідченням воєнного злочину, а й символом утрати дому, звичного способу життя, особистої та колективної пам'яті. Водночас література виконує протилежну до руйнування функцію: вона зберігає знищений або змінений простір у слові. Якщо війна фізично стирає будинки, вулиці й цілі квартали, художній текст відновлює їх як простори пам'яті. Таким чином, репрезентація зруйнованих міст у сучасній українській прозі засвідчує поступове перетворення географії на **мнемонічний та етичний простір**. Місто в літературі стає свідком війни, носієм колективної травми й водночас знаком незнищенності пам'яті. Саме тому художнє осмислення Донецька, Маріуполя, Харкова, Бахмута, Ірпеня, Бучі та інших міст є важливим не лише для сучасного літературного процесу, а й для формування української культурної пам'яті про російсько-українську війну.

Література

1. Горіха Зерня Т. Доця. Київ: Білка, 2019. 288 с.
2. Гребенюк Т. Роман «Доця» Тамари Горіха Зерня: стратегії творення ефекту співпричетності. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2020. Vol. VIII, № 2. С. 203–213. DOI:10.14746/sup.2020.8.2.16

Іванишин М.В.
кандидат філологічних наук,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

ФРАНКОВИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Українська письменниця, лауреатка Шевченківської премії Галина Пагутяк, сама називає себе людиною «освіченого серця». Низка її творів містить багато культурних, літературних, історичних коментарів. Часто автофікційний характер її письма зумовлює звернення до рідних місць, зокрема малої батьківщини, села Уріж і довколишніх топонімів, села Нагуєвичі та інших, що становлять усталену назву Франкове Підгір'я. Пам'ять про рідні місця живе в її текстах метафізично, хоча й сама авторка часто приїжджає в Уріж, мандрує околицями, рефлексує над ландшафтом, що сформував її, у тому числі й літературно. Прив'язаність до рідних місць, безумовно, формується і через Франковий інтертекст, адже постать найвідомішого земляка, що споглядав ці самі гори, ліси, мандрував тим самим бойківським краєм, присутня в багатьох її текстах. З ним вона інтелектуально звіряється, через Франка, наприклад, відкрила для себе Схід: «Влітку я рано-вранці виходила з дому, ішла через засмічений ліс, переходила річку, що стала брудною канавою, і нарешті опинилася на пагорбі- пасовиську. Там я визувалась і йшла по траві босоніж. Я думала тоді про Ґільґамеша, Ендіку і місто Урук», – так починає передмову до повісті «Брат мій Ендіку» [3, 11] Г. Пагутяк. Ці роздуми навіяні Франковою «Поемою про сотворення світу» (1904), саме він відкрив для Галини Пагутяк Шумер, Урук, Гільгамеша: «Я виросла у сусідньому селі поблизу Нагуєвич, де народився письменник, і з дитинства в мене причаровував Шумер», – пояснює Галина Пагутяк своє відкриття «близького» та «далекого» сходу.

Франковий інтертекст присутній у Галини Пагутяк на різних рівнях: і художньому, і публіцистичному, і образному, і фактографічному, з ним вона веде діалог, рефлексує над його текстами, думками, біографією, спільною рідною топографією. У щоденнику «Кожен день – інший» сойка на вікні відразу нагадує «Сойчине крило» Франка: «*Три сойки прилетіли під моє вікно і сіли на аличу, дерево бідних і голодних. Плоди давно зірвали люди, пообтрушував вітер, листя опало. Одна сойка навіть зазирнула на балкон, де в щілинах заснули комахи й сховалось насіння*» [3, 13]. Відповідно її краянин метафізично переміщається з рідних місць до неї на Сихів, до Львова,

вона уявляє його походи в бібліотеку. Сойка і земля найбільш впізнавані образи Франка. При вивченні теми закорінення українця в землю, поширеності антеїстичних мотивів в українській літературі найперше згадується програмний твір Франка. Його назву використовує Галина Пагутяк для рефлексій про долю рідної землі сьогодні, коли над Франковою землею летять дрони. На сторінці «Локальної історії» її дописи за травень чи серпень, на вшанування уродин чи відходу Каменяра, часто стосуються Франка. Допис про землю [1] нагадує про її важливість для сучасних українців, адже тема землі необґрунтовано змаргіналізована, відсунута на задвірки «рустикальності», а насправді в селі, де ближчим є фізична спорідненість із землею, є більше розуміння її цінності. Франко мав з нею отой містичний зв'язок. Авторка апелює: «Перечитайте цей вірш, відчуйте магію Франкового слова, яку великий поет черпав із рідної української землі» [1]. Загалом не варто наших авторів, на її думку, виривати з контексту, з рідного середовища, «мов гичку» (йдеться про Шевченка і Франка, котрих хочуть вихолостити, «обшкрябують від землі, миють, аби й духу землі не лишилося, й скидають на купу» [2]. Їй прикро, що Франка роблять європейцем, натомість ігноруючи той факт, що він українську мову зробив мовою науки.

Іван Франко присутній у неї і як земляк, краянин, що описував ту саму місцевість, серед якої виростала і мандрувала Галина Пагутяк (бойківські села Франкового Підгір'я, відображені в «Сентиментальних мандрівках Галичиною», суголосні з поетичним циклом «По селах» чи «Українсько-руською студентською мандрівкою літом 1884 р.» в аспекті того, що мандри стають приводом для розлогих коментарів, рефлексій); і як носій мови рідного краю, адже часто вона стилізує під неї; Франко таким чином стає частиною її культурної пам'яті, локальної історії. Також він присутній у корпусі її текстів біографічно (враховуючи автофікційну особливість її письма), на рівні образів (наприклад, сойка, земля), відсилок до його текстів (стосовно захоплення східною культурою), звіряння із концепцією «цільного чоловіка» Франка у відповідальній роботі інтелектуала, інтелігента перед народом, працьовитості, чесності митця, часто мотиви творів Франка переходять у тексти Галини Пагутяк («Урізька готика»). Найбільш впізнаваним є прямий текст Франкового етнографічного нарису «Спалення опирів у селі Нагуєвичах у 1831 році» в романі «Урізька готика». Задля художньої правди авторка майстерно стилізує бойківську говірку того часу і літературну мову Франка в романі. Авторка передмови до видання О. Чаус зазначає: «Коли порівнюєш мову персонажів-селян з уривком із нарису Івана

Франка (спогади очевидця), вони дивовижно пасують одне до одного» [5, 9].

Отже, локальний простір, геопоетика творів Галини Пагутяк, топос Урожа палімпсестом накладаються на пам'ять про Франка, його мандрівки, діяльність, говірку, літературну мову, жанри, образи, подвижницьку працю інтелігента, з ним вона звіряється, на нього взорує, рефлексує над власним творчим шляхом, прямо використовує алюзії на тексти краянина, захищає його геній перед спрощенням сучасниками.

Література

1. Пагутяк Г. «Земле, моя всеплодющая мати…» URL: https://surl.li/zfwjvh
2. Пагутяк Г. До світла з Франком. URL: https://surl.li/nxwuaq
3. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: романи, повісті, оповідання та новели. Львів: ЛА «Піраміда», 2007.
4. Пагутяк Г. Кожен день – інший: Щоденник. Львів: ЛА «Піраміда», 2013.192 с.
5. Пагутяк Г. Урізька готика. Київ: Дуліби, 2009. 352 с.

Івончак Н. Д.
аспірантка,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

«Я СТАЛА ТЕПЕР ПОВАЖНОЮ»: ЩОДЕННИК ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ЯК ПРОСТІР АКТУАЛІЗАЦІЇ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Автодокументальна творчість української письменниці Ольги Кобилянської (1863–1942) розпочалася майже одночасно з літературною: з тринадцяти років вона писала поезію, а з п'ятнадцяти – «денник», де записувала всі свої «бажання і міркування» [2, 308]. До нас дійшли лише пізніші записи – від 1 листопада 1883 року до 19 квітня 1891 року, коли О. Кобилянській було 20–27 років. Написані в юності, «Щоденники» відкривають початок формування професійної ідентичності письменниці під впливом психобіологічних (темпераменту) і свідомих факторів (цілей, цінностей) та функціонування автобіографічної пам'яті, тісно пов'язаної з культурною та національною, а написані пізніше автобіографії як продовжують теми щоденника, так і контрастують із ними. Тому мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати щоденник О. Кобилянської як простір актуалізації автобіографічної пам'яті за моделлю Self-Memory System М. Конвея, визначити, як процес формування власної історії в автодокументальних текстах допоміг письменниці поступово сформувати власне уявлення про себе як творчу особистість.

Результати дослідження показали, що через призму моделі автобіографічної пам'яті щоденник О. Кобилянської став інструментом підтримки цілісності «я», способом регулювання емоцій та механізмом реконструкції ідентичності в складні періоди життя. Увага героїні щоденника зосереджена здебільшого на творчій реалізації та взаєминах із людьми, які цій реалізації сприяють. Неможливість досягти поставлених цілей висловлена через стани побутової зайнятості, самотності, мовчання та тілесної слабкості: героїня усвідомлює власну схильність до психосоматичних проявів, залежність здоров'я від зовнішніх обставин. Так само в ранніх художніх творах письменниця навіть не розділяє душевної та фізичної недуги, подаючи їх як щось закономірне для юних закоханих осіб, покликаних заглушити свій біль читанням і наукою. Через прояви тілесної автобіографічної пам'яті, зокрема, невербальні сигнали і відчуття, передає особисті стани закоханості та намагання вгадати ставлення до себе. Спроби приховати власну прихильність

ілюструють бажання взяти контроль над сферою, яку важко змінити: почуття маскуються байдужістю, а їхній зовнішній вияв – контролем міміки та жестів. Таким чином, Working Self письменниці демонструвало часті страхи та напругу між «реальним я» та «бажаним я» та прагнуло узгодити значення подій із бажаним образом себе.

Конфлікт ідентичностей – як жінки, християнки, подруги, дочки, національно свідомої особистості – створював для О. Кобилянської напруження, яке стимулювало самовизначення і переводило внутрішню суперечність у творчу діяльність. Письменницьке «я» поступово стає домінантним регулятором пам'яті: невдачі інтерпретуються як випробування, провінція – як «пустеля перед оазою», хвороба – як символ духовної чутливості. Пам'ять перебудовується відповідно до зміни цілей, серед яких особливе значення мають відкриття літератури як покликання, усвідомлення національної приналежності та зміна мовної орієнтації. Показовими є записи, у яких фізично й морально виснажена письменниця, захопившись певною подією чи думкою, «відкладає втому вбік» і прагне зафіксувати пережите, щоб його не втратити. Якщо ранні записи свідчать про постійне бажання читати, то пізніші демонструють активнішу спрямованість на живий досвід: «звертатися за сюжетом до живого життя» [2, 304], стежити за новинами та використовувати кожну нагоду знайомств.

Щоденник створює поле самоспостереження та осмислення власного «я». Через можливість-неможливість писати, власні подорожі, але частіше – приїзди та від'їзди знайомих людей, описи природи як найкомфортнішого середовища – письменниця формує своєрідний троп просторовості, тоді як у ранній прозі ці внутрішні пошуки набувають сюжетного й образного втілення. Так, у «Гортензі…» щоденникове письмо стає простором становлення героїні, а її взаємодія із соціумом актуалізує питання жіночої суб'єктності, особистого вибору та пошуку духовно близького «Іншого». Ностальгійні, узагальнювальні записи у період переїзду з Кимполунга в Димку свідчать про те, що авторка вже усвідомлює горду картину гір як частину міфу власного «я», а образ себе пов'язує з конкретним географічним місцем: «Що знають вони про мою горду батьківщину? Я звикла до гордих картин. Моє почуття смаку прямо-таки незрівнянне» [2, 236]. Крім того, щоденник створює умови для дистанційованого осмислення досвіду, зокрема через формування позиції спостерігача щодо власного «Я».

Документальність «Щоденників» поєднується з їх виразною образністю, емоційно-експресивним синтаксисом, метафоричністю, а також художністю наративу, яка виявляється в драматизації подій і

активній взаємодії зі «співчутливим» читачем. Чималу роль у цьому відіграє здатність О. Кобилянської репрезентувати в щоденниковому наративі широкий спектр емоційних станів: від сильної розпуки до цілковитої байдужості. Опис буденних ситуацій супроводжується сумнівами автобіографічного суб'єкта та спробами вгадати думки інших, відкриваючи можливість для альтернативних інтерпретацій подій. Повертаючись до вже описаних стосунків і щоразу коригуючи власну оцінку (нерідко – на діаметрально протилежну), письменниця підтримує внутрішню динаміку оповіді. Особливо виразно художня організація наративу проявляється у прикінцевих частинах записів – перед тим, як відкласти перо, авторка залишає риторичні запитання, уявні звертання, проєкції-заперечення власних роздумів чи ймовірних думок читача, розставляє тематичні акценти, завершує запис емоційним окличним підсумком. Якщо минулі події автобіографічна пам'ять прагне впорядкувати й осмислити відповідно до актуальних цілей, а теперішнє позначене хвилюваннями та сумнівами, то звернення до майбутнього виявляється у прагненні на основі набутого досвіду спроєктувати можливі сценарії життя та оцінити власну готовність до них. Вагому частину написаного становлять вигадані, «намріяні» елементи, гіпотетичні думки про цю мить в іншому місці тощо.

Натомість Long-term Self, що простежується з автобіографій, написаних у дорослому віці (1898, 1903, 1922, 1927), демонструє зміни у поглядах письменниці на різні сфери життя: переоцінку і усвідомлення переваг культурно-історичних та родинних обставин, в яких зростала письменниця, намагання перейти від уявних до реальних взаємин із чоловіками, вибір заявити про себе передовсім в українському культурному просторі, використання власних психобіологічних та фізичних особливостей, життєвого матеріалу загалом у творчості.

Отже, автодокументальні тексти письменниці відповідають провідній наративній особливості автобіографічної пам'яті – тенденції до реконструкції минулого відповідно до актуального образу себе. Через пошуки, суперечності та розчарування О. Кобилянська поступово «прописує» власну «творчу автобіографію», у якій життєвий досвід, пам'ять, уява та творчі цілі взаємодіють у процесі утвердження письменницької ідентичності в українській літературі.

Література

1. Кобилянська О. Зібрання творів: у 10 т. / редкол: В. І. Антофійчук (голова) та ін. Т. 3: Німецькомовні повісті / переклад з нім.

Е. М. Панчук; упорядкув. В. І. Антофійчук, С. Д. Кирилюк; прим.: С. Д. Кирилюк. Чернівці: Букрек, 2015. 816 с.
2. Кобилянська О. Зібрання творів: у 10 т. / редкол: В. І. Антофійчук (голова) та ін. Т. 9: Щоденники. Публіцистика. Критика. Спогади. Автобіографії; упорядкув. В. І. Антофійчук; прим. В. А. Вознюка, Я. Б. Мельничук, Ю. М. Микосянчик. Чернівці: Букрек, 2022. 392 с.
3. Conway M., Singer J., Tagini A. The self and autobiographical memory: correspondence and coherence. *Social Cognition*. 2004. Vol. 22, № 5. P. 491–529.
4. McAdams D., Adler J. Autobiographical memory and the construction of a narrative identity: theory, research, and clinical implications. *Social psychological foundations of clinical psychology* / ed. by J. E. Maddux, J. P. Tangney. New York : The Guilford Press, 2010. P. 36–50.
5. Smith S., Watson J. Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives. 2nd ed. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010. 458 p.

Качак Т. Б.
доктор філологічних наук, професор,
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ

ТРАВМИ ВІЙНИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ

Повномасштабна геноцидна війна росії проти України докорінно трансформувала тематичний і жанровий спектр сучасної української літератури для дітей та юнацтва. Якщо раніше тема війни в дитячих текстах опрацьовувалася переважно опосередковано або на історичному матеріалі, то сьогодні письменники звертаються до безпосереднього досвіду сучасної війни, шукаючи ефективні способи розмови з дітьми про втрату, страх, переселення, розлуку та виживання. Це засвідчують книжки-картинки, оповідання, казки і повісті «*Війна, що змінила Рондо*» Романи Романишин та Андрія Лесіва, «*Жовтий метелик*» Олександра Шатохіна, «*Півник. Котик. Шафка*» Олександра Михеда, «*Мої вимушені канікули*» Катерини Єгорушкіної, «*Абрикоси зацвітають уночі*» Ольги Русіної, «*Залізницею додому*» Мар'яни Савки, «*Таємні історії маленьких і великих перемог*» Тані Стус, «*Дубочок з війни*» Ганни Осадко, «*Тимчасово переселені*» Тетяни Рубан, «*Привидуся*» Оксани Давидової.

Українська дитяча література є об'єктом ґрунтовних літературознавчих досліджень Т. Близнюк, Н. Богданець-Білоскаленко, М. Варданян, Т. Качак, В. Кизилової, Л. Круль, Л. Куцої, Н. Марченко, Л. Овдійчук, О. Слижук та інших науковців, які осмислюють її тематичну, жанрову й художню своєрідність. Окремий напрям становлять студії, присвячені репрезентації війни та проблемі «діти і війна», зокрема праці Т. Качак і Т. Близнюк, В. Кизилової, Н. Марченко, Л. Яремко, а також дослідження польських науковців М. Свєтліцкі, А. Уланович, К. Якубовської-Кравчик і С. Романюк. Водночас комплексне літературознавче осмислення саме травматичного досвіду, його художніх моделей і способів репрезентації у сучасних українських творах для дітей та підлітків залишається недостатнім.

Українська дитяча література про війну прагне уникнути як надмірної травматизації, так і штучного пом'якшення реальності, обираючи стратегію емоційної чесності: «автори намагаються доступною дитині мовою на рівні її сприйняття, з точки зору героя/героїні-ровесників «проговорити» цю тему, дати відповіді на

питання, які хвилюють, зняти емоційну напругу й допомогти дитині подолати травми війни» [1, 153].

Аналіз сучасної української літератури для дітей про війну, а на сьогодні це більше сотні книг [2], дозволяє виокремити п'ять наскрізних і ключових типів травматичного досвіду, художньо осмислених у текстах: *втрата рідних і друзів, втрата дому, вимушена еміграція, страх за життя і проживання катастрофи, зміна способу життя й адаптація до умов воєнного часу.*

Варто зауважити, що втрата рідних і друзів майже ніколи в текстах для дітей не подається прямо. Автори часто використовують метафоричну мову, як, наприклад, Галина Кирпа в оповіданні «*Мій тато став зіркою*». Ефективною є стратегія розмови з дітьми про втрату через образи-символи. Таким прикладом є розповідь Олександра Михеда, який у казці «*Півник. Котик. Шафка*» смерть дідуся Петра осмислює через пам'ять, втілену в речі, а саме Шафку, яку він створив. Ця Шафка зберігає родинні фотографії та дорогі дрібнички і стає символом незламності й стійкості. Так, художня стратегія антропоморфізації побутової речі дає змогу говорити з дитиною про втрату близької людини не через страх чи розпач, а через спогади, відчуття тепла, яке залишається навіть тоді, коли людини поруч більше немає.

Втрата друзів через евакуацію, розлуку й небезпеки окупації показана в повісті «*Привидуся*» Оксани Давидової, де хлопчик Андрій, який лишається з бабусею Аллою в захопленому ворогом містечку, поступово втрачає звичне коло спілкування – однолітків, які виїхали чи опинилися відрізаними лінією фронту. Авторка використовує прийом сну і уяви, щоб заповнити цю порожнечу фантастичним образом – привидкою Явдусею, яку хлопчик називає Привидусею. Насправді за цим образом – історія реальної дівчинки, яку звали Ліза і яка загинула під час війни. Такий прийом дає змогу розкрити тему смерті однолітка опосередковано, через дружбу й характер персонажа, а не через пряме зображення трагедії, перетворюючи пам'ять про загиблу дитину на джерело сміливості й опору, а не страждання.

Втрата рідного дому і пошуки нового дому, прихистку – мотив, художньо реалізований у творі «*Яблука війни*» Надійки Гербіш. Тут художньо артикульована парадигма «свій дім» – «чужий дім» – «новий дім». Авторка розгортає ідею дому як сакрального образу, пов'язаного не так з місцем, як з відчуттями і почуттями героїв. Це духовний простір Роду [3, 62]. Втрата дому послідовно деконструюється як поняття: спершу це фізичний простір (будинок), а зрештою – усвідомлення, що «дім – це завжди твої люди» *(«Мої*

вимушені канікули»). Цю тему порушує і Таня Стус у збірці *«Таємні історії малих і великих перемог»* [4].

Вимушену еміграцію автори показують не як подію, а як процес поступової втрати статусу «своєї людини» і болісного набуття нового самоозначення. Так, героїня щоденника К. Єгорушкіної (*«Мої вимушені канікули»*) вагається, чи вона вже «біженка», чи ще «напівбіженка», а в мозаїці історій Л. Денисенко *(«Діти повітряних тривог»*) еміграція постає як багатоступеневий, повторюваний досвід витіснення. Спільний прийом цих текстів – поєднання документальної точності (конкретні географічні назви: Львів, Краків, Румунія, Польща) з дитячою, часто пестливою мовою і дитячим сприйняттям світу, що утримує баланс між правдою й емоційною прийнятністю.

Страх і проживання катастрофи у Оксани Лущевської (*«Це тиха ніч, мій астронавте»*) прописано через щоденникову форму й діалог з уявним другом-іграшкою – Астронавтом, якому дитина довіряє найглибші побоювання, що є психологічно точною моделлю дитячого механізму опанування тривоги через персоніфікацію зовнішнього об'єкта довіри. У Олександра Шатохіна (*«Жовтий метелик»*) страх і катастрофа передані виключно візуально, без жодного слова: чорний колючий дріт як символ обмежень, метелик як символ надії, – текст свідомо залишає простір для індивідуального емоційного прочитання.

Зміна способу життя й адаптація до умов воєнного стану розкривається через нову повсякденну реальність дитини: заклеєні вікна, ночівля у ванній, спальник замість ліжка, турбота про молодшого брата, поки батьки стежать за новинами (*«Мої вимушені канікули»*). Тему пристосування до нового побуту розкриває і Мар'яна Савка (*«Залізницею додому»*), показуючи досвід евакуації через власний просторово-часовий вимір потяга (тривалу мандрівку залізницею за кордон і назад), а зміна способу життя постає не лише як побутове випробування, а і як шлях до нового дому, дружби та відчуття причетності до спільноти.

Для художній репрезентації усіх типів травми спільним є принцип опосередкованої правди: письменники майже ніколи не подають травматичний досвід прямо, а пропускають його крізь один із фільтрів – предметний світ, алегорію, метафоричну мову, щоденникову фрагментарність або навіть цілковиту відмову від тексту, як у форматі «тихої книжки». Завдяки таким стратегіям сучасна українська дитяча література створює безпечний простір для розмови з дитиною-читачем про те, що болить.

Література

1. Качак Т., Близнюк Т. Війна в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* 2024. Вип. 2 (209). С. 151-157. https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-209-23
2. Марченко Н. «Час війни» (2014 – 2024 рр.) у рефлексії українських дитячих письменників: підсумки. *КЛЮЧ.* 2025. https://chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/897
3. Kachak T. The Image of Home as a Marker of Safety/Danger in Contemporary Literature for Children and Youth. *Astraea.* 2024. Vol. 5(2). P. 50-68. https://doi.org/10.34142/astraea.2024.5.2.03
4. Marchenko N. Genre-style Transformations in the Artistic Work of Tetyana Stus. *Children's Literature: Interdisciplinary Discourse*. 2026. Vol. 3(1). P. 64-79. https://doi.org/10.15330/clid.3.1.64-79

Кізілова Д. О.
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя
Сопіна О. А.
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ЕЛЕКТРОННІ КОЛЕКЦІЇ: ЦИФРОВА ДОСТУПНІСТЬ ЗБЕРЕЖЕНИХ МАТЕРІАЛІВ

Збереження пам’яті набуває все більшої актуальності. Вразливість інституцій, фізичних носіїв і потреба в захисті ідентичності спонукає шукати шляхи зберігання й поширення інформації про ті чи інші події. Говорячи і про літературні твори як простір пам’яті в цьому контексті, неможливо не згадати про, наприклад, цифрові архіви. Хоча, звісно, і в цьому разі не можемо стверджувати абсолютної захищеності інформації.

В контексті окреслених викликів можемо назвати наповнення цифрових архівів відповіддю на виклики сучасності через, безумовно, копіювання матеріалів, розширення доступу до них, збереження літературної спадщини тощо.

Вважатимемо **цифровими архівами** сховища (бібліотеки, вебпредставництва офлайн-бібліотек тощо), які мають цифрові копії різних типів матеріалів, як-от: фотографії, відеозаписи, аудіозаписи, тексти, ілюстрації тощо. Не розглядатимемо тут створення цифрового видання (твору, що, так би мовити, почав своє існування в цифровій формі).

У цій роботі проаналізуємо **функціональну доступність** наявних матеріалів у таких цифрових колекціях: «Голодомор» (електронна бібліотека «Україніка») [1], «Розстріляне відродження» (електронна бібліотека «Культура України) [2], «Ідеологія» (Діаспоріана) [3], «Рідкісні та цінні колекції» (електронна бібліотека ОУНБ імені Т. Шевченка) [4].

Дослідимо доступність видань вказаних колекцій за допомогою таких **параметрів**:

- повнота цифрового представлення,
- відкритість доступу (можливість перегляду без авторизації),
- можливість повнотекстового пошуку,
- наявність функції завантаження.

Варто зазначити, що наведений перелік не можна вважати достатньо повним, зважаючи на розроблювані науковцями галузі критерії оцінювання електронних бібліотек, сховищ, оцифрованих колекцій, тобто власне цифрових архівів. Проте, на нашу думку, ці чотири пункти можуть бути враховані як основні, наявність яких забезпечує базову доступність матеріалів як для дослідників, так і для широкого загалу.

Отже, відповідно до цих критеріїв нами було проаналізовано чотири електронні колекції наведених вище цифрових архівів, по чотири видання з кожного. Обсяг вибірки, на наше переконання, можна вважати достатнім через однорідність налаштувань сайтів бібліотек.

Згідно з нашими спостереженнями, абсолютна більшість аналізованих колекцій має:

- повне цифрове представлення (наявні всі сторінки твору й повний біографічний опис із зазначенням місця зберігання друкованого першоджерела);

- відкритий доступ до повного видання, тобто вказані системи не вимагають реєстрації чи авторизації.

Як можемо відзначити, на цьому етапі матеріали здаються повністю доступними для будь-якої аудиторії, однак, опція завантаження в сучасних умовах також стає одним із таких параметрів. Спираючись на отримані нами дані, користувачі більшості цих сховищ не мають можливості завантажити видання.

Стосовно наявності повнотекстового пошуку, тобто можливості автоматизовано знаходити певну частину видання не лише за бібліографічними даними, а також і за окремими словами чи фразами твору (включно з морфологічними змінними) не доступний у більшості аналізованих примірників колекцій. Причиною є, звісно, самі налаштування сторінок: більшість творів є сканованими копіями, зібраними не в окремому файлі (доступному для читання онлайн чи для завантаження), а відображеними у вебпереглядачі. Для, так би мовити, перетворення скану на текст із такими дозволами, потрібне накладання OCR-шару, що, безумовно, є більш трудомістким, але створює можливості для швидшого, точнішого, ефективнішого пошуку як самих примірників, так і їх частин, наприклад, цитат. Вбачаємо таку опцію практичною як для пересічного користувача, так і для дослідників. Внесок у доступність матеріалу тут вагомий: від продуктивнішого пошуку до можливості застосування електронного перекладу або переведення тексту в аудіоформат за допомогою стороннього програмного забезпечення.

Винятком для попередніх двох параметрів є електронна бібліотека «Діаспоріана». Так, усі аналізовані матеріали цього сховища представлені в повному обсязі, доступні до завантаження й до перегляду без реєстрації, мають функцію повнотекстового пошуку.

Наостанок, вважаємо важливою відповідь на таке питання: чому ми говоримо про доступність цих кількох аналізованих видань як про доступність усієї колекції. По-перше, ці міркування походять із тези про відносну рівномірність налаштувань сайту електронного зібрання. По-друге, на скільки випадковим є наш вибір творів, на стільки ж він цілком може бути таким і для пересічного користувача чи дослідника, тож неможливо стверджувати абсолютної цифрової доступності в такому разі.

Отже, на основі отриманих нами даних під час аналізу електронних бібліотек можемо стверджувати, що фактичний безперешкодний доступ до повних видань забезпечений, проте не всі з таких архівів відповідають іншим критеріям цифрової доступності.

Література

1. Голодомор (1921–1923, 1932–1933, 1946–1947). *Електронна бібліотека «Україніка»*: веб-сайт. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/REF0000259 (03.09.2026).
2. Розстріляне відродження. *Електронна бібліотека «Культура України»*: веб-сайт. URL: https://elib.nlu.org.ua/collection.html?id=227 (03.09.2026).
3. Ідеологія. *Diasporiana*: веб-сайт. URL: https://diasporiana.org.ua/category/ideologiya/ (03.09.2026).
4. Рідкісні та цінні колекції. *Електронна бібліотека черкаської ОУНБ ім. Т. Шевченка*: веб-сайт. URL: https://elib.joomla.com/index.php/iz-kolektsii-ridkisnykh-ta-tsinnykh-vydan (03.09.2026).

Кобилко Н.А.
кандидат філологічних наук,
Харківський національний університет внутрішніх справ

ГРІХ І СПОКУТА В ТРИЛЕРІ ІЛЛАРІОНА ПАВЛЮКА «Я БАЧУ, ВАС ЦІКАВИТЬ ПІТЬМА»

Однією з характерних ознак сучасного літературного процесу є свобода митця, про що свідчать жанрові модифікації романів. Творчими експериментами вирізняється доробок Ілларіона Павлюка – українського письменника, журналіста, продюсера, військовослужбовця. Його книга «Я бачу, вас цікавить пітьма» (2020) після виходу у світ відразу стала популярною й очолила топ продажів «Видавництва Старого Лева». Міфопоетика, містицизм, ремінісценції на фінську міфологію, біблійні сюжети, алюзії на твори світової літератури, зокрема Данте Аліг'єрі та Стівена Кінга, картини Ієроніма Босха стали об'єктом дослідження О. Тиховської, М. Цвіклінського, Г. Савонової, Л. Остапової, І. Костишак. М. Губарєва зробила спробу визначити жанрові координати роману, виокремивши в ньому риси детективу й нуару. П. Самойлова проаналізувала проблему байдужості як основну ваду суспільства. О. Кузьма та А.-Б. Русин розкрили специфіку вивчення творчості Ілларіона Павлюка на уроках української літератури в ЗЗСО. Проте поза увагою дослідників залишилися питання психотравматичного досвіду війни, гріха й спокути.

Головним героєм роману «Я бачу, вас цікавить пітьма» є «поліційний експерт зі злочинної поведінки» Андрій Гайстер. Уже з перших сторінок книги дізнаємося, що в чоловіка були часті «провали» – наслідок посттравматичного стресового розладу, отриманого на війні в Афганістані. Автор не акцентує увагу на подіях, що стали причиною поведінки героя, а просто натякає, що «Андрюхина посудина з життєвою мотивацією надтріснула. Він поки що цього не усвідомлював, але його бажання жити чимраз слабшало і слабшало. Витікання давалося взнаки легким відчуттям порожнечі» [1, 43-44]. Тригером ставала кожна дівчина, яку чоловік бачив у хіджабі, і це відразу повертало його в долину Капіса. Варто зазначити, що війна не відпускає Андрія Гайстера, адже після звільнення з Іноземного легіону він приєднується до добровольчого батальйону в Києві. Попри травматичний досвід минулого, приходило усвідомлення важливості його перебування на фронті. Після поранення герой не може повністю повернутися до мирного життя: «…вчувався запах гару й мастила для зброї, і він не міг позбутися відчуття, що перебуває у

двох місцях одночасно» [1, 45]. Спогади повертали чоловіка на вуличку в афганському кишлаку, де в напівтемряві він заходив до одного з будинків. Саме це місце стає відправною точкою внутрішньої боротьби Андрія Гайстера – довгого шляху до спокути гріхів. У романі Ілларіон Павлюк розмірковує над крихкістю розмежування добра і зла, світла й мороку, святості й гріховності: «Якщо ви цікавитеся пітьмою, то й пітьма, безсумнівно, цікавиться вами» [1, 153]. Основну ідею письменник вкладає в уста Харитона: «Остерігайтеся перетворитися на чудовисько, якщо б'єтеся з ними» [1, 153]. Принагідно зауважимо, що головний герой ще до початку своєї подорожі в Буськів Сад зробив крок назустріч темряві: випадково застрелив хлопчика в Афганістані, покинув вагітну дружину, яка наклала на себе руки, відмовся в лікарні від доньки.

Досліджуючи проблему гріховності в трилері «Я бачу, вас цікавить пітьма», на нашу думку, варто проаналізувати хронотоп твору, який забезпечує його емоційну атмосферу. У романі протиставлено «свій» і «чужий» простір. Так, «свій» простір – це впорядкованість і норма, натомість «чужий» – хаос і антинорма. Головний герой Андрій Гайстер потрапляє до дивного селища: «На площі крізь білу снігову запону ядучо-червоним сяяв здоровецький надпис: "Я [сердечко] БУСЬКІВ _АД"» [1, 121]. Перед кримінальним психологом стоїть непросте завдання – знайти Звіра, який жорстоко вбиває жінок, і врятувати особливу дівчинку Надю. Слід зазначити, що Ілларіон Павлюк розширює символіку пекла. Ми можемо виділити декілька рівнів із відповідними часовими рамками. Перший – теперішні дні. Тотальний страх, замовчування злочинів, байдужість до чужого горя перетворюють життя місцевих мешканців на пекло. Саме таким побачив селище Андрій Гайстер. Другий рівень – минуле кожного персонажа. Головний герой помічає, що в селищі немає кладовища, а тому душі померлих не відходять у потойбіччя, а знову повертаються до Буськового Саду. Письменник зазначає, що концепція простору – це пекло фінського зразка, де люди проживають найгірший момент вічно. У романі кожен персонаж є уособленням негативних рис людського характеру: моральної деградації (Гала), блуду (Оксі), гордині (Звір), жадібності й вседозволеності (Павло Борисович), гніву (Арсен), боягузтва (Субота), заздрості (Захар). У внутрішній боротьбі з пітьмою вони програли, тому й опинилися в Буськовому Саду. Досліджуючи містицизм роману, О. Тиховська та М. Цвіклінський указують на символічність прізвища головного героя, адже в перекладі з німецької гайстер – «лелека». У різних релігіях цей птах уособлював охоронця, винищувача змій і демонічних істот. «Більшість символічних значень лелеки спроєктувалися на Андрія

Гайстера: він здійснює метафоричну мандрівку колами пекла у селі Буськів Сад, бореться з різноманітною нечистю, прагне захистити невинних» [2, 232].

Аналізуючи персонажів трилеру «Я бачу, вас цікавить пітьма», можемо поділити їх на декілька категорій: 1) грішні, які безумовно потраплять до пекла; 2) люди з гріхами й прагненням їх спокутувати; 3) невинні душі. Андрій Гайстер належить до другої категорії, тому знаходиться в проміжному просторі – між пеклом і раєм. Невинною душею в романі є дівчинка Надійка. Для головного героя це ім'я мало особливе значення, адже так звали його молодшу сестру, яка померла маленькою від запалення легенів. Вважаємо, що Ілларіон Павлюк невипадково робить Надійку «особливою». Нездатність сконцентруватися на навколишньому світі ніби вберігає дитину від жорстокості й байдужості оточення, моделюючи кращий варіант людського життя. Дівчинка мала власну методику сприйняття речей: «Наприклад, якщо дивитися на щось крізь сплетені пальці, то легше стає відокремити форму від фону» [1, 54]. Крім цього, вона вміла феноменально рахувати, будувати у своїй голові детальну мапу хитросплетінь вулиць і катакомб селища. Надійка чимось була схожою на сестру Андрія, тому він і намагається її врятувати, адже «діти не мають помирати» [1, 88]. Другою причиною подорожі до Буськового Саду було прагнення героя заспокоїти власну душу. Ми знаємо, що Гайстер повернувся з війни в Афганістані. Отримані травми спровокували часті «провали» свідомості героя, і щоразу він повертався до подій одного дня. Спогади є зв'язком між минулим, сучасним і майбутнім. Значною мірою вони визначають теперішній стан людини й проєктуються на її дії в майбутньому. В афганському домі Андрій вбиває дитину, переплутавши її з ворогом: «За мить усвідомлення навалюється на нього штормовою хвилею. Мов проклятущий дев'ятий вал. За одну крихітну мить він розуміє, що саме бачив у напівтемряві кімнати. За всього лише мить уже нічого не можна змінити. І незбагненним залишається лише одне – як він міг помилитися. Як він міг так помилитися…» [1, 257-258]. Тому порятунок Надійки для Гайстера стає можливістю полегшити тягар гріха. Третьою, і останньою, причиною протистояння Андрія пітьмі в Буськовому Саду є переосмислення життя, спокута провини перед власною донькою. Місцеві люди вражали героя своєю байдужістю, ніхто не переймався зникненням жінок, кривавими злочинами Звіра. У романі байдужість змальована не лише як вада суспільства, це один зі смертних гріхів, тому персонажі й не можуть розірвати кола пекла. Через байдужість Андрія Гайстера гине Аліса, а маленька донька

знаходиться між життям і смертю. Лише спокута цього гріха може визначити долю маленької дівчинки, залишеної в реанімації.

Отже, у психологічному трилері Ілларіона Павлюка «Я бачу, вас цікавить пітьма» зображено духовну трансформацію головного героя, розкрито проблему гріховності й спокути як способу боротьби з пітьмою всередині людини.

Література

1. Павлюк І. Я бачу, вас цікавить пітьма. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 664 с.
2. Тиховська О., Цвіклінський М. Містицизм роману Ілларіона Павлюка «Я бачу, вас цікавить пітьма». Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 2024. Вип. 2 (52). С. 230-238.

Копилець Є.В.
кандидат педагогічних наук, магістрант,
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

«СПРАГЛЕ ПРОВАЛЛЯ МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ»: РОСІЙСЬКІ ПРОСТОРИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Як зауважив редактор першого українського видання повного зібрання творів Дж. Конрада Д. Козак, «В Україні про Джозефа Конрада відомо насамперед три речі: що він народився в Бердичеві, що він мариніст і що написав антиколоніальний роман «Серце пітьми»» [1, 451]. Зауважимо, що навіть кожне з цих трьох «базових» тверджень не є аксіоматичним. Місцем народження письменника називають також с. Терехове Бердичівського повіту, навколо антиколоніальності / колоніальності «Серця пітьми» час від часу відновлюються дискусії. Не все просто і з зарахуванням Конрада до маринiстів. Сучасні вітчизняні перекладачі його творів, колишні професійні моряки О. Береза та А. Санченко переконливо акцентують саме на цій грані творчості Дж. Конрада. Проте зводити доробок Конрада лише до мариністики означає збіднювати його. У творчій спадщині письменника є низка не лише творів публіцистики та малої прози, а й романів, де морська стихія взагалі відсутня або зведена до антуражу. Яскравим прикладом епічного твору, дія якого розгортається виключно на суходолі, може слугувати роман «Очима Заходу».

Біографи Дж. Конрада переконливо доводять, що вихідним імпульсом формування особистості Конрада є специфічний досвід його дитинства в середовищі польського шляхетського патріотизму (родина), специфічного етнокультурного довкілля Житомирщини за гніту російського самодержавства. Його просторові біографічні віхи несуть безпосередній відбиток репресивного апарату імперії: арешт батька, його ув'язнення у Варшавській цитаделі та подальше заслання до Вологди, де вся родина тяжко хворіла, а згодом до Чернігова, де померла мати, трансформували для Дж. Конрада топографію Російської імперії на ландшафт холоду, фізичного згасання та імперського відчуження.

Урбанізований простір у зрілій прозі Конрада стає полем напруженої геополітичної боротьби, кристалізації ідеологічних доктрин та людської деструкції. Зокрема, Санкт-Петербург у романі «Очима Заходу» змальовано як монументальне, але водночас примарне і мертве місто, де просторі засніжені площі, прямі лінії

проспектів та холодний колорит підкреслюють нігілізм і всюдисущу присутність імперського нагляду. Це місто тотального стеження, де будь-яка думка може бути кваліфікована як злочин. Для студента Кирила Разумова цей ландшафт стає пасткою після того, як терорист Віктор Халдін шукає в його помешканні прихистку після вбивства царського міністра.

Міський простір представлений як тотальний паноптикум, в якому будь-яка нейтральність індивіда унеможливлена, та вона, власне, й не має сенсу. Описи широких, але безлюдних, заметених снігом вулиць та імперських фасадів підкреслюють глибоку самотність головного героя: «Разумов тупнув ногою і під м'яким сніговим килимом відчув тверду російську землю, неживу, холодну, інертну, наче похмура й трагічна мати, що ховає обличчя під саван, – його рідна земля, його власна! – і ніде ані вогнища, ані приязного серця!» [1, 82].

Пустельні проспекти столиці викликають у головного героя усвідомлення безкрайності просторів імперії, де будь-які протести є марними: «Під пишною незмірністю неба сніг укривав безкінечні ліси, замерзлі річки, рівнини безмежної країни, ховаючи всі орієнтири та особливості рельєфу, вирівнюючи все монотонною білістю… Сніг укривав покірну країну разом із незліченними життями людей…» [1, 82]. Простір Санкт-Петербурга тисне на індивіда, позбавляючи його нейтралітету: опинившись між молотом царської таємної поліції та ковадлом революційного терору, Разумов втрачає власний суб'єктний простір і зрештою добровільно стає поліцейським шпигуном, хоча й надалі продовжує метатися між означеними полюсами.

Д. Козак називає «Очима Заходу» найбільш вимученим романом Дж. Конрада. Письменник працював над його текстом із грудня 1907 р. до грудня 1910 р. з перервою, а невдовзі у автора стався важкий нервовий зрив. Як згодом пояснював Конрад, у романі він намагався збалансувати «конкретний досвід мого народу й родини» та «ноту ретельної безсторонності» [1, 44]; вочевидь, це далося йому нелегко. Більше він розлого не торкався російської тематики, хоча й не закрив для себе цю тему остаточно: у написаній 2020 р. примітці до перевидання «Очима Заходу» констатував, що психологія Росії за великим рахунком не змінилася, а тому в цьому контексті роман лишився сучасним. Певно, тоді, вже після Жовтневого перевороту, зберігала актуальність і акцентована Дж. Конрадом «найстрахітливіша думка», яка полягала в тому, що герої твору є продуктом не виняткових, а загальних обставин: «Гнобителі й пригноблені – всі вони росіяни…» [1, 46], які не бачать іншого шляху до позитивних суспільних зрушень, окрім насилля, і від того, що вони

міняються місцями, ситуація в країні не покращується.

Те, що звернення до російської тематики не було для Дж. Конрада випадковим чи малозначущим епізодом творчої біографії, засвідчено появою есе «Самодержавство і війна» за кілька років до початку роботи над романом «Очима Заходу». Написане 1905 р. як реакція на поразку Російської імперії в Російсько-японській війні, воно хронологічно примикає до прецеденту, що ліг в основу зав'язки роману, – вбивства терористами-есерами міністра внутрішніх справ В. Плеве у липні 1904 р., і вважається претекстом роману. Тут Конрад не ховається за постать оповідача, як в «Очима Заходу», не лишає читачеві простору для альтернативних міркувань – він безпосередньо транслює власний наратив.

Есе насичене алегоричними образами Російської імперії як страхітливого покруча. Дж. Конрад неодноразово називає її «почасти упирем, почасти джином, почасти морським страховиськом з дзьобом, пазурами і подвійною головою, що пожадливо дивиться на схід і на захід на межі двох континентів» [1, 14]. Він заявляє, що російське самодержавство не має історичного минулого, і відмовляє йому в історичному майбутньому, адже воно не належить ні до Заходу, ні до Сходу. Російські володарі, що отримали владу ціною ницої покори ханам Орди, ніколи не були справжніми проводирями нації, їхня влада не спирається на народну традицію, ідеї розумної вірності, політичної необхідності, зрештою, простої доцільності, – лише на свавілля. Письменник констатує, що японські військові перемоги нарешті продемонстрували: російська могутність – це привид, міф, у який незбагненним чином так довго вірила Європа.

Конрад стверджує, що Росія – це «спрагле провалля між Сходом і Заходом, бездонна прірва, що поглинула всяку надію на милосердя, всяке сподівання на особисту гідність, на свободу, пізнання, всяке піднесене прагнення серця, всякий спасенний шепіт сумління. Ті, хто зазирав у ту прірву, де мрії про панславізм, завоювання світу змішані з ненавистю і зневагою до західних ідей, безсило дрейфують, добре знали, що вона бездонна і в ній немає ґрунту ні для чого, що бодай найменшою мірою могло б служити навіть найнижчим інтересам людства, – і, безперечно, немає готового ґрунту для революції» [1, 21–22]. Далі він уточнює: «у цій країні ніколи не буде революції, плідної на моральні наслідки для людства. Там не може бути чогось іншого, крім повстання рабів» [1, 23].

Отже, попри те, що Дж. Конрада «з дитинства вабили не генеалогічне коріння, структура родимого ґрунту чи специфіка хронотопу, але щось діяметрально відмінне – далекі морські обрії, романтика пригод і мандрівок…» [2, 205], важливо не лишати поза

увагою і його твори, де на цілком пересічному тлі геопоетично розгортається особистісне осмислення історичної травми, колоніального насильства та соціально-політичних зрушень межі XIX–XX століть. Зокрема, звернення до текстів про Росію, написаних понад 100 років тому, допомагає осягнути глибинні корені (а можливо, й перспективи) сучасної російсько-української війни.

Література

1. Конрад Дж. Самодержавство і війна. Очима Заходу / пер. з англ. П. Таращука ; передм. Р. Гемпсона ; заг. ред. зібр. Д. Козака. Київ : Темпора, 2019. XLIV + 456 с.
2. Чопик Р. Два поляки. *Парадигма :* зб. наук. пр. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2013. Вип. 7. С. 199–220.

Кочерга С. О.
доктор філологічних наук ,
Національний університет «Острозька академія»

САД РОЗГАЛУЖЕНИХ СПОГАДІВ У «КРИМСЬКОМУ ЛІТОПИСІ» В'ЯЧЕСЛАВА ГУКА

Постать В'ячеслава Гука на тлі сучасної української поезії досі залишається в тіні літературознавства. Письменник родом з Криму вже майже три десятиліття плідно працює на ниві української літератури. За свою останню книгу поезій «Кримський літопис» автор увійшов до числа номінантів на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка. Однак доробок В'ячеслава Гука ніколи не перебував у центрі уваги широкого читацького загалу. В українському літературному контексті він має репутацію автора, схильного до герметичного письма, зосередженого на приватному досвіді, його система образів і предметних деталей потребує глибокого занурення, що ускладнюється засадничою відстороненістю авторського «я». Показово, що метафізичні ідейно-естетичні орієнтири поета виокремив видатний шістдесятник Ігор Калинець, побачивши в його текстах відзвук «божественної» чистоти, якої бракує в епоху деструктивних тенденцій у словесній творчості. Отож синтез інтелектуальної закодованості, розгалуженої асоціативності, предметної конкретності та суголосність з камертонами елітарних митців ХХ ст. дає підстави розглядати творчість В'ячеслава Гука як самобутнє явище сучасної української поезії.

Збірка «Кримський літопис» справляє враження своєрідної книги смерті. Однак смерть у ній не є лише фіналом людського існування. Вона присутня як постійний горизонт пам'яті, любові, втрати, розлуки й минулого. Саме тому одним із провідних механізмів поетики збірки стає спогад, що є запорукою повторного проживання у свідомості далекого минулого. Втрачене у просторі і в часі у Гука не залишається позаду: воно постійно повертається у теперішнє. Однією з перших авторську екзистенційну самотність поета, що гостро переживає долю вигнанця з окупованого Криму, вдумливо проаналізувала відома літературознавиця Надія Мориквас. Зокрема вона слушно наголошує, що ліричний світ В'ячеслава Гука увиразнюють «спогади, що зберігають безліч деталей: дерев'яне крісло на кримській веранді, лава на безлюдній залізничній станції, очікування в станційному буфеті, прощання» [2].

Мотив спогадів на перетині з танатологічним дискурсом слушно вважати маркером елітарної поезії ХХ–ХХІ ст., в якій домінує

інтенсивне проживання екзистенційного досвіду, що гостро межує з передчуттям небуття та глибокими рефлексіями прощання. Пам'ять для поетів характерного світовідчуття стає не просто візуалізацією минулого, а онтологічним містком, де згадування прирівнюється до глибинного внутрішнього переродження через символічну «смерть» колишнього «я». Переконливо цю закономірність сформулював австрійський поет Райнер Марія Рільке у творі «Нотатки Мальте Лаурідса Бріґґе». Міркуючи над таємницею народження поезії, він зазначав, що самих лише спогадів для цього замало: «...треба вміти забути їх, коли їх багато, і треба мати велике терпіння, щоб діждатися, коли вони повернуться. Бо самі спогади – це ще не все. Тільки тоді, коли вони стають у нас кров'ю, поглядом, рухом, коли вони вже не мають імені й не відрізняються від нас самих, – тільки тоді в дуже рідкісну годину може піднятися і злетіти перше слово вірша» [3, 24]. Це метафізичне тяжіння до воскресіння пережитого через пунктирну фіксацію речей і дискретних кадрів, що виринають із пам'яті, визнано важливим чинником розвитку європейського інтелектуального письма. В'ячеслав Гук демонструє вихід на високий рівень інтенсивності психологічних рефлексій, у яких постійно актуалізує спогади про втрату, драматичні «розмови з померлими», приреченість на самотність людини на зламі буття й небуття.

Показовою для розуміння поетики «Кримського літопису» є метафора саду – «*та твій сад назавжди залишається й плодоносить*» [1, 6] – у якій зафіксовано образ згадування. Спогад у «Кримському літописі» зазвичай предметний. Минуле повертається не через окремі деталі, які раптово відкривають прихований пласт пережитого. Старий піджак, листівка, фікус біля вікна, білий обрус, пляшка, цигарка, капелюх, механічний млин для кави, кінська підкова – речі набувають властивості своєрідних «сховищ» пам'яті. Вони матеріалізують присутність минулого. Таким чином світ спогадів у Гука близький до археології: ліричний суб'єкт постійно виявляє уламки того, що вже відбулося, намагаючись оприявнити – передусім для себе – цілісну картину миттєвостей, які не відпускають його.

Переважно спогад у тканині поезії В'ячеслва Гука виникає як раптовий імпульс, як азбука морзе, якою з ним комунікує втрачене. Пам'ять у ній працює не за хронологією, а за внутрішньою логікою почуття. Звідси й типова для Гука взаємодія пам'яті та забуття, причому чим сильніше людина намагається забути, тим виразніше минуле повертається в іншій формі. Проте нерідко ліричний суб'єкт прагне свідомо «*зафіксувати те, що сталося*», бо відчуває, що спогади людські теж може покривати іржа. Цей образ надзвичайно важливий: пам'ять не є незмінним архівом. Вона сама старіє, іржавіє, руйнується,

тому потребує постійного відновлення. Саме тут поезія набуває особливого етичного виміру, адже згадувати – це чинити опір остаточному зникненню. Звідси повторювані мотиви фотографування, листів, книжок, запису, фіксації. Старі світлини в автора стають матеріальним двійником реальності, що зникла: вони зберігають зовнішність, але не здатні повернути саме життя. У «Кримському літописі» спогади підживлюють тілесні імпульси. Минуле повертається через смак, запах, холод, біль, кров, дотик. Особливо показовими є наскрізні образи рани й рубця. Поріз руки, бинт, кров, «шов», «рубцева» пам'ять утворюють складне метафоричне свідчення того, що пережите продовжує боліти в тілі.

Крим у художній системі координат збірки В'ячеслава Гука повсякчас нагадує про себе візіями втраченого. Його приватний спогад стає носієм історичної пам'яті. В цілому втрата кохання, смерті рідних людей, розрив із батьківщиною і політична катастрофа окупації утворюють єдиний травматичний вузол.

Літопис передбачає фіксацію часу, але Гук не так свідчить про події, як радше досліджує сліди, які залишають у людській пам'яті події. Прикметно, що пам'ять у поета не є лінійною ретроспекцією, а розгалуженою мережею: вона постійно мерехтить, повертається, повторює одні й ті самі образи, змінює їхній контекст. Парадоксальність полягає в тому, що пам'ять у Гука не лише дозволяє оживити те, що було колись, а водночас і засвідчує його втрату. «Кримський літопис» можна прочитувати також як загрозу зникнення уявних картин з минулого, як пресинг забуття і змагання з ним. Гуковий «сад» не є тихим місцем збереження минулого: це простір проростання і відмирання, плодоношення і гниття, пам'яті й забуття. Отож борхесівський «сад розгалужених стежок» тут набуває принципово іншого, трагічного забарвлення – гілки спогадів не ведуть до множинних можливостей, а заводять углиб утрати. Книга В'ячеслава Гука переконує своєю сугестією: пам'ять не рятує, але без неї людина перестає бути собою.

Література

1. Гук В. Кримський літопис. Київ : Креативна агенція «Артіль». 2023. 220 с.
2. Мориквас Н. В'ячеслав Гук про екзистенційну самотність поета. *Часопис РІЧ*. 2025. 8 червня. URL: https://chasopys-rich.com.ua/2025/06/08/надія-мориквас-вячеслав-гук-про-екз/
3. Рільке Р. М. Нотатки Мальте Лаурідса Бріґґе / пер. з нім. Ю. Прохаська. Київ : Грані-Т, 2010. 216 с.

Курило С. М.
аспірантка кафедри світової літератури,
Львівський національний університет імені Івана Франка

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ВІДТВОРЕННЯ МІЖПОКОЛІННЄВОЇ ТРАВМИ В РОМАНАХ ЛУЇЗИ ЕРДРІЧ «THE NIGHT WATCHMAN» ТА ОКСАНИ ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Проблема міжпоколіннєвої травми постає одним із центральних питань сучасного літературознавства, оскільки колективні історичні катастрофи (голодомори, репресії, насильницька асиміляція) залишають психічні, тілесні та культурні шрами на поколіннях, що не пережили їх безпосередньо. Романи «Нічний сторож» Л. Ердріч та «Музей покинутих секретів» О. Забужко, репрезентують літератури, розділені географією й мовою, проте об'єднані глибоким осмисленням міжпоколіннєвої травми. Л. Ердріч досліджує спадок колонізації Північної Америки та насильницьку асиміляцію через державні школи-інтернати, а О. Забужко розповідає про травму радянських репресій, Голодомору та протистояння УПА-КҐБ. Незважаючи на географічну дистанцію, обидві письменниці розробляють подібні художні стратегії артикуляції трансгенераційної травми, що свідчить про універсальність цього феномену у постколоніальних контекстах.

Теоретична рамка дослідження спирається на концепцію «постпам'яті» М. Гірш, яка визначає зв'язок з минулим, що йде «за межею пам'яті» [5]. Підґрунтям для цієї методології слугують концепції культурної та трансгенераційної травми (Дж. Александер, К. Карут), які виводять травму поза межі суто психологічного феномену, осмислюючи її як масштабне колективне та інституційне явище, що формує структуру суспільства [2; 3]. Обидва народи пережили системні спроби асиміляції, ліквідації суб'єктності та замовчування історії: для корінних американців це були школи-інтернати й програми переселення; для українців – радянська окупація й ідеологічна цензура.

У обох романах померлі предки й жертви насильства не зникають безслідно. Вони матеріалізуються у формі привидів або сновидінь. У Л. Ердріч привид Родеріка, хлопчика, що загинув у школі-інтернаті Форт-Тоттен, функціонує як матеріалізація невирішеної травми асиміляції. На запитання, чи можна асимілювати індіанців, роман дає рішучу відповідь: *«Even as a ghost, Roderick was never going to be assimilated. You can't assimilate Indian ghosts. It's too late!»* [4, 372]. Цей художній образ

наочно унаочнює безсилля репресивної системи: вона виявляється нездатною зламати опір своїх жертв, навіть забравши їхнє життя.

У романі О. Забужко спектральність трансформується у сновидіння. Сни Адріяна та Дарини не мають суто психоаналітичного характеру. Вони діють як психофізичні канали передачі інформації від загиблих предків. Адріян бачить уві сні сцени з життя свого предка, вояка УПА; Дарина – образи художниці Олени Довган. Процес передачі метафоризується як перегляд «чужої плівки»: «*Мені всього тільки вряди-годи показують кадри з чиєїсь відстріляної плівки. З плівки вбитого, який не мав при собі камери. [...] відзнята в мозкові плівка нікуди не зникає*» [1, 177]. Сни стають місцем істини, що не піддається цензурі: мова снів не знає брехні. Найбільш показово, що починають бачити один і той самий сон з різних ракурсів, зшиваючи розірване полотно історії. Цей момент конвергенції демонструє, як функціонує постпам'ять:rj сни дозволяють розділеним на смерть людям спілкуватися, а офіційна історія забороняє.

Трансгенераційна травма записується не лише символічно, а й безпосередньо на фізичному й генетичному рівнях персонажів. У Л. Ердріч, сестра Патріс, Вера, стає жертвою насильства у Міннеаполісі. Її тіло при поверненні понівечене: «*One earlobe was ragged, as though it had been bitten. One finger was crooked, as though it had been broken. One eye sometimes looked sideways, as though it had been knocked that way. One tooth was missing*» [4, 430-431]. Кожен деформований елемент свідчить про те, як держава перетворює тіла жінок на місця виконання своєї влади. Крім того, у романі присутній мовний сором – травма дітей, які були заборонені говорити рідною мовою: «*It was so much worse in English, the word shame. It made him curdle inside. And the curdling became something hard and sour. It became a black sediment he carried around in his stomach…*» [4, 203].

В О. Забужко соматизація травми розгортається через «клітинну пам'ять» Голодомору й повоєнного голоду. Страх голоду записаний у тілах й поведінці людей дев'яностих років, які компульсивно переїдають: «*Тридцять третій, сорок сьомий – все це десь у нас засіло, записалось у клітинній пам'яті, і діти й онуки, ошалілі від наглого багатства дев'яностих, тепер так само, як черв'яки, нарощують кільця – надолужують за все нез'їдене в попередніх поколіннях*». Найбільш дивовижна деталь – фантомний біль у коліні Адріяна, що виявляється відлунням поранення його предка. Так тіло пам'ятає те, чого розум не знає.

В обох романах матеріальні залишки минулого функціонують як каталізатори пам'яті. У Л. Ердріч кімнати з ланцюгами й собачими нашийниками матеріалізують систематичне насильство: «*a chain bolted into the wall and at the end of each chain an empty dog collar*» [4, 147]. Собачий

нашийник артикулює дегуманізацію корінних жінок. Листи й договори стають матеріальним щитом від стирання – твердженням того, що «ми існували».

В О. Забужко дитяча гра в «секрети» працює як ритуальне відтворення закопування ікон під час колективізації: «*...ця гра колись напочатку, як тільки виникла, імітувала не що інше, як закопування ікон. [...] Безперечним криміналом були образи на стінах... Так що завбачливіші просто закопували свої образи в потайному місці, і це мусило бути цілком масове явище – от звідси й "секрет"*» [1, 78]. Травма цілого народу постає як величезний музей покинутих секретів: «*Ніби мені відкрилися нараз усі ті "секрети", що ми наробили, а потім покинули й ніколи більше до них не навідувалися [...] Такий величезний музей покинутих "секретів". А люди по ньому ходять – і навіть не здогадуються, що він там, у них під ногами…*» [1, 536]

Фотографія УПА діє майже магічно, встановлюючи ментальний зв'язок: «*Не знаю, що мене так зачепило було на тому знімкові, де серед п'ятьох вояків УПА [...] стояла й ледь усміхалася просто до мене молода ясноока жінка...*» [1, 54]. Львівська кам'яниця Адріяна виступає як матеріальний каркас ідентичності: «*...це дім задає тобі форму!.. каркас того дому [...] невидимо присутній у тобі й держить тобі хребта випростаним...*» [1, 432] Речі у обох романах діють як археологічні артефакти, які переносять інформацію крізь час.

Травма ускладнюється штучним інституціоналізованим замовчуванням. У Л. Ердріч програма переселення (Relocation) маскує депортацію: «*They want to 'relocate.' That's fancy for 'remove.' How many times were we removed?*» [4, 121] Termination Program буквально стирає статус племені як офіційного суб'єкта. В О. Забужко травма поглиблюється молчанням батьківського покоління: «*Ви ні до чого нас не підготували!.. ви зарядили нас пустотою, а тепер ми заряджаємо нею наступне покоління*» [1, 342]. Батьки, намагаючись захистити дітей від КҐБ, позбавили їх коріння. Радянська система застосувала механізм delete: «*...нащадки погрому. Такого, який і не снився новітній історії, і тому вона його в свій час так і не завважила – зробила йому delete, як у комп'ютерній грі*» [1, 598]. Травма є подвійною: первинне державне насильство плюс вторинна травма від неможливості розповісти про цей біль.

Обидва романи відкидають лінійну концепцію часу, яка служить виправданням колонізації. У Л. Ердріч циклічний час чиппева, де предки залишаються присутніми поруч із живими. В О. Забужко час закручений у спіраль, де «тоді» й «тепер» існують одночасно: «*А вододілу нема, і минуле суне на тебе з усіх пор і щілин, мішаючись із теперішнім у таке нерозліпне тісто, з якого вже спробуй вибрьохайся*» [1,

322]. Цей образ часу як «нерозліпного тіста» демонструє, як посттравматична психіка функціонує – немає чіткої межі між тоді й тепер. Образ пружини показує, як травма працює як постійно натягнута енергія: «*...за ось цією незримою пружинкою, що пронизує час. Що робить "тоді" й "тепер" однаково ввімкненими й ніколи-невимикальними...*» [1, 422-423] Деконструкція лінійного часу служить художнім та політичним цілям одночасно – вона представляє посттравматичну реальність, як вона переживається з внутрішньої сторони, і відмовляється від колонізаційного дискурсу прогресу.

Незважаючи на глибину болю, обидва романи пропонують шлях до зцілення не через індивідуальну психотерапію західного зразка, а крізь повернення до колективного тіла, землі й ритуалів. У Л. Ердріч спільнота приймає понівечену Веру без осуду. Вуд Маунтін, сам травмований, розділяє її біль: «*All of the places that she was hurt, he was also hurt. As the days passed her features healed and she went outside more and more...*» [4, 431]. Спільна праця (виготовлення колиски, ремонт дому, колективна боротьба проти Termination) це ритуали відновлення. Повернення до традиційних навичок служить не лише практичною, але й психічній реконструкції.

В О. Забужко зцілення розгортається крізь ритуал оплакування та продовження роду. Дарина відчуває, як суспільство втратило древні способи обмивання смерті: «*...як розпирає тобі горло твоя здоровенна, мов зоб, німота, коли не вмієш цього забутого древнього ритуалу [...] призначеного обмити ціле людське життя нараз...*» [1, 123]. Катарсис показаний через вагітність Дарини. Вона дізнається, що Олена Довган була вагітною на момент загибелі. Нове життя стає компенсацією за перерване: «*Я помилилася... гадала, що Геля покликала мене – на свою смерть. А це була смерть її дитини*». «*Геля не вибирала мене – Геля просто прийшла до мене по слідах свого борошна. По слідах того життя, яке колись урятувала, – взамін того, що було в ній обірване*» [1, 800-801]. Фраза «*Жінки не покинуть родити*» стає маніфестом перемоги над смертю й забуттям.

Отож, порівняльний аналіз переконує, що як О. Забужко, так і Л. Ердріч артикулюють фундаментальну істину: трансгенераційна травма не долається шляхом забування чи індивідуальної терапії. Вона вимагає колективного визнання, публічного оплакування, повернення до традиційних способів життя та продовження роду. Обидва романи наголошують, що літераторка виступає як простір, де витіснене повинно повернутися, де замовчене повинно звучати, де мертві повинні бути почуті. Письмо про травму не є індивідуальним лікуванням автора, а актом публічної справедливості, актом

відновлення правди та пошанування тих, чиї голоси були стерті історією.

Література

1. Забужко О. Музей покинутих секретів: роман. Київ : Комора, 2025. 832 с.
2. Alexander, J. C. Toward a Theory of Cultural Trauma. In: ALEXANDER, Jeffrey C. et al. Cultural Trauma and Collective Identity [Електронний ресурс]. Berkeley : University of California Press, 2004. P. 1–30. DOI: https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0001 (дата звернення: 02.09.2026).
3. Caruth, C. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History [Електронний ресурс]. Yale French Studies. 1991. № 79. P. 181–192. DOI: https://doi.org/10.2307/2930251 (дата звернення: 02.09.2026).
4. Erdrich L. The Night Watchman. London: Corsair, 2020. 464 p.
5. Hirsch M.. An Interview with Marianne Hirsch [Електронний ресурс]. Columbia University Press. URL: https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory/ (02.09.2026).

Кучинська А. О.
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ПСИХОЛОГІЧНА РЕАБІЛІТАЦІЯ ТА ІРОНІЧНА САМОРЕФЛЕКСІЯ ТРАВМИ У КНИЗІ ІРЕНИ КАРПИ «ТІЛЬКИ НІКОМУ ПРО ЦЕ НЕ КАЖИ»

Сучасна українська література дедалі активніше звертається до проблем прихованого насильства, психологічної травми, посттравматичної адаптації та суспільних механізмів замовчування. У цьому контексті роман Ірени Карпи «Тільки нікому про це не кажи» (2022) становить особливий інтерес, оскільки поєднує психологічний трилер, детективну фабулу, соціальну драму та іронічну прозу. У центрі твору перебуває історія Марґо - фотографа, яка живе в Парижі, має зовнішньо незалежне й насичене життя, проте переживає внутрішню психологічну нестабільність. Її звернення до психолога стає початком поступового осмислення власного травматичного досвіду.

Важливою особливістю роману є поєднання особистої історії героїні з ширшою проблематикою насильства. Паралельно з психологічною лінією Марґо розгортається історія загадкового Месника, який чинить самосуд над людьми, яких суспільство вважає злочинцями. Завдяки цьому приватна травма набуває соціального виміру: Ірена Карпа порушує питання не лише про психологічні наслідки насильства, а й про культуру мовчання, безкарність кривдника, віктимблеймінг і межі особистого правосуддя [1].

Одним із центральних смислових маркерів твору є його назва – «Тільки нікому про це не кажи». Вона може бути прочитана як своєрідна формула травматичного мовчання, що відображає патріархальний соціальний імператив «не виносити сміття з хати». Така установка перетворює приватну трагедію на таємницю, яку постраждала людина змушена носити в собі. Відтак замовчування перестає бути нейтральним актом: воно стає одним із механізмів продовження психологічного насильства. Сором, страх, самозвинувачення, недовіра до власних спогадів і переконання в неможливості говорити про пережите накопичують травматичний досвід [1].

У цьому аспекті особливого значення набуває репрезентація газлайтингу та аб’юзивної поведінки. Роман демонструє, що психологічне насильство може розпочинатися задовго до очевидної

фізичної агресії: воно формується через поступове порушення особистісних меж, емоційні маніпуляції, знецінення почуттів, нав'язування провини та змушування людини сумніватися у власному сприйнятті дійсності. Показовою є динаміка взаємин Марґо з київським коханцем С., де газлайтинг функціонує як засіб позбавлення героїні довіри до власної пам'яті та адекватності.

Важливо, що Ірена Карпа зміщує фокус із постраждалої на агресора: «в агресії винен агресор, а не людина, яка стала її об'єктом». Позиція авторки протистоїть віктимблеймінгу – звинуваченню постраждалої особи через її поведінку чи вигляд. Деконструкція самозвинувачення є ключем до психологічного відновлення, яке починається з повернення відповідальності кривднику [2].

Водночас психологічна реабілітація Марґо пов'язана з поверненням їй права говорити про власний досвід. Терапевтична лінія роману демонструє процес поступового переведення хаотичних переживань у зв'язну розповідь. Те, що було витіснене, замовчане або позбавлене чіткої назви, отримує мовну форму. У цьому аспекті художній наратив і психотерапевтичний процес виявляють структурну спорідненість.

Про важливість такого процесу свідчить і висловлювання самої авторки про терапевтичне письмо. Ірена Карпа наголошує на необхідності вивести назовні гнів, адже він нерідко маскується провиною, тривогою або ненавистю до себе. Отже, йдеться не про механічне забування травми, а про зміну ставлення до неї. Якщо людина продовжує запитувати себе «що я зробила не так?», вона залишається в межах самозвинувачення. Натомість усвідомлення джерела агресії та відповідальності кривдника створює передумови для відновлення суб'єктності [2].

Психологічна реабілітація Марґо розгортається як поступовий процес осмислення власного травматичного досвіду. Через розмови з психологом героїня вчиться називати те, що тривалий час залишалося витісненим і невисловленим, вибудовувати причинно-наслідкові зв'язки між минулим і теперішнім та відокремлювати власну відповідальність від відповідальності кривдника. Відтак терапія стає для Марґо не спробою забути пережите, а можливістю повернути контроль над власною історією й поступово відновити відчуття себе як активної суб'єктки власного життя

Особливу роль у цьому процесі відіграє автофікційна природа твору. Ірена Карпа поєднує власний досвід життя в Парижі з почутими від інших людей історіями насильства та художньою вигадкою. Водночас авторка наголошує, що сама не пережила того виду насильства, який описує в романі. Тому автофікційність тут не

зводиться до прямого перенесення біографії письменниці у художній текст. Її сутність полягає у взаємодії особистого, почутого й вигаданого [2].

Саме така стратегія дає змогу перейти від індивідуального до колективного виміру травми. Історії інших жінок у романі перестають бути приватними ганебними таємницями й стають частиною суспільної розмови. Художній текст тим самим руйнує ізоляцію постраждалої людини: читач отримує можливість побачити насильство не як виняткову особисту трагедію, а як суспільну проблему. Отже, автофікційне письмо виконує не лише естетичну, а й дестигматизувальну функцію.

Показово, що ця дестигматизація відбувається також завдяки іронії. Карпа свідомо відмовляється від суцільного пафосу страждання. Роман можна схарактеризувати словами «легка історія про нелегку тему»: серйозна проблематика тут співіснує з гумором, сарказмом, детективною інтригою та побутовими деталями. Іронічна оптика не применшує травму, а, навпаки, дозволяє говорити про неї без надмірної патетики й токсичної жалості [3].

Характерним прикладом такого стилістичного рішення є гротескна сцена: «Скучно озирнулася на площу Контрескарп, з огидою сьорбнула шампанського, судомно поправила ремінець годинника Картьє, неохоче закусила устрицею і зблювала на босоніжки від Джиммі Чу…». Зіставлення естетики розкішного паризького життя з фізичним і психологічним дискомфортом створює ефект контрасту й одночасно руйнує ідеалізовану картину зовнішнього благополуччя. За фасадом незалежності, матеріального комфорту та богемності залишається людина зі складним внутрішнім досвідом.

Роман Ірени Карпи «Тільки нікому про це не кажи» є зразком української терапевтичної прози, де репрезентація травми сприяє її дестигматизації. Авторка показує перехід від замовчування до осмислення пережитого, де іронія помагає дистанціюватися від страждань.

Головну концептуальну вісь роману можна визначити як перехід від мовчання до проговорювання, від самозвинувачення до усвідомлення відповідальності агресора, від стигми до суб'єктності. Назва твору в такому прочитанні перетворюється на своєрідну антиформулу: те, що культура замовчування наказує приховувати, роман виносить у публічний простір. Саме акт говоріння стає одним із головних способів подолання ізоляції та повернення людині права на власну історію.

Література

1. Карпа І. Тільки нікому про це не кажи. Київ : #книголав, 2022. 256 с.
2. Карпа І. «Книжка триває довше, ніж хайп у соцмережах». *The Ukrainians*. 29.09.2022. URL: https://theukrainians.org/irena-karpa/
3. Read and Drink Club. Книга 28. «Тільки нікому про це не кажи» Ірена Карпа. «Легка історія про нелегку тему». 30.04.2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=7XoBZ5_afNw

Кушнір І.Б.
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

АРХІТЕКТУРА СПОГАДІВ: КОЛИ РАЙ БЕЗ МИНУЛОГО ВТРАЧАЄ СЕНС (ЗА РОМАНАМИ Ш. Ф. РАМЮ)

У літературознавстві та філософії культури XXI ст. спостерігається підвищене зацікавлення до феноменології пам'яті, ідентичності та метафізичних вимірів людського існування. Проза швейцарського франкомовного письменника Ш. Ф. Рамю, зокрема його роман «Земля неба» (1921) є унікальним об'єктом для аналізу на перетині есхатології та екзистенціалізму. Це філософсько-поетичний роман, у якому реалістичний побут швейцарського села переплітається з християнським містицизмом та есхатологічними мотивами. Дослідження механізмів пам'яті дозволяє з'ясувати як земний досвід, біль та історичний контекст конструюють цінність метафізичного раю та визначають межі людської свідомості. Мета – з'ясувати концептуальну роль індивідуальної та колективної пам'яті у формуванні цілість ціннісного виміру ідеального «небесного» простору в романі «Земля неба», довести, що позбавлений ретроспективи земного досвіду рай втрачає смислову та онтологічну повноту. Вбачаємо потребу у розкритті поетикального та екзистенційного значення концепту «архітектура спогадів» на прикладі прози Ш.Ф. Рамю.

У літературознавчих та філософсько-антропологічних дискусіях категорія пам'яті посідає центральне місце як ключовий чинник формування людської ідентичності (П. Рікер [1] та ін.). Особливої гостроти питання збереження спогадів набуває в есхатологічні прозі, де людина опиняється на межі між земним і трансцендентним буттям. Звідси важливо наголосити, що роман «Земля неба», що пізніше був перевиданий як «Присутність смерті», постає як унікальний естетико-філософський експеримент. Опинившись у досконалому «небесному» світі, персонажі Ш. Ф. Рамю стикаються з онтологічною кризою: їхнє потойбічне життя позбавлене динаміки, «ідеальне теперішнє» втрачає ціннісну повноту. Дослідження того, як «архітектура спогадів» зумовлює здатність людини відчувати повноту буття в умовах утопічного «небесного» простору є надзвичайно актуальним для розуміння екзистенційної поетики прози Ш. Ф. Рамю та теорії художнього часу і пам'яті загалом. У дослідженнях творчості цього відомого франкомовного швейцарця розкрито поетику селянина, есхатологічні мотиви та специфіку регіонального простору, проте

феномен пам'яті вивчався здебільшого у контексті релігійної символіки. Поза увагою залишився феноменологічний аспект: як саме спогади функціонують в умовах трансцендентного буття, і чому рай без минулого втрачає свою ціннісну сутність для суб'єкта. Уперше здійснено цілісний феноменологічний аналіз категорії пам'яті в романі «Земля неба», застосовано концепт «архітектура спогадів» як базовий елемент збереження ідентичності в умовно ідеальному часопросторі щодо романів Ш. Ф. Рамю.

Специфіка хронотопу роману «Земля неба» визначається тим, що письменник вводить межу між земним буттям і трансцендентним «небесним» станом. Часопросторова організація роману вибудовується на руйнування традиційної лінійності часу. Межа між земним і небесним розмивається, творячи межовий простір: «Il n'y avait plus de terre, il n'y avait plus de ciel; il n'y avait plus que cette blancheur où tout s'effaçait» [2,184]. Земний топос у романі обмежений конкретними матеріальними координатами, чітко маркованими для швейцарської ідентичності (альпійські схили, озеро Леман, гірські села). Він уособлює простір праці, тілесності, болю та часоплинності. Тоді як трансцендентний «небесний» топос характеризується розмиванням фізичних кордонів. Упродовж розгортання есхатологічного сюжету письменник демонструє, як змінюється функціональне призначення пам'яті селян: на початкових етапах спогади мають утилітарний характер. Селяни звертаються до досвіду минуого, що функціонує як інструктаж із виживання. Однак у міру того, як ця зміна набуває безповоротного характеру, а матеріальний світ остаточно руйнується, пам'ять набуває важливості, перетворюючись із практичного знання на онтологічний якір ідентичності. Втрачаючи надію на майбутнє персонажі починають інтенсивно проживати минуле: «Il se souvenait de l'eau fraîche de la fontaine, celle qui fait mal aux dents... Et cela leur paraissait plus précieux que n'importe quel salut» [2,112]. Пам'ять функціонує як спротив небуттю, минулий досвід функціонує як свідчення існування кожного з персонажів: «Ils n'étaient pas nus, ils n'étaient pas vides; chacun s'en allait en portant son toit, ses champs...» [2, 210]. Для поетики Ш. Ф. Рамю важливим є те, що спогади селян позбавлені інтелектуалізму, домінують сенсорні відчуття: «Ils avaient encore dans le creux des mains la forme du manche, le poids de la faux. C'est par là qu'ils se tenaient encore eux-mêmes» [2, 225]. Таким чином пам'ять у Ш. Ф. Рамю виступає не просто для збереження інформації, а первинною структурою («архітектурою»), яка утримує цілісність людського «Я».

У романі «Земля неба» персонажі не зазнають амнезії, проте механізм функціонування пам'яті зазнає радикальної трансформації:

від інформаційного збереження до екзистенційного проживання. У досконалому «небесному», світі позбавленому вектора майбутнього, спогади стають єдиним джерелом емоційної та сутнісної динаміки: «Le passé n’était plus derrière eux, il était devant eux, tout brillant» [2, 195]. У земному просторі спогад про минуле викликає біль у персонажів (смерть дитини, злидні, важка праця). У трансцендентному просторі ці спогади позбавляються своєї руйнівної сили, вони функціонують як активний елемент свідомості. Так «архітектура пам'яті» стає каркасом, на якому тримається ідентичність персонажа. Центром філософською естетичної системи Ш. Ф. Рамю є ідея про те, що блаженство не може бути усвідомлене та пережите без досвіду земного страждання. Щоб осягнути рай, людина мусить пам'ятати про пекло земної реальності: «Comment comprendre le repos, si ce n’est par le corps qui a mal i par les membres qui ont été tirés tout le jour sur la pente?» [2, 218]. Персонажі переосмислюють прожите страждання у земному вимірі. Саме пройдений життєвий шлях надає теперішньому раю стану його справжньої ваги та цінності. Відчуття абсолютного затишку на небі виникає лише завдяки пам'яті про холод реальності. Отож, осягнення прсонажами щастя – у пам'яті про ці прожиті труднощі. Перебування на небі не розриває міжособистісних зв'язків. Селяни шукають там своїх родичів, друзів, сусідів, коханих: «Ils ne cherchaient pas des anges; ils cherchaient des visages qu’ils avaient connus, avec leurs rides» [2, 232]. Персонажі будують свою концепцію раю за зразком свого альпійського села, без земих викликів їхнє життя є неповним: «Leur ciel, c’était encore la terre, mais une terre sans peine et sans lendemain qui fasse peur» [2, 240]. Отже, «архітектура спогадів» виступає як захисний механізм і водночас як головний конструктивний елемент буття, вона не дозволяє трансцендентному стану знівелювати унікальність людської особистості, перетворюючи рай не на заперечення земного життя, а на його продовження без болю, без страждань, але із пам’яттю про них.

Доведено, що категорія пам'яті у Ш. Ф. Рамю на прикладі роману «Земля неба» постає визначальним онтологічним і поетикальнним чинником для збереження людської ідентичності під час переходу від земного буття до трансцендентного стану. Обґрунтовано, що модальність пам'яті змінюється з пасивного накопичення знань про минуле на його активне феноменологічне проживання. Спогади позбавляються ностальгійного афекту та стають джерелом актуального почуттєвого досвіду. Зазначено, що абсолютна гармонія втрачає свій сенс за відсутності контексту минулого. Щастя в естетиці Ш. Ф. Рамю не є статичним дарунком, а постає як результат онтологічного контрасту. Наявність емоційної пам'яті про земні

труднощі, працю, біль і втрати дозволяє персонажам усвідомити та повноцінно пережити стан блаженства «небесного». Встановлено, що концепт «архітектури спогадів» у Ш. Ф. Рамю свідчить про глибокий трагічний гуманізм письменника. Небесне буття не заперечує земного досвіду, а виступає його сакралізованим продовженням. Персонажі проєктують свої земні прив'язаності, соціальні зв'язки та ідентичність на небесний простір, підтверджуючи, що без збереження унікальності людина перетворюється на порожню абстракцію.

Література

1. Рікер П. Пам'ять, історія, забуття / пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Дух і Літера, 2001. 533 с.
2. Ramuz C. F. Terre du ciel. Paris: Éditions G. Crès, 1921. 264 p.

Лавринович Л. Б.
кандидат філологічних наук,
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
м. Луцьк

TRANSLATIO MEMORIAE: ІНТЕРТЕКСТ У ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ЮРІЯ КУЧЕРЯВОГО «ПАМ'ЯТЬ І МІСЦЕ» (2008)

Юрій Кучерявий (народ. 1977) – львівський поет і філософ, автор збірок «Видива» (2003), «Рахунок порожнечі» (2005), «Пам'ять і місце» (2008), «Історії слів та речей» (2014), «Релігія культури» (2015). Лауреат премії ім. Богдана-Ігоря Антонича за 2004 рік. Упродовж багатьох років був менеджером проєктів мистецького об'єднання «Дзиґа», модератором творчих зустрічей літературних кав'ярень «Кабі.net» та «Новий Ноїв Ковчег», відтак – менеджером культурних програм у Центрі Шептицького УКУ. Після початку повномасштабного російського вторгнення мобілізувався до лав ЗСУ, де перебуває й нині.

Поезія Юрія Кучерявого вирізняється інтелектуалізмом, герметичністю, щільністю культурних алюзій – це повною мірою стосується і збірки «Пам'ять і місце», рецепція якої позначена амбівалентністю – від прихильних відгуків (автор післямови до книжки Олег Лишега: «Це міг би гідно оцінити лише добрий чинбар зі старосвітської Тисмениці: шкіра тече між пальців – отака його інтонація: м'яка і легка як сап'ян...» [2, 171]) до критичних через надмірну ускладненість (Любов Якимчук: «автор із пам'яттю Терезія не намагається подобатися, йому достатньо бути», «часом це радше філософські трактати, що вимагають розкопок» [3]). Справді, тексти Кучерявого потребують інтелектуальної підготовки й повільного читання: збірка буквально виткана з імен-символів, латинізмів, прихованих цитат і образів світової культури.

Дослідницька спокуса – описати це згромадження як прояв ерудованого письма («вченої поезії»), де цитата має радше декоративну чи статусну функцію. Виходимо з іншої гіпотези: інтертекстуальність у Кучерявого – структурний аналог механізму пам'яті, покладеного в тематичний центр збірки вже на рівні назви. Тож наша мета – продемонструвати, як автор через інтертекст оприявнює у збірці механізми пам'яті. Пропонуємо робоче поняття *translatio memoriae*, яке відштовхується від двічі використаного самим автором (у поезіях «Translatio studii» та «Ресіа») середньовічного топосу *translatio studii* («перенесення науки») – концепції передачі культурних надбань від одного центру до іншого (класичне джерело поняття – праця Е. Р. Курціуса «Європейська література і латинське

середньовіччя» [1, 39]). *Translatio memoriae* тут – принцип, за яким культурна пам'ять передається в поетичному тексті через акт цитування чи алюзії: кожне звернення до чужого тексту (біблійного, античного, схоластичного, ін.) одночасно є актом перенесення сенсу з одного контексту в інший, отже – і актом його трансформації. Тобто пам'ять у збірці – процес перенесення, який щоразу заново вирішує, що з попереднього тексту зберігається, що трансформується, а що втрачається.

Згадані твори, які самі містять алюзії на середньовічну книжкову культуру, моделюють *translatio memoriae* в мініатюрі, подаючи процес культурної трансляції як драму одночасного порятунку (фіксація імен, шкіл, термінів) і втрати (безіменність переписувачів, іронічне самозаперечення цінності власної праці і т. ін.). Вірш «Translatio studii» побудовано як інвентаризацію втрат, які супроводжують сам акт культурної трансмісії. Перша строфа одразу заперечує класичний топос: «*Цих рукописів вже не існує / Немає імен переписувачів-каліграфів*» [2, 78]. Працю численних безіменних переписувачів порівняно з покутою в Чистилищі. Натомість історія зберегла ім'я «*Петра, аббата з Клюні, що нарікав на коштовність їх послуг*» [2, 78]. Кучерявий відсилає до постаті Петра Поважного (бл. 1092–1156), впливового церковного діяча XII ст., абата Клюнійського монастиря, відомого як замовника першого латинського перекладу Корану в Толедо (1142–1143). Кульмінаційний образ вірша – ліричний суб'єкт, який ототожнює себе з підмайстром, приреченим на втрату: «*Безнадійно намагаюся бути добрим підмайстром, / Не відаючи, що слугую утратам без ліку, духам без тіл*» [2, 78]. Цей образ формулює саму структуру *translatio memoriae*: спадкоємець традиції є одночасно її мимовільним руйнівником, а служіння культурній пам'яті невіддільне від визнання її вразливості.

Вірш «Ресіа» розвиває тему *translatio memoriae*, переносячи читача в інтелектуальний простір Парижа XIII століття – у Солом'яний провулок, де точилася боротьба між вільною думкою та ортодоксією. Ліричний суб'єкт апелює до «мирської духовності» латинських аверроїстів Боеція Дакійського та Сігера Брабантського [2, 79], які відстоювали автономію розуму, протиставляючи їхню сміливість догматичній владі Томи Аквінського. Цей ідейний конфлікт матеріалізується через саму назву вірша: латинське слово *ресіа* позначає середньовічну систему копіювання рукописів частинами. Виносячи цей технічний термін у заголовок, Кучерявий наголошує на фрагментарності й важкій фізичній природі передачі знань. Відтак історію ідей автор мислить як палімпсест – старий пергамент, де нові сенси буквально вишкрябуються і пишуться поверх старих. Крізь

призму такого травматичного перенесення текстів звучить напівіронічне питання: що ж насправді успадкувала сучасність, і чи не є ця спадщина лише «невіглаством», прикритим старою латиною. Проте, попри ризик спотворення смислів у процесі копіювання, у фіналі вірша образ книги виходить на рівень метафізичної космогонії і прирівнюється до Всесвіту, а пергамент з «*італійської білої шкіри*» – до полотна для Божого плану. Текст тут перетворюється на «*рожденний несотворенний*» [2, 78] Логос, крізь який автор намагається осягнути сенс буття й побачити початковий задум Творця.

Ці поезії демонструють механізм *translatio memoriae* на локальному, майже лабораторному матеріалі – середньовічній книжковій культурі. Але інтертекст збірки значно ширший. Найгустішим є біблійний та апокрифічний шар. Кучерявий рідко цитує Писання дидактично-ілюстративно; скоріше, він працює з його екзистенційними межами. Книги Іова, Екклезіаста, псалми, гностичні мотиви у збірці – мова для опису травми, мовчання Бога та крихкості людського часу. Античні образи й коди (досократики, стоїки, Овідій, Геракліт, Сенека та ін.) трансформуються у поетиці Кучерявого на інструменти осмислення тілесності, швидкоплинності буття. Мистецький і філософський досвід ХХ ст. – західний (Борхес, Еліот, Паунд, Беньямін, Гайдеґґер, Еліаде) та український (Антонич, Стус, Осьмачка) – стає дзеркалом його культурної тривоги. У збірці важлива й історико-травматична вертикаль: реалізовані через топоніми Аушвіца і Янівського концтабору у Львові мотиви юдаїки й Голокосту; тема геноциду вірмен (**«*24 квітня назавжди...*»** [2, 18]); українська травматична пам'ять – гостроактуальний нині вірш «Tumuli» про польсько-українську суперечку за місця пам'яті («*Якщо ти на нього дивишся – він неминуче чужий, / А потрібно, щоб усі рідні і близькі*» [2, с. 20]) та ін. Скріплює ці та інші лінії наскрізна мовна поліглосія – латинські, грецькі, італійські, німецькі та англійські вкраплення, які функціонують як мовний слід самого механізму трансляції (з неминучою частковою втратою).

Translatio memoriae пронизує всю мережу культурних алюзій збірки, кожна з яких оприявнює драму спадкоємності й утрати, хитний баланс між актом збереження традиції та її неминучою трансформацією.

Нещодавні тексти Кучерявого, опубліковані на його фейсбук-сторінці у статусі військового, демонструють суттєву зміну – від голосу книжника, що тримається за культурну спадщину через її цитування, до голосу, сформованого екзистенційним досвідом війни, який вже не потребує такої опори.

Література

1. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. А. Онишко. Львів : Літопис, 2007. 752 с.
2. Кучерявий Ю. Пам’ять і місце / передм. О. Лишеги «Причетний». Київ: Факт, 2009. 176 с.
3. Якимчук Л. Фармакон пам’яті Юрія Кучерявого. URL: https://litakcent.online/2009/07/16/farmakon-pamjati-jurija-kucherjavoho.html/comment-page-1?replytocom=2136 (08.09.2026)

Лущій М. В.
аспірант відділу зарубіжної україністики,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ,
м. Київ

ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

У поемі «Подорож з учителем» одного із учасників Нью-Йоркської групи, Б. Бойчука, є такі промовисті рядки: «Мені свідомістю тече ріка минулого». Вони свідчать про те, що молодь діаспори, перебуваючи далеко від рідного краю, усе одно не забувала історію своєї Батьківщини, часто надзвичайно болючу і трагічну. Одні ньюйорківці були вивезені з України дітьми чи підлітками. Це Е. Андієвська, Б. Бойчук, В. Вовк, Ж. Васильківська, Б. Рубчак. Інші народилися вже далеко від України: Р. Бабовал (у Бельгії), М. Ревакович (у Польщі), М. Царинник (у Німеччині, а потім переїхав з родиною до США). Знайомство з українською культурою, вивчення української мови, літератури, фольклору, історії відбувалося через книжки, фільми, розповіді батьків і старших людей. Саме ці учасники Нью-Йоркської групи, Р. Бабовал, М. Ревакович, М. Царинник, перебували на межі різних культур. Однак український чинник відігравав чималу роль у їхньому мистецькому світогляді. Україна для кожного постала на рівні генетичної пам'яті. Тому проблема історичної пам'яті у творах ньюйорківців дуже важлива і актуальна.

Історична пам'ять це сукупність уявлень про минуле, постаті, події, які трапилися у цьому минулому. Спогади учасників подій, їхні усні та письмові свідчення, історичні документи стають формами вияву історичної пам'яті. У творах ньюйорківців осмислювалися трагічні сторінки української історії: переслідування і знищення національно свідомих українців, Голодомор, Друга світова війна.

Засудження радянської тоталітарної системи прозвучало у творах Е. Андієвської, В. Вовк, Б. Бойчука та ін. У творах Е. Андієвської «Роман про добру людину» та «Роман про людське призначення» особливо гостро висловлено цей осуд. Батька письменниці було розстріляно. І мама, рятуючи дітей, у 1943 році виїхала до Німеччини. Літературознавець Ю. Клиновий слушно відзначив, що саме табір Ді-Пі у «Романі про добру людину» «*…став ілюстраційним матеріялом поглядів письменниці на зло, не так на зло індивідуальне, заподіяне одною фізичною людиною другій, як на зло державне, що могутніми пресами стиснуло в собі цілі народи, в їх числі і наш народ*» [2, 125].

У незавершеному романі «Лабіринт» Е. Андієвська висловила думку про те, що тоталітарна система знищувала українців не лише фізично, а й духовно. Головний герой Кирило Цитусь замислювався над тим, чому люди погоджувалися співпрацювати із КДБ. При цьому серед таємних агентів цієї служби були особистості, які добре розуміли усю огидність цієї співпраці, як, наприклад, Віктор Борецький: «*Що змусило Віктора це чинити? З переконання він не міг так діяти, адже бачив облудність кожної тоталітарної м'ясорубки, а радянської зокрема. Тоді що? Тваринний страх за власне життя?... Однак чого варте було таке життя, якщо його доводилося купувати аж такою ціною?*»[1, 175–176].

У обох ромнах (і «Романі про добру людину», і «Романі про людське призначення») Е. Андієвська порушила цілий ряд болючих проблем української історії: боротьба за незалежність і її трагічний фінал, вбивство С. Бандери, репресії, Голодомор та ін.

Родина В. Вовк також змушена була залишити рідний край, щоб уникнути більшовицької розправи. У листі до О. Олеся від 1липня 1942 року В. Вовк пояснювала, чому її сім'я, як і більшість українських родин, вирушила в еміграцію: «*Кілька веселих літ прожили ми в Кутах над бистрим Черемошем, але тому, що нашу прегарну Батьківщину зайняли червоні орди, мусіли ми в січні 40 року втікати до Німеччини*» [3, 138].

Про Україну йдеться і в поетичних творах молодшого учасника Нью-Йоркської групи – Р. Бабовала. У його віршах Україна зображена як незвичайна казкова земля країна «круглолицих соняшників»: *так лиш пустіте / на секунду подивитися / на степ, на / круглолиці соняшники*. Поет неодноразово звертався до трагічних подій української історії, зокрема Голодомору, про що свідчать такі вірші, як «Чи 1933?», «Голод», «В моїм селі». Про Голодомор ідеться також у драмі Б. Бойчука «Голод–1933», опублікованій в журналі «Світовид» (1993. № 4).

Б. Бойчук – письменник, перекладач і критик, із таборів Ді-Пі у 1949 році виїхав до США, де й проживав до кінця свого життя. Тема історичної пам'яті відіграє важливу роль у віршах, які увійшли до збірок «Час болю», «Спомини любові», «Вірші, вибрані й перевидані», а також у поемі «Подорож з учителем». У цій поемі доля ліричного героя тісно пов'язана з трагедією Батьківщини. Для поета тема вимушеної розлуки з Батьківщиною – одна із болючих сторінок його біографії. У вірші «Україна» – рідна земля постає як ментальна рана митця. У поемі Б. Бойчука «Подорож з учителем» постать вчителя символізує спадкоємність традицій та нерозривність з попередніми генераціями, які пережили важкі періоди історії, у тому числі втрату

Батьківщини та еміграцію. Під час мандрівки ліричний герой прагне осмислити цей досвід, перейняти його, не втративши колективну пам'ять і не розчинитися безслідно в чужому світі. Автор хоче продемонструвати, що минуле не лишилось за зачиненими дверима музеїв, а живе глибоко у підсвідомості людини, регулярно формуючи її теперішнє. Згадана поема ґрунтується на досвіді української діаспори. Історична пам'ять тут досить трагічна, бо вона прямо говорить про розрив зв'язків із рідним краєм, про катастрофи нашого народу протягом ХХ століття та описує вимушений пошук свого нового дому на далекій та невідомій новій землі. Біль за долю України, яка пережила смертоносну трагедію – Чорнобильську катастрофу, прозвучав у поемі Ю. Тарнавського «У ра на». Про це йшлося в інтерв'ю митця. Ю. Тарнавський наголосив на тому, що написати поему його спонукав саме особистий біль за долю України. Вірш «Україна» Ю. Тарнавського запам'ятовується багатьом читачам своєю символікою, адже Україна зображена в ній як «розжоване серце».

П. Килина у 1950 стала учасницею українського молодіжного об'єднання. Американська письменниця і перекладачка з німецько-норвезько-ірландським корінням, вона щиро захопилася українською культурою, особливо фольклором. П. Килина – авторка трьох поетичних україномовних збірок: «Трагедія джмелів» (1960), «Легенди і сни» (1964), «Рожеві міста» (1969). Її творчість проілюструвала приклад надзвичайно продуктивної культурної трансплантації. Американка за походженням, вона не лише інкорпорувалася в український літературний контекст, а й здійснила радикальне перепрочитання та переосмислення традиційного фольклору. Тема національної ідентичності та історичної пам'яті у її творах суголосна з письменниками Нью-Йоркської групи. Відомий образ бабусиної дерев'яної ложки у вірші «Спадщина» виступає символом родинної пам'яті, сімейної реліквії: *Я маю від прабаби / дерев'яну ложку: / лише трохи стерту / на однім боці. / Від неї маю брошку / зі слонової кістки, / трохи білих коней / під білим деревом…*

Отже, творчість письменників Нью-Йоркської групи свідчить про те, що завдяки художній літературі реконструюється інформація про минулі події, зберігається зв'язок між сучасним і минулим. Саме сьогоднішня російсько-українська війна змушує особливо глибоко і ретельно вивчати свою історію, переосмислити по-новому наслідки і дефекти радянського «постколоніального» минулого. Твори письменників Нью-Йоркської групи будуть цікавими і для дослідників літератури, і для істориків. До часів Незалежності митці діаспори змогли правдиво відтворити історичне минуле своєї Батьківщини, розповісти світові про Україну.

Література

1. Андієвська Е. Лябіринт. Фрагмент з роману. Кур'єр Кривбасу. 2005. № 182. С. 170–188.
2. Клиновий Ю. Цілком інакший роман. Кур'єр Кривбасу. 2004. № 175. С. 119–130.
2. Сучасність. 1996. № 3–4. С. 137–139.

Лущій С. І.
доктор філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ,
м. Київ

РЕЦЕПЦІЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У ПРОЗІ І. КОСТЕЦЬКОГО

Осмислення цієї теми саме в часи російсько-української війни і визначила актуальність дослідження. Сьогодні художні тексти про війну І. Костецького, як і інших прозаїків діаспори, звучать пророчо та повчально. Досвід України в часи Другої світової війни допоможе глибше зрозуміти сучасні воєнні події та тактику окупантів.

У художніх текстах І. Костецького зафіксовано чимало жахливих подробиць війни. У центрі уваги письменника – особистість, травмована війною. Читач знайде відповіді на питання, що відбувається із психікою особистості, яка перебувала в умовах смертельних бойових зіткнень, пережила втрату побратимів. Проза І. Костецького про війну на сьогодні є важливою літературою для розуміння психології і військових, і цивільних. У текстах письменника чимало флешбеків. (Це поняття, яке засвідчує наявність психотравми в людини).

І. Костецький не брав участі в Другій світовій війні. Війну й окупацію він провів у Вінниці. У спогадах про письменника його брат Андрій писав: *«Звідти ж його вивезли на роботу до Німеччини. Після війни він залишився у Західній Німеччині і продовжив свою літературну працю»* [3, 284]. У листі до рідних від 2 липня 1943 року письменник повідомив про своє прибуття до трудового табору: *«Я доїхав щасливо до місця праці. Живу в робітничому таборі. Робота різноманітна – фізична»* [3, 286]. У листі від 2 вересня 1943 року із міста Бохум просить рідних, якщо буде можливість, надіслати йому цигарок та масла чи сала, але в переробленому вигляді.

Після закінчення війни І. Костецький був у таборах Ді-Пі. Потім оселився в німецькому місті Швайкгам, де і похований. Протягом 1940-х років він активно працює. Німецькою мовою письменник опублікував твір «Шість ліхтарів і сьомий місяць». У 1946 році український журнал «Хорс» надрукував його оповідання «Божественна лжа». За новелу «Тобі належить цілий світ» письменник одержав нагороду на конкурсі, організованому газетою «Час». Жанрова природа згадуваного твору надзвичайно цікава. М. Р. Стех висловив слушну думку про те, що «Тобі належить цілий світ» – «це таки міні-роман із міні-прологом, який накреслює “передісторію”

героя, характеризуючи вихідний психологічний і духовний стан…. » [2, 171].

Саме у цьому творі особливо сильно прозвучала проблема воєнної травми. У цій новелі І. Костецький із великою симпатією зображає простого німецького солдата, обдуреного гітлерівською пропагандою. Спочатку Фріц Мюллер був щасливим сином, чоловіком і батьком. Він народився в містечку Ваймар (Тюрингія) 1907 року. Фріц був змушений покинути родину, люблячу дружину Інґріду і йти завойовувати світ. Яким було здивування Фріца, коли він в Україні познайомився зі звичайними українськими бійцями-повстанцями, які захищали свою Батьківщину. Дуже людяні, привітні, надзвичайно освічені, вони поставилися до нього добре. Фріц зрозумів, що гасла гітлерівської пропаганди абсолютно брехливі й цинічні. Що немає ніякої радості й потреби бути так званою «надлюдиною». Це німецький солдат усвідомив під час спілкування з радисткою Дусею, полковником Дроботом. Вони, бійці Української повстанської армії, стали для його близькими людьми. Коли німці розстріляли його українських друзів, Фріц зненавидів гітлерівську армію, яка завдала лиха мирним українцям, та війну, яка руйнує усе довкола. У вухах Фріца постійно звучали пророчі слова українського поета Тараса Шевченка про мир і злагоду між народами: «*Обніміте, брати мої, найменшого брата*». Духовне прозріння вже не дозволяє Фріцові повернутися до попереднього життя. Він почуває провину за те, що брав участь у цій кривавій війні, що не відразу зрозумів жахливу суть гітлеризму.

Під маркою «Золота брама» побачили світ дві книжки оповідань прозаїка: «Оповідання про переможців» (1946) і «Там, де початок чуда» (1948). Книжка «Оповідання про переможців» (Фюрт, 1946) відкривається дуже коротким оповіданням «Там високо на горах». Чотирьох молодих солдатів було розстріляно високо в горах. Бійці прийняли свою смерть гордо: «*Їх розстріляли широкою чергою з кулемета. Вони лягли на землю і не сказали більше ні слова. Замість них мала промовити земля*» [1, 5].

Особливе місце у книжці «Оповідання про переможців» займає новела «Бомбардування». Коли не називати рік твору і зачитати уривок цього тексту, то можна подумати, що йдеться про наш час, про російсько-українську війну. У творі подано два погляди на події – погляд з неба, і погляд тих, хто на землі. З одного боку, це погляд льотчика, який скидає з літака бомби; а з іншого – погляд знизу маленьких людей, які намагаються сховатися від тих бомб. І читач розуміє, що війна – це найстрашніше зло у світі, це загибель людства – фізична, і духовна, безжальне руйнування культурних цінностей:

«Бомби летять униз. Тут бібліотека і ще старовинні фрески східної культури…» [1, 17]. Льотчик цинічно скидає бомби, при цьому насолоджується кавою. Їм із колегою не жаль людей, які повинні загинути від цих бомб: *«Колега підставив мені під губи філіжанку. Не відриваючи очей від вказівника, я втягнув кілька ковтків. Я всипав добре. Бомби впали всі на вузькому просторі, колега простежив за ними до самих розривів, фотографуючи. Вже потім, переглядаючи фільм, я подумав на одну мить, що там внизу в бункерах докупи збилися люди»* [1, 16].У новелі «Боротьба за прапор» розповідається про те, як український воїн та білоруський воїн стали на боротьбу з гітлерівською армією. Українського бійця Пилька Вовка прагнув урятувати білорус Михайло Сожанин від рук гітлерівських солдатів. Він зробив усе для порятунку. Але закатований побратим не вижив.

Тема Другої світової війни порушується І. Костецький і в незавершеному романі «Мертвих більше нема», який письменник підписав псевдонімом Г. Подольський. Цей твір – розповідь про те, як українці саме в час війни прагнули відновити свою державність. Тому роман присвячено саме Степану Бандері – палкому борцю за національне визволення. Герої твору, члени ОУН, учасники похідних груп, засланих в Центральну, Південну та Східну Україну з метою відновлення державної незалежності, чудово усвідомлюючи власну приреченість, ведуть боротьбу до кінця. Незважаючи на загибель Андрія та Ірени, фінал твору не звучить песимістично.

І. Костецький був добре знайомий із діяльністю ОУН. Із представниками однієї з таких груп, яка перебувала у Вінниці, письменник зустрівся в липні 1941 року. У романі автор надзвичайно уважний до дат. Кожна подія містить вказівку не лише на рік, а й на день. Так, Андрій наголосив, що вирушив з Іреною саме 4 липня 1941 року на Велику Україну.

Бурхливі дискусії між націоналістом Андрієм та радянським громадянином Петром Вишневецьким ілюструють, як важко героям-східнякам віднайти своє національне коріння, а також усвідомити необхідність виборювати власну державу.

У цьому романі багато роздумів над різними філософськими питаннями. Так, ключовою у творі є думка про те, що кожній нації потрібна національна впертість, на якій тримається будь-яка ідеологія. Ця думка неодноразово прозвучала у другій частині роману «Мертвих більше нема»: *«Перемагає той, хто є впертий навіть тоді, коли на застосування впертости, здається, вже немає жадної надії. Так перемагав на моїх очах своєю впертістю Сталін, перемагав повсюдно й тотально…Большевизм – найупертіша річ, думав я. Найупертіша в усьому*

світі річ. Вона звиває найневгнутіших і зафарблює масову душу потрібною їй барвою» [4, 341].

Сьогодні прозу І. Костецького про Другу світову війну варто прочитати по-новому. Багато в чому вона виявилася пророчою та повчальною. Досвід України в часи Другої світової війни допоможе глибше зрозуміти сучасні воєнні події та тактику сьогоднішніх окупантів. Адже теперішній рашистський сценарій – це типовий косплей радянського минулого. Художні тексти І. Костецького про Другу світову війну зацікавлять не лише літературознавців. Вони можуть бути важливою лектурою для психологів і психотерапевтів, які займаються вивченням проблем психотравм та ПТСР.

Література

1. Костецький І. Оповідання про переможців. Фюрт: Золота Брама, 1946. 27 с.
2. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Київ: Критика, 2005. 527с.
3. Літературні контексти XX століття: Ігор Костецький і доба: збірник наукових праць / гол. ред.. А.П. Віннічук. Серія «XX століття: від модерності до традиції». Вінниця, 2021. Випуск 7. 440 с.
4. Подольський Г. Мертвих більше немає. *Кур'єр Кривбасу*. 2011. № 260–261. С. 313–336; С. 340–354.

Макогончук В.О.
магістр філології,
асистентка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ПОЕТИКА ПРОСТОРУ ДОМУ В РОМАНІ ВІКТОРА ШЕПЕЛЄВА «УКРАЇНЕЦЬ ДЖОНАТАН І ДВАДЦЯТЬ СІМ МЕРЦІВ»

Тенденції розвитку сучасної української літератури показують відхід від фрагментарного та іронічного постмодернізму. Романи останніх десятиліть містять риси «нової щирості»: акцентують увагу на підвищеній емоційності та вразливості персонажів, культивують приватне замість публічного та утверджують «емоційну правду» замість догматичності [1, 380]. У цьому контексті широкої популярності набувають сімейні або пригодницькі романи, сюжет яких будується навколо простору дому. Актуальні дослідження наголошують на тому, що в українській літературі дім часто трактується не лише як матеріальний об'єкт, а як певний символічний простір, «внутрішня оселя», що містить у собі код національної культури та впливає на ідентичність [3, 123]. Зокрема, у відомій дебютній книзі Євгенії Кузнєцової «Спитайте Мієчку» топос «дім» навантажений великою кількістю сенсів та постає «прихистком для лузерів» (головних героїнь) й носієм родинної пам'яті [2, 96–97]. У романі «Дім для Дома» Вікторії Амеліної, на думку І.В. Харькової, топос дому є багатовимірним простором, що поєднує в собі фізичний, емоційний та пам'яттєвий аспекти [3, 125].

Подібний символізм простору тиші, спокою та пошуку себе має образ дому в романі українського письменника-військовослужбовця Віктора Шепелєва «Українець Джонатан і двадцять сім мерців», щоправда до означених смислових навантажень додається образ українського дому як центру світу в межах американської діаспори. В передмові до роману автор зазначив, що описав модель життя українського села в американських декораціях [4, 5]. В романі оповідач, під час подорожі південними штатами, випадково зустрічає Джонатана/Йону Зеленого – нащадка українських емігрантів, що проживає в поселенні з назвою Горобці. Оповідач приймає запрошення провести певний час в домі Йони. Композиційною основою твору є сімейні оповідки Йони, в яких подекуди стирається межа між вигадкою та реальністю. Наскрізним у творі є мотив смерті, адже історії так чи інакше пов'язані зі смертю епізодичного персонажа, що привносить у текст певний детективний елемент. Водночас кожен з персонажів двох великих родин (до Зелених в

еміграції приєднуються Кіцики) попри обставини залишається носієм української ідентичності. Герої або приїжджають до Нових Горобців після довгих мандрів, як видатна куховарка тітка Галина; або зберігають частинку дому у засвоєному просторі: дід Йони Максим розвішує блакитно - жовтий прапор над островом; або ж взагалі повертаються до Старої Країни: один із Зелених в середині 1990-тих їде освоювати Вінничину разом з індіанцями. «Українськість» є тим цементуючим простором, навколо якого вибудовується сюжет твору, відтак у дослідженні ми аналізуємо не лише буквальний топос будинку Йони чи самих Горобців, а простір дому як своєрідне відчуття еклектичної ідентичності емігрантів.

Передусім автор вибудовує простір дому через топоси та персоносферу роману. Нові Горобці заснував гран-дідусь Йони – Йосип Зелений, родом з Вінницького повіту. Топос містить маркери автентичного українського села: яблуневі сади, церкву та річку (щоправда, індіанську): «*Навіть спробували називати річку Чаттагучі Бугом, а Аппалачі отам, (…) Карпатами, але це було якось оквардно, тож від гір і річки врешті-решт відчепилися. Але індіанців таки навчили української, це факт*» [4, 21]. Поруч з Горобцями розташований Шартавн – поселення єврейських емігрантів також з Вінничини, з яким Горобці вели жваву торгівлю. Горобці, попри віддаленість від історичної батьківщини, постають центром української ідентичності: індіанці та мексиканці тут одружуються з українцями та отримують українські імена (солдат Хуан-Пабло одружившись із Женею Зеленою перетворюється на Івана-Павла), тайці слухають вигадані історії про лемків й Карпати, а Жоржі стає першим темношкірим православним священником в селі. Окрім цього, життя членів великої родини Зелених/Кіциків постійно переплітається зі знаковими подіями американської історії та культури: Женя Зелена тренує бійців у Флориді під час Першої світової, Їва Грін здобуває славу зірки німого кіно, дід Максим написав відомі комікси, а дядько Петро працював у NASA. Таким чином, топоси й персонажі роману формують простір інтернаціонального дому, в якому стрижнем є Стара Країна. Йона Зелений із ностальгією пригадує свій єдиний візит до України, коли тато-мандрівник покликав його у Крим. У розділі «Всі коти Криму» до строкатої етнічної картини автор додає кримсько-татарську культуру, яка в 1980-тих відновлювалась після хвилі депортацій та яку захоплено вивчає молодий Йона: «*Але, зрештою, ця країна й ці люди полюбилися Йоні, і їхні коти, і їхні недобудовані доми, і їхні заіржавілі традиції, і навіть хрипкий спів з мінарету о п'ятій ранку*» [4, 168].

Вагому роль у формуванні простору дому відіграють сенсорні художні деталі, зокрема опис страв, у яких українська кулінарна

традиція змішується з іншими або ж українські страви готують з місцевих продуктів. Зустріч оповідача з домом Йони починається зі змальовування кухні, яка стає для обох героїв місцем зустрічі й сімейних оповідок. Йона часто готує оповідачеві смачні сніданки, вчить його готувати бразильський сніданковий хліб за традицією родичів. Хист до готування головний герой перейняв від тітки Галини, чиї страви були відомі «на всю велетенську Атланту»: *«насправді українськість Галиних страв завжди була умовною, міфологічною – важливіше, що їх торкалася її легка рука»* [4, 137]. Про умовність й еклектичність страв тітки говорять їх назви: картопляники з батату, узвар із фейхоа, борщ з куркумою та лаймом. Також наскрізним у тексті є образ яблуневого саду, де на день всіх померлих сідала за великим дерев'яним столом розпорошена по світу родина: «*Усі збиралися саме за цим столом, – сказав він мимохідь. – Зелені й лемки, й індіянці, і гості, і гебреї, і геть усі*» [4, 69]. На схилі літ основним заробітком Йони є продаж яблук, відтак автор деталізує сорти яблук, описує процес їх збирання та сортування. Запах стиглих плодів викликає запаморочення в оповідача [4, 19]. Через сенсорні описи запахів, звуків та кольорів читач буквально опиняється поряд з оповідачем, що підсилює відчуття простору на фізичному рівні.

Отже, простір дому в романі сучасного українського письменника В. Шепелєва набуває ознак універсальної метафори української ідентичності через конструювання на декількох рівнях, зокрема на рівні **топосів** (Нові Горобці, Шартавн, будинок Йони). Нові Горобці постають місцем, у якому стрижневою залишається українська культура з її традиціями, святами, мовою. Водночас жителі асимілюються, вбирають місцевий колорит, що породжує еклектичність й самобутність означеного простору. На рівні сюжету дім вибудовується через **персоносферу** роману: герої родин емігрантів є носіями українськості в будь-якому куточку планети, що влучно підкреслює символ привезених у кишенях насінин яблук, з яких згодом постають великі яблуневі сади. Завдяки детальним описам **сенсорних образів** читач як реципієнт може буквально пройнятись відчуттям описаного середовища. Таким чином, автор створює багатовимірний простір на емоційному, пам'яттєвому та фізичному рівнях й утверджує розуміння дому не лише як конкретного місця, а як відчуття приналежності спільноти до своєї автентичної культури, де б ця спільнота не знаходилась.

Література

1. Історія української літератури : у 12 т. / Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН

України. – Т. 12 : Література після 1991 року / наук. ред. Р. Харчук. – Київ : Наукова думка, 2024. – 1007 с.
2. Нестеренко Н. Актуалізація топосу «дім» у романі Є. Кузнєцової «Спитайте Мієчку». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство*. 2025. № 1 (105). С.87–104
3. Харькова І. В. Топос дому в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома». *Література та культура Полісся*. 2025. Т. 112, № 26. С. 122–131.
4. Шепелєв В. Українець Джонатан і двадцять сім мерців : роман / Віктор Шепелєв. Чернівці : Книги – XXI, 2025. 224 с.

Микитин І. Я.
кандидат філологічних наук, доцент,
м. Івано-Франківськ

ГУЦУЛЬЩИНА ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ У ТВОРЧОСТІ КАЄТАНА АБГАРОВИЧА ТА ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

У дискурсі сучасного літературознавства з акцентом на постколоніальних студіях, теорії мультикультуралізму та студіях пам'яті надзвичайно актуальним є дослідження літератури культурного пограниччя. Тексти, що репрезентують звернення до так званих «спільних» місць буття спільнот, виступають своєрідною канвою (де)кодування культурної пам'яті та увиразнюють цілий спектр аксіологічно означених для кожного з етносів прихованих значень і сенсів. В окресленому ракурсі одним з таких «місць пам'яті» постає Гуцульщина «габсбурзьких» часів – «частина давнього Станіславівського воєводства, простір, що лежить у гірському басейні Прута й Черемоша, в Східних Карпатах, вітчизна карпатських горян-гуцулів і вогнище хасидизму, місце польського осадництва і скупчення вірмен. Регіон співіснування кількох мов, національностей, культур і релігій» [5, 51]. Саме карпатський простір втілює в своїй сутності своєрідний палімпсест, проявлений зокрема вимірами польського і гуцульського універсумів у прозі Каєтана Абгаровича та Юрія Федьковича.

Каєтан Абгарович (1856-1909) – польський письменник вірменського походження, представник польської «кресової» літератури кінця XIX – початку XX ст., знаний під псевдонімом Абгар-Солтан. «Кресами» польська спільнота називала втрачені після трьох поділів східні терени Першої Речі Посполитої, до яких належали й Східні Карпати. В умовах відсутності польської державності «кресова» спільнота була носієм універсальних для польського етносу цінностей, що складали осердя «польськості» та символічно накладалися на сприйняття дійсності, міфологічно її «освоюючи». Саме з «кресової» перспективи бачив Гуцульщину Каєтан Абгарович. Край Карпатських гір в його розумінні уявлявся «кресом кресів», картиною «початку» та «кінця» «польськості» у вимірі «втраченого раю» [2, 16]. У візії польського письменника гірський простір змальований в картинах співбуття різних культурних спільнот, і польський культурний світ є тільки одним з багатьох культурних універсумів карпатської мозаїки.

Погляд на Гуцульщину з самого її серця представлений в художніх текстах Юрія Федьковича (1834-1888), відомого українського

письменника, творчість якого є загальновизнаною та широко досліджуваною. «Буковинським Соловієм» називали сучасники Юрія Федьковича, асоціюючи літературні здобутки автора зі змалюванням природного плину гірського буття та оспівуванням краси карпатської природи. Монолітність «гуцульськості» в його баченні Карпат була беззаперечною, однак письменник втілював своєрідний дискурс культурної пограничності, що віддзеркалювався вже в його русинсько-шляхетському походженні. Щоденне споглядання гірських краєвидів, відчуття глибокого зв'язку людської екзистенції з трансцендентним началом, релігійність, яка в повсякденності корелювала з гуцульськими язичницькими обрядами і ритуалами, любов до рідного краю та водночас залюбленість в західноєвропейську літературу, зокрема німецьку, сформували Федьковича як «буковинсько-гуцульського європейця», письменника, що вважатиме своєю школою власне Чорногору [1, 41]. «Мала вітчизна» в його світобаченні асоціювалася зі скарбницею народної мудрості – гуцульською «віссю світу», в якій автор зачитувався все життя, увічнивши карпатський універсум в літературних текстах.

У прозі на гуцульську тематику Каєтан Абгарович та Юрій Федькович відтворюють первозданність і неперебутність гірського простору, зокрема у художній візії божественного становлення втраченої Аркадії у візії польського письменника і благословенного Богом краю у проекції українського митця, проте згадані автори підходять до художньої креації гірської дійсності по-різному. Так, карпатський краєвид в оповіданні «При мисливському вогнищі» Каєтана Абгаровича представлений в категоріях аркадійності/інфернальності, стаючи краєм божественного першотворення, що має вияв у первісній природі гірського простору: «Відкрився перед моїми очима розкішний краєвид, ніби якийсь океан, заморожений шаленим подихом північного вітру. Вершини й вершини в далину, в безкінечність, одні за другими, що тягнуться й опадають щораз нижче, аж до далеких рівнин, недоступних оку. А ціле це море гір, скал, лісів і вод овіяне якимось таємничим поетичним туманом, посиніле від тіні, киненої через вищі пасма, видавалося незвичайним й урочистим» [4, 215]. Мотиви безкінечності й таємничості пов'язані з трансцендентним, адже Абгаровичеві гірські «океан» та «море» оприявнюють сакральний вимір гірського простору, що зберігає у своїй сутності прообраз світу на початку віків, колиску людської цивілізації. Первозданність гірського краю, доповнена відчуттям «дивного хаосу», що виникає в автора під час споглядання, окреслює темний бік людської екзистенції з первісною природою язичницького походження.

На відміну від Абгаровичевого змалювання гірського краєвиду в категоріях космогонічного світотворення, Федькович відтворює пейзажі Гуцульщини як космос в цілому, наповнений ініціативою, спонтанністю й свободою. Життєдайність гірського простору відображається в картинах персоніфікованої природи в оповіданні «Серце не навчити»: «А молоді ідуть собі плаєм – нічичирк. А пташка так щебече гаєм, аж просить: «Співайте, співайте, люди, з нами – дивіться, як красно дав Господь милосердний, – співайте». А квіточки, що краєм процвітають, собі просять: «Любіться, обніміться, люди! Обгорніться чистою любов'ю – от як ми!» А самі пригорнуться одна до одної, мов справді обнімаються» [3, 37]. Навколишня дійсність виступає фрагментом сакрального начала світотворення, злиття з яким виявляється справжнім сенсом існування людського роду. Божественний вияв любові як живильної сили світотворення постає аксіологічним кодом гуцульської екзистенції.

Таким чином, край Карпатських гір у творчості Каєтана Абгаровича та Юрія Федьковича репрезентує площину пам'яті польської та гуцульської культур крізь призму категорій «свого/іншого». Якщо для польського письменника Гуцульщина виступала тематичним осердям «кресової» екзотики з перспективи полоноцентризму, то для українського автора гуцульські пейзажі виявляли неповторність рідного краю, що змальовувався з вектором до кодування універсальної картини світу у віддзеркаленні цінностей гуцульського універсуму. Дослідження сутності «центрального» гуцульського краєвиду як аксіологічно означеного «втраченого раю» початків «польськості» у творах Каєтана Абгаровича та віталістичної сутності співбуття природи і людини в світлі еманації божественної любові як універсального вияву першопочатку гуцульського універсуму в текстах Юрія Федьковича – тільки малий фрагмент широкої комплексної теми, що відкриває нові горизонти для дослідження літератури як «місця пам'яті» культури.

Література

1. Ковалець Л. Юрій Федькович у царині своєї лектури. *Слово і час*. 2006. № 1. С. 36–51.
2. Микитин І. Я. Топос Гуцульщини у творчості Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2012. 20 с.
3. Федькович Ю. Твори: в 2 т. К.: Дніпро, 1984. Т. 2: Повісті, оповідання, казки, драматичні твори, листи. 1984. 426 с.
4. Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki. Kraków : Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893. 280 s.

5. Choroszy J. A. Huculszczyzna w literaturze polskiej. Wrocław: Jan A. Choroszy, 1991. 372 s.

Мочернюк Н.Д.
доктор філологічних наук,
Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України

ДОДАТИ ГУЧНОСТІ ГОЛОСАМ СВІДКІВ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ: РЕПОРТАЖИСТИКА СВІТЛАНИ ОСЛАВСЬКОЇ

Український літературний репортаж в останні десятиліття набуває все більшої популярності. Російсько-українська війна стала чинником, що також посприяв розвитку жанру. Водночас серед великої кількості видань репортажистики на статус літературного (чи художнього) репортажу може претендувати не так багато творів, позаяк більшість авторів практикують власне журналістський репортаж, актуальність якого в час війни неможливо недооцінити. Літературний репортаж, маючи в основі матрицю публіцистики, вбирає багато ознак художнього тексту. Творення такого жанрового синтезу, експериментування зі стилістикою на межі документального й художнього вимагає особливого хисту від автора.

Світлана Ославська, талановита репортажистка, у доробку якої вже кілька знакових творів, серед яких книжки художніх репортажів «Півмісяць, хрест і павич. Подорожі до Месопотамії» (2019), «Сєвєродонецьк. Репортажі з минулого» (2022), «На власній шкірі» (2015). Крім того, її твори увійшли у різні збірники репортажів. Зокрема, Світлана Ославська вміло передала історії людей, які змушені були тікати від війни ще з початку 2014 р., у збірці «Переселенці. Люди, які не загубили себе» (2016) [3], тяжінням до художнього письма вирізняються репортажі «Паляниця-залізниця», «Гілка абрикоса» [4]. Її тексти публікувало авторитетне українське видання Reporters.

У «Сєвєродонецьку», репортажі якого написані у 2020–2021, в центрі уваги авторки різні локації міста, інтерпретація знакових подій, які репрезентовано передусім через візії різних людей. Позаяк Світлана Ославська походить із Сєвєродонецька, то експонується і її досвід та рефлексії: як зазначено в анотації, авторка «балансує між репортажним письмом і суб'єктивним, часто іронічним, поглядом на місто» [2, 2]. Репортажі зафіксували Сєвєродонецьк перед руйнуванням.

Найбільше уваги приділено новій книжці «На власній шкірі». Це репортажі, написані на основі розмов зі свідками злочинів Росії в Україні. Роздумуючи про воєнні злочини, у передмові до збірки авторка зауважувала: «Здається, за роки щоденного використання у мене виробився імунітет до цих слів. Так стається з багатьма

“щоденними” словами. Разом із новизною вони втрачають емоційну силу й деколи – навіть зміст. Наче букви калатають у порожнечі, глухо вдаряючись об стінки оболонки. Війна. Вторгнення. Обстріли. Тортури. Окупація. Із часом вони стають просто словами, як слова “просто” чи “слова”, і вже не відбивають жаху, який означають. Але кожна особиста історія нагадує, що за цими словами – щось пережите кимось, пережите насправді» [1, 10–11]. Світлана Ославська стверджувала, що відбір історій, які є «жменею, зачерпнутою з безодні», здійснювала не з метою розгорнути весь спектр порушень міжнародного гуманітарного права. Це ті оповіді, які чимось відгукнулися їй, і вона прагнула «додати гучності ще кільком голосам свідків російської агресії» [Ославська, 2025, с. 12]. За кожною сторінкою свідчень про смерть і горе, про ув’язнення, тортури і наругу є запит на визнання страждань уцілілих іншими людьми, і репортажистка бачила свою місію у тому, щоб сприяти поширенню правди про пережите людьми в окупації.

Книжка «На власній шкірі» датована 2025 р., у ній зафіксовано вже зміни, які спостерігалися у процесі спілкування з жертвами російської агресії. І хоча є свідчення про полегшення від проговорювання травми («Нам треба виговоритися. Коли я розказую, мені потім стає легше дихати. Я не все можу згадати, але легше» (Ославська, 2025, с. 29)), все ж доводиться констатувати: «Тепер село мовчазне, замкнуло брами, усіх чужих бачить, але саме не показується», «тепер кожен сам собою» [1, 61]. Світлана Ославська твердила, що все більше бачить, як працює феномен «провини жертви».

Репортажі – інструмент фіксації травматичного досвіду людей та своєрідне пропрацювання їхніх спогадів. Книжка «На власній шкірі» так чи так актуалізує «ключові» слова – травма, пам’ять, ідентичність. Не раз авторка, хист якої як письменниці справді безсумнівний, висловлювалася від свого імені щодо цих концептів. Зокрема, С. Ославська акцентувала на «перекладі» з «мови» минулого, яку вона здійснювала як репортажистка, тобто вже йдеться про історичну пам’ять: «У цих інтерв’ю завжди доводиться мати справу лише з людською пам’яттю, а не з фактичними подіями. Навіть коли людина розповідає докладно й послідовно, настільки докладно й логічно, що здається, ніби читаєш хроніку подій, – але ні, це досі людська пам’ять. Дивлюся на людину, яка говорить до мене. Що вона хоче приховати? Про що мовчить? Може, намагається відчитати на моєму обличчі, вірю я їй чи ні? Постійно маю справу не тільки з пам’яттю людини, але й з її здатністю передати свої емоції та пережите словами. Це переклад, оригінал – у минулому» [1, 63]. Авторка акцентувала на

тому, що підтекст є у тих недомовленостях, які допустили свідки. Читач усвідомлює, що масштаб насильства і терору, який криється у такому «підтексті», у тому, про що змовчали очевидці, може значно перевищувати все розказане. Не менш важлива заувага письменниці у підсумковому розділі про маркери ідентичності в «історіях, розказаних уцілілими»: «І майже в кожній історії про окупацію будуть хоч кілька слів про ідентичність. Про мову, про символи, яким раніше не надавали значення, про всі ті книжки з історії України, які приносили людям замість туалетного паперу. Про те, що заради виживання треба було приховати, що ти визнаєш себе українцем, кимось відмінним від росіян» [1, 169]. Як бачимо, деталі дають можливість сказати про концептуальні речі більше, ніж розлогі пафосні пасажі, і в цьому теж інформативна й емоційна сила репортажистики.

Таким чином, репортажі Світлани Ославської, написані упродовж російсько-української війни, показують різні події війни, вловлюючи настрій суспільства на кожному етапі. Авторка не лише додає гучності голосам свідків російської агресії, а й долає мовчання, не даючи загубитися правді про війну.

Література

1. Ославська С. На власній шкірі. Історії, розказані вціліими. Київ: Лаабораторія, 2025. 176 с.
2. Ославська С. Сєвєродонецьк. Репортажі з минулого. Львів: Човен, 2022. 180 с.
3. Переселенці: люди, які не загубили себе / упорядник : С. Ославська. Брустури: Дискурсус, 2016. 169 с.
4. 77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни. Київ: Лабораторія, 2023. 224 с.

Неїзжала А.С.
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ПРОЄКТ «РЕФОРМИ» ЛЮДИНИ В ТРАГІКОМЕДІЇ МИКОЛИ КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»

Трагікомедія Миколи Куліша «Народний Малахій» – це яскравий приклад утопічної ідеї повного соціалістичного оновлення суспільства. Її вважають найглибшим твором українського модернізму. Дослідженням вищезазначеного драматичного жанру займалися такі літературознавці й критики, як: Юрій Шерех (провів паралель між головними героями М. Куіша та Г. Сервантеса, акцентував на релігійних підтексах твору); Віктор Домонтович (досліджував п'єсу в контексті ідеологічного маніфесту); Володимир Мукан (розглядав трагікомедію крізь призму європейського контексту), Ярослав Голобородько (аналізував естетичні виміри драматичної творчості М. Куліша) тощо.

Микола Куліш демонструє читачеві абсурдність спроб нав'язати всім єдину модель мислення та поведінки. Головного героя Малахія можна розглядати в контексті сатиричного образу радянської доби 1920-х років та як варіант своєрідного художнього застереження від наслідків втрати критичного мислення, духовних орієнтирів та поваги до людської свободи.

Автор уже в назві твору репрезентував іронію щодо намірів головного героя Малахія Стаканчика. На перший погляд прикметник «народний» мав би містити конотацію просвітництва, а саме ім'я Малахій означає «посланець Божий». Ще не ознайомившись із текстом трагікомедії, читач підсвідомо малює в своїй уяві народного месію, який прагне врятувати людство. Проте, проаналізувавши наміри Малахія про бажання переробити людей, можемо чітко говорити про абсурдність ситуації.

Головний герой окрилений бажанням змінити державний устрій та перевиховати народ. Цій ідеї він присвятив два роки свого життя: *«Півтора року носив я їх в голові, півроку писав і переписав каліграфічно…»* [3]. Цей проєкт став своєрідним фанатичним наміром, який може призвести до безлічі масштабних небезпечних наслідків.

Безперечно, ідеї Малахія максимально відірвані від реальності. Надмірне захоплення «людською реформою» призводить до занепаду родинних зв'язків та цінностей. Його дружина та донька стають жертвами безглуздих ілюзій чоловіка, вони втрачають сенс життя.

Тарасовна, дружина Малахія, ледь не їде з глузду, а її донька Любаня потрапляє в дім розпусти та згодом покінчує життя самогубством. Чоловіка ж абсолютно не хвилюють сімейні проблеми.

Микола Куліш прагнув показати цим твором, що подібні фанатичні бажання можуть стати причиною появи диктатури, за якої людина позбавляється права бути самою собою, адже підпорядковується єдиній непохитній системі, а це вже є прямою загрозою всьому суспільству. Зазначена «людська реформа» є прямим ворогом моральних та духовних цінностей. Вона приносить хаос, розруху та духовну кризу: *«І ладаном пахне... Як посміли кадити! Одчиніть вікно! От і повимітав з душі павутиння релігії»* [3] Тут чітко бачимо агресивне налаштування на християнську релігію та всі її атрибути. Ладан, церква, пісня «Милость мира», яка раніше була улюбленою, зараз викликають відразу. Віра сприймається як павутиння, яке треба знищувати. Але варто розуміти: якщо людина зрікається моральних постулатів та історичної пам'яті, то перетворюється на бездушну істоту або робота, здатного виконувати лише інструкції. За сюжетом трагікомедії ці інструкції стосуватимуться соціалізму та кооперації. Радянська ідеологія звучить як культ, а москва та мавзолей Леніна стають новими сакральними атрибутами. Куліш позавербально наголошує на тому, що за умови заміни віри політичною ідеологією суспільство повністю зречеться навичок мислити критично й раціонально. Ідея Малахія Стаканчика здійснити «реформу людини» є пародією на наміри більшовиків: *«Де б сказати їй, що не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінового Мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки, — до Москви…»* [3]. Прочанка Агапія в цьому контексті є представницею роду людського, яка сліпо йде за своїм пророком. Михайло Кудрявцев так описує життєву позицію тих, хто має свого месію: «…стомлені й змучені будуть сприймати й розуміти бажане, а значить, і провісників цього бажаного, заради здійснення якого покладуть на карту все, будуть намагатися випередити час, ігноруватимуть історичні закономірності, морально-етичні принципи, сутність людської природи, як такої»[2, 25].

М. Куліш по суті репрезентував ізольованих від зовнішнього світу людей, які в сподіваннях вийти з цього лабіринту слідують за фантомним поводирем, проте у кожного він свій: хтось покладається на Бога, а комусь ближча до серця ідея більшовиків. За сюжетом твору ця ізоляція почалася з початком революції. Люде зневірилися в досягненні поставлених цілей, переможності зла та в логічності активних дій. Життя для більшості перетворилося на театр абсурду. Головний герой недаремно у відчаї попросив своїх рідних замурувати

його у чуланчику. У суспільній ізоляції він провів два роки, а щоб повністю не з'їхати з глузду, він вивчає більшовицькі книги, адже інших у нього й не було. Навіть після «виходу у світ» Малахій продовжує жити у царині теорії більшовизму та всі її антилюдські засади вважає суспільною нормою. Герой починає плутатися у своїх політичних константах: «*…просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста а «Анти-Дюрінгом»...*» [3]. Цей вислів акцентує увагу на абсурдності нової реформи. Ця еклектична мішанина християнських і комуністичних ідей вказує на псевдозняння укладача реформи та його поверхневе мислення. Такі «реформатори» створюють не прогрес, а духовний хаос [1, 161].

Окрім того, подібні реформи передбачають втручання навіть у приватне життя інших: «*…хтось побився із жінкою, він того привів, хтось когось налаяв, він обох притяг, п'яний десь мочився в провулку, він і того ублагав прийти. Вимагав і негайної на них реформи...*» [3]. У цьому контексті людина вважає себе носієм абсолютної істини, що зазвичай буває в країнах-монархіях. Це загрожує відсутністю прав на все, що суперечить переконанням «вождя».

Також автор засобами гротеску представив небезпеку культу влади та масового поклоніння ідеології, що позбавляють людину індивідуальності та перетворюють її на сліпого виконавця системи: «...скоро прийде час, коли всесвіт заспіва Москві: святися, святися, новий Ієрусалиме...» або ж «Рада Народних Комісарів України – це Олімп пролетарської мудрості й сили» [3].

Урешті-решт, проєкт «реформи людини» став причиною повної духовної деградації Малахія. Він уже не здатний сприймати красу, духовність чи людське тепло. Його свідомість повністю поглинає фанатична ідея «реформи». Згадаймо, як на фоні повішеного тіла доньки він спокійно заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). А якою черствою була його перша реакція на новину про смерть Любані: «*Он краще ловіть молодика, бо він мочиться у море*» [3].

Отже, у трагікомедії «Народний Малахій» Микола Куліш застерігає суспільство від небезпеки фанатичних ідеологій та утопічних проєктів «переробки людини». Письменник показує, що насильницьке «вдосконалення» особистості неминуче руйнує моральні цінності, родинні зв’язки, духовність і право людини на власну індивідуальність. Реформа Малахія, яка спершу видається нібито шляхом до «оновлення», насправді перетворюється на абсурдний культ, де політична ідеологія підміняє віру, а людина втрачає здатність мислити самостійно й співчувати іншим. Це не лише сатиричний твір про добу становлення радянської системи, а й

глибоке попередження для майбутніх поколінь. Автор наголошує: будь-яка реформа, що нехтує духовністю, гуманізмом і свободою особистості, становить серйозну загрозу для людини й усього суспільства.

Література

1. Іванюк С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша. *Tertium non datur. Проблеми культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XX ст.* : кол. моногр. Київ : НаУКМА, 2014. С. 156–184
2. Кудрявцев М. Драматургія Миколи Куліша. Київ, 1992. 213 с.
3. Куліш М. Народний Малахій URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1088 (дата звернення: 02.09.2026).

Нечаєв А.О.
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ФУНКЦІОНУВАННЯ БЕЗСПОЛУЧНИКОВИХ СКЛАДНИХ РЕЧЕНЬ У МЕДІАТЕКСТАХ

Медіатекст як особливий різновид комунікативного продукту характеризується поєднанням інформаційної, комунікативної, впливової, оцінної та організаційної функцій. На відміну від художнього тексту, у якому синтаксична організація значною мірою підпорядкована авторській естетичній інтенції, медіатекст орієнтований передусім на оперативне передавання суспільно значущої інформації, її структурування, акцентування окремих смислових компонентів і забезпечення максимально ефективного сприйняття повідомлення адресатом. Водночас сучасні медіа дедалі активніше використовують мовні засоби, здатні не лише повідомляти факти, а й формувати їхню інтерпретацію, створювати певну емоційно-оцінну тональність, привертати увагу реципієнта та спонукати його до подальшого ознайомлення з матеріалом. У цьому контексті особливого значення набуває синтаксична організація медіатексту.

Мета дослідження – з'ясувати специфіку функціонування безсполучникових складних речень у сучасних медіатекстах, визначити особливості їхньої синтаксичної організації та встановити роль цих конструкцій у структуруванні, акцентуванні й увиразненні медійної інформації, а також документуванні фактів.

Однією з конструкцій, що активно функціонує в сучасному медійному мовленні, є безсполучникове складне речення. «Складні безсполучникові утворення є досить різними за своєю формально граматичною і семантико-синтаксичною структурою, вони охоплюють як одиниці власне мовного рівня – складні речення зі взаємозалежними частинами, складнопідрядні й складносурядні, так і перехідні між узусними й віртуально-системними – складні речення з недиференційованим синтаксичним зв'язком» [2, 37]. Його комунікативний потенціал зумовлений особливостями структурної організації: предикативні частини поєднуються без допомоги сполучників або сполучних слів, а характер смислових відношень між ними встановлюється на основі їхньої семантики, інтонації, порядку розташування, контексту та пунктуаційного оформлення. Така організація створює значні можливості для компактного й водночас

виразного представлення інформації, що відповідає основним комунікативним потребам медіадискурсу.

У медіатексті безсполучникове складне речення не функціонує ізольовано від загальної структури повідомлення. Його семантика й комунікативне навантаження визначаються не лише взаємозв'язком предикативних частин, а й їхнім місцем у композиції тексту. Залежно від позиції речення може виконувати функцію повідомлення основного факту, його пояснення, деталізації, уточнення, протиставлення, узагальнення або підведення до певного висновку. Особливо виразно це простежується в новинних текстах, де журналістові необхідно в обмеженому мовному просторі передати значний обсяг інформації та водночас забезпечити її логічну послідовність.

Важливою характеристикою безсполучникових конструкцій у медіатексті є їхня здатність до компресії інформації. За допомогою одного синтаксичного комплексу автор може представити кілька взаємопов'язаних фактів, подій або характеристик, не розгортаючи їх у послідовність окремих речень. Наприклад, конструкція на зразок «*Рішення ухвалено: сторони розпочинають переговори*» дає змогу одночасно повідомити про факт ухвалення рішення та його наслідок. У цьому випадку синтаксична структура забезпечує не лише компактність викладу, а й чітке встановлення логічного зв'язку між двома інформаційними компонентами.

Не менш важливою є смислова акцентуація, яку забезпечує безсполучникова конструкція. Відсутність сполучника не означає відсутності логічного зв'язку між частинами. Навпаки, такий зв'язок може ставати семантично виразнішим, оскільки читач має встановити його самостійно на основі контексту та співвідношення предикативних частин. Порівняно зі сполучниковими конструкціями безсполучникові речення часто створюють більш концентровану форму подання інформації. Якщо в реченні «*Оскільки переговори завершилися безрезультатно, сторони домовилися продовжити консультації*» причинно-наслідкове відношення експліцитно виражене сполучником, то в конструкції «*Переговори завершилися безрезультатно: сторони домовилися продовжити консультації*» цей зв'язок значною мірою актуалізується структурою та пунктуацією. Така організація може сприяти більшій динамічності викладу й посиленню уваги до співвіднесених фактів.

Особливу роль у функціонуванні безсполучникових складних речень відіграє порядок розташування предикативних частин. Із цим безпосередньо пов'язана комунікативна функція безсполучникових конструкцій. Їхнє використання дає змогу журналістові

встановлювати між окремими фактами такі відношення, які є суттєвими для розуміння повідомлення. Безсполучникове речення може концентрувати в собі інформацію про послідовність подій, їхню одночасність, причиново-наслідковий зв'язок, пояснення, зіставлення або протиставлення. При цьому конкретне значення конструкції визначається не формальним показником, а сукупністю граматичної семантики, лексичного наповнення, контексту та пунктуації.

Однією з помітних особливостей медіамовлення є прагнення до динамічності та лаконічності викладу, що також сприяє активному використанню безсполучникових конструкцій. Короткі предикативні частини, об'єднані в межах одного речення, здатні створювати швидкий темп повідомлення, особливо в новинних матеріалах, репортажах, заголовках і підзаголовках. Синтаксична стислість у цьому випадку корелює з інформаційною оперативністю медіа: читач має швидко отримати основний факт і зрозуміти його значення.

Водночас безсполучникові конструкції в медіатекстах виконують не лише власне інформаційну, а й прагматичну функцію. Їхня структура може впливати на спосіб сприйняття повідомлення адресатом, задавати певний напрям його інтерпретації, акцентувати причинно-наслідкові зв'язки або створювати ефект несподіваності. У публіцистичних матеріалах це може посилювати переконувальний потенціал висловлення. Наприклад, модель *«Факт залишається незмінним: проблема потребує рішення»* не просто передає інформацію, а й спрямовує читача до певного висновку. Тому синтаксична структура стає одним із засобів реалізації авторської комунікативної стратегії.

Не менш суттєвою є експресивна функція безсполучникових конструкцій. Хоча новинний текст традиційно орієнтований на нейтральність та фактологічність, сучасний медіадискурс характеризується активною взаємодією інформаційної та експресивної моделей комунікації. «Принциповим для розуміння безсполучниковості є питання про роль інфтонації. Видима, здавалося б, відсутність засобів синтаксичного зв'язку у безсполучникових реченнях спричинила надання статусу власне граматичного засобу зазначеного зв'язку інтонації [1, с. 85]. Короткі предикативні частини, поєднані тире або двокрапкою, можуть створювати інтонаційне напруження, пришвидшувати ритм повідомлення, підкреслювати контраст або раптовість переходу від одного факту до іншого. У репортажному та публіцистичному дискурсі це сприяє формуванню емоційного сприйняття описуваної ситуації.

Отже, безсполучникове складне речення в медіатексті доцільно розглядати не лише як синтаксичну конструкцію з певним типом граматичного зв'язку, а як функціонально значущий засіб організації

медійного повідомлення. Його структурні характеристики безпосередньо взаємодіють із комунікативними завданнями журналістського тексту: добором і структуруванням фактів, установленням логічних відношень між ними, актуалізацією смислових центрів, забезпеченням лаконічності, динамічності та доступності викладу.

Література

1. Барчук В. М. Проблема статусу безсполучникових складних речень. *Вісник Прикарпатського національного університету*. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т імені Василя Стефаника, 2009. Вип. XXI–XXII. С. 84–88.
2. Христіанінова Р. О. Лінгвістичний статус безсполучникових складних утворень. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2014. Т. 164. С. 33–38.

Осьмак Н.Д.
кандидат філологічних наук, професор,
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова, м. Київ

АРХЕТИП ДОРОГИ (КВЕСТУ) У ПРОСТОРОВІЙ СТРУКТУРІ РОМАНУ «РУТЕНІЯ. ПОВЕРНЕННЯ ВІДЬМИ» ВІТАЛІЯ КЛИМЧУКА

В українському літературному дискурсі образ дороги належить до фундаментальних топосів, що визначають художнє мислення та структуру тексту. У межах твору він постає як багатозначна семантична категорія, здатна відображати процеси духовного пошуку, екзистенційного самовизначення та осмислення національної ідентичності. Дорога у цьому контексті має подвійне значення: як сюжетний елемент і як символічна модель, що поєднує індивідуальний досвід із колективними смислами, відкриваючи простір для інтерпретації життєвого шляху як культурного й духовного феномену.

У сучасному літературознавстві тема дороги й подорожі часто розглядається через поняття квесту. Це особливий тип сюжету, де герой рухається вперед, стикається з перешкодами й поступово їх долає. Такий квест поєднує три ключові етапи: 1) початок подорожі: герой вирушає у небезпечну мандрівку, яка змінює його життя; 2) випробування: він стикається з головним протистоянням, двобоєм чи кризою; 3) перемога й перетворення: герой проходить через зміни, досягає нового рівня, стає сильнішим або мудрішим.

Дорога в художньому тексті завжди має два виміри:буквальний (фізичне пересування у просторі) і символічний (внутрішній розвиток, духовне вдосконалення, пошук сенсу життя). Таким чином, подорож стає швидше своєрідним способом самоусвідомлення на рівні із пригодою.

У новітній літературі мотив дороги часто набуває екзистенційного значення. Він відображає пошук внутрішньої автентичності, подолання відчуження, осмислення людського буття. Герой у дорозі балансує між земним і сакральним, між особистим щастям і жертовністю заради інших. В українській літературі цей мотив має ще й національний вимір. Дорога стає образом пошуку ідентичності, визначення свого місця між Сходом і Заходом. Подорож героя символізує подолання історичних травм, суспільних викликів та внутрішніх криз. Вона перетворюється на простір, де вирішується питання не лише особистої долі, а й долі народу. Отже, дорога в

художньому тексті – це одночасно і сюжетний рух, і глибокий символ. Вона показує, як людина долає зовнішні перешкоди й внутрішні сумніви, як формує власну ідентичність і робить вибір, що визначає її майбутнє.

Образ дороги є універсальним архетипом світової культури, наділеним полісемантичною структурою, що найчастіше екстраполюється на концепт життєвого шляху персонажа. Дослідниця Н. Кобилко слушно класифікує цей образ як один із фундаментальних першообразів людської цивілізації. Обґрунтованою є позиція авторки щодо тривекторної зумовленості мотиву дороги: по-перше, він актуалізує архаїчно-магічну символіку пошуку індивідуального призначення та самоідентифікації; по-друге, маркує базову для культурної свідомості просторову опозицію «свій – чужий» (знайоме – незнайоме, близьке –далеке); по-третє, репрезентує філософську кореляцію між онтологічною множинністю буття та суверенним «Я» суб'єкта [1]. Зазначений тривекторний потенціал мотиву дороги найвиразніше актуалізується у жанровій матриці літературного фентезі.

У романі В. Климчука «Рутенія. Повернення відьми» зазначений хронотоп постає сюжетотворчим чинником. Домінантним мотивом твору є дорога, трансформована у формат квесту (подорожі-випробування). Саме через динаміку просторового переміщення головної героїні та її однодумців реалізується міфопоетична опозиція Світла і Тіні, де порятунок світу від експансії абсолютного зла (Ахрумана) маркує фінальну точку екзистенційного та духовного шляху персонажів.

У творі світ побудований на уявленні про три рівні буття, які поєднує архетип Світового Дерева. Це дерево виступає центром космосу, місцем, де сходяться різні виміри. Авторська картина світу ґрунтується на протистоянні світла й темряви. Темрява уособлена в образі чорного чаклуна Ахрумана, який символізує хаос і руйнування. Щоб перемогти це зло й відновити гармонію, головний герой має пройти класичну подорож – квест, що веде його до іншого світу.

Важливим елементом сюжету є «Книга Невір-землі». Вона містить правила переходу між світами й відкриває доступ до сакрального знання. Згідно з її текстом, дістатися до Світового Дерева можна лише за допомогою Провідника. Це особливий персонаж, який належить одночасно до світу живих (Яви) й світу мертвих (Нави). Саме він здатний провести людину крізь межу між вимірами. У творі підкреслюється, що головна героїня має виняткову силу: «Ти єдина у світі, кому не потрібен Провідник. Ти ж Божа Донька. Ти сама не знаєш своєї сили. Ти, звісно, не можеш проникнути до Світового

Дерева сама, але піти слідом за кимось можеш […] Можливість потрапити до Світового Дерева з'являється не на Великдень, а на Новий рік. На межі між старим і новим. У час, коли у світобудові з'являється тріщина. Невелика тріщина між минулим і майбутнім, у яку може прослизнути Провідник. Щоб здійснити обряд, необхідно два городища. В одному Провідник веде людину в Наву, до самого Світового Дерева, в іншому – виходить з неї» [2].Таким чином, сюжет поєднує космогонічні образи, міфологічні архетипи й мотиви подорожі. Світове Дерево стає символом гармонії та центром, до якого прагне герой. Провідник виступає головною постаттю, що відкриває шлях до сакрального знання й допомагає подолати межу між світами. Уся ця структура створює картину боротьби добра й зла, де шлях героя – це не лише фізична мандрівка, а й духовне випробування, що веде до відновлення рівноваги у світі.

У романі Віталія Климчука «Рутенія. Повернення відьми» мотив дороги стає головною сюжетною основою та визначає розвиток усієї історії. Простір подорожі тут виступає ключем до розуміння внутрішніх змін героїв. Автор відмовляється від статичних описів місць і перетворює дорогу на динамічну лінію квесту, де зовнішній рух персонажів у світі вигаданої Украні тісно пов’язаний із їхнім духовним і психологічним зростанням.Магічна географія твору (ліси, болота, межі між світами) стає системою випробувань і бар’єрів. Кожна нова точка маршруту перетворюється на вузол конфлікту, який вимагає від мандрівників зусиль і водночас рухає сюжет уперед. Подорож стає низкою ініціаційних етапів, де простір випробовує героїв і змушує їх змінюватися.

Для головної героїні, відьми Рутенії, ця дорога має особливий сенс. Вона стає не як і фізичним випробуванням, так і процесом внутрішнього повернення до себе. Кожен крок у чарівному просторі поступово відкриває забуті спогади, знімає завісу з її минулого. Текст демонструє чітку залежність: чим далі простягається шлях і чим складніші перешкоди, тим ближче героїня підходить до розкриття таємниці свого походження й відновлення втрачених магічних сил.

Висновок. У романі В. Климчука «Рутенія. Повернення відьми» дорога стає головним елементом, що тримає сюжет і надає йому цілісності. Автор вибудовує простір твору як послідовність випробувань, завдяки чому читач постійно відчуває напругу й очікує нових подій. Подорож тут виконує роль ініціації: вона показує, як герої змінюються, як їхній духовний і магічний світ поступово розкривається. Саме рух уперед дозволяє героям долати власні кризи, знаходити відповіді на важливі питання й повертатися до витоків свого «Я».

Таким чином, мотив дороги у романі виконує подвійну функцію: він забезпечує динаміку сюжету й водночас стає дзеркалом внутрішніх змін персонажів. Подорож перетворюється на спосіб самопізнання, де фізичний рух у просторі невіддільний від духовного зростання.

Література

1. Кобилко Н. А. Міфологема «дорога» в українському фольклорі. Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка. С. 15-17. URL: http://www.vestnikphilology.mgu.od.ua/archive/v9/6.pdf
2. Климчук В. Рутенія. Повернення відьми. Вінниця: «Теза», 2011. Вид. 2-ге, стереотип. 382 с.

Плакида Д.В.
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя;
Александрова Г.О.
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ЕПІГРАФИ ЯК ЗАСІБ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ «ЧОРНИЛЬНЕ СЕРЦЕ»

Корнелія Функе є однією з найвідоміших представниць сучасної німецькомовної дитячої та підліткової літератури. Важливе місце у її творчості посідає роман «Чорнильне серце» [1] – перша частина трилогії про Чорнильний світ. Центральною є ідея здатності читання змінювати реальність: персонажі можуть переходити з художнього тексту у реальний світ. Отже, книга, слово й читання є не лише тематичними мотивами, а й основою композиції та художньої концепції роману.

Актуальність дослідження зумовлена значною роллю інтертекстуальності у творі. Б. Пюц розглядає «Чорнильне серце» як приклад метафікційної літератури та звертає увагу на епіграфи до розділів, запозичені з творів різних авторів [4]. Дослідниця підкреслює, що ці цитати пов’язані зі змістом відповідних розділів і створюють взаємодію між різними літературними світами. А. Габрич також аналізує роман Функе з позицій інтертекстуальності, наголошуючи на важливості літературних цитат для його структури [2].

Епіграф є важливим паратекстуальним елементом, який може виконувати тематичну, композиційну, прогностичну та інтерпретаційну функції. Якщо епіграф є цитатою з іншого твору, він одночасно створює інтертекстуальний зв’язок між двома текстами. Читач отримує можливість сприймати основний текст не ізольовано, а в контексті ширшої літературної традиції.

У «Чорнильному серці» авторка у ролі епіграфів використала цитати з класичних та сучасних творів світової дитячої та дорослої літератури перед кожним із 59 розділів книги. Це відсилання до творів різних авторів, серед яких Кеннет Ґрем, Редьярд Кіплінг, Майкл Енде, Рей Бредбері, Джеймс Баррі та Роальд Дал. Їх добір не є випадковим: цитати тематично або образно перегукуються з подіями відповідних

розділів і допомагають читачеві встановити додаткові смислові зв'язки.

Особливе значення має вступний епіграф із поеми Пауля Целана «Engführung». У ньому актуалізуються мотиви слова, ночі та попелу. Ці образи безпосередньо пов'язані з художнім світом роману.

Насамперед важливим є мотив слова. У романі слово має матеріальну силу: читання здатне переносити персонажів із книжкового світу в реальність. Ця ідея реалізується передусім через образ Мо, який володіє надзвичайною здатністю «вичитувати» персонажів із книг. Таким чином, епіграф Целана вводить мотив, який згодом стає одним із центральних принципів сюжету.

Епіграфи до окремих розділів також виконують функцію читацької навігації. Вони задають певний емоційний або тематичний напрямок і можуть передбачати зміст наступного фрагмента. Водночас після прочитання розділу цитата набуває нового значення, оскільки читач уже сприймає її крізь призму подій роману.

«Чорнильне серце» розповідає про взаємодію книги та реальності, а використання цитат створює подібну взаємодію вже на рівні тексту: інші художні твори ніби проникають у роман Функе. Отже, форма роману відтворює його основну тему – взаємозв'язок різних літературних світів.

Крім того, система епіграфів має культурно-просвітницьке значення. Звертаючись до відомих творів світової літератури, Функе формує своєрідний читацький простір, у якому новий текст вступає в діалог із уже відомими творами. Для читача це створює можливість відкривати нові літературні джерела та розширювати власний читацький досвід.

Отже, епіграфи в романі «Чорнильне серце» виконують не декоративну, а структурно-смислову функцію. Вони пов'язують роман із попередньою літературною традицією, актуалізують ключові мотиви, передбачають розвиток подій і спрямовують інтерпретацію тексту. Особливо важливим є епіграф із Пауля Целана, який через мотиви слова, ночі та попелу формує загальну смислову рамку твору. Водночас численні епіграфи до розділів демонструють постійну взаємодію «Чорнильного серця» з іншими художніми текстами.

Таким чином, епіграф у романі Корнелії Функе є одним із ключових засобів реалізації інтертекстуальності, а його функціонування безпосередньо пов'язане з центральною ідеєю твору – силою книги, слова та читання, здатних долати межу між вигадкою і реальністю.

Література

1. Funke C. Tintenherz. Hamburg: Dressler, 2003.
2. Gabrič A. Intertextualität bei Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers. *Vestnik za tuje jezike*. 2016. Vol. 8. P. 153–168.
3. Heber S. Das Buch im Buch. Selbstreferenz – Intertextualität und Mythenadaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie. Verlag Ludwig, 2012.
4. Puetz B. Word-Power: Reading, Writing and Traveling from Story to Story in the 'Inkheart' Novels. *Explorations into Children's Literature*. 2009. Vol. 19, No. 1. P. 51–58.

Попп К. І.
кандидат філологічних наук,
Відокремлений структурний підрозділ «Волинський фаховий коледж Національного університету харчових технологій», м. Луцьк

ГЕОПОЕТИКА ПАМ'ЯТІ В КРИМСЬКОМУ РОМАНІ АНАСТАСІЇ ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ»

Простір і пам'ять нероздільні. Природна властивість людської свідомості – сприймати світ у межах просторових координат, запам'ятовувати його чуттями, зберігати в спогадах найвиразніші подробиці. Багато художніх текстів постає з глибин людського досвіду й пам'яті про місця й події.

Дослідники акцентують увагу на зв'язку літературної творчості й просторового контексту, який набуває ключового значення. Джефф Малпас зауважує, що людині притаманно думати крізь призму речей, що її оточують. Якщо ж мова йде про ідеї, то важливо дослідити «місце» та «простір», де вони виникли [3]. Ерік Прієто підкреслює, що людська свідомість і знання про світ визначаються «просторовими рамками», тому для набуття нового досвіду важливо виходити «за межі» [4] звичного простору, подорожувати, пізнавати життя в його різноманітті.

Кримський роман Анастасії Левкової є помітним явищем у сучасній українській літературі. Уперше книга «За Перекопом є земля» побачила світ у 2023 році й на сьогодні має вісім видань, що свідчить про її популярність. Багато читачів сприймає цей роман не як художній, а автобіографічний (хоча письменниця підкреслює, що це не так). Авторці вдалося глибоко зануритися в автентичне життя кримчан й у творі зобразити його в розмаїтті важливих деталей, тому простір Криму постає підкреслено реалістичним і для тих, для кого він є домом, і для читачів, для яких знайомство з Кримом завдяки роману відбувається вперше. Оповідь від першої особи, трансформація особистого й чужого досвіду посилюють враження від роману, який письменниця означує як «автофікшн» [2].

Анастасія Левкова в інтерв'ю зауважує, що немає «кримського коріння» (народилася на «материковій Україні» в родині з Хмельниччини), але Крим став простором її інтересів, осмислення й вивчення. Можливо, саме тому їй вдалося показати його так правдиво, адже це був погляд ззовні й зсередини водночас [2]. Підготовка до написання роману, за словами авторки, тривала понад десятиліття. Вона брала численні інтерв'ю в жителів півострова, дізнавалася більше про кримськотатарську мову й культуру, окреслювала в уяві образи

героїв. Первісний задум книги змінився: це мали бути репортажі, але згодом виникла ідея написати роман про Крим, а пошуково-дослідницька робота відбилася на його багатому фактажі.

Проблемно-тематичний обсяг книги ставить багато гострих питань, на які, як зауважує письменниця, немає однозначних відповідей, тому художній, а не документальний формат, був свідомо обраний, щоб показати Крим не очима прибулих із материка, але корінних, різнонаціональних кримчан у складному калейдоскопі їхнього історичного, культурного, політичного й соціального співжиття. Відгуки читачів і критиків свідчать, що реалізувати задумане Анастасії Левковій вдалося, адже той, чиє життя пов'язане з Кримом, знаходить багато упізнаваного, рідного й близького у творі. Для інших читачів півострів відкривається як terra incognita, що викликає вже не вузько туристичний інтерес, а глибоко людський; і така оптика є новим баченням Криму в літературі. Роман «За Перекопом є земля» підвищив зацікавлення кримськотатарською мовою, акцентував важливість її збереження.

Концепт пам'яті в романі є наскрізним. Він пов'язаний насамперед із болем і трагедією депортації кримськотатарського народу. Старша генерація кримських татар зберегла пам'ять про півострів як дім, рідну землю, із якої їх насильницькою владою було виселено. Вони прагнули повернення до Криму будь-якою ціною. Одним із емоційно найсильніших образів у кримськотатарському фольклорі, цитованому в романі, є символ дороги («ёллар») з пісні «Дивися на очерет, дивись» [1, 303, 387].

Однак для покоління, яке народилося в місцях заслання, Крим сприймався по-іншому: як непривітний простір, у якому довелося боротися за виживання. Саме до цього покоління належав дядя Бекір, батько Аліє – близької подруги головної героїні: «*Він знав, що таке – чути про землю, що тече молоком і медом, і, живши на засланні в кам'яному будинку – повернутись у Крим і мешкати у землянці; живши у місті – поселитись тепер у малому селі, де, щоб звести дім, треба виколупувати цвяхи зі знайдених на смітнику балок; бувши сином інженера на фабриці – тепер помагати батькові рости й продавати на базарі тюльпани*» [1, 323]. Для нього узбецька земля була тим раєм, яким був Крим для його батьків, що жадали повернення. Цьому погляду вже суперечила думка Бекірових дітей – Аліє та Ділявера, які виросли зі словами й переконаннями бабусь і дідусів, що в Криму все найкраще. Досвід кожного покоління повпливав на сприйняття Криму, але характерно – півострів у кримських татар викликав різні, однаково сильні емоції, але ніколи – байдужість.

Для головної героїні й оповідачки пам'ять – це уособлено-просторовий образ. В одній зі своїх численних поїздок із Криму до Києва на Майдан під час Революції гідності, вона наважилася відвідати помешкання колишнього коханого Влада, доки він був у від'їзді, і саме Пам'ять, що «*стояла посеред бульвару*», мовчки взяла її «*за руку й повела за собою*» [1, 226]: «*Вона була похвилинна. Я пам'ятала кожну мить. Кожне сказане слово. Кожен погляд, який мав на меті зцілити, але рана була така велика, що навіть погляди і слова, що мали зцілити, – ранили. Я пам'ятала все. Тільки болю тепер було менше. Бо біль тихшає, минає, тільки любов не проминає. / То чути цей вир із Майдану в квартирі на Бесарабці чи ні? – пульсувало в моїх скронях питання*» [1, 226]. Саме воно й привело героїню в знайомий для неї простір.

Іншим різновидом просторової пам'яті з виразним емоційним відтінком болю, ностальгії, втрати є пам'ять оповідачки про Крим і Бахчисарай як дім її буття: «*Лапате листя коло джерела, звідки витікає Чурук-Су. Бруковані вулички з різкими поворотами, що раптом ведуть донизу. Руда черепиця. Личкуваті вікна. Різномовні написи на будівлях. Іморівно, таке можна побачити й деінде, але щоб до того всього були ще й стрункі мінарети, і мавзолеї-дюрбе, і повсюдний запах чебрецю й лаванди, – у дитинстві мені не спадало на думку, що треба це запам'ятати так, щоб завжди за потреби можна було викликати в уяві, бо вже годі буде побачити це й відчути наживо*» [1, 51]. Завдяки виразному кінематографічному елементу, значущим подробицям, читач уявляє спогади головної героїні, ніби власні, співпереживає їй. Кінематографічність, властива роману, не раз викликала в аудиторії під час зустрічей із письменницею запитання про плани щодо його майбутньої екранізації.

Отже, пам'ять у кримському романі «За Перекопом є земля» Анастасії Левкової просторова й водночас емоційно-вибіркова, фіксує найсуттєвіші аспекти людського сприйняття місця. Відтворені образи ліричні, покликані торкнутися людської душі, пам'яті, сокровенного, оживити його в спогадах. Геопоетичний інструментарій аналізу простору у творі допомагає акцентувати ці особливості та їхню роль.

Література

1. Левкова А. За Перекопом є земля. Кримський роман. Вид. 8-ме. Київ: Лабораторія, 2025. 392 с.
3. Krym: POZA KRAWĘDZIĄ / Крим: ЗА КРАЄМ – Анастасія Левкова. [online]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Wnik5JWlR0Q (13.09.2026).
4. Malpas J. Introduction to *The Intelligence of Place: Topographies and Poetics*. London: Bloomsbury, 2015, pp. 1–10. [online]. URL:

https://www.academia.edu/11431248/The_Intelligence_of_Place (13.09.2026)

5. Prieto E. Geocriticism, geopoetics, geophilosophy, and beyond. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Palgrave Macmillan US, 2011, pp. 13–27.

Похилюк О. М.
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри української філології
Комунального закладу вищої освіти
«Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»

ОСОБЛИВОСТІ МАСКУЛІННОГО ГЕНДЕРЛЕКТУ ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ ВІКТОРА КРУПКИ «ВІСЬ»

Синтаксична матриця Віктора Крупки у збірці «Вісь» постає як втілення маскулінної енергії впорядкування. Концепт «осі» як символу стабілізації всесвіту вимагає відповідної мовної структури – лаконічної, вертикально орієнтованої, дієвої. Для його поетики характерним є активне вживання номінативних речень, які виконують функцію фіксації координат буття: «*вікно удосвіта*» [Крупка, 2024, 16], «*чиїсь розмови побіля тиші*» [1, 16], «*порожнє небо*» [1, 49]. Такі конструкції створюють скелет тексту, на якому тримається емоційна напруга.

Доцільність такого гендерно орієнтованого прочитання поетичного синтаксису підтверджує спостереження А. Паніматченко, яка розглядає гендерну ідентичність як явище, сформоване під впливом культурних уявлень про нормативні моделі чоловічої та жіночої поведінки. Дослідниця акцентує на тому, що ці установки формуються в певному культурному та історичному контексті, а дотримання гендерної ролі значною мірою пов'язане із соціальними стереотипами [2]. У цьому аспекті синтаксична організація поетичного тексту може бути розглянута як один із засобів репрезентації культурно зумовленої моделі авторського світосприйняття.

Маскулінна специфіка синтаксису автора посилюється через використання номінативних ланцюжків, що виконують роль смислових опор. Наприклад: «*етика починань. ранку погожі згуки*» [1, 14] – називні речення, описуючи стан, постулюють принципи існування ліричного суб'єкта, де «етика» стає фундаментом для сприйняття світу.

Важливим для нашої інтерпретації є й висновок Л. Хрущ про своєрідність індивідуального начала в поетичному мовленні. Аналізуючи творчість Елізабет Бішоп, дослідниця підкреслює «індивідуалізм, прагнення бути усамітненим, радше ніж, частиною групи» [3, 308]. Хоча цей висновок стосується іншого авторського матеріалу, його можна продуктивно екстраполювати на дослідження В. Крупки: лаконічні номінативні конструкції та синтаксична

автономізація окремих компонентів у його поезії також сприяють увиразненню самодостатності ліричного суб'єкта. Слово в такій структурі не розчиняється в розгорнутому описі, а набуває відносної автономності й функціонує як окрема смислова опора.

Важливим для такого трактування є положення А. Паніматченко про взаємозв'язок між поетичною формою та ідеями, які реалізуються у творі. Посилаючись на дослідження Дж. Батлер, авторка зазначає, що «структура і форма поезії впливають на вираження її глибоких ідей та феміністичних поглядів» [2, 25]. Отже, форма поетичного висловлення не є нейтральною щодо змісту: спосіб організації синтаксичних компонентів бере участь у формуванні авторської концепції світу. Для поезії В. Крупки це дає підстави пов'язувати лаконічність, номінативність, синтаксичну дискретність та структурну завершеність із моделлю маскулінного світобачення, орієнтованого на фіксацію, впорядкування та утримання смислової вертикалі.

Особливого значення набуває синтаксичний лаконізм у мілітарному та екзистенційному контекстах, де номінативність маркує межовий стан і вольове зусилля: «*вогнища зими. сторожа. дим*» [1, с. 131]. Аналіз цих конструкцій дає змогу стверджувати, що автор свідомо відмовляється від дієслівного присудка на користь іменникової статичності, аби підкреслити непохитність об'єктів (*сторожа», «вогнища*»), що тримають на собі простір війни. Це синтаксис прямої дії, де кожна назва предмета чи явища прирівнюється до акту його захисту.

Такий підхід співвідноситься з висновком А. Паніматченко про те, що поетичні експериментальні прийоми можуть бути засобом вираження складних і суперечливих ідей, пов'язаних із гендерною ідентичністю. Дослідниця наголошує: «особливістю є використання експериментальних прийомів, що дозволяло висловлювати складні, суперечливі думки та почуття стосовно гендерних ролей» [2]. У поезії В. Крупки функціонально подібну роль виконує синтаксична концентрація: номінативні ланцюжки та короткі предикативні конструкції не просто скорочують висловлення, а структурують досвід і надають окремим компонентам статусу смислових опор.

У філософських роздумах Крупка використовує називні речення для означення часових та просторових констант: «*геометрія не надпитої ще води*» [1, 31], «*проминальність, ...непроминальність*» [1, 44]. У таких випадках синтаксис виконує функцію «кристалізації» досвіду, де абстрактні категорії набувають статусу фізичних об'єктів. Використання іменників, що позначають процеси або властивості буття, створює ефект інтелектуальної напруги та завершеності думки.

Це характерно для маскулінного дискурсу, спрямованого на раціональне впорядкування всесвіту, де кожне слово-назва постає як непохитна одиниця світобудови, що не потребує додаткових дієслівних пояснень.

У цьому контексті продуктивним є спостереження А. Паніматченко про те, що поетична форма може бути безпосередньо пов'язана з репрезентацією гендерної позиції автора. Аналізуючи творчість Міни Лой, дослідниця показує, що формальні експерименти стають засобом вираження ідей автономії, сили, самовизначення та власного голосу. Якщо перенести це положення на матеріал В. Крупки, то синтаксичну лаконічність і структурну категоричність його поетичного мовлення можна трактувати як формальний корелят прагнення ліричного суб'єкта до самоствердження, упорядкування дійсності та утримання власної позиції перед лицем хаосу.

Крім того, номінативні конструкції у віршах В. Крупки часто постають засобом архітектонічного моделювання: «*скульптура дощу*» [1, с. 32], «*цямриння*» [1, с. 42]. Автор ніби «вкарбовує» слова в структуру вірша, перетворюючи плинні явища (дощ, світло) на тривкі об'єкти. Такий підхід свідчить про домінування раціонального, структурувального начала, де синтаксис слугує інструментом перетворення хаосу на космос – стабільну «вісь» буття.

Маскулінний гендерлект автора виявляється також у домінуванні дієслівних структур, що передають ідею руху та подолання: «*збіжу у перелоги*», «*стирав кардіограму*», «*переступай! тільки переступай…*» [1, 74]. Синтаксис Крупки часто парцельований, розірваний, що віддзеркалює драматизм моменту та рішучість ліричного героя. Використання коротких, енергійних речень («*ти просто є*», «*ти не Мойсей*») свідчить про раціональне осмислення реальності та відмову від зайвої орнаментальності. Це синтаксис «хліборoба-воїна», чиє завдання – тримати «вертикаль» духу.

В умовах війни синтаксис поезій автора зазнає значних трансформацій – він стає ще більш суворим і солідарним, з частим використанням паралельних конструкцій, що об'єднують «Я» та «Ти» у спільний опір: «*а ти мені струна, а ти мені пружина. і я тобі пружина, і я тобі струна*» [1, 75]. Це синтаксис «братства», де структура речення тримає стрій.

Отже, аналіз поетичної збірки Віктора Крупки «Вісь» дає підстави визначити низку характерних рис маскулінного гендерлекту, найбільш виразно репрезентованих на синтаксичному рівні. Домінування лаконічних номінативних конструкцій, номінативних ланцюжків, коротких предикативних структур, парцеляції та

синтаксичної дискретності формує модель поетичного мовлення, зорієнтовану на фіксацію, концентрацію та впорядкування художньої дійсності. Такі засоби сприяють утвердженню образу ліричного суб'єкта як самодостатнього, вольового та здатного протистояти хаосу, що особливо виразно виявляється у філософських, екзистенційних і мілітарних контекстах. Водночас синтаксична організація не лише відображає, а й конструює гендерно марковану модель світосприйняття, оскільки форма поетичного висловлення безпосередньо бере участь у творенні його смислів. Отже, маскулінний гендерлект В. Крупки в збірці «Вісь» постає як синтаксично сконструйована система структурної чіткості, внутрішньої сили, автономності та утримання смислової вертикалі, що перетворює синтаксис на важливий інструмент концептуалізації особистості, світу й досвіду війни.

Література

1. Крупка В. П. Вісь : поезії. Київ : Вид-во Ліра-К. 2024. 140 с.
2. Паніматченко А. Гендерні ролі в поезії Міни Лой. *Mundus Philologiae.* 2024. Вип. 2. С. 23–28.
3. Хрущ Л. М. Гендерні особливості поезії Сильвії Плат та Елізабет Бішоп. *Наукові записки. Серія «Філологічна».* 2012. Вип. 27. С. 308–309.

Пугач Є. С.
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя
Пирогова К. М.
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

МОВА ЦИФРОВОГО ПОКОЛІННЯ: СЛЕНГ І ЗАПОЗИЧЕНА ЛЕКСИКА ЯК ВИКЛИК ДЛЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

В умовах сьогодення важко залишатися за межами цифрового життя. Сучасні технології, зокрема соціальні мережі, створюють окремий віртуальний простір, що впливає на звичні форми соціальної взаємодії. Одним із найбільш помітних прикладів впливу цифрового середовища на суспільство є мова. Соціальні платформи не лише змінюють спосіб спілкування, а й сприяють появі нових слів, скорочень і виразів, які можуть переходити з віртуального простору в повсякденне мовлення.

Метою дослідження є окреслення особливостей функціонування інтернет-сленгу, запозиченої лексики, неологізмів і цифрової лексики в сучасному українському мовленні. Завдання полягає у з'ясуванні того, як цифрове середовище впливає на українську мову та які мовні процеси можуть бути пов'язані з цим впливом.

Поняття «сленг», «запозичення», «неологізм» і «цифрова лексика» не є тотожними. Сленгом називають відкритий мовний пласт нормативно знижених лексико-фразеологічних одиниць, що характеризуються яскравим емоційно-експресивним забарвленням [1, 128 – 133]. Запозиченням є слово або вислів, перенесені з іншої мови. Неологізм – це нова мовна одиниця, яка виникла для позначення нового явища або нового значення вже відомого слова. Цифрова лексика охоплює слова, пов'язані з інтернетом, соціальними мережами, цифровими технологіями та онлайн-комунікацією. Одна мовна одиниця може належати одразу до кількох категорій: наприклад, бути запозиченням, неологізмом і водночас елементом цифрової лексики.

Катерина Бровко зазначає, що сленг є «відкритим мовним пластом нормативно-знижених лексико-фразеологічних одиниць, які характеризуються яскравим емоційно-експресивним забарвленням» [1, 128–133]. Емоційність, стислість і зручність сприяють

використанню сленгових одиниць у неформальному спілкуванні. Водночас їхня поширеність не означає автоматичного переходу до нейтральної або літературної лексики.

Англійська мова часто є джерелом запозичень, пов'язаних із цифровою комунікацією. Соціальні мережі прискорюють поширення таких одиниць, оскільки користувачі різних мов регулярно взаємодіють з англомовним контентом. Унаслідок цього окремі слова можуть швидко переходити з однієї цифрової платформи на інші та ставати зрозумілими ширшому колу користувачів. Проте швидке поширення слова ще не свідчить про його тривале закріплення в мові.

Особливо активно цифрову лексику використовують представники молодого покоління, зокрема поколінь Z та Alpha. Водночас нові слова можуть бути менш зрозумілими для людей, які рідше користуються соціальними мережами або цифровими технологіями. Це дає підстави говорити про можливі відмінності у мовній поведінці різних поколінь, однак для підтвердження масштабів такого явища необхідні спеціальні соціолінгвістичні дослідження.

Показовим прикладом швидкого поширення цифрової лексики є англійська мова. Наталія Юрчик у статті для Ukr.Media зазначає, що слова skibidi, tradwife, delulu та broligarchy, які набули популярності в TikTok та інших онлайн-просторах, були додані до оновленої версії Кембридзького словника [3]. Ці одиниці можна розглядати як неологізми цифрового походження, частина яких має сленгове забарвлення. Їхня поява у словнику свідчить про фіксацію відповідних мовних одиниць лексикографічними джерелами, але не означає автоматичного переходу до загальновживаної лексики.

Водночас актуальність слова визначається не лише фактом його появи в словнику. Як зазначає Наталія Юрчик, оцінювання поширеності мовної одиниці ґрунтується на аналізі великих корпусів текстів. Частота вживання, стабільність значення та функціонування в різних контекстах можуть свідчити про закріплення слова в мовній практиці [2]. Отже, для визначення життєздатності цифрової лексики необхідно враховувати не тільки її популярність у певний момент, а й тривалість та широту використання. Подібні процеси спостерігаються і в українській мові.

У матеріалі УНН «Український молодіжний сленг: словник сучасних слів та термінів» молодіжний сленг розглядається як прояв мовної творчості, спосіб самовираження та засіб встановлення соціального контакту [2]. У цьому випадку сленг виконує не лише номінативну, а й соціальну функцію: він може позначати належність мовця до певної групи та створювати відчуття спільності.

Кожне покоління формує власні сленгові одиниці, однак цифрове середовище істотно прискорює цей процес. Інтернет і соціальні мережі створили умови для швидкого поширення нових понять, скорочень і висловів. Те, що раніше могло залишатися вузьким професійним або молодіжним словом, сьогодні завдяки цифровим платформам може стати відомим значній кількості користувачів. Водночас частина таких одиниць може бути короткотривалим явищем і зникати разом із відповідним цифровим трендом.

До прикладів цифрової лексики та запозичень в українському мовленні належать лайк, бан, троль, флешка, селфі, ІМХО. Слова лайк, бан, троль і селфі є запозиченнями, пов'язаними з цифровою комунікацією, тоді як ІМХО є скороченням англомовного вислову in my humble opinion. Слово флешка пов'язане з цифровими технологіями, однак у сучасному мовленні воно вже значною мірою втратило відчуття новизни. Це свідчить про те, що цифрова лексика може поступово переходити до загальновживаного словникового складу.

Запозичені одиниці також адаптуються до граматичної системи української мови. Наприклад, від слова лайк утворилося дієслово лайкати, від бан – забанити, від троль – тролити. Такі приклади демонструють, що українська мова не лише запозичує іншомовні елементи, а й пристосовує їх до власних словотвірних моделей. Паралельно можуть виникати питомі українські відповідники або пропонуватися варіанти, здатні замінити іншомовні слова в офіційному чи нейтральному мовленні.

Отже, цифровий сленг, запозичення, неологізми та цифрова лексика є взаємопов'язаними, але не тотожними явищами. Їхнє функціонування в українській мові не можна однозначно оцінювати як загрозу. Цифрові запозичення можуть розширювати мовні можливості, якщо вони адаптуються до української мовної системи та співіснують із питомими відповідниками. Водночас надмірне або невмотивоване використання іншомовних одиниць може ускладнювати комунікацію та звужувати сферу вживання українських відповідників.

Таким чином, цифрове середовище є одним із чинників сучасних мовних змін. Інтернет-сленг і цифрова лексика швидко поширюються, однак не кожна нова одиниця стає стабільною частиною українського мовлення. Подальший розвиток цього процесу залежатиме від частоти й тривалості вживання нових слів, їхньої зрозумілості для різних груп мовців, а також від здатності української мови адаптувати запозичення та виробляти власні відповідники.

Отже, цифровий сленг не обов’язково руйнує українську мовну ідентичність, але ставить перед мовою завдання осмислення, нормування та творчого розвитку лексики.

Література

1. Бровко К. Теоретико-практичні засади утворення англійського мережевого сленгу. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 65, т. 1. С. 128–133.
2. Український молодіжний сленг: словник сучасних слів та термінів. УНН. 2025.
4. Юрчик Н. TikTok-сленг пробивається у Кембридзький словник і змінює англійську мову. Ukr.Media. 2025.

Пугач С. Б.
аспірантка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка

МІЖ МОВЧАННЯМ І СВІДЧЕННЯМ: БІБЛІЙНИЙ ДИСКУРС СЛОВА ТА ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ОРДА»

У межах досліджень пам'яті ословлення травматичного досвіду постає ключовим механізмом подолання індивідуального та колективного забуття. Б. Мішталь називає травматичною «пам'ять, яка виникає в певному жахливому досвіді та є особливо виразною, нав'язливою, неконтрольованою, стійкою та соматичною» [5, 161]. У цьому випадку пригадування є передусім процесом відтворення пам'яті. Водночас травма часто провокує кризу мовлення – мовчання або витіснення, коли осмислення досвіду лишається фрагментарним і табуйованим.

У романі Р. Іваничука «Орда» подолання безпам'ятства реалізується через біблійний дискурс Слова. Він оприявнюється через божественний Логос, гетьманський Закон, пророчий псалом та літописання. Для Єпіфанія це водночас етапи долання наслідків катастрофічної події – Батуринської трагедії. Чернець проходить шлях циклічної трансформації, що заснований на принципі кола, а також пов'язаний із жанром давньої літератури – ходінням. Дорога постає концептуальним образом, що уможливлює осмислення та ословлення, а відтак пошук ідентичності та істини. Саме травма підводить людину до межі розуміння власної сутності. К. Карут стверджує, що «подія набуває свого значення постфактум, коли минає латентний період, під час якого виявляються раніше неусвідомлювані наслідки» [4, 190]. У цьому випадку йдеться про самоусвідомлення людини, а також визначення її місця у колі свого народу уже після набуття можливості свідчити. Пригадування й забування є взаємозалежними процесами, які рівноцінно впливають на спогад. І саме від цих процесів залежить переоцінка спогадів, їх витіснення, неможливість ословлення тощо. Відтак процес меморації для персонажа розгортається як шлях повернення до власного Слова: від пасивного травматичного зациpенiння – через пошук Закону й молитви – до чину літописання. Промовлене Слово-свідчення та письмове Слово-літопис перетворюється на вмістилище пам'яті, яке протистоїть ординському руйнуванню та виконує націєтворчу функцію спорудження Храму.

Травмована людина обирає безпам'ятство як захисний механізм. Найпершою зникає т. зв. молитовна мова, що стає сигналом для Єпіфанія: він не тільки не пам'ятає нічого, але й не може мовити. Закон Пилипа Орлика, даний йому для свідчення народові, заміняє йому слова акафістів, стає його псалмом покаяння, а також першим рівнем спокути за проголошену Мазепі анатему. Добровільна відмова від свободи протиставлена державоторчому символу збереження цілісності. Втрата молитовної мови тісно пов'язана з проблемою покори чужим богам (йдеться і про релігійний аспект, і про державотворчий водночас): «Чому не спроможешся на свою власну молитву? Бо в тобі заник український Бог. Чому ти, літописець, нашого відтинку часу, не проголосив іще молитви, котра б спам'ятала твій народ від орди духу? Бо ти свого Бога лише шукаєш. Пізнай його нарешті! [...] Тільки Україна кланяється чужим богам – грецьким, римським, польським і московським. І молиться до них не своєю мовою. Як колись гебреї, піддавшись грецьким Птоломеям. Однак їх повернув до національного життя верх кривди – зруйнування Єрусалимського храму. Чи мало нам Батурина? [...] – не ставаймо самі богами, бо позбудемося того, що належить тільки людині, – сумління» [2, 160]. Як зазначає Т. Ємчук, унікальність кожного народу підкреслює насамперед релігійна приналежність [1, 20] Віднайдення своєї молитви знаменує виголошення власного псалма Єпіфанія, чому відповідає п'ятнадцятий розділ роману. Відтак тут розв'язується проблема співіснування християнства та язичництва в українській релігійній традиції.

Проблема безвольності Єпіфанія поступово розв'язується у контексті долання втрати мови. Віднайдення власної молитовної мови спонукає Єпіфанія до дії – проголошення отриманого Закону, що постає першим рівнем омовлення волі. Однак на цьому етапі бачимо проблему травмованого суспільства, яке не сприймає ані Закону Божого, ані Закону Орликового. Закон як концепт свободи та державотворення знецінюється перед добровільним прийняттям рабства: «– Я… я приніс вам волю… [...] – Тю-ю, та чи нужна вона мені? Зовсім нам твоя воля не потрібна. Ти б лучче ковбас приніс, щоб ми мали чим закусювати по неділях. [...] – Я приніс вам Закон про волю, досить скніти рабами! – Нам добре так, як є, а ти йди, звідки прийшов» [2, 69]. Відмова від волі набуває тут очевидної біблійної конотації, адже йдеться про євангельський сюжет про вигнання свиней, чим гадаринці були невдоволені (Єв. Мт. 8). Як реакцію на відкидання слова Закону, Єпіфанію звертається до старозавітної форми покарання та гніву: «Кулака вам треба, а не демократичного закону» [3, 69]. Проте Лебедиця означує перехід від старозавітної

моделі насильницького примусу до новозавітної любові, від меча до миру: «Ти теж їм кулака обіцяєш? Мало для них карликів? Ти хочеш їх будити криком, образами і в такий спосіб завоювати їхні серця? Сонного обережно буди, щоб не злякався, полуду з очей не здирай, а вмивай, щоб не боліло, світлом духа не засліплюй, а освічуй, будь учителем, а не погоничем…» [2, 69]. Відтак місія носія Слова полягає у позиції новозавітного Вчителя, який лагідно виводить людину зі стану заціпеніння. Таким чином промовлене слово еволюціонує від імперативного Закону і передує новому рівню меморації – писемному свідченню.

Літописання постає найвищою формою фіксації травматичного досвіду, трансформуючи особистий спогад свідка у тривку міжпоколіннєву пам'ять: «Історія – це свідок часів, світло істини, вчителька життя, а слово літописця робить її безсмертною. Напиши історію неволі – і цим підтвердиш справедливість єдиної істини – свободи!» [2, 142]. Зафіксоване в літописі Слово виступає так званим «малим наративом» очевидця, що протистоїть ординському наративу, спрямованому на тотальне стирання пам’яті про злочин. Через письмове свідчення персонаж долає часовий розрив і власну конечність: «Людина живе багато разів, сину. Народженням не розпочинається, а смертю не закінчується лінія нашого життя. Якби так було, то чому б я – без жодних докорів сумління – не замінив би свій край на інший – спокійніший та щасливіший? А не можу, бо саме тут, у злиденній Україні, я повторюваався безліч разів, закарбовуючи своє повторення в пам’яті. Тільки зрадникам дається воля вибирати собі батьківщину, бо в них відібрана пам’ять» [3, 113–114].

Останнім рівнем меморації та подолання травматичного безпам’ятства у творі виступає образ Храму, який Єпіфаній зводить наприкінці свого ходіння. За циклічним принципом він повертається до вихідної травматичної точки – Батурина, де віднаходить свій Храм. Як зазначає І. Приліпко, «Храм – це те, що врятує народ від духовного й фізичного рабства, це мета, до якої треба йти, долаючи національне безпам’ятство» [5, 209]. Показово, що шлях до цієї мети прокладає не зброя, а омовлене та зафіксоване Слово.

Отже, біблійний дискурс Слова в романі «Орда» розгортається крізь наскрізну еволюцію: від травматичного мовчання й втрати власної молитви – через несприйнятий загалом Закон та новозавітне наставництво – до писемного свідчення літописця й побудови внутрішнього Храму. Сакралізація Слова уможливлює перетворення індивідуального травматичного досвіду свідка на тривкий простір збереження колективної ідентичності та свободи.

Література

1. Ємчук Т. Б. Р. Іваничук, Г. Грін, Дж. М. Кутзее: три погляди на проблему ідентичності. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство.* 2011. Т. 170. № 158. С. 17–22.
2. Іваничук Р. І. Орда. Харків: Фоліо, 2020. 219 с.
3. Приліпко І. Л. Духовенство в контексті історичних подій початку та другої половини XVIII століття (на матеріалі творів Романа Іваничука «Орда» та «Журавлиний крик»). *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія «Філологічні науки».* 2013. Вип. 4.11(90). С. 208–214.
4. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. *Yale French studies*. 1991. № 79. Literature and the Ethical Question. P. 161–192.
5. Misztal B. A. Theories of Social Remembering. Maidenhead, Philadelphia: Open UP, 2003. 200 p.

Радько Г. І.
кандидат філологічних наук, доцент,
Полтавський національний педагогічний університет імені
В. Г. Короленка

ПАМ'ЯТЬ ЯК ГОЛОВНИЙ ДУХОВНИЙ СТРИЖЕНЬ У РОМАНІ ФЕОДОСІЯ РОГОВОГО «СВЯТО ОСТАННЬОГО МЛИВА»

Тема народної пам’яті та трагедії рідного краю в романі Феодосія Рогового «Свято останнього млива» розкривається через мозаїчну структуру пов'язаних сюжетних пластів і долі яскравих персонажів. Роман має специфічну мозаїчну структуру (роман у новелах), де кожна глава або новела фокусується на окремих людських долях мешканців затоплюваного села Мокловоди (назва не історична, умовно-символічна). В основі роману Ф. Рогового не інтрига, не події, а почуття, думки. Головним же наскрізним героєм-оповідачем, який об'єднує новели «Свята останнього млива» своїм ліричним сприйняттям і фіксує трагедію нищення Посулля, виступає Валерій Копил. У романі пам'ять виступає внутрішнім стрижнем і духовним опором проти знищення матеріального та культурного світу.

Під час створення та заповнення чаші Кременчуцького водосховища (так званого Кременчуцького моря) наприкінці 1950-х років було повністю або частково затоплено 212 населених пунктів. Це найбільший показник затоплення серед усіх шести великих водосховищ на річці Дніпро. Хутір Пугачівка, що розкинувся на березі лівої притоки Дніпра Сулі, якраз у тому місці, де ці дві могутні ріки зливалися воєдино, в якому 1925 року народився Феодосій Роговий, теж зник під водою.

«Затоплено й знищено не просто сто тисяч гектарів родючих земель і розкішних лугів, мальовничі плавні, – вигублено десятки стародавніх сіл серцевинної України, де дихала родова пам’ять і національні традиції; завдано тяжкої кривди ста тисячам селян виселенців. Це була глуха, безмовна трагедія, похована за пропагандистською завісою гасел про дешеву електроенергію, піднесення побуту селян, яких переселяють у кращі будинки та умовини, – стверджував І. Дзюба. – ... Цю трагедію, житейськими і духовними масштабами співмірну з Чорнобилем, було замовчано і забуто, забутою вона залишається й нині. Одним з небагатьох, хто намагався розповісти про неї Україні, був Феодосій Роговий» [2, 8]. На думку професора Г. Клочека, «Серед тисяч людей, зірваних зі своїх місць, які потім страждали від ностальгічної пам’яті, Феодосій Роговий був чи не найбільшим страдником. Врешті-решт цей

щоденний і щохвилинний біль зробив його письменником. Від нього він підсвідомо намагався звільнитися через свою творчість» [2, 60].

В основі твору лежить 11 основних новел (оповідань), кожна з яких фокусується на окремій людській індивідуальності, розкриваючи характер «найдревніших з древніх порічковиків». З-поміж них: «*Провідини*» — новела, що дала поштовх усьому роману (виросла з його першої однойменної збірки оповідань, 1973 року). «*Свято останнього млива*» – центральна, однойменна новела-образ, що описує той самий прощальний ритуал: останній змелений мішок зерна, останній раз протоплена піч й випікання хліба перед тим, як млин, хати будуть зруйновані, а село назавжди піде під воду. «*Зрушені люди*» – новела, яка згодом дала назву другій книзі епопеї. Вона фокусується на безпосередній психологічній біді селян, яких радянська влада змушує руйнувати власні хати й переселятися на нові місця. «*Гордій і Одарка*» – класична новела-портрет про літнє подружжя мокловодівців. Через їхні діалоги, взаємну підтримку та тиху тугу автор показує, як коріння хліборобської душі тримається за кожен сантиметр прирічкової землі. Така композиція дозволила Феодосію Роговому створити не просто історичну хроніку затоплення Посулля, а «*неписаний літопис краю*», де кожна новела слугує окремою пам'ятною сторінкою про вигублений світ.

У контексті всієї книги «*Провідини*» виконують роль важливого психологічного вузла, де тема пам'яті та зв'язку між людьми розкривається через глибокі внутрішні переживання. В українській культурі (і на Посуллі зокрема) «*провідини*» – це свята хліборобська традиція, споконвічний закон сусідського та родинного співжиття. Люди здавна ходили провідувати немічних, старих, самотніх або тих, хто пережив біду (хворобу, втрату, важку працю). Це робилося для того, щоб принести людині добре слово, розділити з нею хліб, проявити чуйність і показати: «*ти не один, твій рід і твої сусіди про тебе пам'ятають*». Але коли над селом нависає загроза штучного затоплення, ця затишна побутова традиція набуває трагічного забарвлення. Посуляни починають провідувати один одного, бо усвідомлюють – вони прощаються назавжди. Вони йдуть до сусідів на інший куток села вже не просто «*побалакати*», а щоб надивитися один на одного перед великим розсіянням по світу. Це останні відвідини хат, які невдовзі підуть під воду. Люди сідають на причілках, згадують минуле, дивляться на річку Сулу – і ці провідини перетворюються на тихе, безкровне відспівування їхнього колишнього життя. Тому автор обрав саме це слово для назви. Традиція, яка раніше символізувала продовження та підтримку життя, у часи переселення стала

останньою формою прощання, проявом вищої людської солідарності та любови.

Пам'ять у творі не є абстрактною ідеєю. Вона матеріалізується в характерах, учинках та внутрішньому світі персонажів. Усі вони чітко діляться за критерієм наявності або відсутності цього внутрішнього духовного стрижня. Валерій Копил виступає не просто оповідачем, а ментальним фіксатором трагедії Посулля. Його пам'ять – це голос автора, який намагається врятувати Мокловоди від тотального забуття. Для Валерія пам'ять є синонімом совісті. Він збирає історії *«зрушених людей»*, фіксує їхні долі, перетворюючи художнє слово на *«неписаний літопис краю»*, який не підвладний затопленню. Неймовірною трагедією та водночас величчю дихають образи літнього подружжя – Гордія та Одарки, через яких письменник розкриває тему пам'яті на сакрально-побутовому рівні. Для цих найстаріших порічковиків рідна хата – це не матеріальна нерухомість, а живий організм, де просотаний живицею сволок пам’ятає колиски їхніх дітей та подих багатьох поколінь предків. Кульмінаційним виявом їхнього духовного стрижня стає ритуал останнього затоплення домашньої печі. Піч у їхній свідомості постає святим вівтарем роду, і випікання хліба з борошна того самого *«останнього млива»* перетворюється на акт релігійного причастя перед вигнанням. Зачиняючи за собою двері й пускаючи в хату воду, Гордій та Одарка забирають із собою не пожитки, а тепло материнського вогнища, закарбоване в останній буханці хліба.

Гордій та Одарка уособлюють минуле, старше покоління, яке тримало вогонь печі до останньої секунди в самих Мокловодах. Образ Івана Охмаля, який через роки повертається на зустріч з односельцями, є найяскравішим утіленням туги за малою батьківщиною, уособлює майбутнє, молодше покоління, яке вивезло цей вогонь із собою і через роки шукає очима дерево над водою. Коли навколо розстилається безкрая, чужа вода, його внутрішній зір шукає єдину опору – дику грушу. Для Івана пам'ять – це духовний стрижень, який не дозволив йому асимілюватися та стати безликим гвинтиком системи після переселення. Дерево, що зринає в його спогадах, маркує координати його душі, доводячи, що географічно знищені Мокловоди залишаються живими всередині нього. Через образи Дмитра Пустяка та родини Канторків втілена ідея безпам'ятства як духовної смерті (антиподи образам діда Лук'яна Шалега та Прокопа Лядовського, Оксани Кабачківни та її доньки Олени, Івана та Сидора Охмалів, Валерія, Одарки, Гордія). Вони легко зрікаються минулого заради вигоди, і Роговий показує їх як духовних калік, які, втративши пам'ять, втратили людську подобу й гідність.

Образ самотньої дикої груші, яка самотньо возноситься над безкраїми, мертвими водами штучного Кременчуцького моря, стає центральним художнім лейтмотивом і символічним уособленням незнищенності народної пам’яті в романі. Це дерево метафорично втілює долю самого українського селянства: його крону розвіяно вітрами переселення, матеріальну основу знищено, але глибоке коріння — генетична пам'ять, моральні закони та духовний стрижень роду — залишається міцно утримуватися під водою забуття.

Мова посулян-порічковиків – це надзвичайно важливий вимір духовної пам'яті в романі, який завершує цілісний образ цієї *«української Атлантиди»*. Феодосій Роговий насичує твір живомов'ям і автентичною лексикою Посулля, перетворюючи саме слово на інструмент порятунку від асиміляції.

Отже, у романі Феодосія Рогового *«Свято останнього млива»* пам'ять постає не пасивним спогадом, а потужним духовним стрижнем, що рятує людину від ментального знищення. Автор вибудовує дивовижну сакральну вертикаль, яка тримає на собі філософський зміст твору: від останнього зерна й млива, що знаменують фінал хліборобського укладу, через вогонь рідної печі, де випікається прощальний хліб, та збережену мову порічковиків, яка рятує їх від безликості в містах, – до трагічного поглинання цього всесвіту водою штучного моря. Проте кульмінацією цього процесу стає тріумф духу над матерією, втілений в образі самотньої груші-дерева, яка відмовляється коритися стихії забуття. Затопивши хати й могили предків, тоталітарна система виявилася безсилою перед корінням народної пам’яті. Саме вона, закарбована в мові, звичаях та спогадах Івана Охмалі і його земляків, стає тією невидимою силою, що перетворює трагедію переселення на маніфест духовного безсмертя українського роду.

Пам'ять є філософською категорією безсмертя. Феодосій Роговий стверджує, що фізичне знищення матеріальних об'єктів (села, млина, церкви) не означає їхнього остаточного зникнення, якщо вони залишаються в духовній пам'яті людей. І роман «Свято останнього млива» є літературним увіковічненням затопленої частини Полтавщини, де слово автора фіксує те, що назавжди пішло під воду, повертаючи це в культурний простір майбутніх поколінь.

Література

1. Роговий Ф. К. Свято останнього млива : роман. Київ : Рад. письменник, 1982. 359 с.

2. Дзюба І. «Високо поцінований і мало прочитаний». *«В житті я не взяв жодної фальшивої ноти». Бібліографія. Творчий доробок Ф. Рогового / Укладач Ю. Роговий.* Київ, 2021. С.5–31
3. Клочек Г. Феномен Феодосія Рогового: особливості таланту та поетики. *Художньо-змістовий простір прози Феодосія Рогового : збірник наукових праць / упорядник, відповідальний редактор Віра Мелешко.* Полтава :ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2025. С.59–64

Райбедюк Г. Б.
кандидат філологічних наук, професор,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ТЕМПОРАЛЬНИЙ КОД ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ДОСВІДУ ВІЙНИ У ЗБІРЦІ «ВІТЕР З МАРСА» ЛІНИ КОСТЕНКО

Вагомий пласт сучасної української поезії, як і літератури назагал, становлять художні тексти, котрі у своїй сукупності сформували потужний мілітарний дискурс, що суттєво перевизначає ідейно-естетичні та жанрово-стильові пріоритети творів довоєнної пори, змінює характер наративних моделей, зумовлює деструкцію мови тощо. Вочевидь, посилюється екзистенційна тональність і психологічний вимір мілітарного тексту, увиразнюються форми репрезентації пам'яті. Одним із підставових інструментів художнього сприйняття й переосмислення світу тут постають здеформовані драматичними реаліями загрожений простір і дискретний час, що структурують травматичний екстремальний досвід – індивідуальний і колективний. Як підкреслює Т. Пастух, «війна творить нову дійсність, яку не можна адекватно описати мовою попереднього часу, і ця дійсність спонукає поетів до "визрівання", яке настає у пошуках відповідної мови» [3, 149]. У передслові до своєї збірки «Голоси й сенси» Ганна Клименко (Синьоок) із цього приводу зауважує, що «поезія війни не є лірикою "чистого" кшталту, вона з домішками щоденникового й мемуарного письма <…> Вона – відроджена історична й генетична пам'ять і спадок нащадкам» [1, 149]. Тож мілітарний текст, кристалізуючи з максимальною достовірністю «фізіологізм» війни, оприявнює темпоральний код, структурований поєднанням гіпертрофованого теперішнього часу («тут і зараз»), пам'яті мирного довоєнного минулого та уявного прийдешнього («до»/«після»), виходу на рівень екзистенційного позачасся. У цьому разі категорія часу в мілітарному тексті набуває історичної масштабності й філософської глибини.

Яскравою ілюстрацією щодо сказаного є нова збірка Ліни Костенко «Вітер з Марса» (2026). До збірки увійшли раніше не друковані, а також написані до повномасштабної російської агресії вірші, в яких «нинішня війна бачиться не лише як злочинний факт історичного варварства, а як глобальна загроза планеті» [2, 2]. Використовуючи марковані новою психологічною травмою хронологічні метафори («*час, що спливає кров'ю*») як іманентні складники темпорального коду мілітарного дискурсу, поетка вкотре засвідчила планетарний характер художнього мислення. Відтак її

текст стає простором синхронізації епох: «*Я відходжу в минуле, / а дивлюся на вас із майбутнього*» [2, 54].

У сюжетах більшості віршів збірки зафіксовано фрагментований простір воєнної дійсності, що створює цілісну картину масштабної катастрофи («*руйновище кварталів*»; «*під танками обвуглений поріг*»; «*сирен нічне виття*»). Трактуючи війну як «свідоцтво» доби, поетка архівує не тільки поруйновану національну горизонталь, але й процес збереження пам'яті, подій, відчуттів та емоцій через образне слово: «*Тепер все пахне згарищами, димом <…> / Руїни міст, обвуглені сади. / Смертельний слід сучасної орди*» [2, 196]. З допомогою хронометражу просторові відчуття трансформуються у цикли дискретного часу. Парцеляція тексту імітує фрагменти зовнішнього хронотопу війни («*і жах, і кров, і смерть, і відчай*»; «*руїни, згарища й терни*»), що сприймаються завперш як психологічна детермінанта. Екстремальні, травматичні відчуття авторка передає через матеріалізовані натуралісничні топоси руйнації та всезагальної біди, котрі сприймаються у вимірах темпоральності, що стає для неї частиною особистого екстремального досвіду: «*Уже мої хвилини заіржали. / Я вже не знаю, що, коли, куди…*» [2, 52]; «*Це час не мій, усе в ньому чуже…*» [2, 51].

З метою відтворення дискретного воєнного часу Ліна Костенко вдається до наскрізної антитези *вічний час/спресована мить*, яка символізує крихкість життя, коли «*світ скувало мілітарним жахом*». Зміна хронологічних планів зображеного дає їй можливість сфокусуватись на граничному психологічно-емоційному стані людини в «межовій ситуації» (Карл Ясперс), передати травматичний розрив свідомості та «хроніку» екзистенційного переживання. Послуговуючись ефектом монтажу, вона використовує різні художні моделі дискретного часу, свідомо цурається плавного переходу від спогадів (снів) про «*щасливі миті іще задовго до війни*» до натуралістичних картин пекельного сьогодення, в якому «*вже вдови молоді, / і хлопці наші ходять на протезах*» [2, 47]. У часопросторі збірки сакралізовано мирне «дотепер» із проєкцією у віртуальне «завтра», в якому «*дім під хмарами акацій, / а не руїни, згарища й терни». / Де білий світ іще такий ласкавий, / де в чисте поле вийдуть сіячі. / Де діти сплять, вколисані казками, / і їх не будять вибухи вночі*» [2, 9].

Ліна Костенко трактує події російсько-української війни крізь призму історичного хронотопу та автобіографічного досвіду: «*Дні наші чорні, ночі грозові. / Летять ракети, цілять ся на Київ. / Вся Україна з князем візаві. / москва навіки візаві з Батиєм*» [2, 187]. Емоційно-психологічним містком до художнього переосмислення сучасної трагедії для неї є пам'ять, що виступає свого роду «генератором» часу.

Переосмислюючи в нових реаліях «*життя між пастками двох воєн*», вона щоразу параметрує екзистенційне буття конкретного часу з вічністю. Так, у вірші «*Про що стовпи гули мені в дитинстві*?» відлунюють ремінісценції з рефлексій про Другу світову війну, де локальний час масштабується у планетарних вимірах: «*І йшла війна. А я була маленька / супроти неба на землі*» [2, 49]. Авторка збірки демонструє вірність своїй філософсько-естетичній концепції, за якою її художній світ обертається «довкола однієї визначальної двополюсної часової візії: *вічність – мить*, де серцевиною завжди є вічно плинний індивідуальний *внутрішній досвід*, через який час постає розгортанням руху свідомості, прирощуванням смислів» [4, 236]. Ці спостереження підтверджує промовиста назва першого циклу («*І зойк із вічності, і слово сьогоденне*») та частотні самоозначення поетки, зокрема, свідчення щодо свідомого включення особистого досвіду в усезагальний: «*Я живу окремо, а не осторонь. / Всім нелегко, знаю по собі. / Я живу у часі і у просторі, / у хвилині, вічності й добі*» [2, 7].

Сутнісним складником темпорального коду мілітарного дискурсу збірки є есхатологічний час. У дусі єреміївського пророкування Ліна Костенко формує профетичну візію, внаслідок чого її тексти звучать як застереження від глобальної катастрофи: «*Лиш якби не пізно, / коли вже ніяк Землю рятувать*» [2, 90]. Параметри катастрофічного часу закладені в символічній назві збірки, що надає порушеним поеткою проблемам планетарного змісту. Сама авторка свідчить, що документальним підґрунтям назви став прослуханий запис звуку марсіанського вітру: «*Я чула вітер з Марса. / Він був зловісний. Він попереджав*» [2, 93]. Так виникла центральна метафора «марсіанського вітру», що виводить локальну трагедію на космічний рівень. Трансформований у мілітарний текст збірки архетипний образ Марса виводить його значення поза межі традиційного міфологічного змісту, набуваючи глобальних сенсів. Відтак війна як хронологічна аномалія матеріалізується крізь призму земного та космічного хронотопу. Планета Земля показана як унікальна у Всесвіті субстанція, котру людство нищить війнами, «*скидає бомби, танками вгрузає, / вона ж уже роз'ятрена, болить…*» [2, 93]. На тлі мілітарного бездушного хаосу вселенського масштабу Україна постає свого роду планетарним щитом для сучасної цивілізації, що інтерпретується у вимірах вічного часу. Ліна Костенко переконує, що «*Україна ще розквітне, / і вже ніколи не умре*!» [2, 186]. Її духовні кордони у новій збірці, як і в усій творчості поетки, художньо осмислюються поза фізичним часом і реальним простором.

Література

1. Клименко Г. А. (Синьоок). Поезія мовою війни. *Війна і література* : збірник праць Міжнародної наукової конференції. Черкаси : Видавець Юлія Чабаненко, 2023. С. 136–162.
2. Костенко Л. В. Вітер з Марса. Нова книга поезій. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2026. 224 с.
4. Пастух Т. В. До нового канону сучасної української поезії. URL: https://nspu.com.ua/novini/taras-pastuh-do-novogo-kanonu-ukrainskoi-poezii/ (03. 08. 2026).
5. Тарнашинська Л. Б. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.

Русановська М. Т.
аспірантка,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ПРОБЛЕМА ПАМ'ЯТИ Й ЗАБУТТЯ В СІМЕЙНІЙ САЗІ «ЧОБІТОК ЗЕЛЬМАНА» ОЛЕНИ СТЯЖКІНОЇ

Тематика пам'яти є однією з визначальних для сучасного українського літературного процесу, творці якого описують досвіди історичних катастроф і колоніального минулого з метою осмислення трансгенераційної травми. Знаковим є роман історикині й письменниці Олени Стяжкіної «Чобіток Зельмана». Авторка обрала наративну конструкцію ретроспективи з позиції нащадка вцілілих, що наближає твір до роману трансгенераційної травми (за Тамарою Гундоровою [1]). Однак широта поколіннявого охоплення твору та історичне тло, увага до механізмів спадкоємности, міжгенераційних конфліктів і трансформації родинної пам'яти уможливлюють його розгляд як сімейної саги. У романі «Чобіток Зельмана» сагові ознаки реалізуються через поєднання родинної історії з досвідом Другої світової війни, Голокосту, радянського минулого та сучасної російсько-української війни.

У дослідницькій перспективі родинної історії важливим є розрізнення комплементарних, але тісно пов'язаних процесів пам'ятання і забуття, адже пам'ять поколінь не є сталим архівом минулого, а радше процесом постійного відбору, інтерпретації, ословлення чи замовчування пережитих досвідів. Суспільство завжди перебуває між інтересом до минулого та прагненням до його забуття залежно від історико-політичних обставин. Філософ Вахтанґ Кебуладзе порівнює забуття з дисципліною пам'яти, а саму пам'ять із стежкою в хащах забуття. На думку дослідника, «щось забуте – це не так біла пляма пам'яті, як її конститутивний момент» [2, 29], природна ознака, адже неможливо й не потрібно зберігати в пам'яті абсолютно все. Однак забуття може бути як власним вибором, так і вимушеним кроком, як індивідуальною потребою захисту психіки, так і способом виживання в певних обставинах. Це пояснює британський соціолог Пол Коннертон, який виокремлює сім способів суспільного забування: репресивне стирання, вимушене забування, забуття як складову формування нової ідентичности, структурну амнезію, анулювання і деактуалізацію спогадів та принижене мовчання [4].

У романі «Чобіток Зельмана» О. Стяжкіна порушує проблему невидимого спадку – тих елементів родинної історії, які не завжди вербалізуються, але продовжують впливати на формування

ідентичности нащадків та їхню сучасність. Ще з дитинства головний герой Віктор збирає всі недомовки: «Усе, що члени моїх родин неуважно кидали словами, жестами, піднятими бровами, навмисними протяжними зітханнями, я підбирав, розглядав та, як виявилося, ховав у надійному місці, у яке не планував повертатися, однак повертався» [3, 23]. У дорослому віці наратор родинної історії вважає себе управителем пам'яти минулих поколінь, однак не може укласти контраверсійні спогади в єдину структуру.

Трансляція досвіду від старших поколінь до нащадків може проявлятися як через безпосереднє конструювання наративу, так і через емоційні, поведінкові та символічні прояви травматичного минулого. Як правило, старші покоління мають монополію на інтерпретацію минулого, бо саме вони є носіями комунікативної пам'яти. Водночас їхня близькість до смерти підсилює моральний авторитет і робить пам'ять інструментом влади всередині родини. Оповідач у романі «Чобіток Зельмана» пояснює це так: «У сімейних єдиноборствах часто виграє той, хто стоїть ближче до смерті. "Поважати старших" – це поважати їхнє близьке побачення з надгробним каменем, їхній термін придатності, що добігає кінця» [3, 201]. Таке ставлення підкреслює крихкість влади пам'яти, адже після смерті людини пам'ятання її досвідів стає вторинною пам'яттю, яку репрезентують та інтерпретують нащадки. О. Стяжкіна окреслює пам'ять не лише як спосіб збереження минулого, а і як механізм внутрішньородинної влади, із-під якої складно визволитися. Так, наприклад, донька Віктора Богдана зрікається родини з її проблемами перед виїздом за кордон під час російсько-української війни: «Я випилюю себе з дорослих, – казала Богдана. – Я більше не можу, не хочу і не буду обслуговувати сімейні проблеми. Я – твоя донька, а не лицар на білому коні. Я їду» [3, 210]. Символічно, що за професією Богдана – психіатриня, тобто та, яка мала б лікувати ментальні травми, намагається уникати травматичного бекграунду власної родини, деактуалізує для себе пам'ять попередніх генерацій і залежність від неї. Так О. Стяжкіна ілюструє генераційний розрив, але не можливість уникнути пам'яти поколінь. Цей підтекст закодовано в генеалогічному дереві персонажів, уміщеному на форзаці книги, де найвищою світлиною на вертикальній гілці є символічний портрет майбутньої дитини Богдани, адже історія роду продовжується, а невидима трансмісія травми триває.

Авторка вважає замовчування родинною звичкою Зельманів, причиною якої є травматичне минуле. Витіснення стидких і страшних спогадів є механізмом забуття, який у поколіннєвій перспективі виявляється в намаганні свідків травми убезпечити прийдешні

покоління від травматизації та інформації, яка могла б бути загрозливою для них у тоталітарному радянському суспільстві. Зрештою, сам Віктор усвідомлює, що є спогади, які хочеться якщо не анулювати у своїй пам'яті, то підмінити. Цей висновок головний герой робить після ситуації в Маріуполі, коли за ним та його матір'ю приїхав таксист, який вивозив людей з окупованого міста: «Коли в Маріуполі я кликав людей із собою до машини, сталася бійка. Я хочу пам'ятати, що всі – ну от просто всі – чемно відмовилися, що всі – були ідіотами, але хорошими людьми. Я хочу пам'ятати їх без облич та імен – як гідних та сильних. Я брешу. […] Тих трьох (врятованих. – примітка М. Р.) я просто витягнув з натовпу, з натовпу, який ревів та проклинав мене й Люсю: "Щоб ви здохли! Будьте ви прокляті!"» [3, 255]. Переживши травматичний досвід і ставши свідком вилюднення, наратор починає переосмислювати багаж успадкованої генераційної пам'яти.

Прикметно, що після трагедії Маріуполя Вікторова пам'ять про предків утрачає стабільність і набуває ознаки примарности, що втілено в трансформації образу Азовського моря: «Після Маріуполя старші вже не приходять до мене, коли їм заманеться. Ні. Тепер я намагаюся виманити їх. Іноді – щоб притулитися до теплого, іноді – щоб допитати. Але ні. Корабель моїх мертвих відплив від мене на березі Азовського моря. Щоразу, доганяючи їх вплав, я згадую, що цього моря більше немає. Воно перетворилося на скляне й мертве внутрішнє озеро. Я сподіваюся, що Соломон усе-таки зміг дістатися Туреччини. Вирвався й вивів усіх наших …» [3, 263]. Парадоксально надлишок спогадів легко перетворюється в їхню нестачу, коли сучасність загрожена війною. Війна як новий травматичний досвід з неосяжним масштабом звірств обриває не лише фізичний простір і людські життя, а й простори спогаду й зв'язок із минулим. Утім за позірною примарністю пам'яти поколінь головному героєві важливо, аби його «мертві вирвалися раз та назавжди» [3, 263], аби не стали заручниками російської історії. Віктор прагне заповісти цю пам'ять комусь чужому, щоб вона тривала. Це можна трактувати як своєрідну трансформацію від всевладдя над пам'яттю («Я можу зробити їх (предків. – примітка М. Р.) героями, покидьками, ким завгодно» [3, 108]) до усвідомлення відповідальности за репрезентацію і проговорення досвідів попередніх генерацій.

Можемо підсумувати, що в сімейній сазі «Чобіток Зельмана» О. Стяжкіної забуття є не протилежністю пам'яти, а одним зі способів трансляції досвідів минулого, адже замовчування, витіснення й спроби відмовитися від родинного спадку не припиняють трансмісії травми, а лише змінюють форми її вияву. Через постать Віктора

авторка показує, що пам’ятання передбачає не лише право на інтерпретацію минулого, а й відповідальність за його проговорення перед наступними поколіннями.

Література

1. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. С. 26–44.
2. Кебуладзе В. Пам’ять і забуття. *Філософська думка*. 2013. № 6. С. 29–35.
3. Стяжкіна О. Чобіток Зельмана. Київ: The Ukrainians Publishing, 2025. 275 с.
4. Connerton P. Seven types of forgetting. *Memory studies*. 2008. № 1(1). P. 59–71.

Севастьянов В.Р.
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка
м. Кропивницький

ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ НОВЕЛИ В. СТЕФАНИКА ДІТОЧА ПРИГОДА

Тема війни та її руйнівного впливу на людську психіку постійно актуальна в українській літературі. В умовах сучасних потрясінь, збройних конфліктів та екзистенційних криз, саме вона дає змогу глибоко дослідити людський біль, втрати та здатність виживати в жорстоких умовах.

Особливого трагізму ця тема набуває тоді, коли в епіцентрі катастрофи опиняється беззахисна дитина, чия свідомість ще не здатна осягнути всі масштаби реальної загрози. З її точки зору, коли стається щось страшне, в ній прокидається: заперечення, викривлення реальності або виправдання через призму побутового досвіду, що дозволяє психіці вберегтися від миттєвого руйнування.

У сучасному літературознавстві зазначається, що про глибокий психологізм тексту є сенс говорити тоді, коли твір «досить повно і детально відтворює душевні порухи та приховані явища внутрішнього світу, які персонаж не відкрито транслює назовні»[2]. Саме такий майстерний підхід до зображення невидимого, прихованого психологічного зламу людини реалізував Василь Стефаник у новелі «Діточа пригода».

Тому метою нашої роботи є дослідження того, як абсолютний жах війни розкривається через викривлене світосприйняття. Показати внутрішній біль і психологічний злам дитини, яка несподівано опинилася сам на сам зі смертю.

Дослідженню творчості Василя Стефаника приділяв увагу Григорій Клочек у праці «Синергія літературного твору», де він розглядав Формозмістові прийоми під «мікроскопом»: на матеріалі аналізу фрагменту новели Василя Стефаника «Катруся» [3]. Окрім наукових праць, складний внутрішній світ письменника також осмислювалися в художній прозі, зокрема у психобіографічному романі Степана Процюка «Троянда ритуального болю» [4].

Василь Семенович Стефаник народився 14 травня 1871 року в селі Русів (нині Снятинський район Івано-Франківської області) у заможній селянській родині. Початкову освіту здобув у рідному селі та школі міста Снятина, після чого продовжив навчання у гімназіях

Коломиї та Дрогобича. Ще в юнацькі роки Стефаник виявив стійку громадянську позицію: за участь у таємних українських гуртках його було виключено з Коломийської гімназії. Навчання в Дрогобичі стало доленосним, адже там він познайомився з Іваном Франком, який справив значний вплив на формування його світогляду.

Проте найбільшим випробуванням, що радикально змінило життя письменника, стала Перша світова війна. До її початку В. Стефаник переживав глибоку кризу і мовчав як митець протягом довгих шістнадцяти років. Проте страхіття війни, які сколихнули Галичину, глибоко вразили письменника і змусили його знову повернутися до літератури. Влітку 1916 року він на власні очі спостерігав жахливу картину відступу австрійської армії: дороги були заповнені військовими обозами, за якими тяглися селянські вози із заплаканими жінками та дітьми, а позаду них горіли рідні села і гули гармати. У цих нещасних біженцях, гнаних війною у невідомість, Стефаник бачив абсолютний розпач, порівнюючи їх із підстреленими птахами, яких силоміць вигнали з їхніх гнізд [1].

Перебуваючи згодом у Відні, митець почув реальну історію, яка стала безпосереднім поштовхом до написання новели «Діточа пригода». Знайома письменника розповіла йому про долю людей, що опинилися в Ряшеві, рятуючись від чергового російського наступу, і зокрема про трагічну загибель селянки, яка втікала від куль із двома малими дітьми. Невдовзі після цього, відгукнувшись на прохання товариша Ярослава Веселовського написати твір для воєнного календаря, Стефаник зачинився у своїй кімнаті і за одну ніч, перебуваючи у стані крайнього виснаження, створив цю новелу [1].

Сюжетна лінія новели «Діточа пригода» розгортається навколо трагічної ситуації: під час нічної втечі від воєнних дій мати отримує смертельне поранення і, помираючи, наказує малому синові Василько відвести меншу сестричку Настю до вуйка. Опинившись посеред поля під перехресним вогнем, хлопчик вирішує дочекатися ранку біля тіла матері. Спостерігаючи за бойовими діями Василько намагається пояснити ці явища наляканій сестрі, сприймаючи війну через призму наївної дитячої цікавості та побутових порівнянь. Кульмінацією цього жаху стає моторошна у своїй буденності сцена: зголодніла Настя їсть хліб, який Василько дістає з пазухи мертвої матері, не одразу усвідомлюючи, що він наскрізь просякнутий материнською кров'ю. Зрештою, втомлені діти просто лягають спати поруч із небіжчицею під спалахами воєнних прожекторів, розмірковуючи про те, чи не загинув на фронті їхній батько і чи не вб'є куля до ранку їх самих, щоб не лишилося зовсім «нікого, нікого».

Побачивши трагічну загибель матері, хлопчик намагається знайти просту, й зрозумілу причину, для того що трапилося. В цих роздумах він починає звинувачувати свою маленьку сестру: «Видиш, Насте, куля брінькнула та й убила маму, а ти винна: чого ти ревіла» [5, 227]. Він немов намагається контролювати ситуацію, що винна не війна і світові події, а саме його маленька сестра, немов це буденна суперечка, а не всесвітнє лихо.

Але паралельно з цим він намагається знайти оптимізм. Василько переконує себе і сестру, що найстрашніша зброя знищує лише будівлі, а людям нічого не загрожує: «Аді, гармата, гу-гу-гу, але вона в люди не стрілєє, лиш у церкви, або в хати, або в школу» [5, 228]. Через такі дитячі міркування хлопчик намагається переконати себе, що самій дитині нічого не загрожує і що війна чіпає лише будинки, а не людей.

Також проглядається епізод, коли через неможливість осягнути цінність життя, дитина холоднокровно розраховує, кому з них двох «вигідніше» померти, щоб інший міг дійти до села: «Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати, та вас обоє вуйко поховає» [5, 228]. Така моторошна оцінка свідчить про глибокий шоковий стан, у якому емпатія повністю вимикається, і залишається лише інстинкт виживання.

Травмована психіка дитини повністю відмовляється сприймати невідворотність смерті: «Дурна дівка, душа з мами пішла, а то вона, душа, і говорить, і дає хліба, і б'є...» [5, 228]. Хоча мама фізично мертва, хлопчик наділяє її «душу» матеріальними функціями: говорить, дає хліб. Травмована свідомість відмовляється відпускати матір.

Таким чином, «Діточа пригода», яка ознаменувала початок нового етапу у творчості Василя Стефаника, є демонстрацією реального жаху війни, який автор пропустив крізь власне зболіле серце. Письменник свідомо обирає головним персонажем маленького хлопчика Василька, аби показати найстрашніше обличчя збройного конфлікту, і неосяжність для дитячої свідомості. Дитина, стикаючись зі смертю матері під перехресним вогнем, інтерпретує криваву реальність через знайомі побутові поняття, що стає тим самим своєрідним психологічним щитом.

Література

1. Горак Р. Кров на чорній ріллі : есе-біографія Василя Стефаника. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 608 с.
2. Івашина О. О. Психологізм у творчості Марії Матіос: теоретичні та прикладні аспекти. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 29, т.

1. С. 269–274. DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.1.50.
3. Клочек Г. Д. Синергія літературного твору : навчальний посібник з теорії літературного твору. Дніпро : Середняк Т. К., 2020. 240 с.
4. Процюк С. Троянда ритуального болю. Роман про Василя Стефаника. Брустури : Дім Франка, 2025. 192 с.
5. Стефаник В. Твори / за ред. Ю. Гаморака. 2-ге вид. Регенсбург : Вид. спілка «Укр. слово», 1948. 347 с.

Сердюченко Ю. С.
фахівець Вченої ради,
Донецький національний
медичний університет

«СХІД УКРАЇНСЬКОГО СОНЦЯ» КАТЕРИНИ ЗАРЕМБО ЯК СВІДЧЕННЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ТРАЄКТОРІЇ РОЗВИТКУ ДОНЕЧЧИНИ ТА ЛУГАНЩИНИ

З початком війни в Україні 2014-го року увага не лише нашої держави, а й світу прикута до Донецької та Луганської областей. Відтоді посилилася нагальна потреба говорити про край українського Сходу: від давніх часів і до нинішньої боротьби проти російських загарбників. Через окупацію, активні бойові дії, руйнування населених пунктів більшість архівних матеріалів, джерел, документів, літератури, наукових праць, творів художнього та декоративно-прикладного мистецтва, зразків побуту, традицій донеччан і луганців втрачено. Одним зі способів збереження пам'яті про рідну землю, сплюндровану й поневолену Російською Федерацією, є документальний чи художній текст. Це зразки з архівування досвіду та їхнього художнього переосмислення.

Поміж художньої літератури, завдяки якій можна відчути життя Донеччини та Луганщини, визначними є такі книги, як «Порода. Антологія українських письменників Донбасу», «Доця» Тамари Горіха Зерня, «Інтернат» Сергія Жадана, «Донецькі сонети» Миколи Чернявського. Щодо документальної нехудожньої літератури можна виокремити такі: «Я змішаю твою кров із вугіллям» Олександра Михеда, «Зрозуміти Донбас» Гіроакі Куромія, «Український Донбас: обличчя регіональної ідентичності» Марти Студенної-Скрукви, «Триста років самотності: український Донбас у пошуках смислів і Батьківщини» Станіслава Кульчицького та Лариси Якубової тощо.

Серед зразків нонфікшину на окрему увагу заслуговує книга Катерини Заремба «Схід українського сонця. Історії Донеччини та Луганщини початку XXI століття». У цій публікації за допомогою уривків із зазначеного твору робиться спроба показати зворотний бік історії краю та боротьби донеччан і луганців за вибір власного українського шляху, які для загалу співвітчизників були незнані, невідомі, приховані чи невидимі.

Катерина Заремба – дослідниця, перекладачка, викладачка, письменниця, фахівчиня з питань зовнішньої політики і громадянського суспільства України, нині військовослужбовиця. Цікаво, що авторка є уродженкою м. Києва, але за допомогою

респондентів змогла тонко відчути процеси україноцентричності на Донеччині та Луганщині.

Письменницею була проведена серйозна, ґрунтовна робота щодо опитування донеччан і луганців, знавців особливостей свого краю та його історії, зокрема Станіслава Федорчука, Сергія Стуканова, Олени Стяжкіної, Ігоря Козловського, Дмитра Білька, Тетяни Заровної, Олексія Мацуки, Максима Потапчука, Богдана Новака, Віталія Овчаренка, Андрія Тарамана, Ігоря Тодорова, Оксани Міхеєвої, Олексія Чупи, о. Василя Іванюка та інших [1, 17]. Авторка посилається на 350 джерел. Наприкінці подано рекомендації на важливі джерела для прочитання, перегляду й ознайомлення. Зміст складається з передмови, 6 розділів і двох післямов. Авторка часто спирається на опитування Групи «Рейтинг» і Фонду «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва.

У даній книжці розглянуто лише невелику й однобічну частину життя двох регіонів, переважно на прикладах Донецька та Луганська – обласних центрів, що не порушує логіки, бо осягнути всі процеси в одній книзі неможливо. Авторка у передмові чесно зізнається читачеві: «Цим текстом я в жодному разі не претендую на вичерпність. Навпаки, претендую на невичерпність <…> Це дуже однобока книжка. Про один бік Донбасу» [1, 15]. До того ж, видання вийшло друком 2022 року, тому не дивно, що увага сконцентрована на обласних містах, які з 2014-го перебувають під російською окупацією, і пам’ять про них важливо зберегти, аби за деокупації розбудовувати справжній український Схід за тими зразками, що відображають автентичну, ніким не нав’язану сутність регіону.

Це розповідь про українські громади Донецької та Луганської областей, які діяли від початку 2000-х і до російського вторгнення 2014 року: розвінчування міфів про Донбас, недоречність використання цього терміну з огляду адміністративно-територіального поділу, про студентські організації, євроінтеграційний курс регіону, мистецькі рухи, діяльність Фонду «Ізоляція», життя українських сіл, роль футбольних уболівальників клубу «Шахтар», діяльність релігійних громад, оповідь про свідомих українців, які хотіли жити не в нав’язливому росією світі, а у вільній демократичній Україні. У передмові «Український Схід: забудьте все, що (ви думали) ви знаєте про Донбас» Катерина Зарембо чітко окреслює свій задум, вказуючи на зміст своєї книги, це розповідь «… про Юрія Матущака та «Поштовх», про мусульман – патріотів України, про «Енеїду» у селі Олександро-Калиновому Донецької області, про історичні та філологічні факультети Донецького національного університету імені Василя Стуса та Луганського національного університету імені Тараса

Шевченка, луганське мистецьке об'єднання СТАН, Євромайдани Донецька та Луганська» [1, 14].

Як зазначено в анотації, метою книжки є спроба зробити відомою хоча б частину історії українських Донеччини та Луганщини [1, 2].

Протягом усієї книги простежується думка щодо рівноцінності та рівноправності законних українських територій. Як зауважила сама авторка, «українські Донеччина та Луганщина – це така сама нормальність, як і українські Херсонщина, Волинь чи Чернігівщина. І якщо комусь із цим складно погодитись, то тільки тому, що знання багатьох українців про Донеччину та Луганщину й досі формують імперські – російські, радянські та пострадянські – наративи. Тому ця книга – спроба деколонізувати таке знання. Ви побачите Донеччину та Луганщину, до яких не звикли. Донбас, про який Росія хотіла б, щоб ви не дізналися» [1, 10].

Катерина Зарембо крізь призму оповідей і досліджень невимушено розвінчує стереотипи та міфи про суто російський регіон, наративи й упередження про який багато десятиліть нав'язувала Росія: «Український Схід – точніше, та його частина, яка опинилася під топонімом «Донбас» – є чи не найбільш міфологізованим і водночас демонізованим українським регіоном. Донбас оповила низка міфів та стереотипів, які започаткувала радянська влада, а за незалежної України продовжила та зміцнила місцева політична верхівка» [1, 10].

Основну думку, яка червоною ниткою проходить повз увесь текст, можна визначити так: щоразу, як Донеччина та Луганщина обирали власний український шлях, Московія вкладала шалені ресурси у знищення тієї українськості будь-якими методами. Цю думку підтверджують останні слова з книги: «Історія українського Сходу свідчить, що цей край потерпав від Росії щоразу, коли намагався вибороти собі альтернативну траєкторію розвитку. А історії з цієї книги підтверджують те, яким він міг бути, якби не російські втручання» [1, 158]. Авторка переконливо наголошує, що українська ідентичність на цих теренах розвивалася не завдяки державній підтримці, а всупереч тиску місцевої влади та російської пропаганди. Посилаючись на статтю луганського правозахисника Костянтина Реуцького у виданні «Українська правда» «Донбас. Автономія, якої ми не прагнули» та дослідження журналіста Євгена Середи, Катерина Зарембо підштовхує читача до висновку, що війна та окупація сталися лише через пряме військове вторгнення Росії, якому місцеве беззбройне громадянське суспільство не могло протистояти силою, але відчайдушно опиралося на мітингах, а медійна картинка агресивної меншості, що зупиняла українські танки та закликала

Путіна заради порятунку для решти українців і нині асоціюється з усім регіоном [1, 36-38].

Отже, нонфікшн Катерини Зарембо «Схід українського сонця. Історії Донеччини та Луганщини початку XXI століття» є документальною фіксацією непідробної пам'яті про Схід нашої країни.

Література

1. Зарембо К. Схід українського сонця. Історії Донеччини та Луганщини початку XXI століття. Львів: Човен, 2022. 160 с.

Скуратко Т.М.
кандидат філологічних наук, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка
Сеньовська Н.Л.
кандидат педагогічних наук, доцент,
Тернопільський національний педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА ВІЙНИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ЯК МІСЦЕ ПАМ'ЯТІ

Сучасний мистецький дискурс в Україні є відображенням великого випробування нації – російсько-української війни, що триває уже майже дванадцять років (від 2014), п'ять із яких – в умовах повномасштабного вторгнення). Саме література є своєрідним флагманом цього духовного руху.

Письменники кожного українського регіону так чи інакше долучені до «видимої й невидимої» сьогочасної боротьби, беручи участь в обороні держави, фіксуючи факти воєнних злочинів російських загарбників й прояви героїзму Захисників/Захисниць. Автори з Тернопілля – землі, котра об'єднує Галичину, Поділля та Волинь, – уже внесли і продовжують вносити у скарбницю загальнонаціональної культури своє оригінальне бачення, документування та мистецьке переосмислення війни. Як зауважив наш поет-Захисник Юрій Матевощук, «ми всі розуміємо, що боремося за перемогу України в цій війні, за свою свободу і за право на існування українців як нації. Тобто і за право існування української культури, нашої ідентичності» [4].

На теренах Тернопільщини небайдужі громадяни добре розуміють важливість функціонування культурного життя, у якому соціум усвідомлює й переосмислює війну. Особливого значення набувають тематичні панельні дискусії, круглі столи, локальні фестивалі, мистецькі акції, творчі проєкти, арт-терапевтичні публічні заходи, артбуки, виставки тощо, котрі мають пам'ятувальну місію (панельна дискусія на тему ветеранської літератури; м. Тернопіль, Тернопільська обласна бібліотека для молоді; 3.11.2022); «Від майдану до війни» (фотовиставка загиблого фотографа та військового Віктора Гурняка; м. Київ, простір PEN Ukraine; 23.11.2023 та м. Тернопіль, бібліотека-музей «Літературне Тернопілля»; 22.08.2025); дискусія, присвячена сучасним книгам про російсько-українську війну, що стали голосом української боротьби та нескореності (м. Тернопіль,

Тернопільська обласна бібліотека для молоді; 20.11.2024); зустріч «Пам'ятати – діяти» (м. Тернопіль, Дім Ветерана Тернопіль; 26.08.2025); фестиваль «Гарт» пам'яті Віктора Гурняка (локація Літепло, Тернопільська область; 5.10.2025); круглий стіл «Мистецтво жити далі. Арт-терапія в системі реабілітації військовослужбовців та їхніх родин. Досвід та перспективи» (м. Тернопіль, Тернопільський центр «Рекавері», Тернопільська міська комунальна лікарня швидкої допомоги, корпус 3, ГО «Воїни Світла. Рубіжне»; 7.04.2026); Різдвяна «Розколяда» за участю родин полеглих Героїв (м. Тернопіль, неподалік Алеї пам'яті «Незламні»; 1.02.2026); «Орнамент єдності» (м. Тернопіль, сквер на вулиці В'ячеслава Чорновола; 20.05.2026); «Вишита стрічка пам'яті» (м. Тернопіль, сквер імені Тараса Шевченка, Алея пам'яті «Незламні»; 21.05.2026); «Наша свобода – у їхній силі» (м. Тернопіль, Театральний майдан, поблизу Алеї пам'яті «Незламні» та стели Незалежності; 24.02.2026); «Герої України в сучасному мистецтві» (м. Тернопіль, ГО «Патріотичні й небайдужі»; 2025 р.); «Недописані» (меморіальний, дослідницький і мультимедійний проєкт, у матеріалах якого є письменники Тернопільщини; з 2023 р.); «Обличчя сучасних Героїв» (м. Тернопіль; міські бібліотеки та управління культури Тернопільської міської ради; 2024 р., 2025 р.); «Світло крізь темряву» (посмертна фотовиставка військовослужбовця Юрія Костишина/Кіт Характерник; м. Тернопіль, музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини; 10.03.2026); «Серце Файного. Код нескорених» (виставка речей загиблих Героїв Тернопільської міської територіальної громади; м. Тернопіль, Український Дім «Перемога»; 14.08.2026) тощо.

Особливе значення у формуванні мистецького «простору пам'яті» мають тексти так званої «пам'ятувальної літератури», адже «на жаль, багато прекрасних творчих людей, які творили, вже загинули під час цієї війни, і це дуже сумно. Це війна, зокрема, і за культуру, мову, духовність» [5]. Для Тернопільщини вагомими в цьому контексті є затребувані й повторювані презентації книг: Орляк Л. «Ти зробив усе, що зміг» (2017) [10]; Вітишин М. «Мій син – кіборг» (2022) [2]; Стецюк О. «Біль…» (2024) [17]; Стецюк О. «Сум…» (2024) [18]; Стецюк О. «Туга…» (2024) [19]; Биндас З. «Норд і Сталева сотня» (2025) [1] тощо, найважливішою функцією яких є повернути людині її неповторність.

Для формування «простору пам'яті» вагоме значення має також комбатантська та меморіальна літератури, які на Тернопільщині представлені творчістю митців-воїнів (Борис Гуменюк/«Кармелюк» – «Вірші з війни» (2014) [3]; Юрій Матевощук – «Книга скарг» (2024) [6] тощо) та збірками загиблих Захисників

Тернопілля (Михайло Микусь/«Небо» – «Всесвіт тисячі мрій» (2025) [8]; Назар Мялікгулиєв/«Поет» – «Критик до народу або вірші мого дитинства» (2022) [20] та ін.).

Зауважимо, що саме словесне мистецтво війни найповніше допомагає творити колективну пам'ять, переводячи особисте переживання в широкий культурний контекст. Звісно, що картина «пам'ятувального простору» не може бути повною без голосу тилу. У цьому контексті варто назвати твори Ольги Петришиної «У моїй любові» (розділ «Я спечу на війну тобі сирник») (2025) [12], Надії Сеньовської «ДРУЖИНА ГЕРОЯ: посібник з виживання» (2025) [13], «Війна і те, що після» (2018) [14] тощо. Варто наголосити, що тексти воєнної літератури нашого краю об'єднує «пережитий авторський травматичний досвід та біль втрати, фіксація на внутрішньому стані ліричного героя, емоційна напруга» [15, с. 137].

Весь великий масив літератури війни Тернопільщини – це колективний феномен, який формує новий код національної пам'яті. Саме тому слушною нам видається думка Василя Махна: «Індивідуальна пам'ять може пам'ятати різні речі, але вона не може бути об'єктивною. А є об'єктивна пам'ять – це історичний відрізок, час і події, які в ньому відбувалися. І ми балансуємо все життя поміж цією Сціллою і Харібдою» [7]. Сьогодні надважливо, щоб наша об'єктивна пам'ять була дієвою. Саме тому значна роль у популяризації сучасної української літератури війни загалом і пам'ятувальної зокрема відводиться мистецьким, освітнім і волонтерським проєктам, громадським організаціям (скажімо, «Недописані» [9], «Патріотичні й небайдужі» [11] тощо), що протистоїть забуттю і поступово формує новий код загальноукраїнської пам'яті.

Зауважимо, що для літератури Тернопілля воєнна тематика має важливий локальний вимір, адже наша сьогочасна боротьба проявляється через конкретні міста й села, родини, імена, людські долі, а тому Тернопільщина стає простором, у якому пам'ять про цю несправедливу війну набуває конкретних облич та історій.

Отже, сучасна література війни Тернопільщини є місцем пам'яті, своєрідним архівом людського досвіду. Вона зберігає не тільки факти, а й емоції, голоси, образи, імена, моральні уроки; формує своєрідний новий загальнонаціональний код пам'яті, у якому зашифровані велика любов до Батьківщини, нестерпний біль утрати, віра й надія у світле майбуття української нації, мужність і жертовність наших Захисників/Захисниць. Сучасне словесне мистецтво нашого краю доводить, що пам'ять жива, а, отже, творити – це діяти, дбати, щоб пам'ять передавалася з покоління в покоління.

Література

1. Биндас З. Норд і Сталева сотня. Київ: Видавничий дім «Маміно», 2025. 56 с.
2. Вітишин М. Мій син – кіборг. Тернопіль: Джура, 2022. 96 с.
3. Гуменюк Б. Вірші з війни. LitLib. 2014. URL: https://www.litlib.net/bk/99370/read
4. Кушнірчук Н. Письменник і військовий Юрій Матевощук: У бронежилеті завжди зі мною збірка Стуса. Читомо. Слова і кулі. 02.02.2025. URL: https://chytomo.com/pysmennyk-i-vijskovyj-iurij-matevoshchuk-nosyt-u-bronezhyleti-zbirku-stusa/
5. Кушнірчук Н. Микола Шпаковський: У ЗСУ усі справжні, бо відчувають гостроту життя і смерті. Читомо. Війна. 03.09.2024. URL: https://chytomo.com/mykola-shpakovskyj-u-zsu-usi-spravzhni-bo-vidchuvaiut-hostrotu-zhyttia-i-smerti/
6. Матевощук Ю. Книга скарг. Тернопіль: Крок, 2024. 240 с.
7. Мимрук О. Василь Махно про Україну як простір співіснування культур. Читомо. 15.08.2024. URL: https://chytomo.com/vasyl-makhno-pro-ukrainu-iak-prostir-spivisnuvannia-kultur/
8. На фронті загинув військовий та поет Михайло Микусь. Читомо. 27.01.2025. URL: https://chytomo.com/na-fronti-zahynuv-vijskovyj-i-poet-mykhajlo-mykus/
9. Недописані: проєкт пам'яті людей літератури, що загинули внаслідок російського вторгнення в Україну. URL: https://www.instagram.com/p/C_P_eugIhcK/?img_index=2
10. Орляк Л. Ти зробив усе, що зміг. Художньо-документальна повість. Тернопіль: Джура, 2017. 88 с.
11. Освітній волонтерський проєкт «Патріотичні й небайдужі». Офіційна сторінка. URL: https://www.facebook.com/profile.php?id=61555874657142
12. Петришина О. У моїй любові. Тернопіль: Видавництво «Крок», 2025. 112 с.
13. Сеньовська Н. ДРУЖИНА ГЕРОЯ: посібник з виживання. Тернопіль: Джура, 2025. 128 с.
14. Сеньовська Н. Війна і те, що після. Тернопіль: КІЦ «ПРІНТ–ОФІС», 2018. 56 с.
15. Сеньовська Н., Скуратко Т. Сучасна українська література про війну: тематичні й художні особливості. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. М-во освіти і науки України; Держ. вищ. навч. заклад «Ужгород. нац. ун-т», Філологічний ф-т [М. Номачі (голов. ред.), Н. Венжинович (голова редакц. ради), Ю. Бідзіля (відп. ред.) та ін.]. Ужгород: ПП Данило С. І., 2025. Вип. 2(54). С. 134–142. URL: http://visnyk-

philology.uzhnu.edu.ua/issue/view/20224
16. Скуратко Т., Сеньовська Н. Сучасна українська література війни як комплексна художня візія досвіду нації. «Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика». Том 36 (75) № 6, 2025. С. 27–32. DOI https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.6.2/06
17. Стецюк О. Біль… Тернопіль: Джура, 2024. 63 с.
18. Стецюк О. Сум… Тернопіль: Джура, 2024. 56 с.
19. Стецюк О. Туга… Тернопіль: Джура, 2024. 70 с.
20. Цвик О. Боровся віршами за правду і свободу: у Тернополі презентували збірку бійця Назара Мялікгулиєва. Суспільне Тернопіль. 2022. 1 вересня. URL: https://suspilne.media/ternopil/277457-borovsa-virsami-za-pravdu-i-svobodu-u-ternopoli-prezentuvali-zbirku-bijca-nazara-malikgulieva/

Стадніченко О.О.
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ПОЕЗІЯ ЗАПОРІЗЬКОГО КРАЮ ЯК ПРОСТІР ФІКСАЦІЇ ПОДІЙ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В. ЗАБАВИ, Л. ГЕНЬБИ ТА В. ВІСЛЕНКО)

Російсько–українська війна кардинально змінила геополітичний, соціокультурний та мистецький ландшафт України. Виняткове місце в цьому процесі посідає Запорізький край — регіон, який опинився на зламі фронтових подій, щоденних обстрілів та героїчного опору. Художнє слово, зокрема поезія, миттєво зреагувала на виклики часу, перетворившись на простір безпосередньої фіксації історичних подій, емоційного досвіду та колективної травми. Поезія Запоріжжя набула рис художнього документування, що фіксує не лише факти руйнувань чи географічні назви, а й глибинні трансформації української ідентичності. Метою цієї статті є комплексний аналіз поезії Запорізького краю як простору хронологічної та психологічної фіксації подій російсько-української війни на прикладі творчості трьох яскравих представниць запорізького літературного процесу: Вікторії Забави, Любові Геньби та Валентини Вісленко.

Поетеса Любов Геньба апелює до масштабніших, епічних категорій національного буття. Її поетичний простір фіксації війни поєднує сьогодення з глибокими історичними пластами української історії, зокрема з добою козацтва та визвольних змагань. Для Л. Геньби війна — це не просто територіальний конфлікт, це екзистенційна битва добра і зла, світла й темряви. Ключовим архетипом у її творчості стає образ Матері — Матері-України та конкретної жінки, яка відправляє сина на фронт чи оплакує загиблих воїнів. У вірші «Сину, іде війна…» поетеса майстерно фіксує момент розриву звичного мирного трибу життя та прийняття невідворотності боротьби. Її мова відзначається високим ступенем емоційної напруги, використанням фольклорних мотивів (плачі, голосіння, заклики до сил природи) та релігійних алюзій. Земля Запорізького краю у Л. Геньби постає живою істотою, яка страждає від ворожих гусениць і снарядів, але водночас дає силу захисникам. Авторка фіксує злочини окупантів через призму спаплюженої природи, спаленого хліба на полях та зруйнованих сільських хат.

Творчість Вікторії Забави з початком повномасштабної війни зазнала радикальних тематичних та стилістичних трансформацій, які найповніше втілилися у її поетичній збірці «І живу... І вистою. І

встою». Письменниця, яка залишалася в прифронтовому, щоденно обстрілюваному Гуляйполі, веде у своїх віршах ретельну, майже репортерську хроніку нищення рідного міста. Її поезія — це класичний зразок «літератури свідчення», де кожен рядок диктується безпосереднім переживанням обстрілів та перебуванням у бомбосховищах. Особливе місце у творчості Вікторії Забави посідає поетична топоніміка. Авторка свідомо маркує простір конкретними географічними назвами: Гуляйполе, Бочани, річка Гайчур, вулиця Потайна, а також назвами сіл, які руйнує ворог: Любимівка, Малинівка, Приютне, Грушеве, Кінські Роздори та ін. Вона фіксує, як мирні локації дитинства перетворюються на зони вогню та руйнувань. Описи зруйнованих будівель, спалених степових краєвидів та понівечених пам’яток архітектури стають тригерами колективної пам'яті. Поетична мова Забави позбавлена надмірної метафоричності; це «рубані», ритмічно напружені вірші, де ключовими образами є розірвані снаряди, свист ракет, заграва над обрієм та запах пороху. Її лірична героїня не просто фіксує руйнування, вона чинить духовний опір. Мотив «поезії з підвалу» стає центральним: вірші пишуться при свічках, під акомпанемент вибухів, перетворюючись на єдиний доступний засіб збереження раціональності. Хронологічний вимір у поезії В. Забави вимірюється не календарними днями, а годинами між обстрілами, що створює ефект безперервного тривожного існування. Проте фінал її творів завжди спрямований у майбутнє — через ствердження незламності духу земляків та віру у відродження козацького степу.

Якщо В. Забава фіксує війну через зовнішні події та географію, а Л. Геньба — через історичний та епічний контекст, то Валентина Вісленко зосереджується на внутрішньому, психологічному вимірі трагедії. Еволюція переживання війни людиною чітко простежується через назви та зміст її знакових воєнних поетичних циклів та збірок: «Як ти?», «Як є…», «Ми є!». Ці три фрази відображають шлях від першого шоку й розгубленості через прийняття суворої реальності до остаточного утвердження національної та особистісної стійкості. Поетичний простір Вісленко — це простір психологічної фіксації травми. Вона детально описує феномен «воєнного синдрому», безсоння під час нічних повітряних тривог у Запоріжжі, відчуття крихкості людського життя під ударами балістичних ракет. Запитання «Як ти?», винесене у назву багатьох її творів, фіксується як найголовніший маркер любові та турботи в часи лихоліття. Особливістю ідіостилю Валентини Вісленко є глибокий ліризм та інтимізація суспільних потрясінь. Навіть описуючи страшні руйнування домівок у Запоріжжі, вона знаходить художні деталі, які

вражають психологічною точністю: дитяча іграшка під завалами, покинутий кіт, кімнатна квітка у зруйнованому вікні. Авторка фіксує внутрішню боротьбу людини за право залишатися людяною, любити й бачити красу навіть тоді, коли навколо панує хаос. Її поезія фіксує світло, яке перемагає темряву окупації та обстрілів, стаючи щоденником ментального виживання запоріжців.

Отже, поезія Запорізького краю періоду російсько-української війни є унікальним художньо-документальним простором, де відбувається глибока та всебічна фіксація історичних подій, трагічних втрат та ментальних трансформацій суспільства. Вікторія Забава створює безпосередню топографічну та подієву хроніку фронтового Гуляйполя, фіксуючи реальність «з підвалу» та перетворюючи локальний опір на поетичний маніфест. Любов Геньба підносить події війни до рівня національного епосу, інтерпретуючи сьогодення крізь призму історичної пам’яті, козацької міфології степу та сакрального образу матері-захисниці. Валентина Вісленко фіксує екзистенційні та психологічні стани людини, трансформуючи біль, нічні тривоги та травму у простір любові, стійкості та збереження людської гідності. Поезія цих авторок виконує найважливіші соціокультурні функції: документує злочини агресора, терапевтично допомагає долати колективну травму, зберігає історичну пам'ять для майбутніх поколінь та формує сучасний «Запорізький текст» в загальноукраїнському мілітарному дискурсі. Ця лірика доводить, що прифронтове Запоріжжя є не лише простором фізичного оборонного валу, але й потужним центром духовного та культурного опору України.

Література

1. Забава В. І виживу. І вистою. І встою : поезії. Запоріжжя : СТАТУС, ФОП К.С.Советнікова, 2025. 160 с.
2. Геньба Л. Послання з невідомості: громадянська лірика. Запоріжжя, СТАТУС, ФОП К.С.Советнікова, 2025. 180 с.
3. Вісленко Валентина Ми є: збірка поезій. Київ: Вогнепис, 2026. 88 с.

Стасик М.В.
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ФІЛОСОФСЬКО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ОСМИСЛЕННЯ ЛЮДСЬКОЇ ДОЛІ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ МАРІЇ ТКАЧІВСЬКОЇ «КНЯГИНЯ ОСТРОЗЬКА»

Образ Гальшки Острозької вже давно став об'єктом зацікавлення як істориків, так і письменників. І нічого дивного в цьому немає, оскільки вона залишила помітний слід в історії нашого народу. Одними з перших до цієї постаті звернулися польські письменники та хроністи Лукаш Гурницький, Бартош Папроцький, Марцін Бельський, які жили у той же історичний період, що й княжна Острозька. Вони описують історію її шлюбу з Дмитром Сангушком, згадують про його вбивство Зборовським. Акцентують увагу на драматичній долі Гальшки. З цього часу її образ почав активно використовуватися в художній літературі. До нього зверталися Юзеф-Ігнацій Крашевський («Гальшка», 1835), Александр Пшездзецький («Гальшка Острозька», 1840), Юзеф Шуйський («Гальшка Острозька», 1858), Ізидор (Сидір) Шараневич («Гальшка, княгиня Острозька. Оповідання історичне», 1880), Іван Гушалевич («Гальшка Острозька, княжна», 1883), Якоб Каро («Беата й Гальшка», 1883), Омелян Огоновський («Гальшка Острозька», 1887), Лев Лопатинський («Беата і Гальшка», 1899) та ін.

У сучасній українській літературі цей образ став джерелом натхнення та головним персонажем у прозових творах Петра Угляренка («І був ранок, і була ніч… (Гальшка)», 1990), Олесі Гулько («Посаг», 2011), Марії Ткачівської («Княгиня Острозька», 2021), Ірини Звонок («Гальшка Острозька», 2023), Наталії Кавери-Безюк («Сумно ангел зітхнув», 2024) тощо.

Роман Марії Ткачівської «Княгиня Острозька» з'явився друком у 2021 році. Твір одразу ж став об'єктом дослідження науковців, але, на жаль, переважно мовознавців. Про нього писали І. Берещук, Д. Гарнага, М. Микицей, Р. Стефурак. Щодо філософсько-екзистенційного осмислення людської долі в романі М. Ткачівської, то воно ще не було об'єктом літературознавчого аналізу, що власне зумовлює актуальність розвідки. Мета роботи – проаналізувати поняття «доля», яке є, на наш погляд, концептуально важливим елементом поетики роману.

Поняття «доля», як відомо, здавна привертає увагу філософів, психологів, теологів, культурологів, літературознавців та

представників інших галузей гуманітарного знання. Феномен долі осмислювався в різні історичні епохи та є невід'ємним складником світогляду багатьох культур, оскільки безпосередньо пов'язаний із розумінням людського буття, життєвого шляху та місця людини у світі. «Доля» стає елементом осмислення відтоді коли людина стала замислюватися над своїм буттям. Тлумачення її було різним: від «невблаганної сліпої сили, яка здіймається не лише над людьми, а й над богами» [2], до розуміння долі як Фортуни, легковажної та примхливої, яку «можна подолати своїми зусиллями» [2].

Сучасні словники подають таке визначення «долі»: «1) у дохристиянських віруваннях – очевидно, божество-неминучість, божество-фатум…; 2) доля = талан – не залежний від волі людини хід подій, збіг обставин, напрям життєвого шляху, а також умови життя, сам життєвий шлях і те, що на ньому стається; 3) уживається як народнопісенне звертання до коханої людини; 4) бажане, щасливе життя; 5) щастя-доля» [1,192–194].

В аналізованому творі проблема долі набуває особливого значення, оскільки дає змогу розкрити авторське бачення закономірностей людського життя, взаємодії людини з обставинами та її здатності впливати на власне майбутнє. Князь Ілля, відчуваючи смерть, каже: «На все Божа воля» [3, 48]. Навіть назви розділів часто пов'язується з розумінням долі як фатуму: «У Бога свої плани» [3, 54]. Тут зазначено, що у «Бога свої плани, які не завжди збігаються з княжими» [3, 57]. У розділі «У кожної долі є своє перо» [3, 105] сказано, що «у кожної долі є своє перо. Право писати ним має тільки Бог» [3, 118]. Як бачимо, авторка роману та її герої тлумачать долю як «волю Божу» [3, 57]. Усі наступні події в романі тільки підтверджують цю тезу та детальніше її розкривають. «Не все нам підвладне, ластівко. Хоч би що випало нам на долю, пам'ятай: якщо не можеш змінити обставини, прийми їх» [3, 139], – говорить Дмитро Сангушко.

Беата Острозька, почувши, що у неї народилася донька, «упала сухим листом» [3, 58]. Вона розуміла, що в жорсткому «світі з мечів та зубів легше вижити чоловікові» [3, 58]. Надзвичайно промовистим тут є авторський афоризм: «Проти гори піском не сипнеш» [3, 58], який тлумачить долю як щось таке, що вже написано, що не можна змінити, заздалегідь визначений перебіг подій. Акцентуючи увагу читача на тому, що Гальшка в 13 років «виходить заміж», а читач добре знає символіку цього числа, письменниця вказує на майбутню долю княжни, що вона наперед визначена. Доля кожної людини тісно пов'язана з часом, недарма в романі час від часу з'являється образ клепсидри із золотим піском: «Сестра вийняла з кишені габіту маленьку скляну клепсидру із золотим піском, простягнула Гальшці. –

Треба поспішати мріяти» [3, 65], або «Іноді час перевернути клепсидру» [3, 70]. Письменниця і героєві, і читачеві нагадує, що час незворотно проходить, що людське життя є тимчасовим. «Тік-так», – звучить упродовж усього твору [3, 112].

Значущим для розуміння того, що таке доля-щастя є діалог Гальшки та Беати про шлюб: «Шлюб – це поєднання династій. – А щастя мамо? – Вигідна партія – це вже щастя. Йому іноді треба вказати, в які двері стукати. – Хіба щастя в маєтках? – Не тільки. Але вони прикрашають щастя» [3, 104].

Пропонує письменниця читачеві й інше розуміння, тлумачення долі: «Крихким був під ногами лід, невблаганними – вирви долі, та Сигізмунд Август твердо тримав в руках нові скрижалі свого фатуму, ступаючи за вавельські куліси. Він нічого не сказав батькам за шлюб» [3, 114-115]. Тут уже простежується розуміння долі як Фортуни, яку людина має творити власними руками. Таке дихотомічне сприйняття долі репрезентоване впродовж усього роману: герої твору то коряться визначеному перебігу життя, то чинять йому опір. Саме тому важливими є слова сестри Августини, сказані Гальшці: «У кожного свій шлях із хрестів. Але не кожен хрест – твій» [3, 119]. У контексті дослідження концепту «доля» цей вислів цікавий тим, що поєднує два її розуміння: доля як визначений людині життєвий шлях («твій хрест») і, водночас, доля як те, за що людина сама відповідає. Причому займенник *твій* підкреслює персоніфікованість й індивідуальність долі. «Зв'язані крила – це ще не кінець світу», – говорить головна героїня роману [3, 232]. Людина може стати сама собі гончарем своєї долі, і «ніколи не можна давати ворогові в руки свої віжки» [3, 341]. Спостерігаємо як Гальшка проходить складний шлях від сприйняття долі як фатальної та невідворотної, до розуміння її як такої, що конструюється самою людиною: «Перед волею треба скидати шапку, але її ще треба міцно брати за віжки» [3, 459].

Фіналізує свій роман письменниця такими словами: «Кожен може малювати картину свого щастя. Останній змах пензлем усе одно належить Богові» [3, 475]. Завершення роману не ставить остаточної крапки, а залишає відкритим питання про сутність ДОЛІ, спонукаючи читача до її самостійного осмислення.

Отже, поняття «доля» є концептуально важливим для розуміння образу головної героїні роману «Княгиня Острозька», адже її життєвий шлях значною мірою визначається складним взаємозв'язком особистого вибору, зовнішніх обставин і внутрішнього сприйняття власного призначення. Аналіз того, як героїня розуміє свою долю та як її осмислює автор, дає змогу глибше розкрити ідейно-смислову

структуру твору та особливості художньої репрезентації людського буття.

Література

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : сл.-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
2. Мовсесян Л. Концепт доля в історичній ретроспективі та у значенні для сучасного філософського дискурсу. URL: https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1727/ (12.09.2026).
3. Ткачівська М. Княгиня Острозька : роман. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2021. 480 с.

Стефанова Н.-А. В.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого

ТЕКСТ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ НОВИН МІЖ ДОКУМЕНТОМ І ПАМ'ЯТТЮ: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО СВІДЧЕННЯ ВІЙНИ

У сучасній теорії літератури та медіа поняття тексту вже не обмежується сферою літературного твору. Одним із важливих етапів такого переосмислення стала праця Ролана Барта «Від твору до тексту», у якій дослідник протиставляє матеріально окреслений «твір» відкритому, процесуальному поняттю «Тексту». Барт наголошує, що «Текст відчувається тільки у процесі праці, виробництва», а отже, він не є нерухомим об'єктом, а існує у процесі продукування та функціонування [1].

Таке розуміння тексту дає підстави розглядати як текст не лише завершений вербальний твір, а й інші культурні форми, у яких продукуються, організовуються та циркулюють значення. У цьому дослідженні пропонується розглянути **телевізійний текст новин про російсько-українську війну як особливий тип аудіовізуального тексту**, що перебуває на перетині оперативної інформації, документального свідчення та майбутньої культурної пам'яті.

Телевізійна новина відрізняється від новинного тексту друкованих медіа тим, що її зміст формується взаємодією кількох компонентів: **вербального, візуального, звукового та монтажного**. Зміст телевізійного повідомлення виникає не лише з тексту, а з його взаємодії із зображенням, синхронами, природним звуком, графікою та монтажною організацією матеріалу. Однією з визначальних характеристик такого тексту є його зв'язок із візуальним рядом. Телевізійна новина будується на синхронізації того, **що повідомляється словами, і того, що глядачеві демонструється**.

Інший вимір тексту теленовин пов'язаний зі стандартами: точністю, перевіркою фактів, посиланням на джерела, розмежуванням фактів і оцінок, балансом думок. Особливої ваги ці принципи набувають у висвітленні війни, де телевізійне повідомлення може одночасно фіксувати подію, голос її безпосереднього учасника та візуальне свідчення.

Саме тут виникає питання про **документальну природу телевізійного новинного тексту**. Кадр з місця події, голос очевидця, журналістський синхрон, відео наслідків обстрілу, карта бойових дій

чи послідовність зображень є не лише елементами оперативного повідомлення. За умови збереження вони стають матеріалом, до якого можна повернутися після завершення первинного інформаційного контексту.

Теоретичною основою такого підходу є концепція телевізійного **потоку (flow)** Реймонда Вільямса. У праці *Television: Technology and Cultural Form* він пропонує розглядати телебачення не просто як сукупність окремих програм або повідомлень, а як організовану послідовність, у якій окремі елементи набувають значення у взаємозв'язку з іншими. Вільямс пише: «У всіх розвинених системах мовлення характерною організацією, а отже й характерним досвідом є послідовність або потік» [3, 86]. І визначає цей **planned flow** - «спланований потік» - як одну з фундаментальних характеристик самого телебачення.

Для новин про війну ця властивість має особливе значення. Подія, яка щойно стала головною новиною ефіру, за кілька хвилин може бути витіснена чи доповнена наступним повідомленням. Її ефірне існування є плинним, однак саме архівування дає змогу вилучити цей фрагмент із потоку та зберегти його як окремий документ. Цифрові технології дають можливість записувати телевізійні новини, зберігати, повторно переглядати та поширювати.

Ця трансформація особливо важлива для документування російсько-української війни. **Телевізійний потік новин про війну можна розглядати як своєрідний «сирий матеріал» колективної пам'яті.** У ньому щодня накопичуються фрагменти подій, свідчення очевидців, голоси учасників, візуальні образи руйнувань, переміщень людей, бойових дій, політичних рішень і суспільних реакцій. Архівування є не просто технічним збереженням телевізійного матеріалу. Воно змінює його культурний статус: **фрагмент потоку стає документом**, до якого можна повертатися в іншому часовому та історичному контексті.

Продуктивним прикладом **моделі переходу медійного матеріалу в інший тип тексту** є звернення до творчості Джеймса Джойса. Ірландський письменник активно використовував інформаційне середовище свого часу, зокрема газетні матеріали, заголовки, рекламу та інші форми публічної комунікації. Особливо виразно це проявляється у сьомому епізоді *роману* «Улісс», дія якого відбувається в редакції дублінських газет, а газетна риторика, заголовки, рекламні оголошення та сама структура газетного виробництва стають формотворчим принципом епізоду [2, 108-141]. За аналогією можна поставити питання про сучасний телевізійний

текст війни: чи може він, будучи фрагментом оперативного інформаційного потоку, згодом стати матеріалом тексту пам’яті?

У цьому сенсі можливим є зіставлення **телевізійного потоку з потоком свідомості**, однак не як їх ототожнення, а як структурної аналогії. Джойс включає фрагменти медійного середовища свого часу до художнього тексту; сучасний аудіовізуальний матеріал війни, своєю чергою, може переходити з інформаційного потоку до інших форм культурної репрезентації. Те, що було створене для фіксації актуальної події, згодом може функціонувати як матеріал її осмислення та пам’яті.

Отже, **телевізійний текст новин можна розглядати як проміжну ланку між подією та пам’яттю**. Його значення не вичерпується моментом ефірної трансляції. За умови збереження він стає аудіовізуальним свідченням, яке може переходити між медіа, повертатися в нових історичних контекстах і ставати матеріалом для формування культурної пам’яті про війну. Запропонований підхід дозволяє розширити літературознавче розуміння тексту й розглянути телевізійне новинне повідомлення не лише як журналістський продукт, а як **потенційний текст пам’яті** — аудіовізуальне свідчення, здатне після вилучення з ефірного потоку, архівування та повторної медіатизації набувати нових культурних значень.

Література

1. Барт Р. Від твору до тексту / пер. з франц. Юрка Ґудзя. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів: Літопис, 1996. С. 378–384.
2. Джойс Дж. Улісс / пер. з англ. О. Терех, О. Мокровольський. Київ: Видавництво Жупанського, 2023. 760 с.
3. Williams R. Television: Technology and Cultural Form. London: Fontana, 1974. 160 p.

Сухомлинов О.М.
доктор філологічних наук, професор,
Інститут міжкультурних студій Центрально-Східної Європи
Варшавський університет, Польща

«ЧЕСЛАВ МІЛОШ У "НАШІЙ ЄВРОПІ" ОКСАНИ ЗАБУЖКО: НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТА МОДЕЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОСТАТІ»

Чеслав Мілош посідає особливе місце в інтелектуальному й творчому становленні Оксани Забужко. Для письменниці він є значущим співрозмовником, інтелектуальним орієнтиром та посередником у пізнанні досвіду Центрально-Східної Європи. Рецепція Мілоша має літературознавчий, культурологічний і світоглядний характер: його творчість стає ключем до осмислення тоталітаризму, історичної пам'яті, культурного пограниччя, ідентичності та механізмів духовного поневолення.

Рецепція Мілоша розпочинається на початку 1990-х років і набуває концептуальної ваги. В есеї «Уроки Мілоша» (1993) [1], написаному після зустрічі з поетом у Нью-Йорку, Забужко представила українському читачеві його постать і творчість, увівши в український інтелектуальний дискурс польський еміграційний та дисидентський досвід. Центральним поняттям її інтерпретації стає категорія «поневоленого розуму», за допомогою якої Мілош постає як мислитель, здатний розпізнати механізми проникнення тоталітарної ідеології в індивідуальну свідомість. Його письмо виявляє трансформації способів мислення, систем цінностей і моделей поведінки.

У подальшій творчості Забужко образ Мілоша виходить за межі персонального портрета та літературознавчої характеристики. Він стає засобом осмислення культурної пам'яті, пограниччя, історичної травми, ідентичності та європейського досвіду. Важливим етапом цього процесу є передмова Забужко до польського видання «Родинної Європи» Мілоша (2025) [3], яка є самостійною інтерпретаційною розвідкою. Письменниця прочитує автобіографічний текст Мілоша як модель осмислення центральноєвропейського історичного досвіду. Простір колишнього Великого князівства Литовського, позначений культурною багатоманітністю та досвідом пограниччя, постає як модель інтерпретації історичних травм, переміщень населення, конфліктів пам'яті та формування модерних національних ідентичностей.

Важливою рисою рецепції є діалогічність. Забужко співвідносить позицію Мілоша із власним досвідом і перспективою сучасної

України, встановлюючи зв'язок між центральноєвропейським досвідом XX століття та українським досвідом XXI століття: війною, імперським насильством і переосмисленням місця України в європейському просторі. Йдеться не про пряме ототожнення історичних ситуацій, а про їх критичне зіставлення, що відкриває можливість нового прочитання категорій пам'яті, пограниччя, історичного насильства та європейської приналежності.

Важливою є автобіографічна стратегія. Згадка про особисту зустріч із Мілошем у 1992 році виконує не лише документальну, а й аргументативну функцію: вона встановлює особистий зв'язок авторки з поетом і легітимує її позицію інтерпретаторки. Мілош постає як об'єкт аналізу, інтелектуальний попередник і партнер діалогу. Забужко акцентує його здатність перетворювати особистий досвід на інструмент пізнання історичних і культурних процесів. Ця стратегія близька і її письму, яке долає межі між автобіографією, есеїстикою, свідченням та історичною рефлексією.

У «Нашій Європі» [2], де передмову до «Родинної Європи» вміщено повністю, ці інтерпретаційні стратегії набувають системного характеру. До них належать автобіографічна легітимація, інтертекстуальний діалог із Мілошем, зіставлення його досвіду з українським та трактування його письменства як моделі осмислення явищ Центрально-Східної Європи. Мілош функціонує тут не лише як літературний герой чи об'єкт рецепції, а як інтелектуальна фігура, за посередництвом якої Забужко конструює власний наратив про регіон, його пам'ять та місце України в європейському культурному просторі.

Таким чином, рецепція Мілоша у «Нашій Європі» є не лише формою засвоєння польської інтелектуальної спадщини, а й **механізмом конструювання власної авторської концепції Європи**, у якій Україна постає не периферійним об'єктом чужих історичних наративів, а активним суб'єктом культурної пам'яті, історичної рефлексії та європейського діалогу.

Література

1. Забужко О. *Уроки Мілоша*. «Всесвіт». 1993. № 1. С. 133–135.
2. Забужко О. *Наша Європа: збірка есеїв*. Київ: Комора, 2025. 304 с.
3. Miłosz C. *Rodzinna Europa*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2025.

Тверітінова Т.І.
кандидат філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

НЕРОЗКАЗАНА ІСТОРІЯ БРУНГІЛЬДИ В «ПІСНІ ПРО НІБЕЛУНГІВ»: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Як відомо, пам'ятка німецького героїчного епосу «Пісня про Нібелунгів» (Das Nibelungenlied) була створена на початку XIII століття внаслідок опрацювання міфологічних, історичних і фольклорних джерел, серед яких дослідник А. Хойслер виділив найголовніші: усний переказ про Брюнгільду і смерть Зігфріда і героїчну поему про загибель бургундів. На відміну від скандинавських міфів в німецькому героїчному епосі в першій частині розповідається про Зігфріда та Крімгільду, а в другій – про помсту Крімгільди за смерть чоловіка. Ісландська богатирка Брюнгільда в творі подається як другорядна героїня, про яку в другій частині навіть не згадується.

В дослідницькій літературі «Пісню про Нібелунгів» вивчали в контексті німецького середньовічного героїчного епосу (Й. Хайнцле, Б. Шалагінов), простежували зв'язок твору зі скандинавськими сагами (Е. Геймс), визначали соціально-політичні моделі та психологічні аспекти персонажів (Я.-Д. Мюллер, А. Классен) в контексті німецькомовного дискурсу (М. Зимомря, І. Зимомря), міжлітературних зв'язків та фольклорних традицій (В. Гофманн). Що стосується гендерних студій і феміністичної критики, які досліджували жіночі образи в середньовічній літературі, то варто відзначити концепцію «одностатевої» моделі, коли соціальний статус і фізична сила важили більше, ніж біологічна стать (Кловер К. Дж.); особливості давньоскандинавських зображень жінок, з яких приділяється увага еволюції Брюнгільди від валькірії до дружини в патріархальному світі (Йохенс Д., Хеймс Е. Р.); визначається феміністичний аспект трагедії Брюнгільди (Ларрінгтон К.) крізь призму гендерної ідентичності (Гіріна О. В.).

Втім заслуговує на увагу пропущений період з життя Брюнгільди в «Пісні про Нібелунгів», щоб зрозуміти витоки її помсти Зігфріду і добровільну загибель.

У «Пісні про Нібелунгів» Брюнгільда репрезентується як королева Ісландії, яка відома своєю вродою, силою і багатством. Зігфрід, який береться допомогти бургундському королю у сватанні гордої ісландки, перемагає її у випробуванні, а потім ще приборкує на шлюбному ложі, передавши законному чоловікові.

Цікаво, що сміливий і щирий Зігфрід своє спілкування з ісландською королевою будує на підступності й обмані: перший раз, коли назвався васалом бургундського короля; вдруге, коли в плащі-невидимці змагається з Брюнгільдою замість Гунтера, а потім удає, що не був присутнім на турнірі; і втретє, коли приборкує її на другу ніч після весілля, використавши чарівний плащ. Образ Зігфріда амбівалентний: він виступає як герой і антигерой, що, на думку Е. Фромма, виявляє бінарну опозицію «бути – володіти», де «бути» означає «відмову від свого егоцентризму і себелюбства», а занурення «в егоїзм володіння… породжує зло як деякий інстинкт, що представляє потенціал людської регресії» [3].

Брюнгільда вимагає від Гюнтера пояснення місця Зігфріда при дворі бургундського короля: «Не житиму з вами, поки не довідаюся про Зігфрідове походження!» [1]. Напружене очікування триває довгі десять років, поки нідерландці не завітали до бургундів у гості і під час сварки двох королев не з'ясувалися подробиці заміжжя Брюнгільди. Розгнівана королева вимагає смерті Зігфріда за обман і підступність, які призвели до порушення її клятви вийти заміж за найсильнішого і належати лише одному чоловікові.

У дослідницькій літературі вже зазначалося, що образ Брюнгільди відображає перехід від матріархальних уявлень міфологічних часів до патріархального суспільства доби Середньовіччя (Адмоні В., Шалагінов Б. та ін.). Антропологічний аспект її образу включає такі ознаки, як-от: тілесна архаїка та надлюдська сила (діва-богатирка), зв'язок із сакральним (її сила залежить від її дівоцтва), мотив сватання як приборкання хаосу (переповідання відомого міфологічного сюжету про випробування і приборкання первісних сил), шлюбна ніч як антропологічний злам, після чого діва-богатирка втрачає свою силу і незалежність і перетворюється на звичайну жінку, підкорену чоловіком. Примітно, що конфлікт двох королев – це не просто жіноча сварка, а конфлікт двох правових і антропологічних систем, коли для Брюнгільди руйнуються поняття про честь і соціальний статус, що й запускає механізм кривавої помсти і знищення бургундів.

У «Пісні про Нібелунгів» нічого не згадується про попереднє знайомство Зігфріда з Брюнгільдою, хоча деякі натяки присутні. Так, заперечуючи знайомство з ісландкою, Зігфрід відгукується про неї як про сильну і жорстоку богатирку, а потім безпомилково впізнає її серед придворних дам. Брюнгільда теж відзначає Зігфріда в натовпі, в подальшому її буде непокоїти розбіжність в його статусі між переможцем дракона і васалом бургундського короля. Скоріше за все це залишки численного міфологічного матеріалу ранньої доби.

Серед фольклорних джерел «Пісні про Нібелунгів», в яких згадується Брюнгільда, зазвичай називають скандинавські збірники «Старша Едда» і «Молодша Едда», в яких героїня постає в більш величному і трагічному світлі. По-перше, вона має божественне походження, володіє надприродною силою і рунічною мудрістю; по-друге, вона не королева Ісландії, а валькірія Сіґрдрива, яка покарана Одіном за непослух і занурена в чарівний сон на горі Гіндарф'ялль, яка оточена вогненною стіною; і по-третє, її з Зігфрідом (Сіґурдом) пов'язує романтичне минуле: він, подолавши вогняну стіну, розбудив валькірію і вони разом заприсяглися вірності й коханню. Але під діями чарівного зілля забуття Сіґурд одружується з Гудрун, а Брюнгільд підступно здобуває для її брата, короля Гуннара. Валькірія вимагає смерті Зігфріда, тому що він порушив свою обітницю, принизив її гордість і зробив її життя нестерпним. Мотив помсти Брюнгільди в фольклорних творах, на відміну від німецького епосу, подається як прояв ревнощів, болю від руйнації сакрального союзу і бажання бути з коханим у смерті: «Ми назавжди разом залишимось, Сігурд і я» [2]. Тому після смерті героя Брюнгільда вкорочує собі життя, наказавши покласти її поруч із Сігурдом на поховальне багаття.

В подальшій інтерпретації образу Брюнгільди в творах Ф. Геббеля, Г. Ібсена і, особливо, в тетралогії Р. Вагнера підкреслюються її належність до язичницького світу, суворість вчинків і непохитність у здійсненні помсти.

Література

1. Пісня про Нібелунгів. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8558 (07.09.2026 р.).
2. Старша Едда URL: https://knigogo.top/chitati-online/starsha-edda (08.09.2026).
3. Фромм Е. Мати чи бути. Київ: Український письменник, 2010. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Fromm_Erich/Maty_chy_buty7.pdf?PHPSESSID=q0v52ukrb7fctr0q5odf62ia37 (31.08.2026 р.).

Тхорук Р.Л.
кандидат філологічних наук,
кафедра української та зарубіжної літератури,
Рівненський державний гуманітарний університет

РОДИННА ПАМ'ЯТЬ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ АВТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ У НАРИСІ «ЖИВЦЕМ ПОХОВАНІ» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Один із поширених сюжетів ідеологічних повістей і романів XIX сторіччя стосується «ходіння в народ» та вивчення його етнографії й історії, які, будучи поширеними культурними практиками, визначали початковий етап поширення ідеології націоналізму-народництва. Обраний для аналізу текст містить ознаки й нарису, й оповідання, що цілком виразно демонструє стратегію переконувати, постачати істину й гуртувати. На рівні змісту має значення політичне завдання елітарні прошарки представити як ті, що мають спільну культуру й долю.

Основний смисловий центр – свідчити про катастрофу долі родів українських (руських) шляхтичів. Множина у заголовку – фіксація результату змодельованих дослідницьких зусиль автора-оповідача: він представлений як той, хто збирає свідчення та включає їх (інформацію про три знедолених родини – Сошенків, Свікліцьких та Лепських, а також їх кривдників) у свій текст про подорожню пригоду. Отож, маємо мультипліковану інстанцію оповідача; їх кілька. І за цією формою – акцент на потребі збирати родинні історії, не довіряючи загальноужитковим історичним наративам. Родинна історія «документується» як частка української історії, значуща ланка національного наративу про спротив колонізації; автор вміло намагається розмежувати своїх та чужих; скривджених та колонізаторів (етичний аспект меседжу). Таким чином реалізується функція формувати національну ідентичність. Вона виписується завдяки наративам конфесії (католик/православний) та відбирання-колонізації українських земель поляками й росіянами (сваволя Ксаверія Браніцького та його дружини, небоги князя Потомкіна) – послідовно конструюється опозиція свій/чужий, яка стає поясненням і виживання, й відчуження. Звідси й роль згадок про Б.Хмельницького й наїзд на Суботів та гайдамаччину, які дають можливість переключити наративи із «постраждалих» на «відвойовування».

Осердям усе-таки стають презентовані історії **нащадків**, яких автор нарису іменує «живими свідками силуваного однімання землі й знищення документів на поля дрібних **наших** дідичів» [1, 293]. Встановлюється упосліджена соціальна група – чиншовики: «Ми шляхтичі з батьків, дідів. Мій страший брат був «чиновником»,

служив у Києві в канцелярії губернатора, а потім служив в Умані та оце недавно помер з чахотки» (із поданої розповіді В. Свікліцького) [1, 263]. Історичний досвід описується як травматичний, що обмежувався до сьогодні родинними оповідками, яким не завжди ймуть віри. І.Нечуй спрямовує зусилля не тільки на структурування травми (термін Дж.Александера), а на подолання стирання пам'яті про ці події та забування, бо спостерігає письменник, що «Свікліцький, **знать**, ще змалку оговтався з цим батьківським лихом» [1, 271].

Письменник намагається топографувати факти «силуваного однімання землі», зібрати їх та дати точну історичну приписку (за царя Олександра І і т.і.). Звідси й суперечність у визначенні жанру: при явній перевазі елементів художніх, тобто – оповідання, чимало зусиль покладено, щоб відчутними були риси нон-фікшн. Отож, риси жанру нарису із його точністю описів, докладністю етнографічної замальовки, правдивістю географічних даних, реальністю кількох біографій (принаймні двох: І. Сошенка й Б. Хмельницького) сприяють виробленню у читача свідомої ідеологічної позиції; виявляють намір письменника та оголюють сам механізм культурної політики. Художнє й документальне наразі однаковою мірою важливі; їх розмежування передбачене й легко здійснюване кожним потенційним читачем, адже примітка (про рід Романа із Лепських), включення відомої біографії (про вчителя немирівської гімназії й художника І. Сошенка надрукував роботу М. Чалий у «Київській Старині») – стратегія дій у руслі позитивістичних наукових вимог.

Сама «родинна історія» В. Свікліцького, яка визначає комунікативну пам'ять у цьому конкретному випадку, презентована у ракурсі дитячого споглядання за постраждалими/скривдженими батьками. Письменник розбудовує метафору, винесену у заголовок, стилізуючи текст під опис ритуалу похорону: «Батько увійшов у ворота на виду білий, аж білий, як крейда, а в очах його нависли сльози. … Мати зняла руки до Бога й заголосила. Батько вже й не плакав, тільки ходив, мов неприкаяний, і ламав собі руки, аж пальці лущали. …обізвався батько таким чудним голосом, неначе він говорив десь за стіною або під землею, неначе його живцем поховали в ямі. …заголосила мати й опустилася на призьбу, вхопилася долонями за вид і так заплакала, так заголосила, як голосять по мертвому. Увесь вид її став мокрий од сліз, неначе вона тужила за материною домовиною» [1, 273].

Вторинним оповідачем, як бачимо, стає представник синівського покоління – генерації постпам'яті (за М. Гірш); їх історії й призбирує письменник як матеріал нарису «Живцем поховані», вписуючи одразу альтернативну версію поведінки покоління батьків, більш героїчну і,

можливо, не менш трагічну (гайдамаччина, уманська різанина). І.Нечуй вживає власне вираз «історична кривда», одразу перекодувуючи на рівень соціальної публічної пам'яті (за Дж. Александером). Родинна історія ніби врівноважена рядками із коротким переказом почутого й вивіданого наратором-мандрівником; йдеться про саму подію грабунку-присвоєння чужих земель, одягнену в людські вчинки: два «кадри» змальовують катастрофу – момент передавання грамот про власність на перегляд багатієві та їх спалення у присутності власників. Переказ формує наратив обману, сваволі й наруги. Етичний та емоційний потенціал такого відбору мотивів має ідеологічно-культурне завдання – представити образ, який закріпить значущий смисл у культурну пам'ять, стане його символом. Історія Василя Свікліцького буде вислухана у старосвітській хаті, у перерві довгого трудового дня, при майже байдужому/веселому переказуванні ним старих родинних легенд.

Письменник акцентує на втраті скривдженими місця у соціальній ієрархії; у доступі до громадянських свобод; на «провалюванні» у неуцтво; бутті поза школою, наукою, прогресом (шляхи до гімназії, університету закриті). Дрібні деталі-згадки конструйованого уявного світу життя-буття В. Свікліцького підсилюють та інтенсифікують відчуття непоправної катастрофи: у головного інтерв'юера-візника помирають двоє старших дітей, вщент вигорів успадкований батьківський дім, хворіють і вигибають його коні (наратив виродження). У такий спосіб задіюються естетизовані форми розбудови наративу.

Вище йшлося про стратегію візуальної презентації із інтенсифікованим емоційним впливом (розповідь дитини) та приглушеним (переказ почутого мандрівником). Принцип естетичної візуалізації працює у нарисі завдяки забезпеченню образам-метафорам, що з'являються в етнографічних та подорожніх описах цього довгого тексту, можливостей стати символами чи алегоріями в наративі про безталання, наругу й забування. Вирізню образ «надійних замків та дверей» у старосвітських будинках («Оджеж через наші двері злодій зроду-віку не одщепить защіпки, не всуне ножа» [1, 269]), міфологему затонулого міста-краю («Усей ліс, уся дорога, усей парк – усе було ніби залите прозорим морем, ніби затонуло в саме дно» [1, 285]), образ землі-міража («Я з пригорка окинув усю картину. І ця картина, і ставок, і верби, і люде, і вози, і цигани – усе було залито срібною імлою. Люде ворушились наче в легкому білястому тумані. … От і рідний край, пишний, в срібному сяєві, як міраж» [1, 289-292]). Вони містять потенціал стати «заголовковими» метафорами на рівні тієї ж, що винесена у назву цього твору.

Література:

1. Нечуй-Левицький І. Живцем поховані. *Зібрання творів: у 10 т.* Київ: Наукова думка, 1966. Т.7: Редактор тому: Н. Крутікова. С. 260 – 293.

Урись Т.Ю.
кандидат філологічних наук,
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова

ОСМИСЛЕННЯ ВОЄННОГО ДОСВІДУ ВТРАТИ У ПОЕЗІЇ ВІКТОРІЇ АМЕЛІНОЇ

Російсько-українська війна змушує по-новому осмислювати досвід людини, яка опинилася в умовах воєнної катастрофи, зокрема досвід втрати, що постає невід'ємною частиною сучасної української реальності. У цьому контексті важливим завданням є не лише документування подій і воєнних злочинів, а й збереження пам'яті про людей, чиї життя були зруйновані війною. Вагомий внесок у цю справу зробила Вікторія Амеліна – письменниця, яка після початку повномасштабного вторгнення росії на територію України долучилася до документування воєнних злочинів, збирала свідчення очевидців і постраждалих, поширювала інформацію про український досвід війни за кордоном.

Особливе місце в літературній спадщині письменниці посідає поетична збірка «Свідчення» (2024), до якої увійшли твори, написані у 2022–2023 рр. У них війна постає насамперед через людські історії – втрату близьких, дому, звичного життя, вимушене переселення та пам'ять про тих, кого вже немає. Авторка також звертається до внутрішніх станів людини, яка переживає смерть, розлуку, намагається осмислити пережите і знайти можливість рухатися далі. Тому мотив втрати у збірці виходить за межі безпосереднього зображення смерті, з якою вона зазвичай асоціюється, а набуває ширшого значення – особистого, родинного, колективного.

У поезії «У весняне синє поле» В. Амеліна, розкриваючи мотив пам'яті про втрату, відтворює цілу палітру жіночих досвідів утрати. Авторка осмислює її як колективний досвід, а пам'ять – як силу, що утримує зв'язок між мертвими і живими. Ця проблематика розгортається через низку жіночих образів, кожен із яких репрезентує певний стан пов'язаний з війною:

ту, що відлетіла швидко
ту, яка про смерть благала
ту, що не спинила смерть
ту, яка чекає досі
ту, яка усе ще вірить
ту, що сорок днів мовчить [1, 37].

Втрата тут не зводиться винятково до смерті, оскільки охоплено різні ситуації і стани героїнь – не лише смерть, а й її очікування, неможливість відвернути її та життя після втрати. Тож увага зосереджується не лише на самому факті смерті, а й на переживаннях та осмисленні травматичного досвіду.

Актуалізується у творі поняття «*сестринство*» – духовної та емоційної спільності жінок, об'єднаних досвідом війни. «Сестрою» лірична героїня називає ту, хто пережила втрату, чекає, пам'ятає, оплакує або сама загинула. У такий спосіб окремі жіночі історії набувають узагальненого характеру, формуючи образ спільноти, поєднаної досвідом травми, яку вони пережили.

Центральним образом у тексті є «жінка в чорній сукні», що традиційно символізує жалобу. Проте вона не оплакує загиблих, а кричить імена своїх «*сестер*» «*в порожнє небо*». Крик є не просто емоційним виявом болю, він виконує меморіальну функцію. Як зазначає У. Федорів, «оприявнення травмованої пам'яті є одним із найдієвіших способів ословлення пережитого як індивідуального, так і колективного досвідів» [2, 360].

Ще одним ключовим у поезії є образ поля. Воно спочатку «*весняне*», «*синє*», уособлює простір життя і відродження, а потім перетворюється на місце, куди лірична героїня «*викричить їх всіх у землю*», засіюючи його, проте земля тут не лише поглинає померлих, але і стає простором нового народження:

з болю та імен жіночих
виростуть їй нові сестри
знов співатимуть життя [1, 37].

Пам'ять про втрату набуває у творі продуктивного і життєствердного характеру. Імена загиблих, «*посіяні*» разом із болем у землю, стають основою для появи «*нових сестер*». Лірична героїня перетворює згадку про загиблих на форму пам'яті, а пам'ять – на механізм продовження життя.

В іншому творі вже у самій назві йдеться про втрати – «Втрати української армії», але й тут авторка не обмежується сухою статистикою – вона передає її через історії конкретних людей: сусіда, друга, викладача, дівчинки, художника. За кожною втратою в авторській концепції стоїть не цифра, а людина зі своїм життям, характером, стосунками з іншими, звичками, почуттями. У творі немає героїзованих описів цих людей: вони не охарактеризовані за військовим статусом чи обставинами смерті, а представлені насамперед через їхню присутність у повсякденному житті інших. Вони постають звичайними людьми зі своїми рисами, суперечностями та стосунками:

…сусід, чоловік дивачки,
яка саджала червоні квіти.
Друг, який нікого не попередив.
Викладач, якого ми так любили.
Та дівчинка, яка усіх дратувала.
Художник, який завжди всім подобався,
Але, здається, любив ту дівчинку [1, 11].

Лірична героїня погоджується з вимогою не рахувати загиблих: «*В ім'я державної таємниці / клянуся: я загиблих не рахуватиму*», та вже наступні рядки вказують на неможливість такого самозречення: «*Не рахуватиму до нестями і до кінця війни*» [1, 11], що свідчить про внутрішню нездатність відсторонитися від масштабу втрат і про прагнення втримати у пам'яті кожного загиблого. Більше того, вона зізнається, що «*насправді*» «*починала*» рахувати, але «*збилась*» [1, 11], тобто кількість смертей виявляється такою великою, що свідомість уже не здатна її охопити. Статистичний підхід війни виявляється недостатнім для осмислення глобальності людської трагедії, адже за кожною цифрою постає окрема людина, життя якої неможливо звести до кількісного показника.

У поезії В. Амеліної мотив втрати нерозривно пов'язаний з мотивом пам'яті як способом збереження індивідуального досвіду та його осмислення у колективній свідомості. Авторка показує її основою духовного «сестринства», що об'єднує жінок спільним досвідом війни, болю і втрати, а поруч із цим відтворює образ землі, яка дає нове життя, акцентуючи цим на продовженні життєвого циклу. Людські історії та пам'ять про загиблих виконують не лише меморіальну, а й етичну функцію, оскільки вони протистоять знеособленню. У такий спосіб письменниця не лише фіксує травматичний досвід війни, а й актуалізує потребу зберегти пам'ять про кожну людину, перетворюючи поезію на форму свідчення та меморіалізації.

Література

1. Амеліна В. Свідчення: поезія. Львів: Видавництво Старого Лева, 2024. 80 с.
2. Федорів У. Поезія як свідчення: голос Вікторії Амеліної. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2025. Вип. 42. С. 357-369.

Федоренко О. Б.
кандидат філологічних наук,
Криворізький професійний гірничо-металургійний ліцей

ДОСТИГЛІ ПЛОДИ «ПОЕТИЧНОГО САДУ ПАВЛОГРАДСЬКОГО»: ТВОРЧІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО КЛУБУ ІМЕНІ ДМИТРА ФЕДОРЕНКА

Почесний громадянин м. Павлограда Дмитро Тимофійович Федоренко (1933–2009) уславив місто своєї юності в книгах «Нескорений Павлоград» і «Нескорені павлоградці» [3]. Відмінник народної освіти України, лауреат премії «Залиш мені в спадщину думку найвищу» Д. Т. Федоренко відкрив світу талант поетеси Ганни Світличної, життя і творчість поета-підпільника Миколи Шутя [5].

Наукова педагогічно-виховна та літературна спадщина Д. Т. Федоренка має реальне продовження в житті сучасної України. Так, у місті Павлограді давно створена і сьогодні працює творча організація «Літературний клуб імені Дмитра Федоренка» і при ньому «Поетична студія імені Миколи Шутя». У своїй творчості літератори намагаються відповідати життєвій позиції Миколи Шутя і Дмитра Федоренка.

«Поетичний Сад Павлоградський» (2024) – перша, оформлена в книжковому форматі, публікація творчих робіт поетичної студії імені Миколи Шутя літературного клубу імені Дмитра Федоренка. Понад чверть століття літстудійці влучним поетичним словом боронять людські цінності любові, правди і добра.

Глибина думки, планетарність мислення, своєрідність художнього сприйняття – визначальні ознаки поезій Станіслава Дзюби, голови літературного клубу імені Дмитра Федоренка, керівника літературної студії імені Миколи Шутя. «Душа, що має крила» – поезія С. Дзюби, сповнена роздумів про виміри людського буття, стверджує перемогу життя, радості творчості і світла. Суголосно звучать поезії «Твори добро, даруй надію», «Моя надія, віра, совість». Життєствердною є і поезія С. Дзюби «Жив! Жив! Жив!», що тематично відповідає настановам Д. Федоренка – Добросія:

Одна моя планета в цілім світі
Дарує людям радість і любов.
Дітей у мене – як у полі квітів,
А я це поле ще не перейшов [2, 133].

Любов до рідної природи – наскрізна в поезіях С. Дзюби «Веселка», «До нічки пригорнувся місяць», «Таке буває навесні».

Варті уваги поетичні твори павлоградця Євгена Грозиліна – краєзнавця, автора книги «У Дикому полі, на перехресті давніх шляхів, під зірковим Чумацьким» (2018). Теми поезій Є. Грозиліна («Вірність», «Чистота, акуратність і ввічливість»), що апелюють до загальнолюдських цінностей, будуть актуальні завжди. У поезії «Стою серед степу квітучим килимом» немов звучить ідея краєзнавчої праці автора:

А небо, а небо, – немає і краю!
Безсмертне – сердешне – коли й спочиває?
Ллє сонячне сяйво на мене і трави
І зорі над степом вночі розсипає [2, 38].

Надія Андрієвська («Жінка, закохана в Життя і в Поезію») розмірковує про віру, надію і любов як надважливі складові буття людини. Поетеса Н. Андрієвська радить працювати над собою, учитися пробачати, берегти час, радіти життю й плекати весну в серці.

Поезії Олени Лобачевої, творчої, талановитої вчительки, випромінюють любов до української природи («Про весну і про мене», «Зоряне сяйво»), рідного міста Павлограда («Миле серцю місто»), України («Батьківщина моя»).

Темою творчості («Муза»), любові до рідного краю («Люба моя НЕНЬКО», «Ліс дивився їжаком», «Жовторота пташка в розпачі чекає») пройняті поезії павлоградки Тетяни Сулейманової, яка друкувалася в збірниках «Натхнення», «Пориви душі», «За покликом серця».

Анатолій Єфремов (псевдонім Єфрем Східняк) – член Національної спілки письменників України, павлоградський співець рідної української природи («Поклик весняного лісу», «Ручна синичка», «Обійми жовтня», «Журавлиний березень», «В колі дубів»). Поет закликає українців любити й оберігати рідну землю, природу, жити і працювати на Батьківщині, піклуватися й підтримувати один одного завжди, передусім у важкі часи:

Від польоту птахів щось щемливо збентежило душу,
Захотілось мені полетіть з ними в теплі краї,
Та спитав мене дуб, що завжди хвилювався за грушу:
«А хто ж нас захистить, як помчать білосніжні рої?.. [2, 19].

Сповнені патріотичного звучання, поезії А. Єфремова «Зимовий день», «Азовська ніч», «Фронтова весна», «Зіркова сотня» утверджують любов до України-Батьківщини. Поет віддає шану нашим українським воїнам-героям, вірить у перемогу й розквіт України. Так, у поезії А. Єфремова «Нічна сповідь», що розповідає про

важкі події в Україні сьогодні, відчуваються навіть слова українського Пророка Тараса Шевченка:

Коли закінчиться війна,
Мене, можливо, вже не буде,
Та буде мир, і будуть люди,
І моря Чорного кайма [2, 6].

Борис Повишев (літературний псевдонім Б. Іжев) – художньо обдарована людина, багато років працював художником-оформлювачем, учасник багатьох художніх виставок. Поезії Б. Повишева – глибокі й різножанрові: ліричні, соціальні («Байдужість = Співучасть»), історичні й патріотичні («І. Сірку», «Україна, Україна!»).

Привертає увагу патріотична складова поезій Леоніда Говорухи («Про маму», «Про рідну Україну», «Спогад про матусю», «Довічна потреба»). Поет апелює до славних героїв козацької доби і закликає їхніх нащадків, воїнів сучасної України, любити й боронити рідну землю.

Говорячи про поетичну наснагу, Л. Говоруха застосовує образи давньогрецької міфології: крилатий кінь Пегас надає поетові впевненості й настанову творити (поезія «Пиши!»). Рясніє художніми засобами (персоніфікацією, метафорами, епітетами) поезія «Мова забажала»:

Сипле осінь листячком багряним,
Сизим небокраєм серце крає,
Краєвидом манить полум'яним…
Хто ж її не любить, не вітає? [2, 52].

Поезії Надії Цимбал «Матусин садочок», «Червоні вишні», «Волошка» знайшли нове життя й цікаве звучання: покладені на музику Вірою Степаненко, доторкаються до людських сердець.

Олександр Гуржій майже 40 років служить мистецтву України в м. Павлоград як один із провідних акторів драматичного театру імені Б. Захави під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України А. Реви. Тож природньо, що, оспівуючи кохання, О. Гуржій обрав улюблений жанр В. Шекспіра – сонет.

Творчі люди прославляють рідне місто Павлоград далеко за межами України. Упродовж століть досягнення павлоградців у прозі та поезії – взірець поетичного Слова, наснага і приклад для молодих (і навіть досвідчених) митців. Варто згадати вагомі літературні здобутки Володимира Ніколаєнка, Андрія Коцюбинського (членів Національної спілки письменників України), Софії Донченко, Василя Іванова, Надії Андрєєвої, Альбіни Щербакової, Галини Гончар.

Література

1. Дзюба С. Гетьман слова України. *ТН-Експрес*. 2015. 4.02. С. 7.
2. Поетичний Сад Павлоградський: літературний альманах. Павлоград: Арт Синтез-Т, 2024. 160 с.
3. Федоренко Д. Нескорені павлоградці: історичне і народно-педагогічне безсмертя подвигу учасників збройного повстання в місті у лютому 1943 року. Дніпропетровськ: Пороги, 2003. 496 с.
4. Федоренко О. Б. Добросій: Документи та матеріали про учителя, кандидата педагогічних наук, доцента, відмінника народної освіти України Дмитра ФЕДОРЕНКА. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2005. 208 с.
5. Шуть М. Чистота / упорядкування та примітки Д. Т. Федоренка. Дніпропетровськ: Промінь, 1964. 117 с.

Фертіль Ю.В.
аспірантка кафедри французької філології,
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ ЕЛІЗАБЕТ ҐІЛБЕРТ)

Наративна організація художнього тексту є одним із визначальних об'єктів сучасних літературознавчих досліджень, адже саме через систему наративних стратегій автор конструює художню реальність, репрезентує внутрішній світ персонажів і формує рецептивну перспективу читача. Особливого значення наратив набуває у сучасній жіночій прозі, де оповідні практики стають засобом осмислення особистої, родинної та міжгенераційної пам'яті. Метою нашої розвідки є дослідження особливостей наративних стратегій у романах Елізабет Ґілберт.

Теоретичне підґрунтя сучасної наратології сформували праці зарубіжних учених Р. Барта, Ж. Женетта, П. Рікера, С. Чатмена, В. Шміда; у вітчизняному літературознавстві вагомий внесок у розвиток наратологічних студій зробили І. Бехта, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша. Як відомо, наратологія досліджує закономірності побудови художньої оповіді, її структуру та характеристики [1, 476]. Вона розглядає художній текст не лише як сукупність подій, а як цілісну систему, у якій спосіб оповіді визначає особливості сприйняття твору, формування його смислів і авторської концепції. На сучасному етапі розвитку наратологія вийшла за межі формально-структурного аналізу й активно інтегрує здобутки феміністичних, культурологічних, психологічних студій та досліджень пам’яті. У романах Елізабет Ґілберт наративні стратегії реалізуються через організацію нараторської інстанції, фокалізацію, гендерний аспект та міжкультурну комунікацію.

Постать наратора є однією з ключових. За Ж. Женеттом, наратор відповідає на питання «хто говорить?»[2]. Саме наратор структурує художній матеріал, визначає послідовність подій і спрямовує читацьке сприйняття, виступаючи медіатором між авторським задумом та реципієнтом. У романах «Eat, Pray, Love» (2006), «Committed» (2010) та «City of Girls» (2019) домінує гомодієгетичний тип наратора, який одночасно є головною героїнею та безпосередньою учасницею подій. Оповідь від першої особи створює ефект достовірності й психологічної близькості. Особливістю романів «Eat, Pray, Love» і «Committed» є автобіографічна манера письма, що посилює гомодієгетичну нарацію: авторка фактично поєднує функції

письменниці, нараторки й головної героїні. Ретроспективний характер оповіді у творах письменниці перетворює особистий досвід на об'єкт рефлексії, а індивідуальна історія набуває ширшого культурного й міжгенераційного виміру. У романі «City of Girls» героїня Вівіан Морріс також виступає гомодієгетичною нараторкою, яка через часову дистанцію переосмислює власне життя, звертаючись до представниці молодшого покоління. Така форма оповіді створює ефект сповіді та передачі міжгенераційної пам'яті.

Фокалізація визначає перспективу, крізь яку читач сприймає художній світ. За Ж. Женеттом, фокалізація регулює обсяг і спосіб подання наративної інформації, відповідаючи на питання «хто бачить?» [2]. У романах «Eat, Pray, Love», «Committed» та «City of Girls» домінує внутрішня фокалізація: події репрезентуються через свідомість головної героїні, її думки, переживання та оцінки. Така суб'єктивна перспектива дозволяє відтворити процес самопізнання та переосмислення міжгенераційного досвіду. У тревел-романах «Eat, Pray, Love» і «Committed» внутрішня фокалізація поєднує особистий досвід героїні з міжкультурним і міжгенераційним простором. У романі «City of Girls» внутрішня фокалізація набуває ретроспективного характеру. Події молодості Вівіан Морріс осмислюються крізь призму життєвого досвіду літньої оповідачки, що створює діалог між минулим і теперішнім.

Гендерний аспект визначає способи художньої репрезентації жіночого досвіду, ідентичності та міжособистісних взаємин. У сучасних гендерних студіях авторка розглядається не лише як суб'єкт письма, а як носій специфічного соціокультурного й екзистенційного досвіду, що знаходить відображення у виборі наративних моделей, мовних засобів і способів організації оповіді. Жіноче письмо вирізняється підвищеною рефлексивністю, емоційною насиченістю, діалогічністю та увагою до внутрішнього світу персонажів [3]. У творах Е. Ґілберт саме жіночий досвід стає композиційним і смисловим центром наратії. Через внутрішні монологи, автобіографічність, психологічну рефлексію та сповідальну манеру письма авторка репрезентує кризу ідентичності, пошук особистої свободи, тілесність, сексуальність, старіння й переосмислення традиційних гендерних ролей.

Міжкультурна комунікація реалізується через взаємодію героїнь із представниками різних культур і поколінь. Художній простір романів постає як місце діалогу між «Своїм» та «Іншим», у межах якого відбувається переосмислення культурних цінностей, моделей поведінки та особистої ідентичності. Подорож у романах письменниці виконує не лише композиційну функцію, а й стає способом пізнання

іншої культури та власного «Я». У романах «Eat, Pray, Love» і «Committed» міжкультурна комунікація реалізується через знайомство героїні з традиціями Італії, Індії, Індонезії, Лаосу, В'єтнаму та інших країн. Зустрічі з духовними наставниками, представниками старшого покоління, родинами й місцевими громадами стають джерелом життєвого досвіду та сприяють формуванню міжгенераційної пам'яті. Порівнюючи різні культурні моделі сім'ї, шлюбу й виховання, героїня переосмислює власні цінності та долає культурні стереотипи. Важливою особливістю наративної стратегії письменниці є також репрезентація міжгенераційної солідарності через жіночі взаємини. Досвід матерів, бабусь, наставниць і жінок різних культур стає джерелом формування ідентичності героїнь, а передача життєвої мудрості, взаємна підтримка та емпатія постають основою міжгенераційного діалогу. У романі «City of Girls» міжкультурна комунікація розгортається у багатокультурному просторі Нью-Йорка, де взаємодія представників різних поколінь і соціальних груп сприяє формуванню світогляду Вівіан Морріс. Спілкування з бабусею, тіткою та іншими персонажами демонструє, що культурний досвід передається не лише через традиції, а й через особистий приклад, підтримку та міжгенераційний діалог.

Отже, наратор, фокалізація, гендерний аспект і міжкультурна комунікація є ключовими наративними стратегіями, за допомогою яких Елізабет Ґілберт моделює художній світ своїх романів. Їх взаємодія забезпечує багаторівневе осмислення жіночого досвіду, процесів формування ідентичності, передачі життєвих цінностей і культурної спадщини між поколіннями. Використовуючи суб'єктивну перспективу оповіді, психологізм та діалог культур, письменниця перетворює індивідуальну історію героїнь на універсальну модель міжгенераційного діалогу.

Література:

1. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
2. Genette G. *Narrative discourse: An essay in method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. 285 p.
3. Showalter E. Towards a feminist poetics // *Women Writing and Writing about Women* / ed. by M. Jacobus. London: Croom Helm, 1979. P. 22–41.

Філоненко Н. М.
кандидат філологічних наук,
Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України,
м. Львів

ПОЕТИКА ОНЛАЙНОВОГО ЩОДЕННИКА ОЛЕНИ СТЕПОВОЇ

Олена Степова (справжнє прізвище Степанець), можливо, і не стала б письменницею, якби Російська Федерація не почала захоплення її рідної Луганщини. У 2014 р. вона мешкала в місті Довжанську (на той час – Свердловськ) за 12 км від українсько-російського кордону, а отже, стала свідком поступового захоплення російською армією Сходу України й однією з перших відчула на собі наслідки окупації.

Від квітня 2014 р. на своїй сторінці у фейсбуці вона розміщала дописи, у яких фіксувала й осмислювала початки російсько-української війни, яку тоді називали АТО, повсякденне життя під владою проксі-сил. У грудні 2014 р. О. Степова видала книгою ці тексти під назвою «Все буде Україна! Або історії із зони АТО» [5] (ймовірно, ця книга є першою про сучасну російсько-українську війну), до якої увійшла частина дописів від 1 червня 2014 р. Тож на сьогодні читачам доступний її щоденник у двох варіантах: книжному та онлайн на двох фейсбук-сторінках авторки, але обидва в зредукованому вигляді. Так одна зі сторінок зберегла дописи за 10.04, 11.05, 21.06, 09.07.2014 р. [3], друга – загалом 54 дописи за 2014 р., починаючи від 03.08. [4], але не всі вони увійшли до книги, у якій уміщено 107 окремих текстів, які також не всі є точними копіями дописів у фейсбуці.

Зі слів авторки, стати голосом і пам'яттю Луганщини (причина ведення онлайн-щоденника) її спонукав страх втратити Україну у себе вдома, а метою дописів була спроба зрозуміти, що відбувалося, розібратися в собі, показати Україні інше, персоналізоване, обличчя Луганщини, на яке не звертали увагу журналісти, зображуючи весь Донбас єдиною безликою масою люмпенів і сепаратистів [2]. Для О. Степової було важливо донести до читача «живі» тексти, часто незавершені, фрагментарні, однак цілісні «у межах авторської свідомості, у якій виник первинний імпульс до їх створення» [1, 41]. На думку І. Барбукової, «найістотнішою ознакою віртуальних щоденників є наявність у повідомленнях певної інформації, її своєчасність і можливість швидкої передачі» [1, 52], і ця інформація «відповідає законам доповнення в інформаційному просторі» [1, 53]. Подекуди онлайновий щоденник О. Степової справді виконував цю

функцію, але переважно він заповнював інформаційну лакуну, яка виникла у зв'язку з відсутністю можливостей для роботи в регіоні українських журналістів. Офіційні ЗМІ повідомляли лише про захоплення влади бойовиками т. зв. ЛНР і хід бойових дій; і до сьогодні майже не написано ані документальних, ані художній творів про окупацію Луганщини 2014 р., майже не опубліковано усноісторичних розповідей, не знято фільмів. Натомість дописи О. Степової не лише розповідали про захоплення російськими проксі-силами та місцевими бойовиками влади на Луганщині, а й когось знайомили, а комусь переповідали і про його досвід виживання під обстрілами, без води, електрики, газу, зв'язку, продуктів, ліків, грошей, в умовах панування влади місцевих і чужих бандитів.

На відміну від класичного щоденника, у якому автор «рефлексує події власного життя, особливо значущі переживання, ідеї» [1, 41], в онлайновому посиленою стає комунікативна функція. В інтерв'ю О. Степова зазначила, що, пишучи, відчувала, що веде живий діалог зі своїми читачами, й водночас боялася написати про щось таке, що порушило б баланс у цьому спілкуванні, тобто підсвідомо прагнула «виправдовувати очікування [своєї аудиторії], які вже наперед ініційовані суб'єктом комунікації» [1, 50]. Поступово на сторінці О. Степової сформувалася читацька аудиторія, яка об'єднала довкола авторки людей з різних куточків України і з-за кордону, тобто утворилося «багаторівневе мовне співтовариство, завдяки якому люди починають існувати не ізольовано один від одного, а навпаки, між ними встановлюються міцні соціальні зв'язки й іноді виникають міцні прихильності» [1, 50], що визначило позитивний характер коментарів зі словами розуміння, підтримки, подяки і сприяло недопущенню негативних та образливих дописів [2].

Спілкування в Мережі дозволяє вільно й розкуто висловлюватися на будь-які теми, говорити відверто, однак О. Степовій (як і всім іншим, хто дозволяв собі проукраїнську риторику, мешкаючи на захоплених територіях) довелося не лише взяти псевдонім, але й із міркувань безпеки, особистої та інших людей, послуговуватися внутрішньою цензурою й не писати про деякі факти [2].

Хоча «онлайн-щоденник є несинхронним форматом комунікації», а «„розмови" часто виходять розтягнутими в часі» [1, 50], дописи О. Степової, за незначними винятками, мали лише миттєві відгуки й поширення у день публікації або протягом найближчого тижня, що можна пояснити чинниками, на які попередні дослідники жанру не звертали увагу: особливості роботи алгоритмів фейсбуку; сформована стала читацька аудиторія; швидке зменшення

актуальності допису під впливом легкого доступу завдяки соцмережам до «калейдоскопу подій».

Хронотоп онлайнового щоденника О. Степової характеризується нелінійністю, фрагментарністю, багатовекторністю. Так, наприклад, 03.08.2014 р. протягом неповних 2 годин (від 00.54 до 02.34) вона зробила 18 дописів [4]. Цей календарний час охоплює великий діапазон текстового часу: від сьогодення на момент написання до дитинства авторки, а також позачасовість у морально-філософських роздумах. У книжному варіанті О. Степова не зберегла хронотоп онлайнового щоденника, а сконструювала художній, в основу якого покладено ідейно-тематичний, а не хронологічний принцип (дописи від одного числа в книзі не подано поспіль). Однак, ця зміна не завадила показати активну подію, що розгортається в часі й «відбиває сповідальне переосмислення життя загалом, а не його моменту» [1, 61]. Також у книжному варіанті авторка змінила композицію щоденника: дописи, за незначними винятками, не датовані, деякі мають тематичні заголовки. Втрачені (що цілком передбачувано і природно) характеристики онлайнового щоденника роблять текст схожим на інший жанр документальної літератури – на художній репортаж.

Множинна діалогічність, відкритість, публічність, можливість утручання в текст дозволяють дослідникам порівняти віртуальну комунікацію за допомогою онлайнового щоденника з фольклорною [1, 43]. Усно-поетичний характер текстів О. Степової додатково підсилюється народно-розмовною мовою текстів, лексикою емоційно-оцінного характеру, зображенням анекдотичних ситуацій, уведенням образів куми, сусідки / сусіда, тітки / дядька, баби, діда тощо.

Загалом онлайн-щоденнику О. Степової притаманні такі жанровизначальні ознаки: динамізм, ситуативність, залежність від соціуму, мовлення від першої особи, безадресність із одночасною адресованістю повідомлень великій кількості людей, відкритість до читацької аудиторії, мікрожанрова та стилістична неоднорідність, емоційність мови. Отже, розглянутий щоденник є оригінальним авторським твором, який знайомить читачів зі суб'єктивними думками авторки з приводу зображуваних подій та її ставленням до них.

Література

1. Барбукова І. С. Онлайновий щоденник як феномен віртуальної літератури: жанрова природа, поетика : дис. … канд. філол. наук : 10.01.06. Луганськ, 2012. 231 с.
2. Відомий блогер Олена Степова презентувала свою книгу про війну на Донбасі. Відео. 02.12.2014. URL: https://uainfo.org/blognews/

450004-vdomiy-bloger-olena-stepova-prezentuvala-svoyu-knigu-pro-vynu-na-donbas-vdeo.html (дата звернення: 06.09.2026)
4. Степова Олена (дописи за період 10.04-09.07.2014). URL: https://www.facebook.com/olena.stepova/?locale=uk_UA (дата звернення: 21.08.2026)
5. Степова Олена (дописи за період 03.08-25.12.2014). URL: https://www.facebook.com/olena.stepowa/ (дата звернення: 21.08.2026)
6. Степова О. Все будет Украина! (Фейсбук времен АТО), 2014. URL: https://coollib.in/b/295221-olena-stepova-vse-budet-ukraina/read (дата звернення: 21.08.2026)

Харлан О.Д.
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ПОСТПАМ'ЯТЬ ЯК СПОСІБ РЕКОНСТРУКЦІЇ РОДИННОГО МИНУЛОГО В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

Сучасна українська проза дедалі частіше звертається до минулого через історії родин, у яких досвід попередніх поколінь зберігається фрагментарно: у предметах, фотографіях, уривчастих розповідях, повторюваних страхах або тривалому мовчанні. Нащадки відкривають це минуле поступово, нерідко вже після смерті тих, хто міг би його пояснити. Вони успадковують не тільки відомості про події, а й наслідки того, що залишилося непроговореним.

«Зокрема, родинні спогади є надзвичайно важливими як у поясненні початкового для художньої оповіді «стану речей», так і в структурі мотивації протагоністів у таких романах періоду російсько-української війни, як «Дім для Дома» (2017) Вікторії Амеліної, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017) Оксани Забужко, «Інтернат» (2017) і «Хлібне перемир'я» (2020) Сергія Жадана, «Точка нуль» (2017) і «Хто ти такий?» (2021) Артема Чеха, «Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня, «Мій дід танцював краще за всіх» (2019) і «Мам, пам'ятаєш?» (2023) Катерини Бабкіної, «Довгі часи» (2017) і «Мондеґрін (пісні про смерть та любов)» (2019) Володимира Рафєєнка, «Амадока» (2020) Софії Андрухович, «Смерть лева Сесіла мала сенс» (2021) Олени Стяжкіної та ін.», – пише Тетяна Гребенюк [1, 51]. Цей перелік можна доповнити романами Тетяни Белімової «Винуваті люди» (2021) і «Чужа провина» (2023), тетралогією Ольги Саліпи «Дикі паростки»: «Дерево роду» (2022), «Без права повернення» (2023), «Вільні в'язні» (2024), «Світлі часи» (2025), твором Вікторії Белім «Будинок з півнями. Що замовчували в моїй родині» (2026) та іншими. У недавньому огляді (10 вересня 2026 р. в «Українському тижні») Валерія Сергєєва серед творів, у яких «працює» родинна пам'ять, називає сьогорічні романи «Тінь Малої Ведмедиці» Дарії Теплої, «Ясминовий пиріг» Вікторії Фещук, «Дерева ростуть з ріки» Ярини Сенчишин і Віктора Неборака [4]. Отже, родинні історії стають основою сюжетів багатьох сучасних творів, а поняття постпам'яті стає продуктивним інструментом їх осмислення.

Романи «Вільшані коники» (2025) Наталки Доляк і «Бідні родичі» (2026) Євгенії Кононенко показують, як історичне насильство

змінює родинні зв’язки, ускладнює передавання досвіду та впливає на самоусвідомлення наступних поколінь. Авторки пропонують різні художні моделі взаємодії з минулим: у Наталки Доляк важливим є відновлення розірваної тяглості, у Євгенії Кононенко – критичне переосмислення вже успадкованої родинної розповіді.

Теоретичною основою є праці Маріанни Гірш «Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory» (1997) і «The Generation of Postmemory» (2012), а також дослідження Астрід Ерл «Locating Family in Cultural Memory Studies» (2011) та «Memory in Culture» (2005) [5]. Маріанна Гірш означує постпам’ять як зв’язок наступного покоління з попереднім, часто травматичним досвідом попередників, який передається через розповіді, образи, поведінку та емоційні реакції. Цей досвід може сприйматися настільки інтенсивно, ніби становить частину власних спогадів людини. Підхід Астрід Ерл доповнює цю перспективу розглядом родини в ширшому просторі культурної пам’яті: домашні перекази взаємодіють зі шкільною освітою, державними ритуалами, історичними міфами та медійними репрезентаціями. Родина може зберігати знання, витіснене з публічного простору, але може також засвоювати офіційні пояснення й передавати їх дітям.

З огляду на це в аналізованих романах розмежовуємо три явища: пам’ять безпосереднього свідка, родинне знання про минуле та постпам’яттєве переживання нащадків. Вони взаємодіють, але не збігаються, але саме їхня взаємодія дозволяє побачити, як чужа історія стає особисто значущою і чому відновлення фактів часом змінює цілий спосіб життя.

У романі Наталки Доляк «Вільшані коники» минуле розгортається через зіставлення різних людських доль і часових перспектив. Композиція не обмежується послідовною історією роду, а читач поступово дізнається про обставини, яких не знають або не можуть пояснити нащадки. Виникає важлива розбіжність між тим, що сталося, тим, що збереглося в пам’яті окремих людей, і тим, що було передано далі.

Вільшаний коник поєднує кілька значень: дитячу забавку, дарунок батька, слід його ручної праці, пам’ять про родинне тепло. Для наступних поколінь він стає матеріальним посередником між теперішнім і недоступним минулим, але ця функція не виникає автоматично, тому що річ потребує розповіді, яка пояснить, чому вона важлива і чому її втрата означатиме більше, ніж зникнення старого предмета. Це показано в епізоді обміну коника на іграшкову машинку: Микола оцінює речі відповідно до дитячих бажань, тоді як Іван бачить у конику незамінний зв’язок із батьком. Повертаючи

іграшку, він одночасно намагається передати синові розуміння її цінності. Перед нами конкретна ситуація формування постпам'яті: предмет набуває емоційної ваги завдяки залученню дитини до чужої історії. Водночас роман не дозволяє вважати матеріальний слід цілком прозорим, адже Марійка згадує двох коників, хоч уявляє, що другий міг бути призначений матері. Читач згодом отримує іншу інформацію, а емоційна переконливість спогаду співіснує з неповнотою його пояснення. Отже, робота пам'яті потребує зіставлення версій, а постпам'ять включає не тільки успадкування, а й уточнення успадкованого знання.

У «Бідних родичах» Євгенії Кононенко ситуація інакша. Тала Братко успадковує не мовчання замість історії, а вже оформлену розповідь про Наталію Кирієнко – нібито загиблу київську підпільницю, портрет якої присутній удома й у школі. Родинне знання підтверджується публічним вшануванням, а офіційна версія минулого набуває переконливості завдяки спорідненості з конкретними людьми.

У межах підходу Астрід Ерл цей сюжет показує взаємне підсилення сімейної та культурної пам'яті. Однак авторитет двох середовищ не гарантує істинності розповіді. Повернення Стелли Марк, якою виявляється Наталія Кирієнко, руйнує усталене пояснення, тому що за портретом «загиблої героїні» постає жива жінка з власними спогадами, еміграційною біографією, родиною та літературною творчістю. У сцені впізнання Стелла показує фотографію, з якої зроблено знайомий Талі портрет – те саме зображення стає основою двох несумісних історій. Для Тали воно засвідчувало героїчну смерть, для Стелли зберігало зв'язок із власною юністю. Ця ситуація особливо продуктивна у світлі праць Маріанни Гірш про родинну фотографію: образ не містить єдиної завершеної інтерпретації, його значення залежить від супровідної розповіді та обставин використання.

Водночас Талине ставлення до міфу про підпільницю не слід беззастережно визначати як постпам'ять реальної події, адже значна частина успадкованого пояснення виявляється неправдивою. Роман радше показує, як готовий героїчний сценарій займає місце знання про травматичне минуле. Зустріч зі Стеллою відкриває можливість іншого зв'язку – через слухання свідка, уточнення обставин і прийняття складності її досвіду.

Отже, у «Вільшаних кониках» постпам'яттєва робота спрямована передусім на відновлення перерваних зв'язків, тоді як у «Бідних родичах» вона потребує звільнення від успадкованого міфу. В обох

випадках результатом стає зміна позиції нащадка: від залежності від чужого пояснення – до відповідального діалогу з минулим.

Література

1. Гребенюк Т. Реконструкція родинної пам’яті: шлях від забуття до віднайдення ідентичності в романах Володимира Рафєєнка «Довгі часи» і «Мондеґрін (пісні про смерть та любов)». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції***.** 2024. № 24. С. 50–59.
2. Доляк Н. Вільшані коники: роман. Київ: Темпора, 2025. 632 с.
3. Кононенко Є. Бідні родичі: роман. Львів: Вид-во Анетти Антоненко, 2026. 208 с.
4. Сергєєва В. Планетарій родинної пам’яті: нові українські романи про тяглість поколінь. URL: https://tyzhden.ua/planetarij-rodynnoi-pam-iati-novi-ukrainski-romany-pro-tiahlist-pokolin/
5. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard UP, 1997. 304 P.; Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. Columbia University Press, 2012. 320 P.; Erll A. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzer Verlag, 2005. 216 S.

Цимбал Я. В.
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
м. Київ

ДОКУМЕНТ, ФІКЦІЯ І ФІКТИВНИЙ ДОКУМЕНТ У ВОЄННІЙ ПРОЗІ ПЕТРА ЛІСОВОГО

Петро Лісовий (Свашенко; 1891–1937) – представник доби наших 20-х, один із тих, хто поєднували журналістику й белетристику. На відміну від більшості літераторів, роботу в газеті ніколи не кидав і паралельно з оповіданнями, а згодом і романами, видавав збірки нарисів та репортажів.

В українській літературі 1920-х років небагато книжок про Першу світову війну, хоча серед письменників було чимало її учасників, зокрема й Петро Лісовий. У літературу він прийшов із досвідом фронтів, але в художній прозі до цих тем звернувся не одразу. Для осмислення й усвідомлення цього страшного межового досвіду знадобився час.

Петро Лісовий до спогадів про велику війну повернувся на початку 1930-х: його книжка «Бризки крови» вийшла 1931 року. Вона складається з двох частин – «Бризки крови» та «На придорожньому камені». На титулі їх записано поруч, і це читається як одна назва. Перша частина містить дев'ять творів, друга – чотири, і якщо перша частина – це белетристика, оповідання, то друга – це публіцистика: чотири тексти, змонтовані з газетних статей, виступів партійних вождів, із книжок про війну тощо.

Історії, описані в першій книжці, зі слів Лісового, походять із блокнота, що його автор надибав в окопі, а сам власник того записника давно загинув.

«Книжка була списана олівцем, дрібним письмом, причому на ньому ніби бризнули кров'ю; частина написана українською мовою, а частина руською.

Книжка мене зацікавила і я вирішив її взяти як один із сувенірів війни. Присівши за траверсом, я почав її поволі перегортати. Це були замітки. Тут були і більші нариси, і просто записи якихось дат, прізвища людей, назви урочищ і навіть анаграми, що їх міг розшифрувати тільки сам автор.

Видно було, що автор скоріше збирав матеріали, думаючи, можливо, їх колись використати, ніж писав, поки смерть або важка рана не спинила його руки.

Книжку я зберіг до самої демобілізації 1918 року» [2, 8].

Зрештою, блокнот таки пропав, коли Петро Свашенко ховався від гетьманців і кайзерівців. А проте через багато років, уже будучи письменником, він знову все це згадав і записав, принаймні так він стверджував у передмові.

Письменник свідомо прагне передати голос іншій людині та додати своєму творові документальності. Лісовий визнає, що так само був учасником і свідком описаних подій, але водночас уникає ототожнення автора і ліричного героя. За рік до того вийшов його роман «Записки Юрія Діброви» (1930), попереду друкований (не повністю) у «Літературному ярмарку» (1928, кн. 1, 1929, кн. 2–5). У роману був підзаголовок «Хроніка одного життя», а також указано, що це частина перша. Роман критикували за індивідуалізм та психологізм (копирсання в собі), а також за неправильне висвітлення національного питання. Найгірше ж було те, що критика сприйняла роман як автобіографічний та ототожнила Юрія Діброву і Петра Лісового. І всі закиди до персонажа адресувалися до його автора.

Цілком імовірно, «Бризки крови» – це і є продовження, задумана частина друга роману, яка після критики обернулася на збірку оповідань і нарисів.

Письменник наполягає, що оповідання з частини «Бризки крови» – документальні записи невідомої людини. Письменник зберіг навіть стиль письма загиблого: «Я намагався якомога менше міняти авторів стиль і тим більше думки його» [2, 9].

А проте Лісовий сам собі постійно суперечить, що викриває фіктивний характер «щоденника». Він стверджує, що блокнот містив «замітки», серед яких були і «більші нариси», і «просто записи» дат, прізвищ, топонімів – усе нібито свідчило, що загиблий автор лише «збирав матеріали». Натомість усі дев'ять текстів з першої частини книжки — це художні твори, оповідання, написані людиною, яка має досвід пера. Ба більше, стилістично вони виказують авторство Петра Лісового.

Не викликає довіри і твердження письменника, нібито у вирі Української революції він навіщось переписував той знайдений в окопі блокнот, а через багато років після його втрати серед старих книжок знайшов «жмут паперу, що показався моїми виписками з тієї книжки, що їх я робив у вісімнадцятому році. Частину їх згодом я видрукував у газетах та журналах, а частина й досі лежала неопублікована, і тепер уперше бачить світ».

Схожих публікацій у доробку Петра Лісового як журналіста й белетриста доти не було. Найімовірніше, щоб убезпечитися від критики і мати змогу розповісти про свій досвід Першої світової війни письменник вигадав історію про знайдений чужий щоденник

невідомої людини. Він передав свій голос вигаданій особі, сховавшись за її маскою, і вигадав документ для того, щоб розповісти реальні історії.

Цю схему перетворення власного досвіду на художню фікцію можна описати так: дійсність – вигаданий документ – художня дійсність. Середній етап у цій тричленній формулі – залучення в ролі документа вигаданого документа – це химерне перетворення *non fiction* на *fiction non fiction*, ситуація, яка давала можливість автору задокументувати свій досвід, передоручити цю розповідь іншій особі та уникнути відповідальності за сказане.

Письменникові вдалося створити фікцію документальності. Рецензент про оповідання з першої частини писав як про «літературно оброблені від автора записки одного з тих, які тисячами гинули на фронтах в ім'я добробуту капіталу. Записки цінні тим, що художньо передають одні із безлічі жахів, що приносила війна, руйнуючи все на своєму шляху» [1, 71].

Рецензент послідовно розрізняє «автора книжки» й «автора записок». І якщо до останнього у нього претензій немає, то до Петра Лісового є: «Звичайно, автор книжки не цілком критично, з марксівського погляду, підійшов до описаних ним подій, але все ж записки в цілому, тим паче що їх робив учасник війни...» (через помилку друку в журналі пропущено слово і речення не завершено) [1, 71].

Отже, *fiction non fiction* цілком себе виправдав. Фіктивний автор записок перебрав на себе відповідальність за документальні свідчення, тоді як реальний автор книжки, вважається, тільки художньо обробив цей документ.

Ці дев'ять оповідань із частини «Бризки крові» зазнали безумовного впливу роману Ремарка «На Західному фронті без змін», надзвичайно популярного в другій половині 1920-х (протягом 1929–1930 років вийшли три різні переклади роману українською). Недаремно й епіграфом до своєї книжки Лісовий узяв цитату з Віктора Гюго: «Гарматне м'ясо почало думати і, подумавши добре, перестає захоплюватися тим, що з нього зробили ціль». Так само недаремно на обкладинці використано графіку Франса Мазереля.

Роль неприхованого документа дісталася другій частині книжки – «На придорожньому камені». Вона мала підкреслити войовничий, не пацифістський характер цілої книжки та служити «прокламуванню і закликові до війни». «Ми проти війни імперіалістичної, але ми за війну громадянську, пролетарську, за війну революційну, в якій пролетаріат розчавить голову капіталізмові й імперіалізмові», — заявляє автор і підсумовує: «Маючи надію, що ця книжка хоч в малій

мірі послужить справі єдино справедливої війни, я й випускаю її в світ» [2, 9].

Чотири твори в цій частині суто публіцистичні і не належать до художньої літератури. Критика високо оцінила спробу контамінації художнього і документального жанрів у воєнній прозі: «Поєднання літературного та політичного матеріалу в книзі Лісового надзвичайно вдале» [1, 72].

Література

1. Король Ст. Рец.: [Лісовий П. Бризки крови. Рух, 1931. 145 с.] *Молодняк*. 1931. № 3. С. 71–72.
2. Лісовий П. Бризки крови. [Х.]: Рух, 1931. 145 с.

Шелюх О.М.
кандидат філологічних наук, доцент,
Національна академія сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного

СУЧАСНИЙ РЕПОРТАЖ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ЧЕРЕЗ ФІКСАЦІЮ ТРАВМИ

На долю людей XX–XXI століть випало чимало випробувань, які стали глибоким, часто руйнівним і травматичним досвідом: світові війни, геноциди, революції. І знову — велика війна в Україні. У такі зламові періоди гостро постає питання: які існують шляхи пам'ятання про травму, аби не просто зафіксувати її, а знайти ресурси для її подолання та не допустити повторення жаху в майбутньому?

Упродовж останніх десятиліть гуманітарна наука дедалі частіше повертається до осмислення проблеми пам'яті (Memory Studies). Між академічною історією, культурою та історичною пам'яттю утворився тісний зв'язок, наслідки якого активно обговорюють у різних галузях досліджень — від соціології до літературознавства. Найважливіше те, що через концепт пам'яті, переживаючи й переосмислюючи минулі й теперішні події, суспільства вирішують проблеми з подолання травми та відновлення й збереження національної пам'яті й ідентичності.

У цьому контексті ми розглядаємо літературу як інструмент чи простір пам'яті. Письмо, як текст, є водночас і безпосереднім актом пам'яті, і новим інтерпретуванням, за допомогою якого кожен новий твір стає засобом пам'ятання.

В історії сучасної літератури маємо різні приклади звернення до воєнного досвіду, через їх ілюстрації та увічнення. Одним із найцікавіших досвідів є художній репортаж, що побутує на рухомій межі літератури й журналістики. Репортаж є вдалою спробою пояснити наш час крізь призму маленьких людських історій. Уже на сучасному етапі простежується його серйозний вплив на прозу загалом. Це пояснюється стрімким зростанням ролі документальності для воєнного часу, коли реальний факт стає важливішим за художній вимисел.

Тому перед нами постало завдання – розглянути репортажистику воєнного часу як спосіб свідчень про пережите, виявлення впливу травми на історичну пам'ять й ідентичність народу через фіксацію приватних історій (зокрема, воєнних злочинів) та аналіз переходу жанру репортажу власне в письменство. Дослідження охоплює два блоки матеріалів: літературу факту (нон-фікшн) та художню прозу (малі епічні жанри).

У дослідженні, на основі культурно-історичного, порівняльного та описового методів, проаналізовано жанр сучасного воєнного репортажу періоду російсько-української війни. У центрі уваги — розповіді окремих людей з їхніми власними трагедіями, травмами та перемогами.

Якщо говорити про історію розвитку художнього репортажу, то справжнього розквіту цей жанр зазнав у Польщі. Польська школа репортажу належить до найвідоміших у світі (Р. Капусцінський, Г. Кралль, В. Шабловський). В Україні художній репортаж виник ще на початку 1920-х років завдяки Майку Йогансену та Софії Яблонській. Проте упродовж багатьох десятиліть радянської окупації література факту зникла, адже лише комуністичний режим міг диктувати «факти», а не вільне письменство чи журналістика. Свої відродження жанр переживає в останні десятиліття, коли активно формується нове покоління авторів літератури факту. Вони описують реальні події через суб'єктивний, емпатичний погляд автора.

Ці тексти допомагають через травматичний досвід зберігати людські історії, фіксувати злочини ворога та запобігати емоційному відчуженню суспільства. Воєнні репортажі стають простором омовлення травми крізь дві провідні моделі.

Перша – поліфонічна фіксація моменту: збірка «77 днів лютого» (видання Reporters). Книга складається з 24 репортажів, які написали жінки-журналістки (І. Андруг, Г. Аргірова, Т. Безрук, О. Горчинська, І. Золотухіна, В. Курико, О. Лівіцька, О. Омельянчук, С. Ославська, М. Паплаускайте, Є. Райська, А. Семенюк, З. Храмченко, М. Чимирис, І. Ярошинська, К. Бабкіна) впродовж 24 лютого – 9 травня 2022 р. На кожній сторінці зафіксований погляд на війну через історії звичайних людей, волонтерів, військових, мешканців прифронтових територій та окупованих міст. Книга пронизана болем і відчаєм, але також надією. У цих текстах, стриманих з художньо-естетичного боку, була особлива потреба фіксації станів смутку й спалахів надії, потреба вихопити їх із загального потоку вражень. Післямова Марічки Паплаускайте «Хор історії» концептуалізує збірку як потребу людини проговорювати найболючіше, щоб дати цим голосам можливість залишитися на папері для майбутнього.

Друга – монументалізація та масштабування: «Загублений острів» Наталі Гуменюк. Збірка репортажів з окупованого Криму охоплює період поїздок 2014–2019 рр. Через значний обсяг (312 сторінок) та цілісність вона сприймається як велика проза, стаючи свідченням історичного значення про життя в анексії. Авторка свідомо відмовляється від сухої хронології чи правових висновків, зазначаючи у вступі: «*У книзі немає сформульованих висновків, окрім одного: умовне*

щастя й спокій більшості не можна здобути через страждання інших... Це збірка репортажів, написаних на основі власних поїздок, інтерв'ю і вражень» [2, с.14]. Текст фіксує тихий, глухий біль підприємців, кримських татар, студентів, правозахисників, чиє життя зламала окупація, та наочно показує, як системні утиски меншості перекреслюють уявну стабільність більшості.

Отже, сучасний воєнний репортаж в Україні успішно трансформувався із суто прикладного медійного жанру в самодостатнє письменство («літературу факту»). Фіксуючи приватні трагедії, воєнні злочини та досвід окупації чи обстрілів, автори створюють верифікований простір колективної пам'яті. Ці тексти протидіють забуттю та емоційному відстороненню суспільства, виконуючи терапевтичну функцію омовлення травми, що є ключовим для збереження національної ідентичності. Біль і радість потребують документації, щоб у майбутньому ми могли звірятися з цими голосами з пам'яті, голосами з історії.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_spohadu.pdf
2. Гуменюк Н. Загублений острів. В-во Старого Лева. 2020. С. 14.
3. Довгополова О. 2020. Мапування життя. URL: https://www.verbum.com.ua/02/2020/cartography/memory-mapping/
4. Паплаускайте М. (упорядн.) 77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни. Київ: Лабораторія, 2023. 224 с.

Школа В.М.
доктор філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

ОБРАЗИ МЕШКАНЦІВ МЕДЖИБОЖА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ВІДГОМІН ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ (ЗА РОМАНОМ ЮРІЯ ДАЦЕНКА «І СТАЛО СВІТЛО…»)

Національні суспільно-політичні та економічні процеси знаходять своє відображення в мистецтві. Художні тексти стають простором їхнього осмислення, у якому митці пропонують власну інтерпретацію актуальних явищ.

Україна є багатонаціональною державою. На Галичині, Поділлі та Волині поляки й євреї почали масово оселятися після 1569 року – укладання Люблінської унії. Еміграція тривала і в наступні історичні періоди.

Єврейська тематика широко представлена у творах українських письменників. Зокрема, вона знайшла відображення в художніх текстах, публіцистиці та наукових розвідках Івана Франка (1856-1816) – галичанина, який жив у поліетнічному середовищі. Так, Дрогобич, де письменник здобув середню освіту, називали півторамістом (вислів Мар'яна Гемана), оскільки на межі XIX-XX ст. у ньому мешкали євреї (близько 50 %), українці (27%) та поляки (23%). Багатокультурний Дрогобич – колиска братів-художників Маврикія (1856-1879) і Леопольда (1879-1934) Готлібів. Дрогобич – рідне місто і центр художнього світу письменника і художника Бруно Шульца (1892-1942) та багатьох інших митців.

Багатонаціональною була й Хмельниччина, зокрема євреї складали майже половину мешканців Проскурова (нинішній Хмельницький), Меджибіжа, Кам'янця-Подільського та інших містечок Волинського і Подільського краю. Штетли в більшості населених пунктів Волині засновані в XV-XVI ст., Поділля – XVI-XVII ст. Одним із найвідоміших історичних штетлів є Меджибізький, оскільки у XVIII ст. тут проповідував мудрець, засновник хасизму Ісраель Баал-Шем-Тов (Бешт). Мартін Бубер, дитинство якого пройшло у Львові, у дослідженні «Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням» неодноразово покликається на думки цього мудреця, зокрема щодо необхідності виконання людиною свого життєвого призначення: «Кожний має в собі щось цінне, чого не має жодний інший» [1, 238].

Меджибіж належав до Летичівського повіту. На процеси, що відбувалися в цьому краї, як свідчать історики, «саме євреї протягом тривалого історичного періоду мали чи не найбільший вплив серед усіх національних меншин» [3, 123]. За даними перепису населення 1765 року, у Меджибожі проживало 2039 євреїв, у Проскурові – 750 [Див.: 3, 128]. У 1847 році в Подільській губернії вже налічувалося 165 000 євреїв [3, 135].

Населеним пунктам Поділля, зокрема їхньому єврейському етносу, присвячено романи сучасного прозаїка з Хмельниччини Юрія Даценка «Пастка для різника», «Книга в камені», «Життя вічне», «І стало світло…», «Останні години». Ці твори входять до серії «Історії провінційного хірурга» та об'єднані образом головного героя – Якова Соломоновича Ровнєра.

На сторінках історичного детектива «І стало світло…» (2021) постає Меджибіж. Етнічне розмаїття міста прозаїк змальовує крізь призму сприйняття головного персонажа.

Національну ідентичність єврейського населення Меджибожа письменник репрезентує, виокремлюючи комплекс взаємопов'язаних елементів: культурних, соціальних, моральних. Меджибізький штетл автор роману змальовує за допомогою етнічних маркерів: мови, фольклору, релігійних вірувань, звичаїв і традицій, а також елементів матеріальної культури.

Основою існування будь-якої етнічної спільноти є її мова. Як член соціуму, особа «формує своє інтелектуальне бачення світу не на основі самостійного опрацювання своїх переживань, а в рамках закріпленого в поняттях мови досвіду її мовних предків. […]. Засвоюючи рідну мову, людина тим самим засвоює і закріплені в ній уявлення про світ, ставлення до нього, способи мислення тощо» [4, 140]. Поліетнічність Меджибожа автор роману «І стало світло…» відтворює, акцентуючи увагу на розмаїтті «*мов, говірок, балачок*» [2, 57].

Оскільки мова є одним із визначальних чинників етнічної самоідентифікації, нехтування нею призводить до відчуження особи від громади, що ілюструє репліка : «*ребе писав як єврей до єврея й не помишляв, що Яків не знає ані їдишу, ані івриту*» [2, 222]. Національній мові – біблійному івриту – євреї надавали статусу священної, тоді як у повсякденному житті послугувалися їдишем.

Розсипані в тексті твору лексеми й вирази з повсякденної мови євреїв – їдишу – надають йому національного колориту: *мамеле* [2, 115] – матуся, *шмендрик* [2, 116] – хлопчик, *шлепар* [2, 222] – волоцюга, *мейн тейере* [2, 262] мій рідний, *хойз* [2, 262] – будинок, *ес гезунтерхейт* [2, 116] – смачного, *шолом алейхем* [2, 126] – мир вам та ін.

Локальне національно-територіальне середовище увиразнює афоризм, який приписують Баал Шем Тову: «*Людина ж – наче сходи, що вершиною впираються в небеса. Всі її діяння і слова впливають на небесні сфери*» [2, 225].

Важливими маркерами етнічної приналежності є власні назви – антропоніми, зокрема імена Яків Соломонович, Сімха, Хаїм, Сімочка та інші. Юрій Даценко відтворює специфіку прізвищ євреїв-ашкеназів, багато з яких утворені шляхом поєднання двох коренів. У романі такі антропоніми є промовистими й виконують характеротворчу функцію: *Шпацман* – прізвище, утворене від двох основ: «*шпац*» (горобець) і «*ман*» (чоловік). Так називали прудку й непосидючу людину. У творі персонаж із цим прізвищем справді демонструє відповідні риси характеру. Семантично мотивованим є й прізвище *Бройзман* (від «брова» і «чоловік»), яке мав власник «*кущуватих брів*» [2, 127]. Господині кав'ярні автор надає ім'я *Розенбліт* (від «роза» і «листок»). Також наявні однокомпонентні прізвища, зокрема за видом діяльності: *Клойз* (таке прізвище давали рабинам), а також за місцем проживання: *Ровнєр* (від міста Рівно) тощо. У творі «І буде світло…» прізвище є засобом художньої ідентифікації персонажа: «*То ви таки зі своїх?*» [2, 51].

Національного колориту твору надають численні легенди та перекази про засновника хасидизму, цадика: «*про нього заговорили не як про Ізраеля бен Еліезера, а як про Баал Шем Това – Володаря Доброго Імені*» [2, 232]; «*для хасидів Бешт наближений до самого Творця. Він для них – святий!*» [2, 265].

Змальовуючи єврейський цвинтар із надгробними каменями – «*старий кіркут зі старими й похиленими мацевами*» [2, 57], автор говорить про Священну землю бейт олам, оскільки, за віруваннями «*земля на цвинтарі священна!*» [2, 263].

Національним ідентифікатором постає також традиція святкування суботи – шабату. Маркером хасидської релігійної ідентичності є зовнішній вигляд особи: «*чоловіків, вбраних у капелюхи з широкими крисами та довгі чорні лапсердаки*» [2, 135], «*постать у чорному капелюсі та з довгими пейсами*» [2, 273].

Серед соціальних елементів у тексті роману найвиразніше репрезентовані властиві євреям адаптивність, солідарність громади та міцні родинні зв'язки, зокрема культ шанування матері: «*То рецепт моєї мамеле, – обличчям Сімхи розпливлася щаслива усмішка. – І дякуючи мені, ви таки дякуєте їй. Колись вона наказувала мені малому: «Дивися, Сімхо, бо як я вмру, а ти не переймеш моїх рецептів, то ніхто за мене не згадає*» [2, 117].

Отже, польське, єврейське населення становлять невід'ємний складник українського історико-культурного простору. Єврейський дискурс роману Юрія Даценка «І стало світло…» виразно відтворює картини життя єврейської спільноти в містечку Меджибіж. Автору вдалося передати її культурний код – мову, вірування, традиції, поведінкові патерни тощо.

Література

1. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / пер. В. Терлецького. Київ: Дух і Літера, 2012. 267 с.
2. Даценко Ю. І стало світло… Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного дозвілля», 2021. 336 с.
3. Коржик С.А. Западенко Л.П. До історії єврейської громади містечка Летичів. *Хмельницькі краєзнавчі студії: науко-краєзнавчий збірник, 2018. Вип.14.* С. 123-155.
4. Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 1997. 360 с.

Школа І.В.
кандидат філологічних наук, доцент,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Запоріжжя

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ МІЖ ЗАБУТТЯМ І ВІДНОВЛЕННЯМ: У РОМАНАХ «ПОВЕРНЕННЯ ДОН КІХОТА» Г.-К. ЧЕСТЕРТОНА ТА «АМАДОКА» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ

Актуальність дослідження зумовлена зростанням уваги сучасної гуманітаристики до механізмів збереження, трансформації й передачі культурної та історичної пам'яті – особливо в умовах воєнних конфліктів, руйнування пам'яток і фрагментації суспільної свідомості. Художня література в цьому контексті постає не лише формою репрезентації минулого, а й простором його збереження та відновлення.

Ця проблема була художньо сформульована задовго до появи сучасних memory studies – у романі Г.-К. Честертона The Return of Don Quixote («Повернення Дон Кіхота», 1927). Бібліотекар Майкл Херн, зігравши роль середньовічного короля в аматорській виставі, відмовляється повертатися до звичного життя: минуле в романі не залишається завершеним періодом, а отримує можливість «говорити» із сучасністю. Як показано в попередньому дослідженні [2], Майкл Херн переосмислює сервантесівський мотив людини, яка, начитавшись книг, відтворює прочитаний світ у реальності; з погляду оточення герой постає напівбожевільним – «безумне дитя, небезпечне тим, що йому дозволили гратися зі зброєю» (переклад наш – І. Ш.) [1, 86].

Центральним у романі є не буквальне повернення до Середньовіччя, а повернення культурної пам'яті як способу критичного прочитання сучасності: сам герой усвідомлює межу, яку перейшов, кажучи «Актором мене зробили ви, … але п'єса виявилася більшою за життя» [1, 199]. Майкл Херн визнає спорідненість цього коду навіть у другорядному персонажі, Дугласі Меррелі, якому заявляє: «Ви не Санчо Панса. Ви той, інший (…). Ви – лицар, який повернувся…» [1, 212]. Для оточення середньовічний костюм і лицарські звичаї – лише елементи театральної гри, для героя вони мають світоглядне значення; так виявляється конфлікт між культурною пам'яттю як живим досвідом і культурною спадщиною як формальною сукупністю музейних об'єктів.

Подібний механізм культурного забуття набуває особливої актуальності в творчості сучасної української письменниці Софії

Андрухович, яка є авторкою роману «Амадока», перекладеного кількома мовами. Цей твір – масштабний роман про війну, травму й пам'ять, у якому, на відміну від іронічної моделі Г.-К. Честертона, показано ситуацію фактичної втрати пам’яті: поранений на війні Богдан не пам’ятає власного минулого, а спроба його дружини Романи за допомогою фотографій, листів і розповідей відновити особисту історію героя розширюється до реконструкції складних пластів української та європейської історії, зокрема досвіду Голокосту. Дослідники розглядають роман у контексті постпам’яті , історичної травми й проблеми передачі досвіду поколінь [3]. Пам’ять в творі Софії Андрухович реконструюється з фрагментів – імен, документів, свідчень, артефактів; власні імена, історичні постаті й культурні коди функціонують у романі як маркери пам’яті, травми та ідентичності [4].

Водночас письменники по-різному моделюють саме повернення минулого. Г.-К. Честертон демонструє ситуацію, у якій минуле повертається в сучасність і починає оцінювати її: Майкл Херн, подібно до Дон Кіхота, здається сучасникам диваком саме тому, що бачить світ крізь іншу систему координат, а його «безумство» можна визначити як «книжне» – таке, що виникає з прямого перенесення прочитаного культурного досвіду в реальність. Софія Андрухович, навпаки, показує, що відновлення минулого не може бути механічним: втрата пам’яті залишає прогалини, а реконструкція історії супроводжується можливістю помилки, фрагментарністю та суперечливістю різних версій минулого.

Продуктивним для порівняння є образ книги як носія пам’яті: Майкл Херн відкриває минуле через читання, тоді як в «Амадоці» тексти, імена й розповіді стають матеріалом, з якого персонажі відновлюють утрачене або замовчане, – в обох творах література виконує не лише репрезентативну, а й меморіальну функцію. Водночас Г.-К. Честертон показує минуле, яке повертається в сучасність і оцінює її, тоді як Софія Андрухович демонструє болісну, неминуче фрагментарну реконструкцію вже втраченої пам’яті.

Методологічно продуктивним є й типологічне зіставлення способів художньої репрезентації пам’яті: Г.-К. Честертон обирає форму умовної, майже казкової реконструкції минулого, тоді як Софія Андрухович працює в межах документально орієнтованої прози, що спирається на архівні матеріали, свідчення очевидців і родинну історію. Попри цю відмінність жанрових стратегій обидва письменники утверджують спільну тезу: культурна пам’ять існує лише доти, доки суспільство здатне її активно прочитувати, а не просто зберігати як музейний експонат.

Показовою є й назва роману Софії Андрухович: Амадока – легендарне озеро, яке зображувалося на давніх картах, а згодом зникло з них за незрозумілих причин, – метафора того, що колись існувало, може зникнути не лише з реального простору, а й із культурної карти. Це дозволяє запропонувати поняття «активної культурної пам'яті» – не пасивного збереження фактів, а постійного включення досвіду минулого в сучасне життя: через читання й перевтілення у Г.-К. Честертона, через реконструкцію особистих та колективних історій в Андрухович.

В українському воєнному контексті таке зіставлення особливо актуальне: сучасні дослідження «Амадоки» наголошують на проблемі історичних травм, постпам'яті та можливостях їхнього наративного відновлення [5]. Отже, написаний майже сто років тому роман Г.-К. Честертона виявляється співзвучним сучасним дискусіям про культурну пам'ять, а обидва твори розглядають культуру як простір, у якому пам'ять постійно відновлюється й передається наступним поколінням, що є умовою збереження індивідуальної та колективної ідентичності.

Література

1. Chesterton G. K. The Return of Don Quixote: novel / Gilbert Keith Chesterton. House of Stratus, 2008. 230 p.
2. Школа І. В. Образ Дон Кіхота в «Байгороді» Ю. Яновського та «Поверненні Дон Кіхота» Г.-К. Честертона як символ націотворення. Філологічні науки. 2016. № 23. С. 52–57. URL: https://dspace.bdpu.org.ua/items/4b84b982-8884-47f6-afd4-54c18e5fe2fe
3. Grebeniuk T. Postmemory in Sofia Andrukhovych's Novel Amadoka: Unspeakable Historical Traumas vs. Therapeutic Narration. Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost. 2021. Vol. 53, No. 202(4). P. 83–90. URL: https://hrcak.srce.hr/270866
4. Вегеш А. Літературно-художній антропонімікон роману «Амадока» Софії Андрухович. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія. 2025. № 1 (53). С. 56–62. URL: https://visnyk-philology.uzhnu.edu.ua/article/view/334236
5. Ilchuk Y. The Multidirectional Turn in the Literature about Holocaust in Post-Euromaidan Ukraine (On the Material of Sofia Andrukhovych's Amadoka). Teksty Drugie. 2024. № 1. P. 125–142. URL: https://journals.openedition.org/td/22818

Шовкопляс Г.Є.
кандидат філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

МІЖ ПАМ'ЯТТЮ КНИГИ І ПАМ'ЯТТЮ ДОСВІДУ: КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ У РОМАНІ ФРАНСУА РАБЛЕ «ГАРГАНТЮА І ПАНТАГРЮЕЛЬ»

Франсуа Рабле (бл. 1483/1494–1553) – французький письменник,лікар, гуманіст XVI століття, один із найяскравіших представників французького Ренесансу. Дослідники зауважують, що «єдиний свій художній твір - роман "Гаргантюа і Пантагрюель" Рабле писав з перервами двадцять років» [2, 279]. Роман складається з п'ятьох книг, які виходили не одночасно. Важлива деталь – «Пантагрюель» з'явився раніше за «Гаргантюа», хоча в сучасному читанні «Гаргантюа» стоїть першим.

Книга Рабле стала частиною європейського літературного канону тому , що це великий роман про народження нової людини. Рабле – письменник Ренесансу: його герої хочуть не просто «знати», а пізнавати світ у всій його повноті. Тіло, природа, мова, античність, медицина, право, військова справа, релігія, філософія, політика, повсякденне життя – усе потрапляє в його величезний текст. У своїй книзі Рабле руйнує межу між «високим» і «низьким»: поруч із Платоном, Аристотелем, Гіппократом та іншими авторитетами – шинкарі, студенти, пияки, селяни, кухарі, тілесні жарти. Роман Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» – один із фундаментальних текстів європейського гуманізму.

Книга у Рабле має цивілізаційну функцію, яка дозволяє культурі не починати щоразу з нуля. Книга у Рабле – це місце, де зберігається досвід минулого; місце зустрічі поколінь; місце зустрічі різних культур; місце діалогу живих і мертвих авторів. І саме тому Рабле постійно вводить у свій текст інші книги. Його роман щільно заповнений чужими голосами: античних авторів, богословів, філософів, істориків, правників, легендами, прислів'ями. «Гаргантюа і Пантагрюель» – це роман, який читає інші книги, роман-бібліотека.

Дуже важливою є теза про пам'ять як боротьбу проти забуття. Це були часи, коли друкарство радикально змінювало людську пам'ять. До цього величезний масив культури існував через: усну передачу; рукопис; церковну традицію; пам'ять учених; бібліотеки. А тепер книга може бути надрукована, багаторазово відтворена, поширена і прочитана невідомою кількістю людей. Тому книга стає новою технологією культурної пам'яті. І Рабле дуже добре відчував цю

зміну. Невипадково його роман постійно говорить про читання, писання, книги, авторитети, пам'ять і передачу знань. Відомий канадський культуролог Герберт Маршалл МакЛюен характеризував роман Рабле як «твір,що ґрунтується на друці та уособлює культуру майбутнього» [2, 198].

Книга має зберігати пам'ять, але не повинна перетворювати пам'ять на догму,тобто пам'ятати не означає механічно повторювати. У Рабле бібліотека – це простір пам'яті, але світ також є бібліотекою. Книга зберігає голос минулого, а людина повинна прочитати цей голос так, щоб самій стати носієм пам'яті для наступного покоління. Роман про Гаргантюа і Пантагрюеля – це роман не про королів-велетнів. Це роман про те, як одна цивілізація передає іншій свою пам'ять через книги.

У книзі «Гаргантюа», коли Гаргантюа дізнається про війну з Пікрохолом, він не просто реагує на військову ситуацію. Через його реакцію Рабле фактично ставить питання про пам'ять людства щодо війн. І тут можна дуже цікаво зіставити книжкове знання про війну з реальним досвідом війни. Бо людство вже знає, що таке війна. Воно має історію, хроніки, античні приклади, військові трактати. Але знання про попередні війни чомусь не гарантує, що люди не почнуть нові війни. Людина може мати книжкову пам'ять про минуле і не мати пам'яті досвіду.

Рабле не просто зберігає пам'ять книги, він випробовує її сучасним досвідом. Тоді проблема виникнення війн стає центральним прикладом. Роман Рабле створює енциклопедичний текст як простір пам'яті, а війна у романі Рабле постає як випробування культурної пам'яті: людство знає історію війн, але продовжує воювати. Роман зберігає те, що людство знало, те, що людство пережило; те, що людство пам'ятає; і те, що воно, на жаль, може знову забути.

В епізоді з Пікрохолем (розділ XXXIII «Як Пікрохолові напутники необачними порадами наразили царя на велику небезпеку» [1, 121]) Рабле буквально влаштовує діалог між книжковою пам’яттю та сучасною йому політичною реальністю. У «війні Пікрохола» Рабле активізує книжкову пам’ять античної історії, біблійно-християнської етики та гуманістичної антивоєнної думки. Однак ці авторитетні культурні моделі не просто цитуються, вони пародійно переосмислюються. Образ Пікрохола постає як карнавальна деградація античного завойовника, а його «велика війна» народжується з мізерного побутового конфлікту. Так книжкова пам’ять допомагає Рабле викрити універсальний механізм війни, а саме: дрібний привід, честолюбство правителя, лестощі радників короля.. Врешті фантазія про велич перетворюється на катастрофу.

Пікрохол не просто забуває книжкові уроки історії, він хибно їх пам'ятає. Він засвоїв із культурної пам'яті модель слави завойовника, «нового Олександра Македонського» [1, 123], але не засвоїв уроків про ціну війни, гіркоту поразки, долю того, хто війну програв. Тобто Рабле показує не відсутність пам'яті, а небезпечну вибіркову пам'ять.

Війна Пікрохола прочитується на тлі постатей античних завойовників і великих воєн минулого. Сам механізм її виникнення - дрібний конфлікт, роздутий до масштабів державної агресії, - полемічно співвідноситься з античною історіографією, де війни пояснювалися честолюбством, жагою влади й прагненням до експансії. Плутархівська традиція прочитується як пам'ять про Олександра Македонського та інших завойовників. Особливо важлива тут мрія Пікрохола про світове панування. Його фантастичні плани завоювання сусідніх земель, а потім - майже всього світу є пародійним відлунням античної легенди про великих завойвників. Але Рабле перевертає героїчну модель: перед нами не Олександр, а комічний псевдо-Олександр, чия всесвітня експансія виростає… з конфлікту через коржі з виноградом.

Отже, Рабле показав, що небезпечною є не лише втрата пам'яті, а й пам'ять вибіркова – пам'ять, яка зберігає одне й замовчує інше. Пікрохол пам'ятає славу завойовників, але забуває ціну війни, пам'ятає образ Олександра Македонського, але не пам'ятає історію його поразок і людських втрат. Така пам'ять є неповною, а тому легко перетворюється на пам'ять-неправду: минуле, позбавлене власного складного досвіду, стає міфом, який виправдовує насильство в сьогоденні. Саме тому роман Рабле звучить і сьогодні: культурна пам'ять має не просто зберігати минуле, а зберігати його цілісність – інакше забуте минуле неодмінно може повернутися.

Література

1. Рабле Франсуа. Гаргантюа і Пантагрюель Франсуа Рабле. Ґарґантюа та Пантаґрюель. Переклад зі старофранцузької Анатоля Перепаді. Львів: «Кальварія», 2004. 539 с.
2. Мак-Люен Маршалл. Галактика Гутенберга. Становлення людини доби друкованої книги. Видання третє. Київ: Ніка - Центр. 2011. 394 с.
3. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження. Київ: Вища шкода, 1994. 406 с.

Шолк О.М.
викладач суспільних дисциплін,
ПЗВО «Кам'янець-Подільський податковий інститут»

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДОСВІДУ «ІНШОГО»: ІНОУКРАЇНЦІ ТА НАЦМЕНШИНИ У ВОЄННІЙ МЕМУАРИСТИЦІ 1917–1921 РОКІВ

Військова мемуаристика доби Української революції виступає не лише джерелом фактологічної інформації, а й складним текстовим простором, де конструювалася візія міжетнічної взаємодії. Аналіз залишених учасниками визвольних змагань спогадів вимагає помірно критичного підходу, адже ці тексти постійно балансують між описом фронтового побуту та пізнішим ідеологічним ретушуванням. Традиційний історіографічний наратив нерідко фокусується на українському характері збройних формувань, проте звернення до масиву тогочасних еґо-документів демонструє значно складнішу картину залучення національних меншин та іноземців до процесів державного та військового будівництва.

Погляд на розбудову армії через призму споминів українського командування розкриває суто прагматичний вимір міжетнічних контактів на фронті. Зокрема, військово-історичні праці Всеволода Петріва фіксують жорсткі реалії управління різнорідними підрозділами, де головним критерієм ефективності виступала не національна приналежність, а лояльність та боєздатність в умовах тотального дефіциту ресурсів [5]. Сам В. Петрів мав змішане походження і серед його предків були шведські і французькі аристократи. А під час походу у Крим (квітень 1918) він командував змішаними українськими, татарськими та українсько-татарськими підрозділами.

Схожу тенденцію можна простежити у згадках про локальні військові операції, наприклад, у публікації І. Комнена-Палеолога щодо звільнення Кам'янець-Подільського у 1918 році [4]. Сам князь І. Комнен-Палеолог мав німецьке походження, але згідно сімейних переказів він був давнім нащадком одразу двох візантійських династій: Комнінів і Палеологів. А під час звільнення Кам'янця від більщовиків він залучив на свій бік бійців кількох мусульманських частин, куди входили татари, башкири, росіяни.

Окремий пласт пам'яті формують тексти, написані безпосередньо представниками національних меншин або іноземцями, які служили в українських арміях, що дозволяє почути їхній власний голос. Публікація Г-Р. Нахмана про історію Жидівського пробоєвого куреня УГА є показовим прикладом саморепрезентації меншини, яка зі

зброєю в руках відстоювала державність, долаючи усталені суспільні стереотипи та антисемітські упередження [3]. Жидівський пробоєвий курінь був одним із найбільш ефективних підрозділів УГА, будучи штурмовим загоном і беручи участь у жорстоких боях із польським військом.

Водночас спогади Ганса Коха про світові війни в Україні показують погляд лояльного іноземного фахівця, який добровільно інтегрувався у військові структури [2]. Ганс Кох походив із родини німецьких купців із Львова, знав змалку українську мову і в 1918 р. вступив на службу до Галицької армії. Досвід його служби в австрійській армії, наявність військової освіти стала в нагоді командуванню УГА, він переважно служив на штабних посадах і зіграв значну роль у оперативній роботі війська.

Цей аспект технічної співпраці також яскраво проступає у дослідженнях летунства УГА авторства Р. Земика, адже авіаційні частини технічно не могли б функціонувати без залучення австрійських та німецьких пілотів [0]. Сам Рудольф Земик був за походженням австрійцем і став надзвичайно цінним спеціалістом у Летунському відділі УГА, будучи досвідченим пілотом і технічним спеціалістом, котрий зіграв велику роль у формуванні галицької авіації.

Література

1. Земик Р. Дещо про летунство УГА. *Український скиталець*. Йозефів,1922. Ч. 13. С. 9–11; Ч. 14. С. 3–5; Ч. 15. С. 4–5.
2. Кох Г. Спогади про світові війни в Україні / пер. з нім. Г. Петросаняк; упоряд. І. Монолатій. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2016. С. 47–123.
3. Нахман Г.-Р. Передісторія і історія Жидівського пробоєвого куріня І корпуса УГА. *Український скиталець.* Ліберці, 1921. Ч. 4.
4. Палеолог І. К. Звільнення Кам'янець-Подільського від більшовиків у 1918 р. *За державність.* 1964. Зб. 10. С. 65–72.
5. Петрів В. Військово-історичні праці. Спомини. Київ: Поліграфкнига, 2002. 639 с.

Шульга О.О.
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ФОРМОТВОРЧІ ЧИННИКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ «ЧОРНИЙ ВОРОН» В. ШКЛЯРА

Проблема національної ідентичності є однією з ключових у сучасному гуманітарному дискурсі. Особливого значення вона набуває в українській літературі в контексті російсько-української війни, оскільки усвідомлення своєї національної приналежності дає можливість зберегти українську націю і державність від російського поневолення і асиміляції. Тривале перебування українців в умовах імперського та радянського політичного й культурного впливу зумовило систематичне викривлення історичних фактів. У зв'язку з цим актуальним є дослідження художніх творів, спрямованих на відновлення історичної пам'яті та переосмислення досвіду українського національного спротиву. Одним із таких творів є роман В. Шкляра «Чорний Ворон», у якому відтворено події українського повстанського руху 1920-х років, зокрема виникнення Холодноярської Республіки, боротьбу холодноярців проти більшовицької влади [2].

У романі автор порушує питання природи української самоідентифікації, історичних передумов й механізмів її збереження в умовах колоніального поневолення. Гасло «Воля України або смерть» написане на чорному прапорі холодноярців демонструє непохитність ідейних переконань, за які воювали повстанці. Очевидно, що така жага до волі і перемоги не лише викликала захоплення в читачів, але й сприяла роздумам про цінність української державності, значення національної ідентичності. У 2011 році роман було відзначено найвищою державною нагородою – Національною премією України імені Т. Шевченка. Прикметним є той факт, що В. Шкляр відмовився від нагороди через проросійську владу, але громадськість та меценати нагородили автора Народною Шевченківською премією. Це є свідченням того, що роман «Чорний Ворон» став знаковим явищем сучасної української літератури.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу художніх засобів, за допомогою яких у романі конструюється образ української національної ідентичності. Мета дослідження – визначити й проаналізувати основні формотворчі чинники національної ідентичності в романі В. Шкляра «Чорний Ворон».

Національна ідентичність – це «ототожнення себе з національною спільнотою на основі стійкого емоційного зв'язку, що виникає

внаслідок сформованої системи уявлень про традиції, культуру, мову, політику, а також прийняття групових норм і цінностей. Головним ідентифікатором національної ідентичності є національна свідомість» [1].

Одним із визначальних чинників формування національної ідентичності в романі є **історична пам'ять**. Василь Шкляр звертається до періоду української історії, який у радянській історіографії замовчувався або інтерпретувався крізь призму офіційної ідеології. Відтворення боротьби холодноярців у творі реконструює важливі для української історії події, а також повертає в культурну пам'ять українців імена і подвиги повстанських отаманів. Історична пам'ять у романі функціонує як чинник самоідентифікації. Персонажі усвідомлюють власну належність до української спільноти через пам'ять про попередні покоління, визвольну боротьбу та історичну долю рідної землі. Минуле в художньому просторі роману постає як чинник формування національної свідомості сучасного читача. У творі вказано, що повстанці цитували поезії з «Кобзаря» Т. Шевченка про гайдамацький рух [3]. У сучасній російсько-українській війні захисники переказують роман «Чорний Ворон» В. Шкляра. Історична пам'ять збережена в художніх творах набуває значення своєрідного механізму протидії забуттю та історичній маніпуляції, надихає воїнів на боротьбу за збереження української державності, яка триває більше трьохсот років.

Важливим формотворчим чинником національної ідентичності є **національно-визвольна боротьба**. У романі вона постає не лише як збройне протистояння двох політичних сил, а як боротьба за право бути собою, зберігати власну культуру, мову, традиції та історичну пам'ять. Повстанці сприймають боротьбу як моральний обов'язок перед рідною землею й попередніми поколіннями. У такий спосіб національна ідентичність є наслідком певних дій: приналежність до української спільноти визначається не тільки походженням, а й готовністю захищати її цінності.

Показовим є функціонування концепту **Батьківщина**. Українська земля в романі набуває символічного значення й постає як простір, нерозривно пов'язаний з історичною пам'яттю та духовною спадкоємністю. Образ Холодного Яру трансформується з географічного об'єкту на сакралізований простір історичної пам'яті, спротиву та свободи. Цитата з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка «І повіє огонь новий з Холодного Яру» стає пророцтвом, демонструє спадкоємність волелюбного духу холодноярців, їхньої боротьби за свободу. Таким чином, Холодний Яр стає символом Батьківщини,

дому, волі, культурної спадкоємності, національно-визвольної боротьби.

У художньому просторі роману важливою є опозиція **«свій/ чужий»**. До сфери «свого» належать рідна земля, українська мова, традиція, родина, побратимство, історична пам'ять і свобода. Натомість «чуже» пов'язується з більшовицькою владою, насильницьким нав'язуванням чужої політичної та ідеологічної системи. Зазначена опозиція дає змогу авторові увиразнити межі між двома світоглядами, акцентувати на значенні національного самовизначення.

Особливу роль у формуванні ідентичності відіграє **мова**. Українська мова в романі сприяє відтворенню національного колориту, а мовлення персонажів вказує на їхню культурну та світоглядну приналежність. Використання народнорозмовної лексики, фольклорних елементів, прислів'їв, приказок, історичних назв і характерних мовних конструкцій забезпечує тісний зв'язок художнього світу з українською культурною традицією. Отже, мова виконує не тільки комунікативну, а й ідентифікаційну функцію.

Ще одним формотворчим чинником є **культурна традиція**. У романі репрезентовано традиційні уявлення про честь, гідність, родину, побратимство, ставлення до землі та пам'яті предків. Ці категорії формують систему моральних цінностей персонажів. Національна традиція постає механізмом культурної спадкоємності, який забезпечує зв'язок між минулим і сучасним.

Важливе місце в художній концепції роману займає **героїчний тип особистості**. Центральний персонаж – отаман Чорний Ворон – уособлює людину, яка свідомо підпорядковує власне життя ідеї свободи та захисту Батьківщини. Його образ поєднує риси мужності, незламності, відповідальності, готовності до самопожертви. Отамана поважають воїни, ідуть за ним у бій, захищають ціною власного життя. Герой одночасно постає як індивідуалізований персонаж і як символ національного спротиву. Важливою є інформація про історичну постать отамана, яка подається з архівних документів. Саме поєднання історичної правди з художнім домислом створює героя, який стає прикладом для наслідування. Відкрита кінцівка твору дає надію на те, що герой вижив, а отже утверджує думку про незламність отамана, робить його взірцем для сучасних воїнів, які відстоюють незалежність України.

Показово, що процес національної самоідентифікації в романі має **колективний характер**. Важливими є мотиви побратимства, взаємодопомоги та спільної відповідальності. Повстанська спільнота постає своєрідною моделлю національної спільноти, у межах якої

особистість реалізує себе через взаємодію з іншими. Ідентичність героя, таким чином, визначається не лише його індивідуальними характеристиками, а й належністю до колективу, об'єднаного спільною історичною пам'яттю та системою цінностей.

Окремого значення набуває **мотив історичної травми**. Поразка визвольного руху, репресії та загибель повстанців засвідчують трагічний характер української історії. Однак трагізм не призводить до заперечення цінності боротьби. Навпаки, жертовність героїв трансформується в основу колективної пам'яті. Саме через пам'ять про загиблих і незавершеність боротьби наступні покоління отримують можливість усвідомити історичну спадкоємність національного руху.

Таким чином, формування національної ідентичності у творі здійснюється на перетині **історичного, культурного, мовного, просторового та психологічного рівнів**. Їхня взаємодія забезпечує цілісність художньої концепції українського національного буття.

Проведений аналіз засвідчує, що формотворчими чинниками національної ідентичності в романі В. Шкляра «Чорний Ворон» є історична пам'ять, національно-визвольна боротьба, концепт Батьківщини, опозиція «свій / чужий», рідна мова, культурна традиція, колективний характер та героїчний тип особистості. Також автор акцентує, що національна приналежність визначається не тільки спільністю походження, а й усвідомленим прийняттям культурних і моральних цінностей спільноти, збереженням її історичної пам'яті та готовністю відстоювати право на свободу ціною власного життя.

Отже, завдяки висвітленню замовчуваних сторінок історії, героїзації учасників визвольного руху, зображенню української культурної традиції історичний роман «Чорний Ворон» В. Шкляра сприяє переосмисленню минулого і впливає на формування української національної ідентичності.

Література

1. Національна ідентичність. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/article-71062 (15.09.2026).
2. Повстання Холодноярців. *Український інститут національної пам'яті*. URL: https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/lyutyy/9/1923-povstannya-holodnoyarciv-u-lukyanivskiy-vyaznyci (15.09.2026).
3. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 384 с.

Юган Н.Л.
доктор філологічних наук, професор,
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

НАЦІОНАЛЬНА ТА ОСОБИСТІСНА ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНКИ: МІЖПОКОЛІННЄВА ПАМ'ЯТЬ ТА МОВНИЙ ВИМІР В ЕСЕЯХ ЗБІРКИ «БАБИ – ОНУЧКИ»

Проблема національної та особистісної ідентичності української жінки в сучасному культурному дискурсі безпосередньо пов'язана з переосмисленням родинної пам'яті, історичного досвіду та мовної приналежності. Особливої актуальності ця проблематика набуває в умовах російсько-української війни, коли питання «хто я?» тісно переплітається з питаннями «звідки я?», «якою мовою говорить моя родина?» та «яку пам'ять я успадковую і передаю далі?». У цьому контексті показовим матеріалом є збірка «Баби – онучки» (К., 2026), що репрезентує жіночі голоси різних поколінь та актуалізує механізми формування ідентичності через родинну історію, фіксуючи не лише світлі спогади дитинства, а й досвід колективних травм ХХ – ХХІ століть – Голодомори, депортації, окупацію та руйнування міст і сіл (Іловайськ, Маріуполь, Мелітополь, Вознесенівка) внаслідок сучасної геноцидної війни.

Мета – виявлення особливостей репрезентації національної та особистісної ідентичності українки крізь призму міжпоколінневої пам'яті та мовного досвіду в есеях «Баби – онучки».

Міжпоколінневa комунікація в есеях збірки постає не лише як форма передачі родинних спогадів, а і як механізм конструювання ідентичності. Образи бабусь, матерів та онучок утворюють своєрідну жіночу генеалогію, у межах якої особистий досвід набуває історичного виміру. Через спогади про дитинство, родину, побут, місце проживання, культурні практики (кулінарні ритуали випікання пирогів зі шкварками, варіння «мамалиги в чавунчику» чи приготування «пляцків»), пережиті історичні події приватна пам'ять перетворюється на складову колективної. Передача досвіду між поколіннями не є механічною: кожне наступне покоління переосмислює успадковані наративи відповідно до власного історичного та соціокультурного досвіду, де навіть звичка берегти кожну крихту хліба в умовах сучасних обстрілів і загроз стає знаком солідарності та єдності поколінь.

Особливого значення набуває мовний вимір ідентичності. Мова в есеях функціонує не лише як засіб комунікації, а як носій пам'яті, родинної спадкоємності та культурної належності. Оскільки збірка

репрезентує говірки з чотирнадцяти регіонів України (охоплюючи три основні наріччя та перехідні говірки), мовні практики попередніх поколінь, унікальні діалектизми (*пацьорки, фіґлі, банда, рундук, времня, ґаблі, нашанинський*), зміна мовного середовища, співіснування української та російської мов, а також свідоме повернення до української репрезентують складний процес самоідентифікації. Мовний вибір героїнь, що супроводжується запитанням «А чия ти?», може розглядатися як форма актуалізації або переосмислення власної належності до українського культурного простору.

Важливо, що в жіночих наративах національна ідентичність не протиставляється особистісній, а формується у процесі їхнього взаємного накладання. Особиста історія жінки – її родина, материнство, досвід втрати, вимушеного переміщення, мовного вибору чи зміни культурного середовища – стає частиною ширшого національного наративу. Національна історія набуває людського виміру через приватні жіночі свідчення, молитовні практики та специфічні «речі сили» (старий фартух, вишиті рушники, швейні машинки чи закаменілі в порозі цвяхи). Таким чином, есеї збірки демонструють рух від «історії країни» до «історії родини» і від родинної історії – до усвідомлення власної національної ідентичності.

Есей Ксенії Шпак «Марійка» [1, 98-103] репрезентує трагічний досвід депортацій українців із Надсяння та розрив родинних зв'язків через призму жіночої пам'яті. У центрі розповіді постає прабабуся авторки Марійка – випускниця гімназії в Перемишлі, учасниця «Просвіти», чиє життя в один момент було зруйноване «москальсько-польським злом». Авторка відтворює атмосферу страху та насильства, коли під час примусового переселення (відомого як «операція Вісла») мешканців сіл зганяли до шкільних залів для допитів і перевірок. Жах підкріплений моторошними деталями і прямими цитатами з документальних спогадів про розстріли та депортацію за «двісті кілометрів від рідної хати»: «*Вимовлюймося до єдної ноги... За що їх побито, якби хто питався, за те, за те, що українцем звався*».

Особливе місце в есеї займає мовний і діалектний вимір, який слугує маркером ідентичності та родинної спадкоємності. Попри те, що історія прабабусі довгі роки була «історією-табу», яку замовчували через страх і «фантомний біль», онучка через фрагменти пам'яті та говірку відновлює правду про своє коріння. Епізод із родинного застілля, де правнучка затягує лемківську пісню, а бабуся Стефка поправляє її *(«Яка ти лемкиня, як ти надсянка? – Отак от. Надсянка я, як виявилося. НАДСЯНКА»)*, демонструє важливість усвідомлення власної регіональної приналежності. Мова та пам'ять про пережите стають тими «речами сили», які не дають зникнути цілому поколінню.

Текст Ксенії Шпак перетворює приватну родинну травму на масштабний національний наратив, доводячи, що жіноча ідентичність формується на перетині болючого минулого, мовного вибору та родинної стійкості. Попри те, що прабабуся Марійка померла передчасно у віці сорока семи років, замурувавши біль усередині, її голос звучить крізь роки завдяки правнуччиному есею. Твір демонструє, як пам'ять про минуле стає не лише свідченням злочинів проти української нації, а й потужним ресурсом для самовизначення та збереження історичної справедливості в сучасних умовах.

Есей Софії Безверхої «Незнана Анна» [1, 122-129] створений у формі інтимного звернення правнучки до прабабусі й репрезентує середньонаддніпрянський діалект (с. Шарківщина Миргородського району Полтавської області). У центрі уваги авторки – осмислення родинної пам'яті через призму складного життєвого досвіду прабабусі Ганни, яка пережила два Голодомори *(«ти тридцятого года / ти виходить пережила два голодомори»)* та втрату близьких. Через розповідь про побут, тілесну пам'ять («моїєї сімні не могли пойняти / в кого в мене така дебела нога / сороковий розмір / а ззаду як іду то схожа на бутилочку») та спогади про кулінарні практики з приготування вареників «по-миргородськи», холодцю чи березового соку текст фіксує нерозривний зв'язок поколінь і «бабусин медовик».

Особливого драматизму твору додає мотив мовчання та травми: авторка відкриває правду про те, як родина прабабусі вимирала від голоду, а табуйовані теми витіснялися з пам'яті *(«тіки про це не можна казати тсссс не то що вспоминать / мама казала шо ти забрала свою старшу сестру тютю Марфушу доживати... ти саме найбільше боялася шо Марфуша вмре з голоду»)*. Мовний вимір есея поєднує елементи місцевої говірки, живого розмовного мовлення та архівних одкровень, зокрема плутанину з іменем прабабусі, яку в селі називали Галькою чи Аллою, хоч за паспортом і в душі вона була Анна.

Текст Софії Безверхої перетворює приватний родинний біль на масштабне свідчення національної трагедії України. Правнучка через поетичне слово, пошук світлин, аудіозаписів та «банки зі спогадами» долає дистанцію часу, відновлюючи справедливість і повертаючи ім'я прабабусі до колективної пам'яті. Есей демонструє, як минуле стає живим ресурсом для самоусвідомлення: зберігаючи пам'ять про прабабусю, авторка знаходить власне коріння та утверджує свою національну й особистісну ідентичність.

Отже, збірка «Баби – онучки» репрезентує жіночу ідентичність як динамічний процес, що формується на перетині особистої пам'яті, родинної спадкоємності та національно-мовної належності.

Міжпоколіннєва пам’ять забезпечує зв’язок між приватним і колективним досвідом, тоді як мова (важливим елементом збереження якої є авторський словник «Слова з бабусиної скрині») виступає одним із ключових механізмів збереження, переосмислення та відновлення культурної ідентичності. Жіночі голоси різних поколінь у збірці дозволяють розглядати українську ідентичність не як статичну категорію, а як процес постійного самовизначення, у якому минуле стає ресурсом для осмислення сучасності та конструювання майбутнього.

Література

1. Баби-онучки : збірка. К. : Creative Women Publishing, 2026. 288 с.

Юлдашева Л. П.
кандидат філологічних наук, доцент,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ПОЕТИКА ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖІНОЧОМУ ПИСЬМІ ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

Поезія, написана після 24 лютого 2022 року, формується в ситуації історичного потрясіння. Повномасштабна війна ввійшла в особистий простір людини, змінила способи сприйняття часу, дому, смерті. За таких обставин художнє слово постає безпосередньою реакцією на пережите, засобом фіксації подій та формою внутрішнього опору руйнівній дії травми. Поетичний текст виникає майже одночасно з досвідом, випереджаючи його цілісне осмислення. У ньому зберігаються емоційна напруга моменту, фрагментарність сприйняття, порушення часової послідовності, повторюваність травматичних образів і відчуття непевності майбутнього.

Особливо виразно ці процеси простежуються в сучасному жіночому письмі. Поетки осмислюють війну крізь досвід утрати, розлуки, щоденного перебування під загрозою. Індивідуальне переживання в таких текстах взаємодіє з колективною пам'яттю, а приватний голос стає свідченням про спільну історичну катастрофу. Письмо набуває значення способу повернення до подій, які важко висловити, воно водночас створює простір для збереження пам'яті про загиблих, утрачені місця, зруйновані зв'язки та довоєнні форми життя. Саме тому сучасна українська жіноча поезія потребує розгляду в координатах травматичного досвіду, пам'яті війни та художніх стратегій її репрезентації.

Мета цієї розвідки – окреслити способи поетичної репрезентації травматичного досвіду та з'ясувати, як жіночі голоси беруть участь у творенні пам'яті війни.

У студіях травми наголошено, що катастрофічна подія не завжди піддається безпосередньому й послідовному описові: вона повертається за допомогою повтору, розриву, замовчуванню [4]. Тому фрагментарність воєнної поезії варто розглядати як спосіб передавання порушеної цілісності досвіду. Водночас поняття постпам'яті, запропоноване М. Гірш, пояснює передавання травми наступним поколінням завдяки оповіді, образам й культурним практикам [5]. Для української поезії важливе співіснування двох часових площин: безпосереднього свідчення про теперішню війну та пам'яті про попередні насильницькі події, депортації, Голодомор,

Голокост і радянські репресії. Сучасна подія активує ці родинні й культурні архіви, утворюючи складну пам'яттєву перспективу.

Визначення «жіноче письмо» в цьому контексті не означає єдиної, наперед заданої моделі чутливості. Йдеться про множинність позицій, із яких авторки говорять про війну, та про досвіди, що раніше часто залишалися поза героїчним каноном. У поезіях Катерини Калитко, Її Ківи, Галини Крук, Ірини Цілик, Ярини Чорногуз, Любові Якимчук, Мар'яни Савки та інших авторок війна відкривається у вимірах повсякдення: чекання звістки, дороги, тимчасового житла, тривожної валізи, дитячого страху, порожньої кімнати, голосового повідомлення.

Антологія «Поміж сирен. Нові вірші війни», що об'єднала твори 59 українських поетів і поеток, засвідчує принципову різноголосість такого письма [3]. Саме різниця інтонацій стоїть на заваді перетворення спільного досвіду на одноманітну риторику.

Однією з провідних ознак жіночої воєнної поезії є документальна конкретність. Дати, назви міст, маршрути евакуації, побутові предмети, звуки сирен і повідомлення з телефонного екрана входять у текст як знаки історичного часу. Проте поезія не дублює хроніку. Вона показує, як зовнішня подія змінює внутрішнє відчуття часу, простору й власного тіла. Звична річ набуває меморіальної функції: ключ утримує зв'язок із утраченим домом, валіза позначає тимчасовість існування, дитяча іграшка зберігає слід перерваного життя. Через такі деталі приватна пам'ять включається в колективну, не втрачаючи індивідуальної інтонації.

Мова травми в цих текстах часто тяжіє до синтаксичної неповноти, коротких фраз, повторів, переліків, раптових пауз і графічного дроблення. Порушена зв'язність відтворює стан, у якому людина не може одразу впорядкувати пережите. У збірці Її Ківи «Сміх згаслої ватри» досвід війни й бездомності поєднаний із пошуком мови та усвідомленням її меж [1]. Мовчання тут не дорівнює відсутності свідчення: воно стає його етично значущою частиною, знаком неможливості привласнити чужий біль або надати завершеної форми незавершеній катастрофі. Повтор, своєю чергою, передає нав'язливе повернення травматичного образу й водночас працює як ритм пам'ятання.

Важливою стратегією є поліфонія – надання слова тим, чий голос був знищений, витіснений або не почутий. У книжці Маріанни Кіяновської «Бабин Яр. Голосами» пам'ять конструюється завдяки множині уявних голосів жертв, а ліричне мовлення перетворюється на простір відповідального слухання [2]. Ця модель залишається актуальною і для поезії про сучасну війну: авторка створює умови для співіснування різних свідчень. Такий підхід протистоїть

знеособленню жертв і повертає історії конкретність – ім’я, родинний зв’язок, місце, незавершену розмову.

Жіноче письмо також переглядає межу між приватним і суспільним. Дім, родина, тілесність і турбота перестають бути «малими» темами, бо саме через них війна входить у щоденне життя. Приватна втрата виявляє масштаб суспільної катастрофи, а інтимний голос набуває сили історичного документа. Водночас поезія уникає простого перетворення болю на символ. Її етична напруга виникає між потребою свідчити та правом людини на мовчання, між збереженням пам’яті та небезпекою естетизації страждання. Стримана образність, фрагментарність і відмова від завершального пояснення часто є формами поваги до досвіду, який не може бути повністю переданий іншому.

Окремого значення в жіночій поезії війни набуває тілесна пам’ять. Тіло реагує на небезпеку раніше, ніж свідомість устигне надати пережитому словесної форми: воно завмирає від звуку вибуху, зберігає напруження після повітряної тривоги, відчуває відсутність близької людини як фізичну порожнечу. Через образи дихання, голосу, шкіри, крові, рук і серця воєнна подія переводиться з площини абстрактної історії у простір безпосереднього людського переживання. Тілесність у таких текстах стає своєрідним носієм пам’яті, здатним утримувати те, що вислизає від послідовної розповіді. Водночас жіночий голос фіксує зміну часової перспективи: майбутнє звужується до наступного ранку, теперішнє розпадається на проміжки між тривогами, а минуле повертається у снах, речах і випадкових звуках. Поезія намагається поєднати ці розірвані часові фрагменти, не приховуючи самої неможливості відновити втрачену цілісність.

Отже, сучасна українська жіноча поезія формує багатоголосий архів війни, у якому документальне свідчення поєднується з художнім осмисленням травми. Вона зберігає конкретні людські історії, акумулює родинну та культурну пам’ять, фіксує зруйноване повсякдення. Жіночі голоси розширюють уявлення про воєнний досвід, повертаючи до спільної історії те, що могло залишитися непочутим. Завдяки цьому поетичний текст стає не застиглим пам’ятником події, а відкритим простором свідчення, слухання й відповідального пам’ятання.

Література

1. Ківа І. Сміх згаслої ватри. Київ : Дух і Літера, 2023. 120 с.
2. Кіяновська М. Бабин Яр. Голосами. Київ : Дух і Літера, 2017. 112 с.
3. Поміж сирен. Нові вірші війни : збірка поезій / упоряд., передм. О. Сливинського. Харків : Vivat, 2023. 496 с.

4. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
5. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. 305 p.

Юрса Л.В.
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри українського прикладного мовознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ТРАВМИ: ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВОЄННОГО ДОСВІДУ

Війна є одним із найбільш травматичних типів соціального досвіду, що впливає не лише на психоемоційний стан людини, а й на способи осмислення, структурування та вербалізації пережитого. В умовах повномасштабної війни особливої актуальності набуває дослідження того, як травматичний досвід фіксується в мовленні, які мовні засоби використовуються для його опису та яким чином психічний стан мовця позначається на організації висловлювання. Саме тому психолінгвістичний аналіз вербалізації воєнної травми дає змогу простежити взаємодію мовлення, пам'яті, емоцій та когнітивних механізмів опрацювання травматичного досвіду.

У сучасному світі потужної інформатизації і глобалізації простежується і надалі тенденція до активізації міжкультурних контактів, що віддзеркалюються на різних рівнях світогляду, з одного боку, і мови – з іншого. У процесі контактів упродовж історії людства спостерігалися зіткненням різних інтересів, що призводило до конфронтації і навіть до військових конфліктів [2].

Під травмою розуміємо психічний досвід, пов'язаний із подіями, які перевищують звичайні адаптаційні можливості людини та супроводжуються інтенсивними переживаннями страху, безпорадності, втрати або загрози життю. Воєнна травма може бути безпосередньо пов'язаною з перебуванням у зоні бойових дій, обстрілами, пораненнями, втратою близьких, вимушеним переміщенням, або опосередкованj, коли людина регулярно контактує з інформацією про насильство, загибель і руйнування. У мовленні такий досвід може набувати різних форм: від детального наративного опису до фрагментарних, емоційно насичених висловлювань або, навпаки, мовчання й уникнення певних тем.

Однією з ключових психолінгвістичних особливостей травматичного мовлення є порушення зв'язності та послідовності наративу. Описуючи травматичну подію, мовець може переходити від одного фрагмента спогаду до іншого, повторювати окремі слова чи конструкції, змінювати часові форми, використовувати незавершені речення та паузи. Такі характеристики можуть бути пов'язані з особливостями відтворення емоційно значущої інформації та

складністю її інтеграції у цілісну автобіографічну історію. На відміну від нейтрального спогаду, травматичний досвід нерідко репрезентується не як лінійна послідовність подій, а як сукупність окремих сенсорних, емоційних або образних фрагментів. Важливим аспектом є також функціонування часової категорії в травматичному наративі. Мовець може описувати події минулого за допомогою теперішнього часу, що створює ефект їхньої психологічної актуалізації: пережите минуле мовно репрезентується як таке, що відбувається «зараз». Наприклад, конструкції на кшталт «я чую вибух», «ми сидимо в укритті», «вікна тремтять» можуть свідчити не лише про вибір граматичної форми, а й про специфіку суб'єктивного переживання спогаду. Використання теперішнього часу в таких випадках сприяє відтворенню емоційної інтенсивності події та наближенню слухача до внутрішнього досвіду мовця. На думку В. Василенка: «Виокремлюючи той або той аспект травми, учені звертаються до літературних наративів, автобіографій, психоаналізу, практики права, теорії пам'яті, а предметом їхнього аналізу стають події, що зоставили свій незагоєний слід, або пам'ять про них (Перша, Друга світові, Холодна війни, Голодомор і Голокост, Хіросіма та Чорнобиль, травми дитинства, сексуального насильства, старіння тощо), репрезентовані в художніх або non-fiction текстах, а також поетика травми, відтворена засобами фотографії чи кіно. Інкорпоровані в соціальний, культурний простори такі текст, фотографія, кінохроніка набувають (ви)значення свідчення, до того ж не в юридичному (як покази очевидця), а в культурному смислі (як своєрідні спосіб і форма оповіді про болісні і «закриті» ізольовані події). Свідчення про травму, виражене через текст – оповідну форму чи наративну структуру, що у свій спосіб (ре)конструює травматичну подію, при цьому набуває значення не лише соціокультурного, а й психотерапевтичного письма, яке потребує свого прочитання» [1, 110]. На лексичному рівні вербалізація воєнної травми характеризується високою частотністю слів, що позначають страх, небезпеку, втрату, біль, смерть, руйнування та фізіологічні реакції. Особливого значення набуває сенсорна лексика: звуки вибухів, запах диму, вібрація, темрява, кров, холод тощо. Сенсорні деталі можуть виконувати функцію своєрідних «якорів» пам'яті, через які травматична подія відновлюється у свідомості. Показовими є також повтори окремих лексем або словосполучень, які можуть відображати емоційну фіксацію на певному фрагменті пережитого.

Окрему групу становлять метафоричні засоби репрезентації травми. Метафора дає змогу концептуалізувати складний психічний стан через образи фізичного тиску, руйнування, темряви, холоду,

рани або замкненого простору. Наприклад, переживання можуть описуватися як «тягар», «рана», «порожнеча», «внутрішній вибух», «застряглий спогад». Такі метафоричні моделі не лише виконують номінативну функцію, а й структурують суб'єктивний досвід, допомагаючи мовцеві надати вербальної форми тому, що складно безпосередньо описати. Психолінгвістично значущою є й категорія займенникової репрезентації. У травматичних наративах можуть спостерігатися коливання між «я», «ми» та безособовими конструкціями. Використання «ми» може актуалізувати колективний вимір пережитого, тоді як безособові конструкції здатні зменшувати ступінь особистої залученості мовця: «було страшно», «здавалося, що все закінчиться». Подібні мовні стратегії можуть виконувати психологічну функцію дистанціювання від травматичного досвіду.

Важливою характеристикою є також мовчання та уникнення вербалізації. Відсутність певної інформації у висловлюванні не обов'язково означає її відсутність у пам'яті. Навпаки, замовчування, паузи, евфемізми або різка зміна теми можуть бути пов'язані з надмірною емоційною насиченістю досвіду. У цьому аспекті мовчання можна розглядати як специфічну форму репрезентації травми, коли вербальні ресурси виявляються недостатніми або психологічно неприйнятними для прямого опису події.

Для українського мовного простору воєнний досвід має також виразний колективний та культурний вимір. Індивідуальні історії обстрілів, окупації, втрати, евакуації та вимушеного переміщення інтегруються у ширший наратив суспільства, формуючи нові слова, словосполучення та стійкі способи опису реальності. Воєнний досвід актуалізує такі лексеми, як «укриття», «тривога», «прильот», «обстріл», «евакуація», «окупація», «деокупація», а також породжує нові контексти функціонування вже наявної лексики. Мова в цьому випадку не лише відображає травматичну реальність, а й бере участь у її колективному осмисленні.

Отже, вербалізація воєнної травми є складним психолінгвістичним процесом, у якому взаємодіють когнітивні, емоційні та мовні механізми. Фрагментарність наративу, повтори, зміни часових форм, сенсорна та емоційно маркована лексика, метафоризація, займенникові стратегії, паузи й замовчування можуть розглядатися як важливі маркери специфіки репрезентації травматичного досвіду. Дослідження цих особливостей є перспективним не лише для психолінгвістики, а й для когнітивної лінгвістики, дискурсології, наратології та психології. Аналіз способів, за допомогою яких людина мовно конструює досвід війни, дає змогу глибше зрозуміти процеси пам'яті, переживання та осмислення

травми, а також роль мови у формуванні індивідуальної й колективної пам’яті про війну.

Література

1. Василенко В. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*. 2018. № 11. С. 109–122.
2. Верьовкін В. В. Відображення уявлень про війну в античній і сучасній мовній свідомості (на матеріалі давньогрецької, латинської, англійської, німецької та української мов) : автореф. дис… канд. філол. наук : 10.02.17. К., 2013. С. 19.

Юферева О.В.
доктор філологічних наук,
Київський національний університет технологій та дизайну

«ПРОСТІР ПІКЛУВАННЯ» У ДОКУМЕНТАЛЬНИХ СВІДЧЕННЯХ ВОЄННОГО ДОСВІДУ

Дослідження усних історій тривалий час розвивалися переважно в межах історичних та антропологічних студій. Проте після початку повномасштабного російського вторгнення корпус присвячених їм праць в українському академічному середовищі істотно розширився. Водночас сучасне розуміння oral history дедалі виразніше виходить за межі використання усного свідчення як джерела фактичної інформації про минуле. Якщо історичний підхід передусім актуалізує питання про те, що свідчення повідомляє про минуле, то наратологічний аналіз дозволяє поставити інші питання: як досвід набуває форми оповіді та які додаткові смисли формуються. У цьому контексті особливо продуктивним видається аналіз просторової організації свідчень. Простір у них структурує досвід людини, визначає можливості руху й взаємодії, маркує безпеку та небезпеку, втрату й належність. У центрі представленої роботи перебуває феномен «простору піклування», що розглядається як наративно сформована семантика простору, пов'язана з практиками підтримки та захисту людини у надзвичайних умовах. Увагу зосереджено на специфіці наративізації просторової семантики: предметній конкретизації, просторових дейксисів, повторів, зміни просторової перспективи, суб'єктної ідентифікації.

У зазначеному напрямі розвивається концепція «географії піклування», сформована на перетині феміністської географії та етики піклування. Важливим для цього підходу є відхід від розуміння піклування як локальної, переважно приватної взаємодії між тим, хто піклується, і тим, хто потребує піклування. В. Лоусон показує, що практики піклування утворюють просторово розгалужені відносини взаємозалежності, які можуть поєднувати різні місця, соціальні групи, інституції та форми мобільності [2]. Для осмислення просторового виміру піклування продуктивною є реляційна концепція простору, запропонована Д. Мессі. Спираючись на ідею «розширеної реляційної укоріненості» (extended relational groundedness) [3], цей підхід дозволяє зрозуміти, чому свідки описують простір піклування через послідовність зустрічей із незнайомцями, тоді як саме місце втрачає свій зв'язок із піклуванням. У такому контексті просторовість є

динамічною конфігурацією, яка набуває певних властивостей безпосередньо у процесі взаємодії.

Потрібно враховувати, що сам простір війни є настільки інтенсивним середовищем, що піддає радикальній трансформації всі наявні в ньому сутності. Війна руйнує традиційну топографію мирного життя, позбавляє «місця піклування» (лікарні, пологові будинки, дитячі садки чи власні оселі) функціональної захищеності. Звичне «місце піклування» перестає існувати як стабільний безпечний локус, адже воно перетворюється на мішень, або ж вимушено зміщується у непристосовані, межові простори (підвал, коридор, паркінг, узбіччя евакуаційного шляху). Війна стискає просторовий досвід до вузьких тілесних і матеріальних координат. У руїнах інфраструктури люди змушені реконструювати мінімальну архітектуру співіснування. Свідчення деталізують, як сусіди «носили прикутих до ліжка», «ділилися їжею ложками» та «будували невеликі укриття в підвалі», перетворюючи виживання на колективний моральний проєкт. Ці жести втілюють те, що Дж. Тронто визначає як турботу – «все, що ми робимо, щоб підтримувати, продовжувати та відновлювати наш світ» [4, 103]. Отже, піклування створює локальні осередки придатності до життя всередині простору, який більше не здатен забезпечити цю придатність. Саме «осередки» є тим образом просторової організації, який підкреслює, що «простір піклування» слід мислити не як географічною категорією, а, скоріше, динамічним, реляційним і нестабільним способом просторового утримання життя в умовах його систематичної загрози.

Парадоксальність «простору піклування» полягає у тому, що він виходить за межі конкретних просторових траєкторій чи місць. Наприклад, у наративах про процес евакуації зникають чіткі координати, а рух розгортається як послідовність етичних зустрічей: моментів, коли турбота короткочасно кристалізується в обставинах, сформованих страхом та радикальною невизначеністю. Одна зі свідків згадує евакуаційний потяг, що рухається в суцільній темряві та тиші, нагадуючи призупинений простір, де географічна відстань поступається місцем витривалості. Коли згодом на зупинці волонтери роздають їжу, цей жест карбується в пам’яті не стільки як забезпечення їжею, скільки як визнання страждань та гідності, що становить глибинну суть етики піклування: «…ми їли ці пиріжки, а запивали сльозами, усі плакали. Боже, ми не кинуті, ми комусь потрібні, про нас подумали, як це так? Як?» [1, 58].

Після евакуації ця надзвичайна буденність знову мутує. Слова оповідачів натякають на появу викривленої буденності. У новій фазі простір проявляється як розсіяний, безмісцевий. Рух до викривленої

буденності проявляється через наративні трансформації та виражається через зміни займенників, ритмів та наративного фокусу. У спогадах про облогу та окупацію чітко простежується суб'єктна позиція нараторів, виражена через колективне «ми»: «ми розділили», «ми несли», «ми вижили». Однак пізніші наративи описують самотність та розгубленість.

Якщо в реляційній географії простір виробляється через взаємозв'язки й практики, то саме наратив виявляє, як ці зв'язки стають доступними для репрезентації та закарбовуються у пам'яті. У документальних свідченнях головною ознакою «простору піклування», на мою думку, є мережевість, що може виявлятися через послідовне переміщення оповіді між людьми та локусами, через невизначеність часо-просторових маркерів: «Ми їхали автобусом, всьо. А куда… Привезли сюда. Ну, ми довго їхали сюда, довго. І кормили нас по дорозі, і чай давали, і бутерброди давали, і все давали. Ну, і сюда привезли нас… [1, 67].

Отже, піклування підтримує циклічність дій, проте ця повторюваність не здатна відновити довоєнну повсякденність. Вона функціонує в умовах плинної просторової ситуації, а тому набуває характеру адаптивної, переривчастої рутини. З огляду на це простір піклування розкривається як реляційний і мережевий. Він збігається з фізичним локусом тільки тимчасово та частково, конструюючись крізь зв'язки між людьми, тілами, предметами та розрізненими просторовими точками.

Література:

1. Каплун Н. М. Невидимі люди фронтових територій України. Київ : Схід SOS, 2025. URL: https://east-sos.org/wp-content/uploads/2025/04/the-invisible-people_report-2.pdf (01.09.2026).
2. Lawson V. Geographies of care and responsibility. *Annals of the Association of American Geographers,* 2007, 97(1), P.1–11.
3. Massey D. Geographies of responsibility. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography,* 2004, 86(1), P. 5–18.
4. Tronto J. C. Moral boundaries: A political argument for an ethic of care. Routledge, 1993. 242 p.

Янковська Ж.О.
доктор філологічних наук, професор,
Національний університет
«Острозька академія»

ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ «ЗАТОПЛЕНИХ СІЛ» КРІЗЬ ПРИЗМУ РОМАНУ ІВАННИ СТЕФ'ЮК «БУЛЬБОНА»

Тема затоплення у 50–80-х роках ХХ ст. українських сіл, що відбувалося у зв'язку із будівництвом ГЕС, а потім і АЕС, довго була замовчувана в наукових дослідженнях та й загалом у літературі. Спочатку влада не допустила б негативних відгуків про такий «прогресивний» процес електрифікації. Дражливість, суперечливість теми полягала у тому, що затоплення ж відбувалося «во благо», для створення кращих умов життя. Це було державною програмою Москви, яку довгі роки впроваджували в дію на території України і в результаті якої з її мапи зникло більше 60 сіл й було піддано примусовому переселенню більше 30 тисяч їх мешканців. І взагалі «поза кадром» осмислення залишалися люди-переселенці, їх почуття, переживання, втрати, трагедії. Дослідження їх травматичного досвіду розпочалося вже у роки незалежності й особливо активізувалося в останні, хоч наукових досліджень в цьому плані ще не так багато.

Нині на ютуб-каналах розміщені відео про історію затоплених сіл біля тієї чи іншої ГЕС, найбільше знімають фільмів про Бакоту, де в результаті затоплення утворився мальовничий каньйон, місце внутрішнього туризму, відпочинку й водночас трагічних людських доль. На окремі з цих відео подано покликання нижче, у списку літератури [1; 2; 6]. Проте найбільш комплексною науковою фольклористичною працею про затоплені села стала монографія Ірини Коваль-Фучило «Затоплені села: пам'ять наративу» [4], для написання якої авторка за 12 років здіснила сім експедицій та опрацювала надзвичайно осяжний корпус джерельного матеріалу, про що дізнаємося із самої праці.

Дуже суголосним із названою монографією І. Коваль-Фучило є роман Іванни Стеф'юк «Бульбона» [5], в основу якого лягли власні спостереження та етнографічні записи авторки, спогади самих переселенців. Іноді складається враження, що авторки ходили «одними стежками» й говорили з тими ж людьми, настільки суголосними є окремі факти. Проте, знаю достеменно, що вони писалися паралельно, фактично у той самий час і вийшли обидва видання у 2025 році. Та й жанр самих книг дуже різний. Якщо перша праця – це досконало оформлена й науково осмислена фольклорна

документалістика, то друга – це художньо узагальнений екзстенційний досвід переселенців. Корисною у трактуванні міфологічного мотиву роману письменниці є також монографія Лесі Горошко-Погорецької «Вода в ритуалі: карпатська традиція» [3].

Роман І. Стеф'юк – це фантасмагоричне переплетення у сюжетній колізії дійсних подій, реального травматичного досвіду людей (особливо яскравою є художня психологічна деталь), міфологічного й метафоричного. Міфологічна лінія твору («зустрічі» Богдана Вовка на дні річки у купальську ніч (сакральний час) із колишніми жителями затопленого села; назва роману містить ім'я загадкової міфологічної істоти Бульбони, що є володаркою водної чи болотяної стихій та здатна затягувати у свої глибини людей, які на «її території» не виконували належних правил поведінки, про що у тексті наявна легенда) вплітається й має продовження в реальному житті героя – він пише працю про села, які «пішли під воду», та їх жителів. Логічним продовженням «підводного досвіду» Богдана стає зошит Семена (Шимона) Глушка, який йому приносить місцева бібліотекарка. Водночас «Бульбона» – це метафорично узагальнений досвід української «Атлантиди». Авторка використовує неіснуючі географічні назви, як, наприклад, річки Рибар, в якій читачі-переселенці можуть кожен впізнати свою річку чи село.

У творі письменниці також повноцінним персонажем є вода. Вона тут «жива». «правдива», «велика»… І це неповний перелік епітетів, властивостей та функцій, якими ця стихія наділена. Іноді у філософських відступах письменниця порівнює її з часом, взявши за основу ознаку плинності: «Час дуже подібний на воду. Заглядаючи в спогади (а чи заглядаючи в глибінь ріки), можна побачити безліч силуетів. Видовжені й збільшені або навпаки здрібнілі чи замулені, вони не зовсім такі, якими звикли ми їх бачити в реальності. Час багато змінює, як і вода» [5, 7]; «А ще те й інше лікує. Коли хтось розболений шрамами чи думками (а чи шрамами від думок) зайде по шию у воду – вона вистудить і почне гоїти. Якщо ті шрами віддати часові – він поступово залиже їх так само.

Вода все забирає.

Вода нічого не забуває.

Все пам'ятає вода» [5, 7].

Ці три останні філософські тези дуже місткі, оскільки у їх смисловому полі розгортаються події роману – зміна часу, віку, людей і ріки (води): «"Рибар уже не той, що був у моєму дитинстві", – кажуть люди ріці з берега, а вона не відзивається". Ріка думає: "Люди не ті вже, що були, коли я починалася… Як часто змінюються люди на березі"» [5, 8].

Наближаючи читача до загадкового сюжету, авторка пише: «І одного разу пірнувши в її глиби, ти побачиш уламки чийогось світу (ніби після потопу чи корабельної трощі)» [5, 7]. Отже, таке занурення у воду (і не тільки реальне, але й метафоричне, міфічне) має обов'язково статися, бо вода таїть в собі таємниці людської пам'яті, горя й радощів, і «там, на дні людського моря спогадів, поховані капці, ключ і вервиця» [5, 7]. Ці три предмети – художні деталі-символи з філософським підтекстом і згадані вони тут теж не випадково. Капці для того, «щоб пройти хоч трохи шляхами тих, хто був тут до тебе. І зараз їхні історії оселяться у твоїй голові. Щоби зрозуміти, треба відчути. Щоби відчути, треба побути на їхньому місці й пройти їхніми дорогами» [5, 7]. Ключ «на дні знадобиться, щоб відкрити ті двері, за якими більше запитань, аніж відповідей» [5, 8]. А вервиця – це молитва до Бога, бо «в темні часи люди часто повторюють, що Бог забув про цей світ, А може, навпаки? Може, то люди забули Бога й вигасили одна за одною молитовні свічки?» [5, 8]

Отож, можемо висновувати, що світ роману І. Стеф'юк «Бульбона» дуже місткий, філософськи наснажений, з цікавою сюжетною колізією. У ньому дуже непомітно дійсність переходить у міф та метафору й навпаки. Персонажі сьогодення (Богдан Вовк, Яна, бібліотекарка та ін.) знаходяться ніби в одній площині з померлими, часто у «великій воді» або через неї, так і не змігши пережити цю трагедію (баба Глафірка, Тодор, Йосип та його дружина Рут, глухий дзвонар Юр). Водночас йдеться про реальні події та людей, оживає травматичний досвід переселенців, яких насильно зривали з насиджених місць, де вони народилися, де знаходилися могили їхніх предків, їхні церкви, побутували родинні й громадські традиції. Драматизм нагнітався ще й тим, що аби отримати допомогу від держави на нове будівництво, потрібно було власноруч зруйнувати свою хату, вирубати посаджений сад, викопати й перепоховати домовини рідних, залишити напризволяще громадою збудовану церкву… Це далеко не повний перелік того, що потрібно було пережити й що відображено на сторінках роману.

Література

1. Безверха Софія. Бакота. Ютуб-канал директорки Krapka krapka I Content у Gres Todorchuk. URL: https://www.facebook.com/watch/?v=1334866478716186
2. Відеоматеріал про будівництво Дніпрогесу та Київське море. URL: https://www.facebook.com/reel/1625118266069220
3. Горошко-Погорецька Л. Вода в ртуалі: карпатська традиція. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2021. 472 с.

4. Коваль-Фучило І. Затоплені села: пам’ять наративу. Монографія. Київ: . НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2025. 544 с.
5. Стеф’юк Іванна. Бульбона. Брустури: ТОВ «Дискурсус»: вид-во «Брустури», 2025. 224 с.
6. Узол М., Манько О. Бакота. Ютуб-канал «Узол і Манько». URL: https://www.youtube.com/watch?v=DQHdctH7Aag

Наукове видання

САД (НЕ)ЗАБУТИХ ІСТОРІЙ: ТЕКСТ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ

Матеріали міжнародної наукової конференції
(24–25 вересня 2026 р.)

Редактори:
доктор філологічних наук, професор **Харлан О.Д.**
кандидат філологічних наук, доцент **Табакова Г.І.**
кандидат філологічинх наук **Свіца Т.В.**

Технічний редактор:
Кучинська А.О.

Дизайн обкладинки:
Табакова Г.І.

Електронне видання