ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.6
УДК 821.161.2-32Жадан.09:81'42:130.2

Віра Просалова
Донецький національний університет імені Василя Стуса
вул. 600-річчя, 21, Вінниця, 21021, Україна
https://orcid.org/0000-0001-8498-7719
v.prosalova@donnu.edu.ua

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОСТОРУ У ЗБІРЦІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «АРАБЕСКИ»

У статті досліджено особливості художньої репрезентації простору крізь призму студій пам'яті у збірці новел та оповідань Сергія Жадана «Арабески». Актуальність цієї праці зумовлена, з одного боку, активним розвитком memory studies у літературознавчій науці, з іншого — потребою глибшого, ніж досі, осмислення простору в художніх творах про російську агресію.

Мета цієї студії — встановлення особливостей функціонування художнього простору у збірці новел та оповідань «Арабески», виявлення його ролі в репрезентації індивідуальної та колективної пам'яті, визначення основних просторових образів як носіїв культурно-історичних смислів. Для досягнення мети застосовано комплекс методів: просторовий аналіз — для виявлення структурно-семантичних особливостей художнього простору у творах збірки, топоаналітичний метод — для інтерпретації ключових локусів та встановлення їх семантики, структурно-композиційний — для визначення фрагментарності просторових репрезентацій і повторюваності мотивів, герменевтичний — для виявлення багатозначності просторових образів у контексті твору.

У висновках зазначено, що художній простір у збірці «Арабески» постає активним носієм і свідком травматичної пам'яті. Пошкоджені будівлі, забиті дееспе вікна будинків, обгорілі коробки навчальних закладів — це знаки колективної пам'яті, що перетворюють місто у своєрідний архів війни. Візуальні образи унаочнюють словесний наратив і надають збірці рис полісеміотичного тексту, в якому вербальний і візуальний коди спільно конструюють простір пам'яті, що набуває ознак багатошарового палімпсеста. В умовах війни виявлено трансформацію топосу дому, що внаслідок російської агресії втратив значення безпечного приватного простору й перетворився на місце травматичної пам'яті. З'ясовано, що локус цвинтаря набув у збірці статусу індикатора перформативної пам'яті. Встановлено, що просторова організація збірки є одним з основних засобів репрезентації травматичного досвіду війни та конструювання української культурної пам'яті в умовах російської агресії. Наукова новизна цієї студії полягає в комплексному осмисленні просторової організації збірки Сергія Жадана «Арабески» як тексту пам'яті.

Ключові слова: художній простір, індивідуальна та колективна пам'ять, місця пам'яті, меморіалізація, гібридна топографія, Сергій Жадан.

«Хотілося іншого повітря, іншої пам'яті — не обтяженої димом випалених вікон і горілого заліза, пам'яті без оглушливої чорної тиші, пам'яті без битого скла…»
Сергій Жадан

Постановка проблеми в загальному вигляді. Простір у сучасному літературознавстві розглядається не лише як важливий складник художньої картини світу, а насамперед як особлива форма збереження та трансляції пам'яті. «Пам'ять — як темрява. І не знаєш, як це все освітити» (Жадан, 2024, с. 69), — зауважує анонімний герой оповідання Сергія Жадана «І не вистачить сонця, аби все освітити». Назвою твору автор образно передає складність процесу пригадування, відтворення минулого, що міцно осіло у глибинах пам'яті й чинить опір кожній новій спробі реконструкції. У цьому контексті сонце символізує прагнення людини збагнути власне минуле, однак навіть потужного сонячного проміння може виявитися замало, щоб висвітлити всі закутки пам'яті. Минуле завжди залишається фрагментарним і суперечливим, покритим хоча б частково завісою темряви.

Об'єкт дослідження цієї студії — збірка новел та оповідань Сергія Жадана «Арабески» (2024, 2025), яку автор вважає однією зі своїх найкращих книг. **Предметом дослідження обрано** особливості художньої репрезентації простору, його семантичне навантаження та функції у структурі цієї збірки, що не лишилася обійденою увагою вчених: Вікторії Александренко, Аріни Кравченко, Ігоря Котика, Людмили Коткової та інших. «У час, коли дійсність переповнена трагічними і героїчними

© В. Просалова, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

подіями, — зауважує Ігор Котик, — Жадан намагається затримати читачеву увагу у крихкій мушлі людської комунікації, яка — попри крихкість — тримається на солідарності, терплячості, емпатії» (Котик, 2024). Вікторія Александренко звертає увагу на те, що письменник прагне «продемонструвати адаптацію міста і його мешканців до нових реалій, закцентувати на змінах, яких зазнають добре знані топоси і населений пункт загалом під впливом війни» (Александренко, 2025, с. 8). Анна Добровольська вводить збірку в літературно-мистецький контекст, розрізняючи його горизонтальний і вертикальний різновиди. «Горизонтальний полягає у відсиланнях до низки творів / збірок творів українських та зарубіжних письменників, до харківського Театру-студії "Арабески" тощо, унаслідок цих алюзій і сама збірка стає елементом "арабесок" загального літературного процесу, засвідчуючи його тяглість і змінність, — підкреслює дослідниця. — Вертикальний контекст — це жанровий зв'язок із розділами роману С. Жадана "Anarchy in the UKR", спосіб реалізації авторського задуму через химерність "візерунку", у якому тісно переплітаються, співіснують історії героїв, різноманітні образи тощо» (Добровольська, 2025, с.65–66). Людмила Коткова зауважує, що «автор створює особливий хронотоп — сповнений застиглої тиші, відчуження та спустошення» (Коткова, 2025, с. 171), а також звертає увагу на медійний спосіб відтворення подій воєнного часу. Попри неабияку увагу до збірки відомого письменника й військовослужбовця Сергія Жадана, мусимо, однак, визнати, що комплексного дослідження художнього простору збірки «Арабески» ще не було здійснено.

Мета цієї розвідки полягає у визначенні особливостей художньої репрезентації простору у збірці «Арабески», виявленні його ролі у збереженні індивідуальної та колективної пам'яті, а також у з'ясуванні основних просторових образів як носіїв культурно-історичних смислів.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- визначити теоретичні засади осмислення художнього простору в літературному тексті;
- встановити основні просторові моделі збірки «Арабески»;
- виявити способи взаємодії простору та пам'яті в новелах та оповіданнях Сергія Жадана;
- простежити функціонування урбаністичних локусів як носіїв індивідуальної та колективної пам'яті;
- охарактеризувати роль топосів дороги, дому та периферії у формуванні пам'яттєвого дискурсу збірки.

Виклад основного матеріалу. Сергій Жадан назвою своєї збірки свідомо актуалізував експериментальну новелу великого попередника Миколи Хвильового — «Арабески» (1927), у якій автор оспівав український Харків — місто, яке любив «до божевілля». Майже через століття Сергій Жадан віддав йому шану, скориставшись уже розробленою в літературі формою складного мозаїчного переплетіння різнорідних елементів у єдине художнє ціле. «Жанр арабески відкривав простір творчій уяві, давав змогу, як в орнаменті, нанизувати і варіювати компоненти, прикрашати художнє висловлювання, обривати чи відновлювати візерунок у будь-який момент, змушуючи читача домислювати кінець твору. Характерною ознакою арабесок була їхня відкритість і незавершеність, поетика недомовок, що змушувала читача на свій кшталт заповнювати текстові лакуни» (Просалова, Григошкіна, 2017, с. 53). Ця жанрова форма служила, крім того, моделлю пам'яті, що у збірці Сергія Жадана вибудовується як мережа взаємозв'язаних фрагментів, кожний із яких химерно переплітається з іншими наративами та допомагає зрозуміти їх.

Письменник не просто скористався розробленою жанровою моделлю, а застосував її до композиційної організації всієї збірки, яку, відповідно до назви, доповнив візуальними компонентами, що відбивали реалії воєнного часу. На його рисунках зображено темні вікна міських забудов, пожежу, що виникла внаслідок обстрілу міста, зруйнований будинок у Салтівському районі Харкова, пошкоджену Зміївську ТЕС, розбитий залізничний вокзал на станції Костянтинівка, що на Донеччині. Геометричні рисунки із вказівкою часу скоєного загарбниками злочину відбивали авторську реакцію на події воєнного часу, доповнювали загальну картину руйнації, служили підтвердженням злочинів, скоєних проти мирного населення України.

Сергій Жадан не оминув увагою і своєрідну харківську візитівку, під якою мають на увазі багатофігурну скульптурну композицію на честь Тараса Шевченка, споруджену ще в далекому 1935 році. На прохання письменника цей пам'ятник авторства скульптора Матвія Манізера та архітектора Йосипа Лангбарда був обкладений мішками з піском у березні 2022 року, тобто в той час, коли місто зазнавало особливо інтенсивних обстрілів. На авторському рисунку пам'ятник заштрихований чорними кольорами, що відділяють величну фігуру Кобзаря від тих шістнадцяти фігур, що символізують і героїв його творів, і сучасників скульптора. Пам'ятник як матеріальний вияв колективної пам'яті пережив чимало подій: сталінські репресії, німецьку окупацію, руйнівні спроби вандалів, Революцію гідності. Монумент, мов той палімпсест, зберігає пам'ять про різні епохи: шевченківську, яку символізує Катерина з немовлям на руках, гайдамака з косою, зв'язаний запорожець, а також

постшевченківську, радянську та української державності.

Збірка Сергія Жадана «Арабески» складається з дванадцяти творів, що відтворюють складну мозаїку буднів воєнного часу, крізь які, проте, пробивається надія на продовження життя — попри тотальну втому, щоденні обстріли, безкінечні руйнування. Окремі персонажі, як, наприклад, капелан Міша, Армен, Даша, Дохлий, служать зв'язковими між фрагментами розмаїтого візерунку, зітканого з людських доль. Капелан зображений справжнім духовним наставником бійців, адже залагоджує родинні непорозуміння, сприяє відновленню стосунків матері й сина, який не зміг їй прямо сказати про те, що пішов на фронт добровольцем, опікується скаліченим бійцем, допомагаючи йому знайти роботу. Важливо, що збірка розпочинається оповіданням про допомогу в похованні самотньої вчительки й завершується зображенням допомоги дітям, з якими пов'язане майбутнє й надія на продовження життя. Це дає підстави твердити, що кінець збірки таким чином корегує її початок і вселяє віру в майбутнє.

Простір як носій пам'яті: теоретичний аспект. Теоретичну основу дослідження простору як носія та чинника актуалізації пам'яті становлять концепції зарубіжних учених: соціальних рамок пам'яті Моріса Гальбвакса (Maurice Halbwachs), місць пам'яті П'єра Нора (Pierre Nora), комунікативної та культурної пам'яті Яна Ассманна (Jan Assmann) й Аляйди Ассман (Aleida Assmann), медіальності та трансмедіальності пам'яті Астрід Ерлл (Astrid Erll), просторової пам'яті Гастона Башляра (Gaston Bachelard), концепції не-місць Марка Оже (Marc Augé), тілесних і соціальних практик пам'яті Пола Коннертона (Paul Connerton). Зважаючи на значну кількість праць, присвячених проблемам пам'яті та простору, не ставимо за мету здійснити їх вичерпний огляд. У межах цього дослідження зосередимо увагу на тих ідеях, які є найбільш релевантними для осмислення взаємозв'язку художнього простору й пам'яті у збірці Сергія Жадана «Арабески».

У цьому аспекті ідеї французького філософа й соціолога Моріса Гальбвакса (Maurice Halbwachs) про те, що колективна пам'ять розгортається в певному просторовому контексті, не втрачають своєї актуальності. При цьому одне й те саме місце може мати різне значення для різних соціальних груп, адже кожна з них пов'язує його з певними спогадами, досвідом і цінностями. Як зазначав Моріс Гальбвакс, індивідуальна пам'ять формується в межах соціальних груп, з якими пов'язана людина: родини, спільноти, покоління, міста тощо (Halbwachs, 1992, p. XX).

За концепцією П'єра Нора, простір здатний акумулювати історичний досвід і стати засобом його передачі наступним поколінням. Місце пам'яті він тлумачив як «поняття абстрактне, суто символічне, призначене вивільнити пам'яттєвий вимір з об'єктів, що можуть бути матеріальними і водночас нематеріальними» (Нора, 2014 с. 242). Французький дослідник виділяв три форми вираження колективної пам'яті: матеріальну, зафіксовану, наприклад, у меморіалах і пам'ятниках, функціональну, що знайшла відображення, скажімо, в назвах вулиць, та символічну, що реалізується в символах-атрибутах нації.

Зберігають свою релевантність ідеї подружжя Яна та Аляйди Ассман. Ян Ассман розмежував дві форми колективної пам'яті: комунікативну (communicative memory), що функціонує в повсякденному спілкуванні упродовж 3–4 поколінь, та культурну (cultural memory), під якою має на увазі притаманний кожному суспільству й кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, завдяки яким певна група людей передає колективне знання про минуле та власне бачення себе самої (Assmann, 2011, p.15–69). Аляйда Ассман розширює цю модель, виділяючи чотири формати пам'яті: індивідуальну, соціальну, політичну та культурну. Індивідуальна пам'ять формується на основі особистого досвіду, соціальна — у взаємодії людей, тоді як політична та культурна ґрунтуються на стійких символічних і матеріальних носіях, завдяки яким пам'ять може передаватися між поколіннями (Assmann, 2004, p. 19–37). Для аналізу простору особливо важливі політична й культурна пам'ять, бо саме матеріальні та символічні носії, тобто пам'ятники, будівлі, вулиці, меморіальні місця, тексти, фотографії, забезпечують тривале збереження й актуалізацію минулого.

Важливою для осмислення художнього простору є концепція місця / «не-місця» французького антрополога Марка Оже (Marc Augé), який виокремив транзитні простори, що не підтримують традиції, не забезпечують історичної тяглості. До таких «не-місць» він відніс вокзали, аеропорти, зали очікування, автомагістралі, готелі, лікарні, торговельні центри, однак зауважив можливість їх перетворення на «місця пам'яті» (Augé, 1995, p. 78).

Важливим теоретичним підґрунтям дослідження є концепція Астрід Ерлл, яка розглядає культурну пам'ять у нерозривному зв'язку з медіа. Дослідниця наголошує, що «культурна пам'ять немислима без медіа» (Erll, 2011), а конкретні місця й ландшафти можуть виконувати функцію медійних сигналів (media cues), що актуалізують колективне пригадування (Erll, 2011, p. 126). Особливого значення для літературознавчого аналізу набуває її тлумачення літератури як медіуму культурної пам'яті, здатного зберігати, циркулювати й актуалізувати образи минулого у процесі рецепції.

ISSN 2311-259X

Крім того, враховуємо думку відомого британського психолога Фредеріка Бартлетта про те, що люди не "витягають" готові спогади з пам'яті, а відновлюють їх за допомогою культурних схем, певних очікувань і набутого досвіду. За Ф. Барлеттом, пригадування не є механічним відтворенням збережених у пам'яті слідів минулого, а являє собою «уявну реконструкцію, або конструювання» досвіду (Bartlett, 1932, p. 213). Отже, актуалізація минулого передбачає його вибіркове відтворення й переосмислення.

Проблему взаємозв'язку пам'яті та простору активно розробляють вітчизняні вчені, зосереджуючи увагу на семантичному (Віра Агеєва, Леся Демська-Будзуляк, Оксана Пухонська, Ярослав Поліщук), ідентифікаційному (Лідія Кавун, Ярослав Поліщук), психологічному (Лілія Овдійчук), культурному (Оксана Пухонська, Ярослав Поліщук) та пам'яттєвому (Наталія Горбач, Леся Демська-Будзуляк) вимірах простору. Ярослав Поліщук (Поліщук, 2018) розглядає художню літературу як один із носіїв колективної пам'яті й акцентує, що через символічні пейзажі література допомагає переосмислювати простір і час. Оксана Пухонська наголошує, що художня творчість стає для письменників «інструментом реанімації витісненої та викривленої пам'яті» (Пухонська, 2018, с. 243). Наталя Горбач (Горбач, 2019) досліджує пам'яттєвий простір і трактує місця пам'яті як мнемотехнічний засіб та символ пам'яті, Леся Демська-Будзуляк (Демська-Будзуляк, 2025) розмежовує поняття «простір пам'яті» і «пам'ять місця», пов'язуючи простір із семіотикою, культурною географією та національною ідентичністю. «Уявлення про простір війни виявляє численні розриви між пам'яттю місць (тим, про що пам'ятають місця) і просторами пам'яті людини (що пам'ятає і пам'ятатиме людина про певний простір). Описаний через безліч метафор і метонімій простір взаємодіє з людиною / наратором через апеляцію до пам'яті й мови, — наголошує дослідниця. — Водночас саме простір якнайбільше виявляє неспроможність мови адекватно говорити про новий воєнний досвід і нову пам'ять про війну» (Демська-Будзуляк, 2025, с. 74–75). Лідія Кавун (Кавун, 2023) приходить до висновку, що пригадування місця може стати способом відновлення національної ідентичності, Лілія Овдійчук (Овдійчук, 2017) розглядає сюжетотвірну функцію простору. У контексті сучасної російсько-української війни особливої актуальності набуває думка Віри Агеєвої про те, що «битви за пам'ять не припинялися ніколи» (Агеєва, 2025, с. 9). Дослідниця таким чином акцентує на динамічному характері колективної пам'яті, яка постійно стає об'єктом переосмислення, заперечення чи привласнення, як, наприклад, путінським режимом, що намагається переписати історію на догоду імперським амбіціям.

Отже, в рецепції українських літературознавців простір постає не пасивним тлом подій, а активним компонентом функціонування пам'яті: він зберігає сліди минулого, актуалізує спогади, структурує індивідуальний і колективний досвід. Водночас у художньому тексті відбувається зворотний процес: пам'ять наділяє простір новими смислами, перетворює географічну локацію на носія особистого або культурного досвіду. Саме в цій взаємодії простору й пам'яті вбачаємо продуктивну методологічну основу для аналізу збірки Сергія Жадана «Арабески», де міські ландшафти, дороги, будинки, периферійні вулиці та інші локуси функціонують як своєрідні тригери пригадування й актуалізації минулого.

Місто як палімпсест пам'яті. Однією з провідних просторових моделей збірки «Арабески» виявляється місто, в описі якого легко розпізнаються обриси сучасного Харкова, який окупантам — попри щоденні обстріли та значні руйнування — не вдалося захопити. Майдан Свободи, велична будівля Держпрому, що була одним із перших радянських хмарочосів, і «чорна вигоріла коробка університету» — все це нагадує про те, що йдеться про незламне місто-герой Харків, «місто праведників», як назве його Сергій Жадан, сподіваючись, що над ним усе-таки незабаром зійде сонце правди. «Цілий тиждень місто лежало, мов тварина з перебитим хребтом: і допомогти хочеться, і підійти страшно. Цілий тиждень із міста вибиралися мешканці. Людей на вулицях залишилося мало, вулиці раптом виявилися великими, порожніми і ніжними. Наче після погрому» (Жадан, 2024, с. 9) — так описано у збірці перші дні війни, коли мешканці міста в умовах загрози його окупації були змушені залишати рідні домівки. Вулиці у цьому контексті стали наслідком насильницького вигнання людей із звичного урбаністичного простору, емоційним індикатором пораненого організму, виявом травмованого тіла колись живого міста. Вони перетворюються на носіїв травматичної пам'яті, адже «запам'ятали» масову евакуацію мешканців. Тепер, уже порожні, безлюдні, вони продовжують «розповідати» про пережиту катастрофу, функціонують як своєрідний мнемонічний ландшафт, архів колективної пам'яті про війну.

У збірці «Арабески» місто постає своєрідним багатошаровим палімпсестом, у якому реалії воєнного часу накладаються на мирне минуле й породжують відчуття тривоги та дивної безпорадності: «І єдине, що нас нині виповнює — це наша беззахисність: наскрізна, больова, бездонна. І хочеться триматися бодай за щось, що дає відчуття прихистку, відчуття рівноваги. За це чортове сонце весни, за цю неділю, за порожнє

місто, що прострілюється наскрізь, як пачка паперу» (Жадан, 2024, с. 75).

Повномасштабне вторгнення та швидке просування російських військ викликали стан шоку, загострювали передчуття наближення смерті: «…Ходила вулицями смерть, зачіпаючи випадкових перехожих» (Жадан, 2024, с. 75). Смерть у творах збірки «Арабески» має насамперед онтологічний характер, постає постійним супутником людського існування в умовах російської агресії. «Смерть якось об'єднує, смерть — вона, мов трамвай: не так важливо, як ти тут опинився, головне — де тобі виходити» (Жадан, 2024, с. 39), — мимохіть зауважує автор, зображуючи сцену прощання з загиблим захисником. Загинула не просто людина, а і витворений нею світ, певна система цінностей, з нею відходить у небуття ціла епоха мирного життя, адже в умовах російсько-української війни смерть «зависає в повітрі, тисне, дихає важко, мов тварина, що довго йшла за пораненою жертвою» (Жадан, 2024, с. 42). Сергій Жадан не малює натуралістичних деталей загибелі людей, а вихоплює постаті однорукого інваліда, який має лише один палець на руці, сліпого Сергія Станіславовича, який чудом уцілів, коли на міні підірвався їхній пікап, самотньої вчительки, яка, рятуючись від холоду, тепло одяглася, щоб, нарешті, зігрітися в неопалюваному помешканні, та так і не прокинулася. /Автор в умовах воєнного часу свідомо уникає згадок про конкретних прототипів своїх героїв, щоб не нашкодити їм/.

Смерть у творах, крім того, набуває метафоричного виміру, адже нагадує про духовне спустошення пострадянського світу, втрату орієнтирів і почуття дому. Саме тому в тексті відчутна атмосфера руйнації, наприклад, родинного життя, коли подружжя не знаходить спільної мови, а завзято бореться за свою першість чи свій життєвий простір, не поступаючись один одному ні в чому. Іноді про родинні незгоди автор пише мовою натяків, акцентуючи хитросплетіння доль, коли з загиблим бійцем, скажімо, востаннє прощаються дружина, якій усі співчувають, і коханка, яка немає «жодних прав — ні на життя, ні на смерть, ні на милосердя, ні на пам'ять» (Жадан, 2024, с. 43). На відміну від дружини — коханка так і лишається самотньою у своєму горі. Її пам'ять залишиться прихованою і від дружини цього чоловіка, і від його друзів-військових, і від усіх присутніх на похороні людей. Це той інтимний закуток її душі, у якому зовсім немає місця стороннім.

Реалії непередбачуваного воєнного часу змінили життєві принципи мешканців прифронтового міста, для яких головним тепер стало «знайти місце для ночівлі, нічого особливого не планувати, ні з ким ні про що надміру не домовлятися» (Жадан, 2024, с. 120), щоб потім не шкодувати про те, що не вдалося зробити. Війна змінила і самих людей — до невпізнання, залишивши глибокий слід не лише в душі, а й на тілі, як у молодого бійця, який після каліцтва не хоче згадувати про важке поранення, щоб уникнути повторного переживання травми, яке може викликати посттравматичний розлад психіки.

В «Арабесках» смерть часто пов'язана з руйнуванням простору пам'яті. Прильоти нищать житлові будинки, школи, перетворюють таким чином знайомі місця у психологічні тригери, що змінюють спосіб переживання простору. «Для чого вони б'ють по школах?» — запитує й не наважується озвучити відповідь учитель з оповідання «Звірі», хоч відповідь надто проста, але просто не вкладається в голові, що це може свідомо робити людина у XXI столітті (sic!). Герої ставлять питання, шукають відповіді — і не завжди знаходять або озвучують їх, бо надто сувора реальність і не кожний спроможний сприйняти її адекватно, тим більше, вербалізувати в умовах постійної загрози життю. Як наслідок, спорожнілі вулиці, вокзали, парки, двори виконують функцію маркерів пам'яті. Вони не лише локалізують події, а й активізують спогади персонажів, викликають рефлексії про пережите («Червнева запорошена вулиця, будинок навпроти — з вікнами, забитими дееспе ще з минулого року, коли місто обстрілювали особливо інтенсивно. Трамвайні рейки, які заросли травою…» (Жадан, 2024, с. 61). Простір міста набуває ознак живого тексту, що постійно перечитується та переосмислюється — залежно від ситуації та внутрішнього стану персонажа.

Осібне місце у збірці «Арабески» своїм вітаїстичним пафосом посідає новела «Вирвеш перемогу, як серце ворога». Перемога в ній осмислюється як моральна категорія, що визначає майбутню ідентичність самих переможців. В основі новели діалог двох братів: фаната футболу Богдана та далекого від футбольного фанатизму його молодшого брата — Тохи, який боїться образити його, тому здебільшого погоджується на всі його пропозиції, навіть, якщо вони здаються йому нецікавими. Введений у новелу спортивний сюжет про футбольний матч між збірними Аргентини та Англії набуває актуального звучання. Мнемонічним тригером виявляється гол, який забив Дієго Марадона у чвертьфіналі чемпіонату світу 1986 року. Для Богдана цей гол, забитий рукою, став символом вирваної у ворога перемоги, тріумфом сили. «Просто вийти й зробити так, як потрібно. Не лишивши ворогу жодного шансу, — захоплено пояснює він свою позицію. — Нікого не слухаючи, нікому не вірячи, ні перед ким не виправдовуючись. Узяти і вирвати. Як серце. Як рибу з ріки. І все. Потім хай питають, хай ображаються. Перемоги не скасовуються» (Жадан, 2024, с. 33–34). Згадка про легендарного Марадону та «гол століття»

ISSN 2311-259X

інтегрується в ширший культурний наратив і проєктується на події російсько-української війни, коли перемога для українців стає не просто спортивною необхідністю, а насамперед екзистенційною.

У художньому світі Жадана простір набуває функцій медіатора, що зберігає сліди подій і прокладає місток між минулим і теперішнім. Міські вулиці, запилюжені станції метро, порожні вокзали, залізничні переїзди, школи, подвір'я, дороги та будинки стають своєрідними знаками, що допомагають героям фіксувати разючі зміни періоду війни й мимовільно в пам'яті відновлювати колишній вигляд знайомих споруд.

Топос дороги та рух як актуалізація пам'яті. Топос дороги у збірці «Арабески» є одним із ключових просторових і смислотворчих образів. Вона стає способом пошуку себе в умовах війни, взаємодії героїв зі світом і власним минулим, однією з центральних моделей організації художнього простору збірки. Персонажі «Арабесок» постійно перебувають у русі: то повертаються до відомих їм локацій, то вирушають у пошуках нових, щоб допомогти дітям чи літнім людям, щоб востаннє попрощатися з загиблим чи привітати подружжя зі вступом у шлюб. Цей рух символізує спробу знайти своє місце у світі, що раптово розколовся для них на два часові відтинки (до вторгнення й після), спробу повернутися до власного Я, відчитати нові просторові реалії.

«Дерева внизу відкидають важкі глибокі тіні, що там ховається — годі розгледіти. Але якщо пильно пригледітись, можна помітити вітер, що торкається трави, здіймається вгору, чіпляється крони, вивертається понад домами, охоплює ціле місто — наповнене теплом і світлом, накрите небом, оточене сонцем і місяцем. Скільки дивишся на нього — стільки відкривається загадок і сховків, стільки голосів чуєш, стільки відчуваєш руху й радості» (Жадан, 2024, с. 22).

Реалії воєнного стану накладають відбиток на все, насамперед на людей, які ніби грають невідому їм роль: «Ми всі вдавали, що нам не холодно, не страшно, не самотньо, що нас не надто бентежить близька і надмірна присутність смерті. Кілька тижнів тому зламалося життя, зламався час, змінилося відчуття дихання…» (Жадан, 2024, с. 74). В умовах російської агресії дорога стає способом пізнання світу, метафорою життєвого шляху людини, яка перебуває у стані невизначеності: «*А ось тепер було якось дивно, і це лякало: розпечене серпнем місто, сліпуча панорама проспекту, випалені сонцем небеса на обрії, обважніла зелень алеї, і за всім цим — жодного голосу, жодного руху, так, ніби всі перехожі, всі містяни, дорослі й діти, зачаїлися за деревами, граючи в якусь свою, лише їм відому гру, ховаючись і щось приховуючи. Від цього ставало все тривожніше*» (Жадан, 2024, с. 122). Безлюдне місто нагадує «футляр, з якого вийняли музичний інструмент — розчахнуте, недоречне» (Жадан, 2024, с. 123).

Місто без людей постає лімінальним простором, межовою територією між життям і смертю, минулим і майбутнім. Воно ніби застигло в часі: замість людей тепер промовляють порожні вулиці, опустілі двори, покинуті будівлі. Усе це разом створює апокаліптичну картину світу після катастрофи, коли матеріальні сліди людського існування зберігають пам'ять про минуле, однак уже не здатні повернути життя. Простір перетворюється на своєрідний архів утрати, у якому кожна деталь і кожна руїна свідчать про відсутність людини. І саме ця відсутність стає головним смислотворчим чинником. Саме тому безлюдне місто сприймається не лише як місце фізичного спустошення, а й як простір травматичної пам'яті, що фіксує наслідки катастрофи.

Дорога в текстах Жадана виходить далеко за межі звичайного пересування у просторі й набуває ознак екзистенційного, культурного та меморіального значення. Вона постає поліфункціональним просторовим кодом, що поєднує мотиви пошуку ідентичності, актуалізації пам'яті й лімінального перебування героя між різними часовими та просторовими вимірами.

Простір периферії як сховище культурної пам'яті. У збірці «Арабески» особливої ваги набувають периферійні локуси, що — на відміну від центральних — стійко зберігають пам'ять про минуле. Периферійний простір виявляється не тлом, точніше не лише тлом подій, а й носієм пам'яті про минуле, життєві долі пересічних людей, які тут жили та лишили сліди свого перебування. Маргінальний простір демонструє ознаки руйнування та занепаду: мощені битим шифером чи цеглою дороги, зарослі бур'яном трамвайні колії, забиті дееспе вікна, зруйновані школи. Ступінь конкретизації маргінальних локусів у збірці «Арабески» різний: одні, як, наприклад, школа, зображуються після кожного чергового прильоту, інші — лише побіжно згадуються.

На відміну від традиційного протиставлення центру та периферії, в «Арабесках» периферійні локуси набувають особливої цінності. Саме вони найчастіше зберігають автентичний досвід спільноти та пам'ять про минуле, яке персонажі прагнуть відновити, хоча б подумки повертаючись до рідних місць. За допомогою ретроспекції, що актуалізує щасливі фрагменти з минулого життя, периферія виконує терапевтичну функцію й допомагає героям не втратити зв'язок із власним минулим.

Особливо важливими є образи маргінальних, занедбаних територій, які покинули люди, рятуючись від смерті. Занедбаний барак на околиці міста зберігає сліди людського перебування навіть тоді, коли люди вже

ISSN 2311-259X

залишили його. Про них нагадують завалені непотребом балкони, «укопаний у землю стіл, при ньому древня канапа і кілька стільців» (Жадан, 2024, с. 126). А ще лишилися діти, яких у метушні дорослі не вивезли чи забули вивезти: «Цегляна стіна бараку за спиною, вивалені двері під'їздів обабіч. Насмішкуваті й колючі дитячі погляди поруч із нею [тобто найстаршою з-поміж них. — В.П.]. Дивиться в майбутнє і щось там бачить» (Жадан, 2024, с. 129). Діти, які були свідками поспішного від'їзду дорослих, іронічно сприймають їхню спробу втекти від війни, покладаючись на найстаршу — п'ятнадцятирічну Дашу. Портрет цієї дівчини на тлі цегляної стіни бараку — «зовсім юної і зовсім бідної» — служить композиційним обрамленням збірки «Арабески». Майже дослівно повторений на початку та в самому кінці збірки, він, хоч і не надто радує, але й не лякає, дає хоч маленьку надію на майбутнє — всупереч тимчасовості й невлаштованості самого помешкання, смертельній небезпеці.

Увагу Жадана привертають і так звані (за класифікацією французького антрополога Марка Оже) не-місця, що не мають здатності закорінювати людину. Це, як правило, місця тимчасового перебування, де поведінка заздалегідь регламентована певними правилами користувача чи, скажімо, пасажира. Одне з таких не-місць зображує Сергій Жадан у новелі «Та, що зігріє тебе серед ночі», зосереджуючи дію в незатишному готелі прифронтового міста. Опис готельного номера («холодний, погано прибраний, із плямами на килимі») підтверджує його знеособленість і тимчасовість, що, на перший погляд, дає підстави розглядати його як не-місце, транзитне й неолюднене. У цьому функціонально знеособленому просторі змальовано побачення двох молодих людей, травмованих війною. Згадка героїні про своє попереднє перебування в цьому місті стає своєрідним тригером, який активує її пам'ять і впливає на сприйняття теперішньої ситуації, пов'язаної з новим знайомством. Її внутрішнє мовлення дозволяє зрозуміти її стан: тривогу, розгубленість і безпорадність у той час, як їй хотілося бути сильною. Особливого значення набуває й тілесна пам'ять, що активує згадку про поранення, матеріалізує минуле в теперішньому та робить його невіддільним від сучасного досвіду героїні.

Автор не показує, чи стане ця зустріч початком близькості героїв, чи так і залишиться коротким епізодом подолання психічної втоми. Новела закінчується на моменті можливості їхнього порозуміння, а не на результаті, що змушує читача домислювати подальшу історію цих стосунків, залучаючи при цьому свій життєвий досвід, що призводить до появи різних версій інтерпретації їхніх подальших стоунків.

У новелі співіснують кілька вимірів простору: фізичний простір прифронтового готелю, особистий простір пам'яті анонімних героїв і простір міжособистісної комунікації, що реалізується в діалогічній формі й підтверджує можливість подолання їхнього відчуження. Готель із не-місця стає тимчасовим осередком пам'яті, довіри й поваги молодих людей, яких автор з огляду на безпекову ситуацію свідомо не називає, залишаючи анонімними. Трансформація функціонально знеособленого простору в простір особистого переживання увиразнює одну з особливостей художньої репрезентації пам'яті у збірці «Арабески»: перетворення не-місця в місце пам'яті. Автозаправні станції стають місцями знайомств, госпіталі, лікарні — місцями зустрічей, а приватні квартири — своєрідними гостелами, де давно ніхто ні за що не платить, задовольняючись елементарними зручностями.

«Квартира була більш-менш безпечна: перший поверх, стара забудова, недалеко від центру. Поки що не прилітало. Тому до нього [тобто Дохлого. — В.П.] час від часу приходили в гості й лишалися ночувати. Відповідно, побут був невибагливий, а сама квартира нагадувала гостел…» (Жадан, 2024, с. 120).

Приватна квартира стає місцем спільного досвіду, взаємодопомоги та пам'яті. Саме ця трансформація робить не-місця елементом гібридної топографії твору. В «Арабесках» не-місця не протиставляються місцям пам'яті, а поступово стають ними.

Важливе місце у збірці відведено цвинтарю. Хоч він і розташований на околиці міста, проте у художній структурі збірки виявляється часто актуалізованим, адже постійно нагадує цивільним про ціну нашої свободи, про тих, хто героїчно загинув, захищаючи нас від загарбників. Під час похоронної церемонії живі віддають останню шану загиблим, тобто вдаються, як стверджував Пол Коннертон, до ритуального відтворення пам'яті. «Усі ритуали й обряди є повторюваними, а повторення автоматично передбачає постійний зв'язок з минулим» (Коннертон, 2004, с.75). Відспівування у храмі із запаленими свічками та прощання на цвинтарі — це не просто акти церемонії поховання, це перформативні акти пам'яті, що служать підтвердженням того, що загиблий залишається частиною спільноти. У молитвах, промовах не лише згадують його ім'я, а ніби символічно повертають його в колективну пам'ять. Запалення свічок під час відспівування, покладання квітів, вінків на могилу — це символічні дії, завдяки яким пам'ять набуває матеріального вираження. Сам шлях до могили, своєю чергою, постає ритуалом переходу, який об'єднує індивідуальне горе з колективним досвідом втрати. Перформативна пам'ять не зводиться до простого згадування минулого, а щоразу актуалізує його в ритуалах, жестах, повторюваних практиках і тілесних діях. Цвинтар таким чином стає простором перформативної

ISSN 2311-259X

пам'яті, що постійно актуалізується через повторювані культурні ритуали, що перетворють індивідуальну втрату на складову колективної пам'яті.

Письменник акцентує увагу не на значущих історичних подіях, а на буденних, повсякденних реаліях. Особисті історії, приватні спогади звичайних людей, не стільки центр, як периферія, найбільше цікавлять автора, адже периферійний простір чинить опір забуванню, міцно утримує пам'ять про події. Маргінальні локації, зокрема околиці, провінційні вулиці, занедбані будівлі, як, наприклад, пошкодженої школи, яка знаходиться в небезпечному місці й тому не ремонтується, стають місцями концентрації пам'яті, свідками травматичних подій.

Символіка дому як осередку пам'яті. Особливого значення набуває у збірці образ дому. Він функціонує не лише як фізичний простір, а як символ пам'яті, родинної тяглості та особистої історії. Дім концентрує переживання персонажа, пов'язує його з минулим і водночас визначає ставлення до складного й непередбачуваного майбутнього.

Сприйняття дому в персонажів змінилося, адже в умовах війни він утратив свою захисну функцію: з приватної оселі він перетворився на осередок пам'яті, втрати й відновлення ідентичності. Для героїні новели «Доки мине ще один місяць» кімната у квартирі постає простором відновлення після поранення, простором сподівань, проте водночас і відчуження («Чужий запах, чужий пес, чужа мама» (Жадан, 2024, с. 87), що акцентується повтором слова «чужий». Дім для анонімної героїні, яка глибоко в душі ховає свою таємницю навіть від матері, свідомо обмежуючи свій життєвий простір у період відпустки, стає місцем ілюзій і переосмислення особистого досвіду воєнного часу. Очікуючи дзвінка від коханого, вона гостро переживає стан покинутості й екзистенційної самотності: «Було шкода себе [...]. Було всіх шкода, а ще було нав'язливе відчуття, що і її всі жаліють, що до неї ставляться тепер як до безпорадної та беззахисної, що на неї більше ніхто не дивиться серйозно, особливо жінки, які телефонують цілий день і щось вимагають» (Жадан, 2024, с. 90). Самоспівчуття виникає як реакція на руйнування звичного способу життя, гостре усвідомлення своєї незахищеності. Аляйда Ассман пояснює подібний внутрішній стан кризою ідентичності, коли розрив між минулим і теперішнім стає настільки відчутним, що людина сприймає власне життя як незворотно пошкоджене. Навіть звичні місця в цей час перетворюються на «місця травматичної пам'яті».

Дім водночас постає місцем прийняття складних рішень, місцем переховування ухилянтів, як згадує про це дівчина в розмові зі скаліченим бійцем, якому надто важко збагнути, де зараз можна сховатися від війни.

– З кимось спілкуєшся з наших? — він нарешті зосередився, почав слухати.

– Так. Але з наших у місті мало хто залишився. Хтось виїхав, хтось воює. Хтось ховається.

– Від чого ховається? — не зрозумів він.

– Від війни.

– А де ховаються від війни?

– Вдома, — засміялася вона.

– Ну так, вдома війни немає

(Жадан, 2024, с.67–69).

Дім зберігає сліди прожитого і пережитого, спогади про близьких людей, якщо їх уже немає, пережиті тут події та емоції. Навіть коли люди змінюються чи залишають його, простір дому продовжує утримувати пам'ять про них. У цьому сенсі дім, за твердженням Гастона Башляра (Башляр, 1994), виконує функцію «сховища спогадів», набуває рис «інтимної топографії», тобто стає невід'ємною часточкою внутрішнього життя персонажів.

Висновки. Художній простір у збірці Сергія Жадана «Арабески» служить не лише тлом для подій, а насамперед носієм відомостей про них і своєрідним мовчазним свідком руйнувань. Пошкоджені будівлі, забиті дееспе вікна, обгорілі коробки навчальних закладів — це знаки колективної пам'яті, що перетворюють місто у своєрідний архів війни. Художній текст доповнюють авторські замальовки. На них Сергій Жадан зафіксував точний час і наслідки руйнації: розбомблений вокзал у Костянтинівці, знищені ворогом будівлі, теплоелектростанції, тобто за визначенням П'єра Нора, «місця пам'яті». Візуальні образи унаочнюють словесний наратив і надають збірці рис полісеміотичного тексту, в якому вербальний і візуальний коди спільно конструюють простір пам'яті, щоб реципієнт міг не лише прочитати, а й наочно побачити наслідки російського вторгнення. І, головне, не забути, що, де і коли було знищено.

Зображення руху, просторових переміщень у збірці «Арабески» дозволяє відтворити локальні картини безлюдних вулиць, зруйнованих будівель, порожніх вокзалів, бетонних блоків блокпостів, що створюють відчуття розрізненості й ізольованості цих місць. Фрагментарність простору у збірці зумовлена, з одного боку, композиційною розірваністю окремих творів, їх монтажним поєднанням, з іншого — зміною способів художнього представлення простору. В одних текстах його репрезентовано через конкретні географічні координати, міські вулиці, будинки, готелі, дороги й околиці, що забезпечують упізнаваність зображуваного світу. В інших простір постає фрагментарно — через окремі деталі, візуальні образи, уривки спостережень і спогадів, які не складаються в завершену просторову панораму, тому читач сприймає простір як сукупність локальних вражень, пов'язаних із конкретними ситуаціями людського буття.

У збірці панорамне бачення простору підмінюється фрагментарним, зовнішній опис — його опосередкованим і, відповідно, суб'єктивним сприйняттям, географічна конкретика — емоційно та мнемонічно маркованими образами. Дорога виявляється не лише маршрутом переміщення, а й знаком невизначеності; занедбана вулиця — матеріальним підтвердженням руйнування звичного життєвого світу; готель — тимчасовим прихистком, який не забезпечує відчуття дому. Той самий простір залежно від ситуації зображений по-різному: як місце зустрічі, чи відчуження рідних («Доки мине ще один місяць»), чи, навпаки, порозуміння мало знайомих людей («Та, що зігріє тебе серед ночі»). Ця мінливість зумовлює особливу організацію художнього простору «Арабесок»: його цілісність не задана наперед, а виникає у процесі читацького сприйняття — через зіставлення розрізнених локусів, виявлення повторюваних просторових мотивів і встановлення асоціативних зв'язків між окремими текстами. Просторові розриви корелюють із порушенням часової послідовності, переривчастістю пам'яті та досвідом людини, яка в умовах війни втрачає звичні орієнтири.

Просторова організація творів функціонує як своєрідний текст пам'яті, у якому кожен локус конденсує індивідуальний і колективний досвід, історичні травми й особисті спогади. Простір ущільнює пам'ять, робить її осередком різних часових і смислових пластів. Особливого значення набувають топоси міста, що постає як багатошаровий палімпсест, дому, що в умовах війни втратив свою захисну функцію, дороги, що активізує пам'ять про минуле. Вагомими у збірці виявляються локуси занедбаних територій, що стійко зберігають ознаки руйнування, спонукають до пригадування. Простір перетворився у збірці на своєрідний архів утрат, а цвинтар — на місце зустрічі живих із загиблими, місце перформативної пам'яті.

Пам'ять у збірці постає як мозаїка людських історій, травматичних переживань і знакових просторів, що поєднують місця й колишні не-місця, що раніше виконували лише транзитну функцію, а в роки війни перетворилися на осередки інтенсивного людського досвіду, своєрідні гібридні локуси, завдяки яким вимальовується топографія прифронтового міста.

Художній простір у збірці Сергія Жадана «Арабески», за концепцією Астрід Еррл (Astrid Erll, 2011), постає медіумом пам'яті, що забезпечує збереження, актуалізацію й переосмислення колективного й індивідуального досвіду. Фрагментарність просторових образів, чергування та зміна перспективи різних способів локалізації подій відтворюють переривчастість самого процесу пригадування, змушують читача самостійно відновлювати зв'язки між розрізненими локусами. Художній простір в «Арабесках» функціонує як мнемонічний ландшафт, у якому розрізнені просторові образи утворюють текстову конфігурацію пам'яті, що протистоїть культурній амнезії.

Покликання

Агеєва, В. (2025). *Проти культурної амнезії: Есеї про національну пам'ять та ідентичність*. Віхола.

Александренко, В. (2025). Еволюція харківського міського тексту в прозі Сергія Жадана. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія, 74*(2), 4–9. https://doi.org/10.32782/2409-1154.2025.74.2.1

Башляр, Г. (1994). Дім. Поетика простору (О. Кузьменко, пер. з фр.). *Українські проблеми*, (4–5), 92–96.

Горбач, Н. (2019). Пам'яттєвий простір Голокосту в сучасній українській прозі. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність, 13*, 102–109. https://doi.org/10.31812/world_lit.v13i0.2375

Демська-Будзуляк, Л. (2025). Простір пам'яті vs пам'ять місця (антологія «Воєнний стан»: культурна географія російсько-української війни). *Слово і Час*, (1), 71–83. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2025.01.71-83

Добровольська, А. (2025). Збірка Сергія Жадана «Арабески» в літературно-культурному контексті. У *Пріоритети сучасної філології: теорія і практика: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених* (с. 63–66). Видавництво Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. https://doi.org/10.33989/pnpu.791.c3253

Жадан, С. (2024). *Арабески*. Меридіан Черновіц.

Кавун, Л. (2023). Тема пам'яті й тотожності в сучасній українській прозі. *Синопсис: текст, контекст, медіа, 29*(1), 1–7. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.1

Коннертон, П. (2004). *Як суспільства пам'ятають* (С. Шліпченко, пер. з англ.). Ніка-Центр.

Котик, І. (2024). «Арабески» Сергія Жадана: орнамент прифронтового міста. *Читомо*. https://chytomo.com/arabesky-serhiia-zhadana-ornament-pryfrontovoho-mista/

Коткова, Л. І. (2025). Лінгвософія хронотопу та мовна картина світу Сергія Жадана в текстопросторі збірки «Арабески». *Література та культура Полісся, 112*(26f), 168–180. https://doi.org/10.31654/2520-6966-2025-26F-112-168-180

Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять* (А. Рєпа, пер. з фр.). Кліо.

Овдійчук, Л. (2018). Простір пам'яті як один із сюжетотворчих чинників у повісті Олени Захарченко «Хутір». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*, (65), 66–70.

Поліщук, Я. (2018). *Гібридна топографія: Місця й не-місця в сучасній українській літературі*. Видавництво-21.

Просалова, В., & Григошкіна, Я. (2017). Арабески як авторські жанрові маркери і принципи побудови творів. *Дивослово*, (10), 49–53.

Пухонська, О. (2018). *Літературний вимір пам'яті*. Академвидав.

Assmann, A. (2004). Four formats of memory: From individual to collective constructions of the past. In C. Emden & D. Midgley (Eds.), *Cultural memory and historical consciousness in the German-speaking world since 1500* (pp. 19–37). Peter Lang.

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. (J. Howe, Trans.) Verso.

Erll, A. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230321670.

References (translated and transliterated)

Aheieva, V. (2025). *Proty kulturnoi amnezii: Esei pro natsionalnu pamiat ta identychnist* [Against cultural amnesia: Essays on national memory and identity]. Vikhola.

Aleksandrenko, V. V. (2025). Evoliutsiia kharkivskoho miskoho tekstu v prozi Serhiia Zhadana [The evolution of the Kharkiv urban text in Serhii Zhadan's prose]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriia: Filolohiia, 74*(2), 4–9. https://doi.org/10.32782/2409-1154.2025.74.2.1

Assmann, A. (2004). Four formats of memory: From individual to collective constructions of the past. In C. Emden & D. Midgley (Eds.), *Cultural memory and historical consciousness in the German-speaking world since 1500* (pp. 19–37). Peter Lang.

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso.

Bachelard, G. (1994). Dim. Poetyka prostoru [The house. The poetics of space] (O. Kuzmenko, Trans.). *Ukrainski problemy*, (4–5), 92–96.

Connerton, P. (2004). *Yak suspilstva pamiataiut* [How societies remember] (S. Shlipchenko, Trans.). Nika-Tsentr. http://litopys.org.ua/connert/conn04.htm

Demska-Budzuliak, L. (2025). Prostir pamiati vs pamiat mistsia (antolohiia "Voiennyi stan": Kulturna heohrafiia rosiisko-ukrainskoi viiny) [Space of memory vs. memory of place (the anthology "Martial Law": The cultural geography of the Russian-Ukrainian war)]. *Slovo i Chas*, (1), 71–83. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2025.01.71-83

Dobrovolska, A. (2025). Zbirka Serhiia Zhadana "Arabesky" v literaturno-kulturnomu konteksti [Serhii Zhadan's collection "Arabesques" in the literary and cultural context]. In *Priorytety suchasnoi filolohii: Teoriia i praktyka: Materialy X Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii molodykh uchenykh* [Priorities of contemporary philology: Theory and practice: Proceedings of the 10th International Research and Practice Conference of Young Scholars] (pp. 63–66). Vydavnytstvo Poltavskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. H. Korolenka. https://doi.org/10.33989/pnpu.791.c3253

Erll, A. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230321670

Horbach, N. (2019). Pamiattievyi prostir Holokostu v suchasnii ukrainskii prozi [The memory space of the Holocaust in contemporary Ukrainian prose]. *Literatury svitu: Poetyka, mentalnist i dukhovnist, 13*, 102–109. https://doi.org/10.31812/world_lit.v13i0.2375

Kavun, L. (2023). Tema pamiati y totozhnosti v suchasnii ukrainskii prozi [The theme of memory and identity in contemporary Ukrainian prose]. *Synopsis: Text, Context, Media, 29*(1), 1–7. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.1

Kotkova, L. I. (2025). Linhvosofiia khronotopu ta movna kartyna svitu Serhiia Zhadana v tekstoprostori zbirky "Arabesky" [Linguosophy of the chronotope and Serhii Zhadan's linguistic worldview in the textual space of "Arabesques"]. *Literatura ta kultura Polissia, 112*(26f), 168–180. https://doi.org/10.31654/2520-6966-2025-26F-112-168-180

Kotyk, I. (2024, November 25). "Arabesky" Serhiia Zhadana: Ornament pryfrontovoho mista [Serhii Zhadan's "Arabesques": An ornament of a frontline city]. *Chytomo*. https://chytomo.com/arabesky-serhiia-zhadana-ornament-pryfrontovoho-mista/

Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat* [The present, nation, memory] (A. Riepa, Trans.). Klio.

Ovdiichuk, L. (2018). Prostir pamiati yak odyn iz siuzhetotvorchykh chynnykiv u povisti Oleny Zakharchenko "Khutir" [Memory space as one of the plot-forming factors in Olena Zakharchenko's novella "Khutir"]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia "Filolohia"*, (65), 66–70.

Polishchuk, Ya. O. (2018). *Hibrydna topohrafiia: Mistsia y ne-mistsia v suchasnii ukrainskii literaturi* [Hybrid topography: Places and non-places in contemporary Ukrainian literature]. Vydavnytstvo-21.

Prosalova, V., & Hryhoshkina, Ya. (2017). Arabesky yak avtorski zhanrovi markery i pryntsypy pobudovy tvoriv [Arabesques as authorial genre markers and principles of textual construction]. *Dyvoslovo*, (10), 49–53.

Pukhonska, O. (2018). *Literaturnyi vymir pamiati* [The literary dimension of memory]. Akademvydav.

Zhadan, S. (2024). *Arabesky* [Arabesques]. Meridian Czernowitz.

Vira Prosalova
Vasyl Stus Donetsk National University, Ukraine

THE ARTISTIC REPRESENTATION OF SPACE IN SERHIY ZHADAN'S COLLECTION *ARABESQUES*

This article focuses on the features of the artistic representation of space through the lens of memory studies in Serhiy Zhadan's collection of novellas and short stories *Arabesques*. The relevance of this work stems, on the one hand, from the active development of memory studies within literary branch and, on the other, from the need for a deeper understanding than hitherto of space in literary works dealing with the russian aggression. The aim of this study is to identify the characteristics of how artistic space functions in the collection of novellas and short stories *Arabesques*, to reveal its role in the representation of individual and collective memory, and to define the main spatial images as carriers of cultural and historical meanings. To achieve the aim, a combination of methods was employed: spatial analysis to identify the structural and semantic features of artistic space in the collection's works; topoanalytical analysis to interpret key loci and establish their semantics; structural and compositional analysis to determine the fragmentary nature of spatial representations and the recurrence of motifs; and the hermeneutic method to reveal the multiplicity of meanings of spatial images within the context of each work.

In conclusion, the artistic space in the collection *Arabesques* serves as an active vehicle and witness to traumatic memory. Damaged buildings, windows boarded up with plywood, the charred shells of educational institutions — these are symbols of collective memory that transform the city into a kind of archive of war. These visual images complement the verbal narrative and lend the collection the characteristics of a polysemiotic text, in which verbal and visual codes jointly construct a space of memory that takes on the features of a multi-layered palimpsest. In the context of war, a transformation of the topos of home has been identified; as a result of the Russian aggression, it has lost its significance as a safe private space and has become

ISSN 2311-259X

a site of traumatic memory. It is found that the locus of the cemetery has shifted from a peripheral to a central status within the collection and has become an indicator of performative memory. The paper specifies that the spatial organisation of the collection is one of the primary means of representing the traumatic experience of war and constructing the Ukrainian cultural memory in the context of the Russian aggression. The academic novelty of this study involves a comprehensive analysis of the spatial organisation of Serhiy Zhadan's collection *Arabesques* as a unique text of memory.

Keywords: artistic space, individual and collective memory, places of memory, memorialisation, Serhiy Zhadan.

Стаття надійшла до редколегії 15.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026