


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.4.7>
УДК 821.161.2-31.09:355.01

Вікторія Тютюн

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0009-0009-9682-0225>
victoriatiutiun@gmail.com

ГЕНДЕРНА СПЕЦИФІКА ПРОСТОРУ ВІЙНИ В РОМАНІ ТАМАРИ ГОРІХА ЗЕРНЯ «ДОЦЯ»

Актуальність цієї розвідки зумовлена потребою детального дослідження в сучасній літературі жіночих воєнних романів, що художньо осмислюють події російсько-української війни та репрезентують їх із позиції жіночого досвіду. Акцент на жіночій літературі є важливим, адже кількісно представленими залишаються здебільшого студії, присвячені чоловічій воєнній прозі. Дослідження хронотопу в мілітарній літературі актуальне з огляду на його участь у формуванні образу воєнної картини світу. Особливий інтерес становить тема кореляції між простором і гендером у жіночій воєнній прозі, до якої зверталися іноземні дослідники, однак яка є недостатньо розробленою в українському літературознавстві. Мета статті — дослідити специфіку представлення мирного і воєнного художнього простору, його гендерну семантику в жіночому воєнному романі. Дослідження здійснене в теоретичних координатах феміністичної критики із застосуванням методів хронотопного та герменевтичного аналізу. Об'єктом дослідження став роман «Доця» Тамари Горіха Зерня. Предметом дослідження є гендерна специфіка простору, у якому розвивається його дія.

У результаті дослідження проаналізовано основні просторові модули війни в романі, окреслено хронотоп окупації, для якого характерна застиглість часу, спустошення простору і неоднорідність впливу війни на окремі локуси. Виявлено, що фронт у романі становить «гіперпростір» без центру та чітких меж. Доведено, що письменниця відмовляється від поляризації простору на фронт і тил, а злочини війни відбуваються в традиційно фемінних локусах, що руйнує міф про жіночий простір як «безпечний». Аналіз образу Доці та інших персонажів роману довів, що жінки стають безпосередніми учасницями війни.

Наукова новизна полягає в дослідженні простору в романі Тамари Горіха Зерня з погляду феміністичних студій, що дало змогу простежити бачення письменницею мирного й воєнного простору, його фемінне й маскуліне семантичне забарвлення, й окреслити специфіку хронотопу окупації.

Ключові слова: феміністична критика; жіночий воєнний роман; хронотоп окупації; топос Донецька; мілітарний простір; жіночий простір.

Вступ

Реакцією на події російсько-української війни з 2014 року й після повномасштабного вторгнення стала поява в українській літературі різноманіття прозових текстів, що осмислюють цей досвід. Воєнний роман — вагоме явище в сучасному літпроцесі, яке є ключем до усвідомлення національної травми. Традиційно дозвіл писати про війну за замовчуванням мали чоловіки, зокрема письменники-комбатанти, які були безпосередніми учасниками війни й зафіксували свій бойовий досвід. Власне й сам жанр воєнного роману раніше визначався як суто чоловічий, а «реальність» війни та її авторитетна репрезентація були прив'язані до концепцій маскуліності» (Higonnet, 2018, с. 145). У сучасній літературі все ще помітним є акцент на чоловічій мілітарній прозі, проте скласти повний погляд на українську воєнну літературу дасть змогу лише уважне прочитання й жіночих воєнних романів.

Як доводять дослідження літератури, присвячені попереднім війнам, жінки завжди знаходили

відмінний від чоловічого спосіб репрезентації воєнних подій у своїй творчості. Замість акцентів на бойовому досвіді та стратегії ведення війни, притаманних чоловічій белетристиці, письменниці фокусуються на індивідуальному досвіді переживання війни як цивільної людини, так і солдата, фіксують її почуття й реакції (Carter, 1992, с. 14). Сюзанна Картер наголошує, що «читання цієї літератури додає людського виміру до вивчення війни та розуміння травми, якої зазнали жінки, що пережили війну» (1992, с. 14).

Навіть у той час, коли письменниці уникали безпосереднього зображення бойових дій, адже це було чоловічою прерогативою, вони представляли війну не менш правдиво, розповідаючи «історію хаосу, а не революції, щоденного виживання, а не нещадної ненависті та боротьби» (Cooke, 1997, с. 4). Війна в жіночих романах тісно вплітається в буденність, зображаючи досвіди, знайомі майже для кожного воєнного конфлікту, який зачіпає цивільне населення: постійні бомбардування, життя в окупації, біженство, згвалтування

й інші прояви насильства, застосовувані до жінок (Cooke, 1997, с. 41). Письменниці наголошують, що жінки так само, як і чоловіки, є учасниками війни й потерпають від неї, незалежно від того, де вони її зустрічають — на фронті чи в умовному тилу (Carter, 1992, с. 14).

Відрізняється й саме бачення в жіночій прозі. Міріам Кук зазначає, що «жіночі описи війни, здавалося, не давали можливості впорядкувати хаос у зв'язний наратив, тоді як більшість чоловічих воєнних історій вишикували опозиції» (1997, с. 16). Якщо для чоловіків війна існує в чітких бінарних опозиціях «війна — мир», «фронт — тил», «друг — ворог», «захисник — жертва», то жіноча література ставить під сумнів їхню актуальність. Відповідно подібно до змін у самому жанрі воєнного роману письменниці можуть запропонувати й новий погляд на художній простір.

Хронотоп становить одну з важливих домінант у воєнному романі, адже введення війни в тканину твору часто супроводжується самою зміною ландшафту й семантики окремих топосів.

Простір у воєнному романі характеризується як універсальними, так і специфічними ознаками. Насамперед йому притаманна поляризованість. В основі воєнного простору лежить така архаїчна опозиція, як «свій — чужий». У цій системі координат «свій» простір позначає впорядкованість, норму, добро та божественну енергію, а «чужий» — хаос, антинорму, зло й зону панування демонічних сил» (Осадча, 2019, с. 137). Однак між «своїм» і «чужим» простором пролягає ще один проміжний топос — «нічийна земля» (no-man's land). За своєю природою ця територія нейтральна, вона водночас належить усім і не належить нікому, кожна зі сторін може вважати її своєю, проте через це вона є чужою для всіх (Колінко, 2017, с. 93). Сандра Гілберт характеризує цей топос як країну «неможливого й парадоксального» (1983, с. 427). Перебуваючи на маргінальній території нічийної землі, людина опиняється за межами суспільного життя, застигає в позиції між відомим і невідомим, моторошним, звичним і незрозумілим, сама переживає маргіналізацію й трансформацію власного «Я» (Leed, 1979, с. 15).

Ще однією особливістю художнього простору у воєнній літературі стає витворення нових незвичайних топосів і ландшафтів. Так, Олена Бондарева виокремлює топоси бомбосховища, осадного міста, мовчання; ландшафти окупації, зон переходу та єдності земного й небесного світів (Бондарева, 2023). Хоч науковиця визначає ці топоси в драматургійних творах, вони також є характерними й для романістики. Своєю чергою, Ольга Харлан виокремлює такі топоси на позначення простору війни, як «пекло» і «потойбіччя», до яких так часто звертаються письменники у своїх воєнних романах (Харлан, 2024).

Фундаментальною характеристикою художнього простору воєнного роману є його гендерна семантика. Як пише Міріам Кук, «що може бути

більш гендерно маркованим, ніж простір, який, як кажуть, не містить нічого, окрім чоловіків, чи діяльність описується як така, що виконується лише чоловіками?» (1993, с. 182). Тож воєнному простору, власне, як і мирному, притаманний поділ на «фемінний», який традиційно вважався закритим, приватним і обмеженим, і «маскулінний», що був представлений як відкритий, публічний простір привілеїв і випробувань. Так само патріархальна культура створила уявлення про небезпечний простір фронту як чоловічий, а безпечний, тиловий простір дому — як жіночий (1997, с. 7). Маргарет Хігонет пише, що «загальноприйняті визначення війни проводять гендерну межу, “відділяючи захисника від захищеного”. Ця ідеологічна система закріплює традиційні ролі жінок; вона не враховує багатогранної діяльності жінок у воєнний час і їхнього безпосереднього досвіду на фронті» (2018, с. 145). Тому поняття фронту і тилу, війни і миру введені в чіткі опозиції й трактуються як взаємозаперечні. Це формує хибне уявлення про те, що в тиловому просторі жінки й інші цивільні перебувають у безпеці, а війна існує винятково на фронтних позиціях.

Однак це бачення давно не відповідає дійсності, адже в сучасних війнах межа між фронтом і тилом стирається. Як зазначає Міріам Кук, «більше не існує спеціального місця для чоловіків, щоб битися, а для жінок — щоб бути захищеними» (1997, с. 116). Сучасні війни організуються за іншими правилами, вони не ведуться винятково в маскулінному просторі, де воюють лише чоловіки, натомість жінки, діти й інші цивільні втягуються у війну, стають її комбатантами (1997, с. 104).

Власне, саме жіноча воєнна література відмовляється від просторових і гендерних опозицій. У цих текстах війна осмислюється як така, що спричиняє руйнацію та смерті за лінією фронту так само, як і на фронті (Higonnet, 2018, с. 154). Водночас у своїх контррозповідях вони показують, як війна змушує жінок і чоловіків виконувати нові для себе ролі — так, жінки можуть замінювати чоловіків на тих посадах, які раніше не були їм доступними (Cooke, 1997, с. 39). Підтвердження цієї думки знаходимо й у Сандри Гілберт, яка зазначає, що Перша світова війна була першою подією, яка дала жінкам можливість «використати свої здібності та бути корисними, звільнитися від приватних “тинів” домівок, а також патріархального гніту “високих веж” і вийти в публічну сферу доріг, записів, карт, машин» (1983, с. 440). Тож героїні жіночих романів не зображені лише у визначених для них локусах дому або чужої вітальні. Вони також не представлені лише в типово гендерних ролях матері, дружини, доньки, що чекають на своїх чоловіків із фронту.

У жіночій воєнній літературі порушуються і цим самим стираються межі між фронтом і тилом, чоловічим і жіночим простором, тож ця

література дає змогу демонтувати застарілу воєнну парадигму.

Результати дослідження

Одним із найбільш помітних в українському літературному процесі романів, що репрезентують війну крізь призму жіночого досвіду, є роман «Доця» Тамари Горіха Зерня, про що свідчать здобуті нагороди «Книга року BBC — 2019» та Шевченківська премія, переклади твору англійською, польською та литовською мовами, а також численні рецензії та наукові розвідки, зокрема дослідниць О. Пухонської, Т. Гребенюк, О. Сидоренко, С. Жигун, І. Кропивко. Роман хронологічно охоплює події від Революції гідності до розгортання війни на Сході України влітку 2014 року, художньо відтворює війну з різних локацій, моделюючи різноманітні форми хронотопу: хронотоп окупації, тилу, фронту, ворожої і своєї території, дому, підвалу тощо. Основним у романі є хронотоп Донецька, який, однак, трансформується в часі й постає в трьох формах: мирного, передвоєнного і воєнного / окупаційного міста.

Головна героїня змушена покинути рідне місто, оскільки її батько вирішує продати їхню квартиру й податися на заробітки. Вона переїжджає до баби в Донецьк, який спочатку є чужим і незвіданим для неї простором: «про існування Донецька я знала з газет» (Горіха Зерня, 2023, с. 14). Для топосу міста характерні деталізованість, зображення специфічних для цього регіону об'єктів. Зокрема, Тетяна Гребенюк акцентує на міметичності роману, що виявляється в «майже фотографічному відтворенні в ньому ландшафтних, історичних, політичних реалій регіону» (Гребенюк, 2020, с. 206).

Топос міста індустріальний, про що свідчать локуси шахти й промзони, які стають місцем деяких подій у романі та вплітаються в життя містян, і така художня деталь, як вугільний пил, що був повсюди. Топос Донецька також характеризує певна загубленість, занедбаність: «Я довго зивкала до височених парканів, до маленьких шиферних дашків, до буйних бур'янів біля кожного подвір'я, до загальної занедбаності. Все, що можна було підв'язати дротиком, тут бовталось на дротіку. Все латане-перелатане, на підгнилих стовпах і притрушене чорним пилом» (2023, с. 15). Можна також дійти висновку про маргіналізований хронотоп, на що вказують образи містян, часом дуже карикатурні; у цьому просторі співіснують люди різної культури й ідентичності, пострадянської й проукраїнської, а є ті, у кого ця ідентичність роздвоєна. Загалом таке смислове наповнення образу Донецька не є принципово новим, адже в культурі закріпилися певні метафори, асоційовані з цим містом, одна з яких трактує Донецьк як «зону цілковитої кризи, дегуманізації й екзистенційної порожнечі» (Поліщук, 2018, с. 197).

Тривалий час героїня роману почувається чужинкою в цьому місті й вибирає стратегію уникати

всіляких зіткнень із містянами: «У мене виробилася звичка не ходити, а перебігати підтюпцем від стіни до стіни. Не піднімати голову, не дивитися в очі, не привертати уваги» (2023, с. 16). Доця почувається чужою і через свою інакшість, на якій акцентовано в оповіді про її дитинство. Подібний образ головної героїні, як і її матері, звертає нас до бачення жінки як «іншої», «інопланетянки», яке є притаманним патріархальній культурі. Проте певні події призводять до освоєння героїнею простору міста. Першою такою подією стала трагедія — вибух на шахті. Ця колективна травма змусила героїню співпереживати, співдіяти й відчувати схожі емоції з іншими містянами, сприяла введенню героїні в спільний контекст регіону: «Дім, у якому ти плакала, уже ніколи не буде зовсім чужим. З цієї самої аварії, з цієї страшної нічної сирени почалося наше зрощення і взаємне проникнення з Донбасом» (2023, с. 17). Так О. Пухонська зазначає, що цю подію письменниця використовує в якості форми ініціації для залучення героїні до колективу (2021, с. 209).

Водночас Доця переживає розчарування в житті в Донецьку й прагне змін. Це прагнення насамперед виявляється в бажанні змінити простір навколо себе:

Зрештою, настав момент, коли я зрозуміла, що більше не можу. Не можу бачити цю вулицю, ці мокрі паркани, я задихаюся від пилу, не маю сили вдихнути, мені тисне в грудях. Сірі коробки за вікном, сірі перехожі, усе сіре, як пририта порохом стара декорація. (2023, с. 21)

Топос тут має семантику нейтрального, неодохотвореного, задушливого для особистості. Ярослав Поліщук наводить приклади репрезентації Донецька в літературі як транзитного пункту, тимчасового прихистку, у якому людина не може знайти комфорту й осісти (2018, с. 205). Однак Доця знаходить спосіб зробити спочатку локус кімнати «своїм», а згодом знайти своє місце в Донецьку — вона починає малювати на вікнах, відтак змінюючи завдяки творчій енергії простір довкола себе: «Я малювала зиму. Малювала мороз, яким його пам'ятала з дитинства, я малювала наше польське сонце в йорданській воді... Спливала година за годиною, і крок за кроком вуличний світ зникав» (2023, с. 21). Так Доця створює в обмеженому локусі своєї кімнати бажану реальність. Згодом героїня освоює й такий традиційно чоловічий локус ангару-майстерні в промзоні, куди приходить, бо потребує майстра по металу для свого виробу. Прикметно те, що цей маскулінний простір спершу сприймався як небезпечний і чужий, адже чоловік поставився до неї агресивно, і героїня вирішила якомога швидше вийти з цього простору, але коли в гаражі сталася пожежа, вона таки допомогла Романові. Саме цей локус стає «своїм» для Доці й починає виконувати функції осередку бізнесу, волонтерського

штабу. Іноді цей локус також одомашнюється: Доця неодноразово приходиться туди відпочити, коли її квартира втрачає ознаки «свого», усамітненого простору. Також важливим видається те, що, відкривши власну справу, Доця створює команду здебільшого з чоловіків. Цей факт руйнує патріархальні межі між «чоловічим» і «жіночим» простором, доводить, що чоловік і жінка можуть гармонійно співіснувати в одному спільному хронотопі.

Хоч у романі моделюється й хронотоп умовно «мирного» Донецька до окупації міста, але від самого початку цей простір не позначає цілковитого «миру». Окремі деталі вказують на стан напруги, героїня неодноразово чує сигнал тривоги: сирена лунає під час аварії на шахті й під час рекетирського нападу. Також тривога перед невідомим і передчуття чогось недоброго репрезентуються словами Ольги Іванівни: «Доця, от побачиш, щось буде. Вони як подуріли, тільки гроші, гроші, одні балачки про гроші. А кредити? Ти бачила, як вони кредити беруть? Наче не будуть віддавати» (2023, с. 36). Подібні настрої донеччан переносяться й на загальний топос міста: «Місто не спало, місто жерло, танцювало й багатіло» (Там само). Передчуття «бід» в містян ще більше посилюється з початком Революції гідності. Насамперед змінюються люди, події Майдану змушують їх розділитися на два табори: проросійський і проукраїнський, який програє за своєю чисельністю. Навіть люди, яких Доця знала роками, виявляють свою гібридну ідентичність, підхоплюючи проросійські наративи:

Вони вірили у правий сектор, бандерівців, чу-пакабру і десант марсіан. Києва нема, він лежить у руїнах. Американські диверсанти отруїли воду, і тому можна пити тільки бутильовану. Столична влада наказала підірвати шахти і затопити Донецьк. На Майдані спалили «наших ребят», а беркутівцю викололи очі. У дім до жінки увірвалися зі зброєю і прострелили ногу. (2023, с. 51)

Нараторка вдало характеризує такі зміни у свідомості містян, як «наче хтось чужий захопив тіло». Тому хронотоп Донецька до початку окупації становить, власне, «заряджений мир», стан на межі між миром і війною. Це поняття вводить Міріам Кук, зазначаючи, що сама загроза війни є її ж різновидом (1997, с. 39).

Поступова окупація Донецька в романі відбувається ще до оголошення війни і його безпосереднього захоплення. Як зазначає Оксана Пухонська, «фізичний простір із детальними описами вулиць, площ, культурних локацій у якийсь момент позбувається шегреневої шкіри, увиразнивши, що його готували до війни задовго до її приходу, зрештою, безуспішно» (2021, с. 210). А першою ознакою вторгнення стає поява «чужих» у топосі міста: «Місто заповнили автобуси

з російськими номерами, “акаючі” і “штокаючі” туристи вигрібають спиртне в супермаркетах, п’ють і їдять на газонах, тут же мочаться у дворах, а наші проходять, не піднімаючи очей» (2023, с. 54). Так, ополченці, що проникли в місто, атакують проукраїнських мітингувальників на донецькому майдані й захоплюють адмінбудівлі. Водночас окупація відбувається й на рівні ідей і наративів, що провокують ворожість до всього українського та відчуження донеччан одне від одного.

Подальші події, що все більше занурюють місто в стан війни, руйнують усталені опори й стару знайому картину світу, а інша картина світу, яка постає натомість, — абсурдна й ірреальна: «Ми провалюємося у кролячу нору. Усе, на що можна було опертися, розсипається під руками на порох. Тут реальність розходить з здоровим глуздом, я заплющую очі й вдаю, що мене немає» (2023, с. 53). Ворожий і мирний простір починають співіснувати в хронотопі Донецька одночасно, тож важко простежити ту межу, де закінчується один і починається інший. Наприклад, коли на площі стається вбивство, бар, до якого заходить Доця, є застиглим у часі: це той хронотоп, у який ще не проникла загроза війни, і який відділений від нової реальності. Головна героїня єдина в цьому хронотопі усвідомлює, що в Донецьку будуть бойові дії, і бачить перед очима потойбічні образи майбутнього. Топос передвоєнного Донецька репрезентується в образі величезного неповороткого звіра, якому

щойно впорснули отруту прямо у спинний мозок, і тіло звіра вже відмирає. Зовсім скоро він не зможе поворухнутися, і тільки бачитиме, як дрібніший, але більш вправний хижак шматує його плоть. Попереду чекає довга агонія, але захмеліла голова не вловлює тривожних сигналів від периферійної нервової системи. У голови поки що все добре. (2023, с. 67)

Нова реальність, у яку ніхто з містян не хоче вірити, часто осмислюється в образах нереального, паралельного світу або ж цирку: «У кожній розмові, де б не зійшлося двоє-троє людей, обов’язково почуєш “когда же этот блядский цирк закончится?” Видно, не тільки в мене були проблеми із адаптацією до реальності» (2023, с. 76). Просторовий образ цирку в цьому випадку позначає штучність і неприродність подій, віру в те, що ці люди — лише актори, а події — вистава, яка зовсім скоро закінчиться, але натомість починається воєнне вторгнення.

З початком війни головна героїня відмовляється покидати місто, обираючи шлях активної боротьби, застосовуючи на користь власну непримітність. У своїх волонтерських поїздках, які з часом нагадують більше бойові завдання, вона постійно перетинає межі між тилом і фронтовими позиціями обох сторін, водночас доводячи їхню умовність. Так, в оповідній структурі роману

помічаємо застосування прийому «нарративних вилазок», які, як зазначає Маргарет Хігонет, «зачіпають межі, проведені між фронтом і тилом, війною і миром, публічним і приватним, білим і чорним, нацією і народом, чоловіками й жінками» (2018, с. 151). Вирушаючи в ці вилазки, героїня руйнує гендерний стереотип про фронт як «не жіночий простір», і навпаки, доводить свою ефективність там. А завдяки цим поїздкам війна з перспективи головної героїні зображена як у хронотопі окупованого Донецька, так і безпосередньо в топі фронту.

У романі простір фронту не представлений звичними для класичної воєнної історії чіткими лінійними структурами фронту, повністю відділеного від тилу й нічійної землі: «це була не лінія фронту й не «сіра зона», а величезне гуляй-поле, де тисячі зірвалися з місця і понеслися в хаотичному танку» (2023, с. 95). Цей простір нагадує більше ризоматичну структуру, у якій у хаотичному порядку розміщені «ворожі» й «свої» бойові позиції, так що часто важко ідентифікувати, де чий: «Все змішалось у нашому салаті, де свої, де чужі, — неясно, і якщо воювати за принципом кіношних командос — тобто спочатку стріляти, а потім ставити питання — то всі давно б одне одного перекришили» (2023, с. 195). А між ними так само недбало розкидані селища й будинки людей, які ніяк не захищені від наслідків бойових дій. У цих будинках все ще мешкають жінки, а діти підходять до військових. Це руйнує застарілий нарратив про жінок, які перебувають у безпеці тилу, насправді ж вони також існують у просторі фронту, лише «одомашненому». До того ж розмиті й майже не відчутні межі між окупованою і контрольованою Україною територією:

Кілька кілометрів «сірої» зони, яка більше нагадує зібгану клаптикову ковдру, бо сам дідько не розбере, хто контролює ці поля й посадки і де проходить межа між окупованою й вільною територією. Тут ми з громадян перетворюємося на «мирняк», а втрати мирного населення, як відомо, у кожній війні закруляють до тисяч. (2023, с. 246)

Тому загалом воєнний простір у романі становить неоднорідне, без чітких центрів і меж поле, яке найбільш доречно буде окреслити поняттям «гіперпростору», що застосовує у своєму дослідженні Міріам Кук: «поле бою фрагментоване і розкидане по всьому гіперпростору, який включає в себе домашні фронти» (1997, с. 116).

Прикметно те, що деякі бойові бригади, до яких приїздить Доця, базуються в хатах і покинутих господарями розкішних будинках. Цей факт підкреслює те, що в просторі війни не існує винятково тилового й безпечного дому, він також стає одним із локусів фронту. У романі зображено ідилічний локус хутора, у якому розташувалися прикордонники:

Тут справді все по-домашньому, дуже мирно. Дорогою бігають діти, які без страху підходять до солдатів і випрошують то банку згущенки, то жменю цукерок. Під хатами сидять баби на лавках, виглядаючи череду. За пів години приженуть корів, і Дід принесе свіжого молока. Я переночую в домі, на перині, на дерев'яному ліжку з великими «шишками» на бильцях, де кожну «шишку» можна відкрутити, а потім акуратно вставити назад. (2023, с. 223)

Однак війна в одну мить перетворює цей умовно «мирний» локус хутора на простір руйнації й смерті, адже стається обстріл. Під час іншої поїздки Доця потрапляє в покинутий котедж, який також зайняли українські військові. Важливою художньою деталлю в цьому локусі стають люстри, саме ті, які жінка раніше виконала на замовлення: «Розстріляні підвіски кришаться та скриплять під ногами, і я підняла одну, яка дивом вціліла. <...> Бронза з патиною, пресована яшма і червоний криштал. Моя робота» (2023, с. 195). Деталь розстріляних підвісок увиразнює, що війна — це простір руйнації, а не творення, вона здатна нівелювати те, що люди плекали і за що трималися в мирному житті, так і героїня втрачає улюблену справу. Ця деталь зображена зокрема й у локусі дитячої кімнати, який мав би позначати радість і безтурботність, натомість стає зрозуміло: якби в тій кімнаті ще залишилася дитина, її доля також була б трагічною.

Простір фронту в романі репрезентований як той, у якому стирається межа між світом живих і мертвих. У локусі покинутого котеджу відбуваються містичні події. Коли героїня засинає на горищі, бо це було найзахищеніше місце в будинку, її будять двоє:

І яким же неприємним було пробудження: мене буквально висмикнули зі сну за ногу. Я розплющила очі й побачила над матрацом дві постаті. Високий худий солдат стояв віддалік, а менший з усіх сил тряс мене за щиколотку.

— Та що ж ви робите, ай! Зараз встаю.

Я потерла повіки, розправляючи лінзи, і піднялася на ноги. Дивовижно, але біля мене вже нікого не було. Е, а куди ви втекли так швидко? (2023, с. 196)

Стає зрозуміло, що ці двоє були привидами бійців, які нещодавно загинули. Героїня з ними взаємодіє, адже є спадково «відаючою» жінкою, здатною бачити речі, не відкриті для інших. Локус горища не випадково стає точкою дотику до паранормального тому, що символічно позначає верхній рівень світової вертикалі, яку асоціюють із небесним простором (Коркішко, 2010, с. 393).

У романі репрезентовано хронотоп закинутих сіл, глушини, яку війна, здавалося б, не мала зачепити. Натомість він постає перед героїнею спустошеним і заверлим: «Села як вимерли,

жодної зустрічної машини, жодної собаки чи курки на узбіччі, жодного світлого вікна, і це було дивно, бо тут не велося бойових дій, це був глибокий тил і для наших, і для сепаратистів» (2023, с. 217). Це село позначає химерно пустий нейтральний мертвий простір, і таке враження тільки посилюється з розвитком події. Так, героїня помічає єдину на все село людину, проте ця жінка перебуває в стані шоку й говорить те, що ніяк не може збігатися з адекватною реальністю: «З неба люди падали. У мене на сараї. І на городі лежить. Голі, всі голі. І ноги кругом...» (2023, с. 218). Однак, заходячи у двір жінки, Доця й сама бачить моторошну картину:

Прямо перед нами, на даху цегляного сараю, висіла дівчинка. Ноги і нижня частина тіла провалилися в діру, і гострі уламки шиферу розсікли її навпіл. Верхня частина тулуба, від грудей і вище, звислася по стіні, і довге біле волосся запеклося від крові. Там, де мало починатися плече, стирчала синя кістка, але руки не було. (2023, с. 218)

Показово, що зображено саме тіло дівчинки, а рештки розкидано в типово жіночому локусі подвір'я і городу, що перетворює й цей, здавалось би, безпечний простір на простір смерті. Ця деталь увиразнює те, що жінки не вбережені від переживання воєнного досвіду. Війна змінює хронотоп цього селища на пустку, неодухотворений і мертвий простір.

Сам Донецьк у романі репрезентований як не освоєний Україною топос. Свідчення відірваності міста від українського ментального простору, а також того, що українська ідентичність у ньому є маргіналізованою, помічаємо ще з перших сторінок. Оксана Пухонська акцентує на тому, що чужість українськості в місті була «незауважливою до моменту своєрідного вибуху» (2021, с. 210). Ця проблема в романі актуалізується здебільшого саме персонажами та їхніми діалогами. Зокрема, усвідомлює ментальну чужість міста до материкової України Тетяна, і сама вона не може присвоїти собі українську ідентичність: «Тому що ваші. Ми тут завжди були ніби і при Україні, а ніби в чужі вікна заглядаємо. От у вас що там водиться? Кутя, колядки, вертеп, так? І вишиванки, і мова, і традиції...» (2023, с. 135). Але жінка все ж має надію, що після війни Україна прийме Донецьк і його мешканців «такими, як є». Тож топос Донецька в романі — це територія, яку слід завоювати. Особливо відчуває потребу в завоюванні міста «нашими» Доця. Головна героїня не лише чекає цього, а й прагне долучитися до виграшу українського боку. Її особисту боротьбу проти ворога вдало зобразила письменниця і за допомогою мотиву сну, у якому Доця б'ється з величезним драконом, що, власне, і уособлює загарбників. І навіть коли Донецьк таки стає завойованим, але це зробили росіяни, головна

героїня до останнього не покидає міста. Отже, жінки прагнуть завоювання воєнного простору на користь обраного боку майже так само, як підкорення для себе суспільного, публічного простору в мирному житті.

З початком окупації хронотоп Донецька знає значних трансформацій: змінюються перебіг часу, окремі локуси й топоси міста, такі як вулиця, площа, і дім, а деякі з них отримують іншу семантику, іншою стає й звична картина життя в місті. Час у хронотопі окупації застиглий, він перебуває в лімінальній фазі й становить цілковиту невизначеність. Мирне життя міста позаду, а розв'язання війни не видно, і Донецьк завмирає в часі й просторі переходу між минулим і майбутнім. Цей стан зупинки часу репрезентовано апатичними очікуваннями містян на швидке завершення конфлікту:

Чого ми тут сидимо і чекаємо — неясно. На одвічне питання російських класиків «кто виноват?» у сусідів була одна відповідь: «укропи». На питання «что делать?» відповіді не було. Сходилися на тому, що все скоро закінчиться, треба молитися і терпіти. А там або «укропи» зайдуть у місто, що мало ймовірно, або «наші мальчики» завоюють Київ, і все налагодиться. Ну і Росія прийде, звичайно. Пришестя Росії чекали як манни небесної, і я навіть не пробувала комусь щось доводити чи переконувати. (2023, с. 249–250)

А найпершою разючою зміною топосу стає знелюднення зазвичай жвавих вулиць і площ: «Так незвично бачити місто порожнім. Нам не зустрілася жодна машина, жодна жива душа; навіть собаки, яких завжди повно на вулиці, і ті поховалися. За день по-літньому розпечений асфальт поплив і пружинив під ногами» (2023, с. 108). Ця безлюдність неприродна й викликає страх, змушуючи триматися узбіччя, аби бути менш вразливими перед імовірною небезпекою. На противагу спустошеним вулицям і площам вибудовуються величезні черги до банків і магазинів. Місто стає відрізане від мобільного зв'язку українських операторів, що ще більше ізолює Донецьк від решти України. Увиразнюється поява серед «своїх» ворожих «чужих», які заповняють простір міста й освоюють його, — з'являється гібридна поліція із сепаратистів, знаком розрізнення якої стає георгіївська стрічка. У транспорті чується російська говірка, і на противагу їй містяни затихають і лише перешіптуються, боячись бути почутими.

Зображення спустошення окремих районів міста стає все більш гіпертрофованим, нагадує радше апокаліптичну візію:

Спочатку з вулиць зникли діти й чоловіки; замовкли і спорожніли майданчики; заріс стадіон, на якому раніше щонеділі ганяли футболісти.

Закрилися базари й кіоски; найдовше тримався хлібний на розі, але настав день, коли замість хліба ми побачили залізні жалюзі. Зникли машини, і навіть таксі не їздили в наш район. (2023, с. 162)

Окремі хронотопи припиняють виконувати свою звичну функцію і разом із цим утрачають специфічну семантику, позначаючи тепер здебільшого порожнечу та завмерлість у часі. Змінюється і хронотоп майстерні Доці, бо виробництво закривається, і тепер цей простір частково виконує функцію командного пункту, а частково й місця для перепочинку.

Локусом, який набуває у воєнному просторі абсолютно іншої функції й семантики, є підвал. Зі звичайного складського приміщення він перетворився на місце, куди найбільше бояться потрапити, адже сепаратисти використовують його для покарань, тортур і вбивств місцевих. Однак у художній картині світу цей хронотоп має також символічний сенс, що підсилює його негативну семантику. Підвал напівзаглиблений у землю й через це позначає нижній рівень світової вертикалі, який осмислюється як бездушний, підсвідомий, тваринний і пекельний простір (Коркішко, 2010, с. 393). Усе ж підвал у воєнному романі має двояке вираження, бо ще й виконує функцію бомбосховища для містян.

Водночас хронотоп окупації не є гомогенним: якщо в одних «небажаних» районах міста під постійними обстрілами відбуваються знелюднення й навіть втрата цивілізації, то в інших наслідки війни майже не відчутні: «Як виглядає місто в окупації? Ви не повірите, але ніяк. Тобто так само як і на волі. Їздять маршрутки, ходять люди, працюють магазини. Пожвавлення в годину пік, базар у суботу» (2023, с. 179). Виразною деталлю, яка засвідчує присутність війни в просторі міста, є автомати, які героїня помічає всюди:

Ти звикаєш ходити з опущеною головою, щоб бачити асфальт під ногами. Або навпаки, задираєш підборіддя догори й дивишся на дахи. Тому що посередині, між небом і землею, ти весь час чіпляєшся поглядом за автомати. Ти бачиш підняті запобіжники й завмираєш, коли вони недбало розвертаються, прокреслюючи лінію вогню тобі через груди. (2023, с. 179)

Тут також помітно звернення до образу середнього рівня світової вертикалі, який наділений найбільшими суперечностями, а в цьому фрагменті уособлює буденність, невіддільну від загрози смерті. Суперечності в сприйнятті сепаратистів зі зброєю дійсно є, адже на відміну від Доці інші містяни обирають стратегію уникнення реальності: «“Ну че ты дергаешься? Они нас не трогают, и мы их не трогаем. Нас не касается, поняла?”» (Там само). У романі часто помічаємо

метафору того, що Доця і донеччани перебувають у паралельних реальностях, де в одній існують жахи війни, а в іншій усе добре. Цей розкол реальностей репрезентовано і на рівні простору, бо Доця, яка перебуває в контексті війни, мешкає в районі, що найбільше потерпає й дисонує з хронотопом замаскованої війни в місті: «Далі проминула відчинений супермаркет, а вже біля самої роботи довго дивилася, як комунальники сапають клумбу. Ущипніть мене, нас уночі бомбили, а тут троянди сапають як нічого не було» (2023, с. 258).

Хронотоп окупації Донецька уособлюється в образі жінки, що потерпає від фізичного насильства:

Коли мене запитують, яким був Донецьк на початку літа чотирнадцятого, єдина аналогія, яка спадає на думку, — це та сама дружина, яку б'є і гвалтує чоловік, але вона не відкриває двері поліції. «У нас все хорошо, уходите». На перший погляд, у нас все добре. Ну бандити захопили пару будівель. Ну перекрыли кілька вулиць. Так, це тимчасові труднощі. (2023, с. 139)

Цей образ ставить в одну площину насильство війни й щоденне насильство, яке переживають жінки в цивільному житті, доводячи що воно є тотожним, лише розгортається в різних масштабах.

Загалом, репрезентуючи війну, письменниця часто звертається до жіночих образів, зокрема землю Донбасу з початком нападу росіян зображує як «сплячу красуню», що піднялася зі столітнього сну, аби відбитися від вовків (2023, с. 80). Крім того, війна репрезентована не лише з погляду головної героїні, а й через історії життя інших персонажок: Оксани, Ані, Тетяни та Ліди. Хоч ці жінки потерпають від війни по-своєму, можна знайти й певні закономірності в їхніх образах. Аня потрапляє в підвал до сепаратистів, де зазнає знущань і згвалтувань. Головна героїня випадково бачить дівчинку на вулиці під конвоєм сепаратиста, Доця рятує її, бо не здатна просто пройти повз. Так вона знайомиться з матір'ю Ані, Тетяною, яка стає її напарницею і подругою. Оксану, що працювала нянею, її заможні господарі змушують виїхати разом із ними в Росію й погрожують убивством у разі відмови. Доця допомагає їй утекти звідти й влаштовує в Дніпрі. Схожа історія і в Ліди: її з дітьми виганяють із дому, адже її чоловік зі своєю матір'ю вирішують продати будинок і виїхати в Росію. Головна героїня в цих ситуаціях виявляє себе як та, якій не байдуже, й допомагає в біді. Більшість персонажок знаходять прихисток і безпеку в її будинку, через що цей локус набуває семантики цілковито «жіночого» простору. Так, війна в романі стає тим чинником, що посилює відчуття сестринства та спорідненості між персонажками. Водночас

важливо зацентувати на тому, що Тетяна і Ліда переживали різні види насильства — фізичне, фінансове чи емоційне — від своїх чоловіків і раніше, до початку окупації, так само, як досвід згвалтування стається з жінками та дівчатами й у цивільному житті. З початком війни життєві труднощі персонажок лише загострюються та стають безкарними. Тож війна в романі репрезентована як така, що лише гіперболізує, підсвічує досвід насильства, із яким жінки постійно стикаються в мирному житті.

Війна вносить свої корективи й у хронотоп дому. Він десакралізується, якщо раніше дім позначав «свій», упорядкований, безпечний і гармонійний простір, то тепер стає хаотичним, не здатним захистити від потенційних небезпек. У домі героїні зникають такі звичні здобутки цивілізації як газ, електрика, вода, зв'язок, і вона змушена варити їжу на вогнищі. Цей простір навіть починає здаватися нереальним: «Можливо, доки нас не було, місто захопили іншопланетяни. Можливо, я провалилась у суміжну реальність. Або сплю і бачу всього лише сон» (2023, с. 101). Набувають іншої функції його окремі об'єкти, як коридор і ванна кімната, що тепер стають місцем перечікування обстрілів. Дім представлений як хиткий, нестабільний простір, який у будь-яку мить може зруйнувати війна:

Я переповзла через барикаду подушок і обняла подругу. Ми лежали, ніби на плоту над безоднею; за вікном гуркотіло і свистіло, десь вдалині рвалися снаряди і не було жодної гарантії, що наступний не прилетить до нас. Від шуму боліли зуби й підтискалася діафрагма, серце стукотіло не у грудині, а прямо в горлі, а ми ревіли посеред цього пекла. (2023, с. 243)

Та єдине позитивне значення цього хронотопу, яке не змінюється з війною, а тільки посилюється, — це дім як місце сестринства.

Водночас у дім Доці намагаються проникнути «чужі». У двері, які є кордоном, що відділяє «свій» простір від «чужого», постійно хтось стукає:

Я розплющую очі, дослухаюся так і є, хтось відчайдушно гатить у двері. Завмираю в марній надії, що непроханий гість втомиться і зникне. Та де там; ритмічні удари на хвилину припинилися, а далі почалася атака на двері та одвірок. Палицю якусь знайшов, чи що? (2023, с. 105)

Спершу у квартиру разом заходять двоє ополченців, після цього — місцевий хуліган Кльоцик. Останньою приходять Марина, яка, здавалося б, не є чужою для героїні, однак стає зрозуміло, що між ними пролягла прірва двох різних реальностей — воєнної й мирної. Марина є персонажкою з роздвоєною ідентичністю: «І потім, якщо чесно, мені все одно. Що один паспорт, що другий, що зразу два, мені без різниці. Росіяни — хороши

люди, і що, я маю на них кидатися, якщо там нагорі щось не поділили?» (2023, с. 109). Тому її прихід також становить небезпеку.

У романі зображено й локус покинутого дому. Це занепалий простір, що втрачає ознаки людського та обжитого й у якому повільно помирають навіть такі рештки живого, як квіти. Дім більше не позначає свій простір, ба більше, втрачає здатність ізолювати й захищати від чужого ззовні:

У той же вечір дім розкривають, як консервну бляшанку. Спочатку йдуть із тачками найближчі сусіди, ті, з ким усе життя родичалися, пили на свята і хрестили дітей. Виносять одяг, техніку, із м'ясом вивертають змішувачі та розетки, якщо є, скручують кондиціонери. <...> Три дні, максимум тиждень — і від чийогось родинного гнізда лишається голий кістяк. (2023, с. 277)

Дім утрачає ознаки «свого», стає нічийним, мертвим простором пустки. І це спустошення поширюється на цілі райони: «Район не просто помирав, він розчинявся як пісок у воді, зникав із мапи буття цілими вулицями» (2023, с. 277).

Район головної героїні представлений як закритий простір, ізольований від решти Донецька, де уявно «все добре», він фактично помирає зсередини. Зрештою, приліт стається й у квартиру Доці, перетворюючи її на простір суцільної руйнації, який остаточно знищив усі спогади та позитивну семантику цього локусу. Показово те, що руйнування зображене в локусі кухні, який традиційно позначався як виключно «жіночий простір», адже стереотипно місце жінки було на кухні, в безпеці дому: «У холодильнику зяяла діра. Нерівні краї загорнулися, і промінь ліхтарика вихоплював осколок, який припаявся до стінки. Під ногами рипіло бите скло, згори лилася вода, а замість кухонного куточка громадилася арматура і шматки бетону» (2023, с. 273). Тож навіть такий типово фемінний, тиловий локус не захищений від наслідків війни.

В один день війна відбирає в Доці не лише дім, а і її напарників — Борисовича, Тетяну та Романа. Це стається в різних топосах: Борисович, жертвуючи собою, помирає від вибуху на складах боєприпасів сепаратистів, а Романа окупанти вбивають у його хаті разом із Тетяною. Цей факт засвідчує те, що як простір фронту, так і тиловий локус дому стає місцем смертей на війні.

Висновки

Тамара Горіха Зерня репрезентує війну крізь призму сильної головної героїні, яка здатна освоювати простір, перетинати межі між тилом і фронтом та діяти в патріархально нетипових для жінки гендерних ролях підприємщиці, волонтерки та бійчині. Наративні вилазки формують бачення фронту в романі як хаотичного гіперпростору, у якому співіснують бойові позиції та людські житла, вільна й окупована територія, що не відділені

чіткими межами. Так доведено, що тиловий простір дому, у якому жінки мали б бути «захищеними», насправді невід'ємний від простору фронту, через що жінки стають безпосередніми учасницями війни. Дім у війні десакралізується, утрачає ознаки свого гармонійного простору й стає локусом небезпеки, пустки та смерті. Війна в романі репрезентується метафорами паралельної реальності, пекла, потойбіччя та цирку. А фронт стає місцем, де стирається межа між світом живих і мертвих. Водночас письменниця змальовує війну у фемінних образах і крізь призму життя персонажів, доводячи, що жінки страждають від насильства на війні так само, як і в цивільному житті. Топос Донецька позначає маргіналізований, загублений, транзитний простір, і до війни існує в стані «зарядженого миру». Це територія, яка відірвана від українського ментального простору і яку ще належить завоювати. Хронотоп міста в окупації характеризується завмерлим у лімінальній стадії часом та зміною звичної семантики окремих топосів, таких як підвал, вулиця, будинок. Увиразнюється відчуття все більшої присутності «чужих» у місті, які долають навіть кордони дому. Хронотоп окупації представлений у просторових паралелях, що водночас уособлюють різне сприйняття донеччанами війни. Деякі райони міста, зокрема й район головної героїні, зображено як такі, що зазнають постійних обстрілів, руйнації, втрачають зв'язок із цивілізацією та перетворюються на апокаліптичний, мертвий простір. А в той самий час решта міста існує в стані маскування факту війни, не зазнає суттєвої просторової трансформації. Отже, жіночий військовий роман здатний репрезентувати інше, не прив'язане до застарілих патріархальних конструкцій бачення війни й тому становить інтерес для подальших досліджень, зокрема і з погляду феміністичної критики.

Покликання

- Бондарева, О. (2023). Ландшафти і топоси війни у сучасній українській драматургії. *Війна і література. Збірник праць Міжнародної наукової конференції*. 27–28.04.2023 (с. 55–72). <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45747>
- Горіха Зерня, Т. (2023). *Доця*. Білка.
- Гребенюк, Т. (2020). Роман «Доця» Тамари Горіха Зерня: стратегії творення ефекту співпричетності. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 8(2), 203–213. <https://doi.org/10.14746/sup.2020.8.2.16>
- Колінько, М. (2017). Розвідки культурного порубіжжя: border, boundary, frontier studies. *Схід*, 2, 91–95. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2\(148\).102808](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2(148).102808)
- Коркішко, В. (2010). Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*, 23(1), 388–395. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17235>
- Осадча, М. (2019). Жіночий простір і питання гендерних ролей у турецькій літературі XXI ст. *Закарпатські філологічні студії*, 7(1), 135–140.
- Поліщук, Я. (2018). *Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі*. Книги – XXI.
- Пухонська, О. (2021). Від історії до Донбасу: ідентичні простір війни в романі Тамари Горіха Зерня "Доця". *Закарпатські філологічні студії*, (15), 207–212. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/58269>

- Харлан, О. (2024, 8 жовтня). *Лекція професора Ольги Харлан «Місто у війні: урбаністичні координати сучасної української прози»* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3yVzOfim1Ms>
- Carter, S. (1992). Reshaping the war experience: Women's war fiction. *Feminist Teacher*, 7(1), 14–18.
- Cooke, M. (1993). (Wo)-man, retelling the war myth. In M. Cooke & A. Woollacott (Ed.), *Gendering war talk* (p. 177–204). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400863235.177>
- Cooke, M. (1997). *Women and the war story*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Gilbert, S. M. (1983). Soldier's heart: Literary men, literary women, and the Great War. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(3), 422–450. <https://doi.org/10.1086/493984>
- Higonnet, M. R. (2018). Cassandra's question: Do women write war novels? In M. R. Higonnet (Ed.), *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature* (pp. 144–161). Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501723025-009>
- Leed, E. J. (1979). *No man's land. Combat and identity in World War I*. Cambridge University Press.

References (translated and transliterated)

- Bondareva, O. (2023). Landshafty i toposy viiny u suchasniy ukrainkii dramaturhii [Landscapes and topos of war in modern Ukrainian drama]. *Viina i literatura. Zbirnyk prats Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii*. 27–28.04.2023 (pp. 55–72). <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45747>
- Carter, S. (1992). Reshaping the war experience: Women's war fiction. *Feminist Teacher*, 7(1), 14–18.
- Cooke, M. (1993). (Wo)-man, retelling the war myth. In M. Cooke & A. Woollacott (Ed.), *Gendering war talk* (p. 177–204). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400863235.177>
- Cooke, M. (1997). *Women and the war story*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Gilbert, S. M. (1983). Soldier's heart: Literary men, literary women, and the Great War. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(3), 422–450. <https://doi.org/10.1086/493984>
- Higonnet, M. R. (2018). Cassandra's question: Do women write war novels? In M. R. Higonnet (Ed.), *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature* (pp. 144–161). Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501723025-009>
- Horikha Zernia, T. (2023). *Dotsia* [Daughter]. Bilka.
- Hrebenuk, T. (2020). Roman "Dotsia" Tamary Horikha Zernia: stratehii tvorennia efektu spivprychetnosti [The novel by Tamara Horiha Zernia "Dotsya": strategies of creating the effect of cooperation]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 8(2), 203–213. <https://doi.org/10.14746/sup.2020.8.2.16>
- Kharlan, O. (2024, October 8). *Lektsiia profesora Olhy Kharlan "Misto u viini: urbanistychni koordynaty suchasnoi ukrainskoi prozy"* [Lecture by Professor Olha Kharlan "The city in war: urban coordinates of Modern Ukrainian prose"] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3yVzOfim1Ms>
- Kolinko, M. (2017). Rozvidky kulturnoho porubizhzhia: border, boundary, frontier studies [Exploration of the cultural borderland: border, boundary, frontier studies]. *Shhid*, 2, 91–95. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2\(148\).102808](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.2(148).102808)
- Korkishko, V. (2010). Chasoprostir yak formotvorcha katehoriia khudozhnoho tekstu [Chronotope as a formative category of a literary text]. *Aktualni problemy slovianskoi filologii. Seriia: Linhvistyka i literaturoznavstvo*, 13(1), 388–395. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17235>
- Leed, E. J. (1979). *No man's land. Combat and identity in World War I*. Cambridge University Press.
- Osadcha, M. (2019). Zhinochyi prostir i pytannia hendernykh rolei u turetskii literaturi XXI st [Woman space and issues of gender roles in Turkish literature of the XXI century]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 7(1), 135–140.
- Polishchuk, Ya. (2018). *Hibrydna topohrafiia. Mistsia y ne-mistsia v suchasniy ukrainskii literature* [Hybrid topography. Places and non-places in Modern Ukrainian literature]. Knyhy – XXI.
- Pukhonska, O. (2021). Vid istorii do Donbasu: identychnisnyi prostir viiny v romani Tamary Horikha Zernia "Dotsia" [From the history to Donbas: identical space of the war in Tamara Horikha Zernia's novel "Dotsia"]. *Zakarpatski filolohichni studii*, (15), 207–212. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/58269>

Viktoriia Tiutiun

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

GENDER SPECIFICITY OF THE SPACE OF WAR IN THE NOVEL “DOTSIA” BY TAMARA HORIKHA ZERNIA

The relevance of this study is due to the need for a detailed research of women's war novels in modern literature that artistically comprehend the events of the Russia-Ukraine war and represent them from the perspective of women's experience. The emphasis on women's literature is important, as studies on war fiction written by men remain largely represented in terms of numbers. The study of the chronotope in military literature is relevant considering its participation in shaping the image of the military world view. Of particular interest to us is the topic of the correlation between space and gender in women's war fiction, which has been addressed by foreign researchers but is not sufficiently developed in Ukrainian literary studies. The purpose of the article is to research the specifics of the representation of peaceful and military artistic space, its gender semantics in a female war novel. The study is carried out in the theoretical coordinates of feminist studies with the use of chronotopic and hermeneutic analysis. The object of the study is the novel “Dotsia” (“Daughter”) by Tamara Horikha Zernia. The subject of the study is the gender specificity of the chronotope.

As a result of the study, the main spatial modes of war in the novel were analysed. Outlined was the chronotope of the occupation, which is characterised by the suspension of time, the devastation of space and the heterogeneity of the war's impact on individual locus. It is revealed that the front in the novel is a “hyperspace” without a centre and clear boundaries. It is proved that the writer refuses to form the opposition of front and home, and the crimes of war take place in traditionally feminine locus, which destroys the myth of women's space as “safe”. The analysis of the image of Dotsia and other characters in the novel proves that women become involved participants in the war.

The scientific novelty lies in the study of space in Tamara Horikha Zernia's novel from the perspective of feminist studies, which made it possible to trace the writer's vision of peaceful and wartime space, its feminine and masculine semantic, and to outline the specifics of the occupation chronotope.

Keywords: feminist critique; women's war novel; chronotope of occupation; topos of Donetsk; military space; “own” and “others”; women's space; gender semantics.

Стаття надійшла до редколегії 24.09.2024